

**ADRIANA NOVAES QUAGLIATO**

**MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: ARTE  
BARROCA E  
ESPETACULARIZAÇÃO.**

**Dissertação apresentada ao Programa  
de Pós-Graduação em Artes do  
Instituto de Artes da Universidade  
Estadual de Campinas, para  
obtenção do Título de Mestre em  
Artes.**

**Orientadora: Dra. MARIA JOSÉ DE  
AZEVEDO MARCONDES**

**CAMPINAS, 2007.**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Q23m

Quagliato, Adriana Novaes.

Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca e Espetacularização / Adriana Novaes Quagliato. – Campinas, SP: [s.n.], 2007.

Orientador: Maria José de Azevedo Marcondes.

Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Arte-Exposições 2. Arte Barroca 3. Cenografia 4. Espetacularização I. Marcondes, Maria José de Azevedo. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Brazil Rediscovery Exhibition.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Art-Expositions. Baroque Art. Scenography. Space of the expositions.

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Profª Dra. Maria José de Azevedo Marcondes

Profª Dra. Maria de Fatima Morethy Couto

Profª Dra. Regina Tirello

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina

Prof. Dr. Antonio Carlos de Oliveira

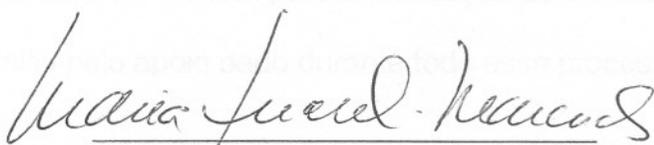
Data da Defesa: 30-08-2007

Programa de Pós-Graduação: Arte

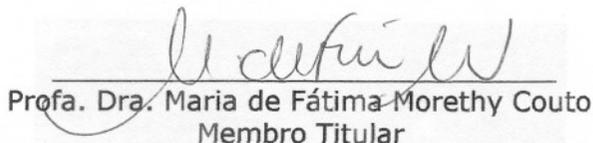
# Instituto de Artes

## Comissão de Pós-Graduação

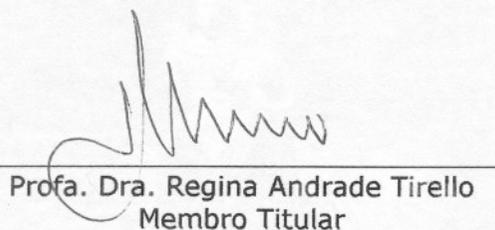
Defesa de Tese de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda  
Adriana Novaes Quagliato - RA 930405 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Maria José de Azevedo Marcondes  
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto  
Membro Titular



Profa. Dra. Regina Andrade Tirello  
Membro Titular

## AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Maria José de Azevedo Marcondes, pela orientação desse projeto, aos professores Dr. Paulo Mugayar Kühl e Dr. Marcos Tognon, pelas contribuições e sugestões feitas na banca de qualificação e às professoras Dra. Maria de Fátima Morethy Couto e Dra. Regina Andrade Tirello pelas participações e recomendações realizadas na banca de defesa desta dissertação.

À Universidade Estadual de Campinas, em especial ao Instituto de Artes, onde tive a oportunidade de desenvolver esse projeto.

Aos funcionários desta instituição e aos colegas que de alguma forma, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização desse trabalho.

À minha família pelo apoio dado durante todo esse processo.



1. Santana Mestra, módulo Arte Barroca.

## RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo analisar a interação entre as obras barrocas e a cenografia e assim, compreender o caráter da espetacularização da arte barroca conferido na *Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 anos*. Através desse projeto procurou-se pesquisar e analisar se esses dois pontos eram “compatíveis” e poderiam ser complementares. O início desta pesquisa se deu com a investigação sobre a origem e os princípios da arte barroca para conhecer as características estéticas e “funcionais” dessa arte. Em seguida, considerando que a mostra era constituída especificamente por obras brasileiras, buscou-se entender como esta “arte barroca” chegou ao Brasil e como esta produção artística se desenvolveu nas diversas regiões hegemônicas de nosso país. Além disso, como essa Mostra foi montada em um Museu, pesquisou-se também, a origem dos museus e quais as inovações em relação à arquitetura e à organização do espaço museológico que contribuíram para a criação e o planejamento da exposição *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*. Por fim, foram reunidos todos os catálogos, artigos e críticas sobre a Mostra e o módulo propriamente ditos.

**Palavras-chaves: Mostra do Redescobrimento, Arte Barroca, Cenografia, Espetacularização.**

## **ABSTRACT**

This essay has the purpose of analysing the interaction between the baroque workmanships and scenography. It aims to understand the character of the baroque art spectacle presented on the “*Brazil Rediscovery Exhibition*”. Through this project it was researched and analysed the compatibility and complementation (harmony) between the two areas. This research started with the investigation of the origin and principles of the baroque art, in order to better understand the characteristics, aesthetics and functionality of the art. Subsequently, since the sample contained only of Brazilian workmanships, it was researched the reason of how the baroque art arrived in Brazil and how this art production developed in different hegemonic regions in the country. Furthermore it was also studied how this sample was mounted in the museum, the origin of the museums and which innovations related to architecture and distribution of the space in the museum contributed to the creation and planning of the exposition “*Brazil Rediscovery Exhibition*”. At last, it was gathered the catalogues, articles and critiques about the sample and the module itself.

**Word-keys: Art-Expositions, Baroque Art, Scenography, Space of the Expositions.**

## LISTA DAS IMAGENS:

### AGRADECIMENTOS:

**Figura 1:** Santana Mestra, madeira policromada, Museu de Alcântara, Maranhão, Brasil, século XVIII.

### INTRODUÇÃO:

**Figura 1:** Imagens sacras do século XVIII, módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.

### CAPÍTULO 01:

**Figura 1:** Voluta do coroamento, na Igreja de Santo Antônio, Igarassu, Pernambuco, Brasil, século XVII.

**Figura 2:** Altar de Santo Inácio de Loyola, Pierre Legros, Jean-Baptiste Theodon, Pierre Etienne Monnot, Cametti, Ângelo de Rossi, Rusconi e Maratta, Basílica de São Pedro na cidade do Vaticano, Roma, Itália, 1695.

**Figura 3:** Praça de São Pedro, na cidade do Vaticano Roma, Itália, Bernini, 1656-67.

**Figura 4:** Beata Ludovica Albertoni, estátua em mármore, Capela Altieri, Igreja de San Francesco a Ripa, Roma, Itália, Bernini, 1671-74, 188 cm.

**Figura 5:** Baldaquino sobre a tumba de São Pedro, Basílica de São Pedro na cidade do Vaticano, Roma, Itália, Bernini, 1624-33, 29 m de altura.

**Figura 6:** Interior da igreja de San Lorenzo, Turim, Itália, Guarino Guarini, 1668-87.

**Figura 7:** Palácio Europeu, Ilustração de Quattri Libri dell'Architettura.

**Figura 8:** Virgem e o Menino no jardim florido com os anjos, pintura óleo sobre madeira, Rubens e Jan Brueghel, 1616-17, 85X65 cm.

**Figura 9:** Natureza-morta floral, pintura óleo sobre tela, Jan Davidsz De Heem, 1665, 54X42 cm.

**Figura 10:** Tapeçaria, Gobelin, século XVII.

**Figura 11:** Duas Irmãs de Port Royal, pintura óleo sobre tela, Philippe de Champaigne, 1662, 165X229 cm.

**Figura 12:** Oficiais da Guarda Civil de Santo Adriano em Haarlem, pintura óleo sobre tela, Frans Hals, 1627, 1,83X2,66 m.

**Figura 13:** As meninas, pintura óleo sobre tela, Diego Velázquez, 1656, 318X276 cm.

**Figura 14:** Paisagem com arco-íris, pintura óleo sobre madeira, Rubens, 1636-38, 1,36X2,36 m.

**Figura 15:** Fonte dos Quatro Rios, Praça Navona, Roma, Itália, Bernini, 1648-1651.

## **CAPÍTULO 02:**

**Figura 01:** Imagens da igreja S. Francisco de Penitência, Rio de Janeiro, Brasil, 1653-1773. (fachada, interior, altar e teto).

**Figura 02:** Altar Barroco, interior de uma igreja em Minas Gerais, Brasil, século XVI.

**Figura 03:** Capela-mor da Catedral de Salvador, Bahia, Brasil, século XVI.

**Figura 04:** Revista Militar no Largo do Paço, pintura, Leandro Joaquim, 1785.

**Figura 05:** Romaria Marítima ao Hospital dos Lázaros, pintura, Leandro Joaquim, 1785.

**Figura 06:** Oratório de salão com figuras do calvário, madeira recortada, entalhada, policromada e dourada com incrustações em madrepérola e prata, Minas Gerais, Brasil, século XVIII, 38x20x7 cm.

**Figura 07:** Imagem de Davi (Via Sacra), estátua em pedra-sabão, Congonhas, Minas Gerais, Brasil, Aleijadinho, século XVIII.

**Figura 08:** Passos da Cruz às Costas, imagem de Jesus, tamanho natural, madeira policromada, Congonhas, Minas Gerais, Brasil, Aleijadinho, século XIX, 208X114X65 cm.

## **CAPÍTULO 03:**

**Figura 01:** Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

**Figura 02:** Oca, Parque do Ibirapuera, São Paulo, Brasil.

**Figura 03:** Fundação Bial de São Paulo, São Paulo, Brasil.

**Figura 04:** Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil.

**Figura 05:** Passo da Crucificação, Cristo crucificado, Congonhas, Minas Gerais, Brasil, Aleijadinho, século XIX, 186,50X177X42 cm.

**Figura 06:** Museu Guggenheim, Bilbao, Espanha.

**Figura 07:** Museu Guggenheim, Nova York, Estados Unidos da América.

**Figura 08:** Módulo Arte Barroca Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.

**Figura 09:** Módulo Arte Barroca Mostra Redescobrimento - Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.

## **CAPÍTULO 04:**

**Figura 01:** Mapa da exposição, prédio da Bienal, São Paulo, Brasil.

**Figura 02:** Visão de partes do módulo Artes Indígenas, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.

**Figura 03:** Visão de parte do módulo Arqueologia Paleolítica, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.

**Figura 04:** Visão de parte do módulo Arte: Evolução ou Revolução, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.

**Figura 05:** Vista de parte do módulo A Primeira Descoberta da América, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.

- Figura 06:** Vista de partes do módulo Arte Popular, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 07:** Visão de parte do módulo Negro de Corpo e Alma, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 08:** Visão de parte do módulo Arte do Século XIX, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 09:** Visão de parte do módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 10:** Visão de parte do módulo Arte Afro-Brasileira, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 11:** Visão geral do módulo Imagens do Inconsciente, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 12:** Visão de parte do módulo Arte do Século XX, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 13:** Visão de parte do módulo Olhar Distante, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 14:** Visão de parte do módulo Cine-Caverna, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 15:** Entrada do módulo Arte Barroca, Maranhão, Brasil, na exposição Brasil+ 500 Maranhão – Mostra do Redescobrimento, de 16 de março a 31 de julho de 2001.

## **CAPÍTULO 05:**

- Figura 01:** Cristo da Coluna, madeira policromada, Museu de Arte Sacra da Universidade Federal de Bahia, Salvador, Bahia, Brasil, Aleijadinho, século XVIII, 115X36X26 cm e Nossa Senhora das Lamentações, madeira policromada e dourada, Arquidiocese São Salvador da Bahia, Salvador, Bahia, Brasil, autor desconhecido, século XVIII, 1,80 m.
- Figura 02:** Imagens sacras, madeira policromada, século XVIII, módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 03:** Imagens sacras, madeira policromada, século XVIII, módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 04:** Imagens sacras, madeira policromada, século XVIII, módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 05:** Imagem de Cristo, madeira policromada, módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 06:** Montagem da cenografia do módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 07:** Montagem da cenografia do módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 08:** Vista geral da abertura do módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 09:** Imagem sacra, madeira policromada, século XVIII, módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 10:** Imagens sacras, madeira policromada, século XVIII, módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.

- Figura 11:** Imagem de São Jorge, madeira policromada e dourada, Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, Brasil, século XVIII, 240X110X60 cm.
- Figura 12:** Imagens articuladas para procissão de Pentecostes, madeira policromada e dourada, Minas Gerais, Brasil, século XVIII.
- Figura 13:** Retábulo rococó, madeira policromada e dourada, Colégio Caraça, Santa Bárbara, Minas Gerais, Brasil, século XVII.
- Figura 14:** Anjo tocheiro, madeira policromada e dourada, Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil, século XVIII.
- Figura 15:** Vista panorâmica do módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 16:** Imagens sacras, madeira policromada, módulo Arte Barroca, Mostra Redescobrimento Brasil + 500 anos, São Paulo, Brasil, 2000.
- Figura 17:** Passo da Crucificação, Cristo crucificado, Congonhas, Minas Gerais, Brasil, Aleijadinho, século XIX, 186,50X177X42 cm.
- Figura 18:** Peças expostas na exposição "Brazil Body & Soul", no Museu Guggenheim, Nova York, Estados Unidos da América, 2001.
- Figura 19:** Interior do Museu Guggenheim de Nova York, durante a exposição "Brazil Body & Soul", Nova York, Estados Unidos da América.
- Figura 20:** Instalação da exposição "Brazil Body & Soul", com peças de São Bento Olinda, Museu Guggenheim de Nova York, Jean Nouvel's, Nova York, Estados Unidos da América, 2001.
- Figura 21:** Altar do Mosteiro de São Bento de Olinda, Pernambuco, Brasil, na exposição Brazil Body and Soul, Nova York, Estados Unidos da América, 2001.
- Figura 22:** Imagens de Nossa Senhora dos séculos XVII, XVIII e XIX, Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Figura 23:** Oratório de parede, papel moldado, tecido e fio metálico, Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, Brasil, século XIX, 19X10,6X5,5 cm.
- Figura 24:** Oratório, madeira policromada e dourada, Minas Gerais, Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, Brasil, século XVIII, 92X48X24 cm.
- Figura 25:** Oratório, madeira policromada, Minas Gerais, Museu de Arte Sacra de São Paulo, São Paulo, Brasil, século XVIII, 180X92X55 cm.
- Figura 26:** Interior do Museu de Arte Sacra de São Paulo, Av. Tiradentes, 676 - Bairro da Luz, São Paulo, Brasil.

## SUMÁRIO:

. **INTRODUÇÃO** \_\_\_\_\_ pág. 01.

### . **CAPÍTULO 01:**

. 1.1. Introdução à Arte Barroca \_\_\_\_\_ pág. 03.

. 1.2. Arquitetura Barroca na Europa \_\_\_\_\_ pág. 05.

. 1.3. Pinturas Barrocas na Europa \_\_\_\_\_ pág. 16.

. 1.4. Esculturas Barrocas na Europa \_\_\_\_\_ pág. 26.

### . **CAPÍTULO 02:**

. 2.1. Introdução à Arte Barroca no Brasil \_\_\_\_\_ pág. 31.

. 2.2. Arquitetura Barroca no Brasil \_\_\_\_\_ pág. 35.

. 2.3. Pintura Barroca no Brasil \_\_\_\_\_ pág. 37.

. 2.4. Escultura Barroca no Brasil \_\_\_\_\_ pág. 41.

. 2.5. A retomada pelo interesse na Arte Barroca no Brasil do  
Século XX \_\_\_\_\_ pág. 51.

### . **CAPÍTULO 03:**

. 3.1. Breve História dos Museus \_\_\_\_\_ pág. 53.

. 3.2. Os Novos Museus \_\_\_\_\_ pág. 64.

. 3.3. A Recepção Estética \_\_\_\_\_ pág. 69.

. 3.4. Uma Nova Visão de Espaço Museológico \_\_\_\_\_ pág. 72.

### . **CAPÍTULO 04:**

. 4.1. Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500 anos \_\_\_\_\_ pág. 85.

. 4.2. A Cenografia na Mostra do  
Redescobrimento - Brasil + 500 anos \_\_\_\_\_ pág. 108.

. **CAPÍTULO 05:**

. 5.1. Exposição da Arte Barroca na Mostra do

Redescobrimto - Brasil + 500 anos \_\_\_\_\_ pág. 115.

. 5.2. A Cenografia no Módulo Arte Barroca \_\_\_\_\_ pág. 119.

. 5.3. Arte Barroca na Exposição Brazil Body & Soul \_\_\_\_\_ pág. 131.

. 5.4. Museu de Arte Sacra de São Paulo \_\_\_\_\_ pág. 136.

. **CONCLUSÃO** \_\_\_\_\_ pág. 143.

. **BIBLIOGRAFIA** \_\_\_\_\_ pág. 151.

## INTRODUÇÃO

“O que nunca é discutido e que merece um mínimo de atenção é sobre o que significa para esse altar ser "montado" fora do Mosteiro de Olinda. Não pertence ele àquele ambiente religioso? Não seria ele indissociável de uma arquitetura, de um tipo de luminosidade e de uma posição específica da igreja? Será ele um objeto que pode ser visto em qualquer situação e lugar? Não seria o caso de se preparar formas alternativas de exibição - vídeos e instalações multimídia - que não implicassem (em) riscos e preservassem a integridade estética e artística da peça? Quem se interessar que viaje para Olinda! Será que os profetas do Aleijadinho poderiam ser vistos em algum museu sem as montanhas de Congonhas no horizonte? Não deveríamos respeitar essas obras na sua totalidade, em seu campo arquitetônico e espacial ampliado, em vez de as deslocarmos como se fossem peças autônomas modernas, que cabem em qualquer casa, museu ou instituição do mundo? Serão essas posições e indagações excessivamente puristas? Vale a discussão, desde que ela se realize”<sup>1</sup>.

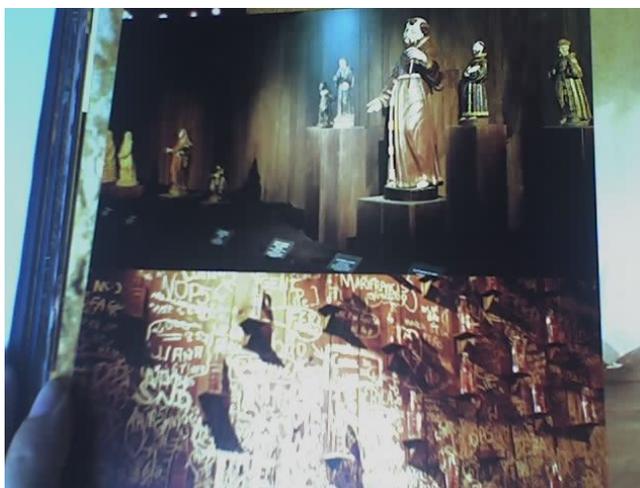
Ao tecer este comentário sobre a exposição do Altar-mor pertencente ao mosteiro de São Bento de Olinda, em Pernambuco, na exposição *Brazil: Body & Soul*, em Nova York, o jornalista em questão levantou um assunto pouco discutido em meio a enorme polêmica formada ao redor da *Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500 anos* e a partir dessas observações apontadas por ele, fui inspirada a pesquisar e analisar esses pontos através desse projeto de mestrado, onde procurei investigar a história do Barroco, desde seu surgimento até as características adotadas em cada país (tanto na arquitetura, como também na pintura e na escultura), e principalmente no Brasil, passando pela história dos museus, os novos museus, o espaço museológico, a *Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500 anos*, a exposição da arte barroca, num dos módulos da *Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500 anos* que se desdobrou em outras exposições como, por exemplo, a “*Brazil Body & Soul*”, que continham o módulo da Arte Barroca e foram realizadas em outros países, chegando, por fim, ao Museu de Arte Sacra de São Paulo. Para desenvolver esse percurso utilizei basicamente a pesquisa bibliográfica e iconográfica sobre a arte barroca e as exposições em

---

<sup>1</sup> Osório, Luiz, “Altar barroco não é peça autônoma”, *Jornal do Brasil*, 17/10/2001.

questão, e investiguei diversas fontes secundárias como, por exemplo, os artigos publicados em revistas e principalmente jornais, referentes à *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*.

O principal objetivo dessa dissertação, portanto, consiste em investigar e discutir as relações entre as obras barrocas, principalmente a arquitetura e as esculturas, criadas e planejadas para ocuparem um determinado espaço e que atualmente foram retiradas de seus locais de origem e integradas a um conjunto de obras distintas como se fossem peças avulsas, passando a ocupar um novo espaço expositivo cenográfico.



1. Imagens sacras, módulo Arte Barroca, século XVIII.

## CAPÍTULO 01:

**Resumo:** Este capítulo é constituído basicamente, por uma introdução às correntes históricas e ao surgimento do Barroco na Europa, e também à arte barroca (arquitetura, pintura e escultura) e ao Rococó no contexto europeu.

### 1.1. INTRODUÇÃO À ARTE BARROCA

“A época que recebeu o nome de Barroco não pode ser compreendida como um fenômeno puramente histórico; o termo está ligado à historiografia, principalmente a história da arte, mas também a literatura e a história. Neste sentido, a época é vinculada essencialmente às metodologias destas disciplinas. Nesse contexto, o Barroco foi classificado como *degenerescência* (Burckhardt), como *categoria estilística* (Wölfflin), *alegoria* (Benjamin), *projeção do desejo* (Bazin), ou ligado à época contemporânea através do conceito de *‘neobarroco’* (Calabrese). Nos últimos anos, as ciências humanas passaram por mudanças profundas, como a ‘linguistic turn’ e a ‘iconic turn’. Sobretudo os estudos de Christine Buci-Glucksmann, Gilles Deleuze e Martin Jay, além de Omar Calabrese, provocaram uma nova e ampla intensidade no campo de pesquisa do barroco e nas abordagens atuais, que ultrapassam totalmente os limites cronológicos e conceituais de Wölfflin e de Benjamin. Recentemente, em 2004, as publicações de Norman Klein ‘The Vatican to Vegas: a ‘History of Special Effects’ e de Angela Ndalianis ‘Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment. Media in Transition’ ligaram o conceito do barroco a análises atuais da representação política e compararam-no à estética e às soluções visuais, como por exemplo, as do cinema de Hollywood. Para um grande número de pesquisadores, a arte do barroco, do ponto de vista histórico, está vinculada à estratégia universal da Igreja católica de apropriação consciente do poder das imagens e da sensualidade (...). O Barroco parece também ser a era dos paradoxos não resolvidos. A solução das incoerências terrenas é projetada para um outro mundo, cujas mensagens podemos perceber através dos sentidos, sobretudo nas artes. Também as indagações relacionadas à construção da identidade cultural e da identidade nacional se entrelaçam de forma complexa, sobretudo no nexo do Barroco e da cultura latino-americana, e muitas vezes as configurações culturais representadas pelo Estado e pela Igreja no período Barroco continuam sendo importantes paradigmas de uma identidade nacional”<sup>2</sup>.

No final do século XVI, surge a chamada Arte Barroca em Roma, Itália, que com o passar dos anos, acabou se espalhando aos poucos por toda a Europa e América Latina, assumindo características diversas ao longo do tempo. Naquela época, o chamado Concílio de Trento, realizado de 1545 a 1563, acabou levando

---

<sup>2</sup> Texto Introdutório do programa do “Simpósio Internacional” – A Invenção do Barroco, Paradoxos Visualizados de uma Identidade Inclusiva (Corporate Identity), Goethe-Institut São Paulo, de 6 a 9 de dezembro de 2005.

a uma grande reformulação do Catolicismo, em resposta à Reforma protestante, que havia sido desencadeada por Martinho Lutero (1483-1546). Devido à reafirmação vigorosa da disciplina e da autoridade da Igreja de Roma, uma divisão da cristandade entre católicos e protestantes, acabou ocorrendo. Esse acontecimento obrigou a Igreja Católica a rever suas atitudes relativas aos principais dogmas, incluindo seus próprios fundamentos, diminuindo assim, os abusos de poder dos papas e dos religiosos em geral, de acordo com o que foi determinado pelo Concílio. Essas mudanças provocaram uma enorme motivação para ampliação da revitalização dos sentimentos religiosos, através da fundação de diversas ordens religiosas.

“Um dos preceitos que a Contra-Reforma considerava fundamental era a recomendação para que as igrejas abandonassem os formalismos de inspiração mais artística em favor de soluções mais sóbrias na decoração, e mais ainda, que fossem construídas de modo a favorecer e até incentivar maior participação dos fiéis nas cerimônias religiosas, quando deveria também ser mantida uma separação mais clara das áreas de culto. Essas e outras exigências motivaram a substituição das plantas em cruz grega em favor das plantas em cruz latina que, com um dos braços alongados, estabeleciam claramente a área dos fiéis em sua nave principal, delimitando mais fortemente a abside, onde se situavam o altar-mor e o coro. Assim, com o alongamento das naves, haveria mais espaço para as procissões e, ao mesmo tempo, para a criação de pequenas capelas ou altares laterais nas naves principais, visando maior devoção. Outro aspecto interessante (...) é a franca preferência pelas coberturas em abobadas que facilitavam o direcionamento da luz para os focos desejados. A acentuada verticalidade da área central das igrejas barrocas é interpretada como artifício para indicar o céu cuja entrada seria simbolizada pelas portas mais ornamentadas e valorizadas dos próprios templos”<sup>3</sup>.

Era o momento áureo do Papado, e este havia se fortalecido após a Guerra dos Trinta Anos. Nesta mesma época os Estados absolutistas também estavam tomando força e ambos os lados passaram a utilizar a Arte como instrumento de persuasão e poder, para exprimir a sua glória e necessidade de obedecer às instituições.

Enquanto os protestantes se posicionavam contra a ostentação nas igrejas, a Igreja Romana se preocupava cada vez mais em recrutar e investir no poder da arte.

---

<sup>3</sup> Battistoni Filho, Duílio in *Pequena História da Arte*, SP, Ed. Pápirus, 1987, pág. 82-83.

“(…) a Reforma e toda a (…) questão das imagens e seu culto, que tinham influenciado tão freqüentemente o curso da arte no passado, também tiveram um efeito indireto sobre o desenvolvimento do barroco. O mundo católico descobrira que a arte podia servir à religião de um modo que superava a simples tarefa que lhe fora atribuída nos começos da Idade Média – a de ensinar a Doutrina as pessoas que não sabiam ler. Agora poderia ajudar a persuadir e converter mesmo aqueles que talvez tivessem lido demais. Arquitetos, pintores e escultores foram convocados para transformar igrejas em exibições grandiosas cujo esplendor e glória quase nos cortam a respiração. O que importa nesses interiores são menos os detalhes do que o efeito de conjunto. Só podemos esperar entendê-los, ou julgá-los corretamente, se visualizarmos tais interiores como contexto para o esplendido ritual da Igreja Romana, se os tivermos contemplado durante a realização de uma missa solene, quando as velas estão acesas no altar-mor, quando o cheiro do incenso invade a nave e a melodia do órgão e do coro nos transporta para um mundo diferente”<sup>4</sup>.

## 1.2. ARQUITETURA BARROCA NA EUROPA

Em sua arquitetura, o Barroco se caracterizou, no geral, pelo uso de plantas dinâmicas, complexas e geralmente irregulares, optando na maioria das vezes por figuras ovais, paredes côncavas e convexas. Suas fachadas eram “movimentadas”, com curvas diferentes, combinadas com muito cuidado, de forma que a área central sempre ficasse em destaque.

“As espirais e curvas do estilo barroco tinham passado a dominar o layout geral e os detalhes decorativos (…) (os edifícios barrocos tinham) um excesso de ornamentação e são teatrais (...). Borromini<sup>5</sup> (por exemplo) (...) queria justamente que a igreja tivesse um ar festivo que fosse uma construção repleta de esplendor e movimento. Se a finalidade do teatro é deleitar-nos com a visão de um mundo fantástico de luz e fausto, por que não há de o arquiteto que projeta uma igreja ter o direito de nos transmitir uma idéia de pompa e glória ainda maior, para nos lembrar o céu?”<sup>6</sup>.

Tendo como ponto de partida os modelos do século XV, a proporção e o equilíbrio do antigo vocabulário clássico, apesar de sofrerem pequenas mudanças também passaram por uma enorme transformação. A arquitetura maneirista, com sua tendência pelo complexo e pelos contrastes, havia se desenvolvido nas últimas décadas deste século e isso acabou por facilitar a transição para as novas formas. Essas, apesar de compartilharem uma mesma base, atingiram uma grande variedade de modalidades de acordo com cada região.

---

<sup>4</sup> Gombrich, E. H, op. cit, pág. 344-345.

<sup>5</sup> Francesco Borromini (1599-1667) nasceu na Itália e foi arquiteto.

<sup>6</sup> Gombrich, E. H., op. cit, pág. 344.

O Barroco sobressaiu-se pela grandiosidade tanto interior quanto exterior de seus projetos e construções.

Algumas das principais características deste período foram: o uso da coluna torsa (ou salomônica), com suas linhas inclinadas que acentuavam a impressão de movimento; as cúpulas começaram a ser muito mais valorizadas devido ao acréscimo de elementos decorativos e muita pintura; as janelas foram emolduradas e a voluta<sup>7</sup> começou a ser bastante utilizada:



1. Voluta do coroamento em fase de repintura.

As plantas longitudinais com amplos espaços de congregação e capelas com diversos altares repletos de alegorias e símbolos representados por formas sutis, as grandes cúpulas que proporcionam uma iluminação teatral e portais que se transformam em enormes retábulos de pedra decorado, além das pequenas igrejas de planta central onde os aspectos experimentais, emocionais e simbólicos tomaram conta, foram características marcantes desse período.

---

<sup>7</sup> “(Voluta é um elemento) (...) usado para estabelecer a transição entre dois níveis diferentes nas fachadas e, com suas curvas, manter o dinamismo que caracteriza o estilo, a muito utilizado nas construções religiosas”, Duílio Battistoni Filho, op. cit, pág. 80.



2. Altar de Santo Inácio de Loyola, Pierre Legros, Jean-Baptiste Theodon, Pierre Etienne Monnot , Cametti, Ângelo de Rossi, Rusconi e Maratta, 1695.

Outra característica essencialmente barroca foi a fusão dos elementos plásticos com o espaço e com a luz, tudo minimamente calculado para que as mensagens fossem transmitidas, isto é, os altares, por exemplo, deixaram de ser apenas locais onde eram realizados os cultos para se tornarem uma materialização da manifestação do sagrado onde o encontro da alma com a divindade ocorria. Este acontecimento espiritual era todo planejado através da manipulação da arquitetura e da expressividade das imagens, assim como o luxo da decoração e o impacto da cenografia. Tudo isso juntamente com as músicas produzidas pelos imensos órgãos contribuíam para o fervor emocional e aumentavam a intensidade religiosa.

“No século XVII (...) além de reformar a iconografia tradicional abrindo caminho à imaginação, a Igreja, empenha numa ação mais de propaganda que de luta, tende a fixar a iconografia dos novos santos a fim de que sirva de exemplo e estímulo: contra a heresia, que nega o culto dos santos, quer mostrar que a via da glória celestial está aberta a todos os fiéis, até os mais humildes (...). A imagem é assim concebida para exercer uma função puramente auxiliar ou instrumental; a simplicidade da fatura torna-a rapidamente familiar, e

a comunicação não exige nenhum esforço de inteligência, ocorrendo (...) em um nível ‘subliminar’<sup>8</sup>.

No decorrer do século XVII, a escultura monumental em pedra praticamente desaparece das fachadas dos edifícios e a arte em relevo é praticada na construção das imagens e também na decoração interior das igrejas.

Durante o século XVII, um novo poder começou a ser consolidado através da formação dos Estados absolutistas e com isso as monarquias acabaram sendo influenciadas por uma forte infra-estrutura burocrática o que deu origem as primeiras capitais (sedes das Cortes) onde toda a força cultural e artística era centralizada e assim surgiram às chamadas “modas” e os gostos oficiais.



3. Praça de São Pedro, Bernini, 1656-1667.

A cidade, principalmente a chamada “cidade capital”, onde se fixava o poder político – administrativo do Estado, era o contexto considerado ideal para as exaltações régias e religiosas, configurando-se assim em lugares de extrema importância na Idade Moderna.

O Barroco era interpretado como sendo um sistema ideológico e cultural que oferecia diversas soluções estéticas e formais, mantendo uma visão unitária e

---

<sup>8</sup> Argan, Giulio C. in *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o Barroco*, SP, Ed. Companhia das Letras, 2004, pág. 103.

ao mesmo tempo contraditória, que valorizava os critérios sensoriais e dinâmicos se opondo ao equilíbrio racional do Renascimento.

O Barroco aceitava a representação realista do homem e da natureza, assim como a afirmação das emoções transformando tudo em uma só arte. Nos países católicos, o Barroco proporcionou a aproximação do religioso à sensibilidade dos fiéis e aos protestantes, apesar do alto conteúdo alegórico, trouxe o aparente realismo aos aspectos tangíveis da realidade. Sob este aspecto, o Barroco e sua extraordinária riqueza de símbolos e de conteúdos retóricos acabou proporcionado o surgimento de uma “cultura simbólica” que para se entender completamente havia de se conhecer suas características plenamente. Assim, o Barroco nasceu como um fenômeno social e a Igreja por sua vez, aproveitou-se dessa nova arte para fortalecer sua luta contra o protestantismo, utilizando a teatralidade e a grandiosidade para atingir seus próprios fins, enquanto que a Monarquia também usufruía das características barrocas para afirmar seu poder.

“O chamado período barroco é, de fato, o período da civilização ocidental mais rico em variedade de expressões – é o momento em que cada um dos povos da Europa inventou as formas artísticas que melhor se ajustavam a seu próprio gênio. A variedade ampliou-se graças a um intenso trânsito e intercâmbio de formas; nunca a civilização ocidental conheceu tamanha troca entre nações no campo intelectual (...), pois, nenhuma outra civilização artística foi tão fértil em contradições, em paradoxos”<sup>9</sup>.

Outra característica marcante dessa época foi à escolha do uso de estruturas centralizadas entre as igrejas barrocas. Com isso, houve uma preferência por plantas elípticas que dispunham o altar-mor num extremo implicando na manutenção do esquema centralizado incluindo a longitude preconizada pela Contra-Reforma. Apesar disso, estas construções não eram enormes devido à dificuldade de cobrir um grande espaço circular ou elíptico com uma cúpula.

---

<sup>9</sup> Bazin, Germain in *Barroco e Rococó*, SP, Ed. Martins Fontes, 1993, pág. 03-05.

Devido à preferência da Contra-Reforma pelos planos basilicais, acabou-se por determinar a utilização das plantas elípticas e com isso o alongamento do eixo longitudinal através do uso de unidades centralizadas combinadas entre si ou também com outros planos longitudinais, fez com que surgissem diferentes experiências que por sua vez exaltavam o sentido teatral de cada espaço.

Através da arquitetura, a Igreja expressava seu poder transformando a cidade em um foco de atrações para os artistas. Foi nesta época que personalidades como Carlo Modero e Borromini, do norte europeu, se fixaram na cidade e contribuíram com suas formações tradicionais arquitetônicas, totalmente científicas, mas, que ao mesmo tempo traziam um ar de fantasia. Outro grande artista que também contribuiu e ajudou na construção e ornamentação das construções romanas foi Gian Lorenzo Bernini, vindo do sul da Europa. Nascido em Nápoles, Itália, em 1598, este artista se tornou o responsável por criar espaços monumentais através de sua liberdade imaginativa. Bernini era um artista completo, pois além de arquiteto, ele também esculpia, pintava, desenhava e criava cenários para espetáculos pirotécnicos. Toda sua carreira esteve marcada por uma profunda ligação com o pontificado e com o mecenato papal. No início, suas obras eram fortemente marcadas por traços da antiguidade. Este artista, além de produzir suas próprias obras que geralmente expressavam temas mitológicos, também restaurava peças clássicas.



4. Beata Ludovica Albertoni, Bernini, 1671-1674.



5. Altar – mor da Basílica de São Pedro, Bernini, 1624-1633.

Já em Turim, cidade sede da Monarquia dos Savóia, outro arquiteto importante da época, Guarino Guarini, construindo espaços infinitos, contribuiu para que se conseguisse evocar uma exaltação espiritual de seus espectadores.



6. Interior da igreja de San Lorenzo, Guarino Guarini, 1668-1687.

Em Veneza, a seqüência de palácios e igrejas de corte palladiano foi transformada devido à audácia de Baldassare Longhena.

Na França, o poder real e a burguesia bem enraizada, proporcionaram uma arquitetura de formas funcionais, simples e elegantes que contrastaram com a grandiosidade romana, dominando assim o Classicismo.

“A arte clássica mostra, a arte barroca demonstra. Dirigi-se a homens aos quais é preciso convencer, e fora da Europa, a homens aos quais é preciso converter”<sup>10</sup>.

Foi na França que a arte foi institucionalizada através da fundação de academias, impondo dessa maneira um gosto oficial e dando origem a uma arte majestosa a serviço do soberano: Grand Siécle.

“Para penetrar na mentalidade da época, é necessário aprofundar dois problemas: a política da ‘maravilha’ e a relação com a ciência (...). No século XVIII a orientação é dupla. Por um lado, encontramos o conceito da autonomia da arte e do valor sugestivo da obra artística (com categorias novas como ‘sentimento’, ‘gênio’, ‘fantasia’). Por outro lado, acentua-se o culto pelo passado, até à teoria de uma beleza objetiva. Graças a esta

---

<sup>10</sup> Bazin, Germain in “O Barroco – um estado de consciência”, op. cit, pág. 20.

dialética entre teoria do gosto e Neoclassicismo incipiente, nasce uma ciência nova: a estética”<sup>11</sup>.

Alguns teóricos fazem avançar o estilo barroco até meados do século XVIII, com sua derivação rococó ou *rocaille*, cuja graciosidade requintada de formas sinuosas e assimétricas pode ser vista como um processo natural de desenvolvimento do século anterior.

“(…) a palavra ‘rococó’, era muito usada nas mercenarias francesas da segunda metade do século XVIII para designar as formas sinuosas e ornamentais do mobiliário Luis XV”<sup>12</sup>.

O Rococó teve origem na França e sua delicada ornamentação, dominada pelo arabesco e pelo capricho deriva da chamada “rocalha” de grutas e jardins.

“(…) o gosto da aristocracia francesa do começo do século XVIII, conhecido como período rococó (passou a predominar na pintura através de), uma predileção por cores e decorações delicadas que sucedera ao gosto robusto do período barroco e que se expressou em alegres frivolidades”<sup>13</sup>.

Desde o final do século XVI, o rei Henrique IV começou a transformar Paris, França, na capital de uma poderosa monarquia. Criou-se um novo elemento urbano, a chamada praça real cujo espaço geralmente retangular, era todo fechado por vivendas de aspecto uniforme, integradas e posicionadas em função da estátua do próprio monarca que era erguida no centro.

Neste novo urbanismo a natureza também era manipulada e introduzida no universo político. Na França, também, foi dado o ponto de partida: o traçado geométrico foi incorporado ao sistema da cidade e este integrado aos espaços, incluindo a natureza em forma de canteiros de perspectivas infinitas, terraços planos e fontes, gerando um imenso campo criativo. As vilas construídas nos campos ofereciam uma integração perfeita com a natureza.

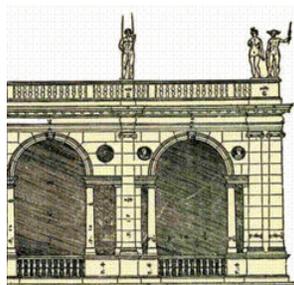
---

<sup>11</sup> Argan, Giulio in *Guia de História da Arte*, op. cit, pág. 69-89.

<sup>12</sup> Bazin, Germain in *Barroco e Rococó*, op. cit, pág. 01.

<sup>13</sup> Gombrich, E. H., op. cit, pág. 358.

A influência francesa foi notada primeiro em Londres. Com seu espírito clássico, surgiram na Inglaterra as chamadas formas do “palladianismo<sup>14</sup>” que proporcionaram ao Barroco inglês uma característica particular.



7. Palácio Europeu, Ilustração de Quattri Libri dell'Architettura.

Nos estados da Europa Central, o estilo Barroco foi incorporado tardiamente e alguns italianos resolveram intervir nas primeiras obras, principalmente na construção de igrejas, fazendo com que a influência francesa ficasse mais forte na elaboração dos palácios cujas cenografias interiores passaram a chamar atenção, devido basicamente às novidades espaciais, isto é, os espaços tradicionais começaram a desaparecer em função de soluções experimentais, onde as plantas dos edifícios eram muitas vezes emblemáticas e com formas inverossímeis. Uma das estratégias utilizada para a valorização destes espaços foi a utilização de linhas fluidas, curvas ondulantes e perspectiva visionária, tanto na pintura quanto na construção, e também a delicada ornamentação rococó.

Em Portugal, a arquitetura do século XVII, esteve muito ligada ao estilo espanhol, mas no século seguinte, devido às cotas econômicas vindas das

---

<sup>14</sup> O Palladianismo é um estilo arquitetônico originalmente criado pelo arquiteto italiano Andrea Palladio. Atualmente os edifícios que têm como base as regras de arquitetura que foram seguidas por Palladio são descritas como palladianos. Este estilo pode ser notado a partir do século XVI, por toda a Europa e em outras partes. Nos Estados Unidos, Thomas Jefferson desenhou vários edifícios neste estilo no final do século XVIII. As construções e os escritos de Palladio seguiram as regras do arquiteto romano Vitruvius.

Américas, as influências italianas e da Europa central ganharam força e importantes empreendimentos foram concluídos.

A Espanha, por sua vez, durante o século XVII, embora estivesse passando por uma crise política séria que acabou influenciando negativamente na arquitetura devido ao elevado custo das construções, teve o número de obras aumentado e o país acabou vivendo ao mesmo tempo, seu apogeu cultural. No início, os princípios do Escorial foram mantidos até meados desse século, mas depois, por influência estrangeira, atingiu-se uma fase de ornamentação que transformou as estruturas rígidas através de soluções criativas de grande qualidade e finalmente o Barroco atingiu seu ápice. No século XVIII este estilo permaneceu, mas foi se intensificando a expressão ornamental e cada região acabou desenvolvendo peculiaridades próprias.

Devido ao requinte das formas, este chamado “Barroco tradicional”, também foi denominado Rococó. Embora não tivesse relação com o rococó francês, este outro rococó foi classificado pejorativamente pelo termo “Churrigueresco”. Paralelamente a este fato, a dinastia Bourbon contratou artistas de outros países para a execução de obras na Espanha, que trouxeram consigo soluções estruturais inovadoras que acabaram por desenvolver um Barroco classicista, que contribuiu para a imposição do modelo francês através da Academia de Belas Artes em 1752.

As características da arquitetura peninsular, por sua vez, acabaram chegando às colônias americanas e se expandindo por um vasto território durante muito tempo. Uma das principais constantes de maior interesse na Arte colonial dos séculos XVII e XVIII foi a ornamentação interna dos templos e capelas. Considerada por muitos como um autêntico “horror vacui”, no México, por exemplo, a decoração interior que se expandia para o exterior aproveitando as qualidades de alguns tipos de pedras existentes no local, transformou a arquitetura em algo denso, cujo momento de esplendor coincidia com uma cultura

de sólidos princípios teóricos, de fundamentação geométrica e matemática que determinaram uma expressão arquitetônica moderna.

### **1.3. PINTURA BARROCA NA EUROPA**

Todo esse movimento afetou também a pintura e a escultura. O grande centro da pintura barroca foi a cidade de Roma, na Itália, onde o catolicismo era extremamente dominante e tanto os Papas como as novas ordens religiosas, como por exemplo, os jesuítas, eram os principais clientes e encomendavam a maioria das obras com o propósito de ilustrar, atrair e impressionar seus fiéis. Em consequência desse fato, havia uma preferência constante pela ortodoxia doutrinal das imagens e pelo decoro, onde os meios teatrais e ilusionistas eram muito apreciados e valorizados para cativar, emocionar e levar os fiéis ao caminho da salvação, através dos enormes quadros pendurados nas paredes atrás dos altares das igrejas e também nas pinturas dos murais decorativos das mesmas. Essas propostas influenciaram a arte religiosa de todos os outros países católicos.

Nesse meio tempo a aristocracia começou a se interessar pela antiguidade, pela mitologia e pelos programas alegóricos, e suas encomendas pictóricas eram direcionadas para a pintura decorativa dos palácios. Na França, o que se configurou foi o modelo da arte real, que por sua vez coincidiu com o triunfo do absolutismo de Luis XIV. Lá toda a linguagem artística era controlada pela Academia de Arte e pelas oficinas reais, onde ambas procuravam através da forma glorificar o monarca, pois este era considerado como sendo um ser acima dos demais mortais e suas virtudes eram comparadas aos deuses da antiguidade. Esta proposta conduziu a arte barroca classicista.

Já os chamados Países Baixos estavam sendo fragmentados devido às manifestações nacionalistas que acabaram levando à guerra com a Espanha, e com isso, o movimento da Reforma, por sua vez, acabou determinando a divisão

desses entre: os Países Baixos do Sul (Flandres), onde havia uma concentração de fiéis católicos e a região permaneceu dependente da Espanha, cujo poder estava nas mãos dos arquiduques em Bruxelas, e nesta região a pintura barroca era dirigida à aristocracia, à Igreja e à burguesia mercantil que tinham por gosto uma arte de formato grande, de modos afetados e exuberantes, luminosa e colorida, onde os temas prediletos giravam em torno da temática religiosa e da decoração mitológica, assim como dos retratos e dos temas de gênero e tinham como principal centro artístico a cidade de Ambers;

Nas Províncias Unidas do Norte (Holanda), por ter em sua maioria, protestantes, a arte religiosa acabou sendo cessada, e no lugar dessa, o que se desenvolveu foi uma pintura totalmente voltada à burguesia (comerciantes, funcionários ricos e profissionais). Por esse motivo, as obras de arte eram tidas como meio de investimento e serviam para a decoração de suas casas ou como peças de coleção que permaneciam nas oficinas dos próprios artistas.

Estes compradores impunham seus gostos derivados de uma mentalidade mercantil e de uma ética protestante, em pinturas com formato menores, mais realistas, como por exemplo, os retratos (individuais ou em grupos), as paisagens (urbanas, campestres e navais), naturezas-mortas (de alimentos ou flores) e por fim, cenas da vida doméstica (pintura de gênero).

Na Espanha, foi durante o século XVII, que a pintura alcançou a chamada Idade de Ouro. Muitas regiões viraram focos artísticos e desenvolveram suas características artísticas, dentre elas a Escola de Sevilha e as oficinas de Madrid. Neste país, devido ao contexto histórico, no qual a influência católica se fez amplamente presente em todos os âmbitos da vida de seus habitantes, a temática religiosa acabou se tornando o principal objetivo artístico. A arte era patrocinada pelos reis, pela nobreza, por ordens religiosas e pelos próprios fiéis das igrejas e dos conventos. Paralelamente, o retrato começou a ganhar espaço e a pintura

realista também, na medida em que a pintura religiosa se uniu ao espiritualismo persuasivo da imagem na tentativa de aproximar os fiéis do sobrenatural.

No decorrer do século XVIII, ocorreram mudanças significativas por toda a Europa como por exemplo, o declínio do Antigo Regime, a ascensão da burguesia, a difusão do pensamento ilustrado e uma melhora do nível de vida do povo que se manifestaram também na pintura.

“(…) a par do contexto histórico, os pintores continuarão a serviço dos reis e da Igreja, adaptando os programas pictóricos à mudança de gostos e criarão uma arte nova dirigida à aristocracia e à burguesia. Assim, embora se mantenham as encomendas artísticas anteriores (como as reais), o artista pode trabalhar com maior independência, aumentando o comércio de pinturas com vendedores especializados e colecionadores ávidos de ter quadros nas suas casas. No Settecento, também mudarão os focos de interesse no panorama europeu, podendo destacar-se três: Itália (Veneza), França (Paris) e Inglaterra (Londres), através da pintura dos quais pode acompanhar-se a evolução da pintura barroca deste século. (Na) Itália, sobressai a Escola veneziana de pintura, com a qual esta república recupera a importante posição internacional que ocupara no Cinquecento. A sua pintura será a melhor expressão das transformações vividas na Europa. Por um lado, continua-se a desenvolver a grande pintura decorativa precedente com a qual se exaltarão as virtudes dos integrantes do Antigo Regime, adaptando-se ao novo gosto do século XVIII. Por outro lado, realiza-se uma nova pintura de gênero realista, destinada à burguesia endinheirada que quer ser retratada diretamente em todas as suas atividades diárias. Finalmente, generaliza-se a paisagem topográfica urbana, a dos vedutistas<sup>15</sup>, que terá compradores tanto em Veneza, entre os turistas que visitam a cidade, como noutros países, sobretudo Inglaterra, para onde são exportados cada vez mais”<sup>16</sup>.

Com relação à técnica, a pintura barroca costumava ser realizada sobre telas, madeira, cobre e afrescos. As tintas eram à base de óleo e pigmento colorido e ao serem utilizadas em paredes, eram diluídas em água de cal e aplicadas sobre o reboco de cal ainda úmido. Mais tarde, no final do século XVIII, o uso do pastel (barras de tinta feitas com pigmentos em pó amassados com goma resina), passou a ser mais constante principalmente para se realizar os contornos dos esboços dos retratos. Na pintura barroca, a cor predominava sobre a linha, e por esse motivo freqüentemente se optava por uma execução mais solta, com pinceladas visíveis ou até grandes manchas cromáticas que definiam

---

<sup>15</sup> Vista ou paisagem urbana topográfica ou suficientemente fiel para ser identificada como um lugar concreto.

<sup>16</sup> Zamora, Maria Isabel in *O Melhor da Arte Barroca*, vol. 3, Lisboa, Ed. G&Z Edições, 1999, pág. 06- 07.

as formas sem terem limites precisos. No entanto, o desenho ainda se fazia presente.

“Os pintores barrocos também se interessavam por captar o psicológico e o emocional (...). No barroco inventa-se a caricatura moderna (...). A luz constitui outro dos componentes essenciais da pintura barroca que emprega vários tipos da mesma (...). No barroco, a composição é aberta, de linhas diagonais, em zigue-zague ou disposições em V nas quais se inserem as figuras, grupos ou ações individuais num unitário, o que cria uma trajetória de movimento que percorre o quadro e evidencia o principal (...). O barroco também procura captar o espaço em profundidade, unitário e ilimitado, da mesma maneira que a ciência da época o concebe com um amplo e uniforme sistema de pares interrelacionadas (...). As oficinas especializadas em pintura mural dominam todas as formas da perspectiva para imitar o prolongamento e abertura de uma parede, teto ou abóbada para o infinito espaço exterior, criando efeitos ilusórios de relação entre o espaço pictórico e o espaço real do espectador, implicando este último”<sup>17</sup>.

Outro ponto importante a ser mencionado é a questão da mudança geral do gosto estético, que ocorreu entre os séculos XVII e XVIII, através das decorações pictóricas do Rococó.

“Os termos franceses *rocaille* (rocalha) e *rococó* têm a mesma raiz semântica, constituindo o segundo uma alteração popularizante do primeiro, provavelmente por analogia com o termo italiano *barocco*. Ambos derivam de *roc* pela origem comum em um tipo usual de decoração de jardins no século XVIII, baseado no uso de conchas inseridas em amontoados artificiais de rochas, formando grutas e fontes. Designando inicialmente esses conjuntos ornamentais, o termo *rocalha* acabou se estendendo ao motivo inspirado em conchas assimétricas que dominou o vocabulário formal do novo estilo”<sup>18</sup>.

Dessa forma, pode se dizer que durante o Setecentos, o que predominou foi a pintura de realização mais solta; a cor densa e forte que havia sido muito utilizada no Seiscentos, começa a ser deixada de lado e surge o gosto pelos tons pastéis. Além disso, a luz natural ou misteriosa passa a ser substituída, na maioria dos casos, por uma luz esbranquiçada e clara, geralmente disposta na forma de raios luminosos visíveis.

O objetivo principal da maioria dos artistas do século XVII era o realismo, um interesse pela representação verossímil do Homem e da Natureza, através da

---

<sup>17</sup> Zamora, Maria Isabel, op.cit, pág. 08-11.

<sup>18</sup> Oliveira, Myriam A. R. in *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, SP, Ed. Cosac&Naif, 2003, pág. 23.

captação da fisionomia, tátil e sensorial, que levava a um aprofundamento psicológico e emocional, da representação de um determinado indivíduo ou história, através de uma melhor percepção do espaço, que por sua vez, funcionou como uma espécie de reação contra alguns aspectos da arte maneirista que predominou por toda a segunda metade do século anterior onde o conceito de bom gosto favorecera uma idealização de certa maneira exagerada do mundo real.

“Retoricamente (...) a obra de arte aproxima-se da tradição da *tota allegoria*, alegoria fechada ou perfeita. Para compô-la, o artista opera a magia através da força das imagens e figuras (...). A beleza dos corpos não consiste na sombra da matéria, mas na claridade e graça da forma; na massa obscura, mas numa espécie de harmonia luminosa”<sup>19</sup>.

Outra característica das pinturas dessa época que também tiveram bastante influência da arte italiana foi o uso da cor. Esta, principalmente na região de Flandres, onde atualmente esta situada a Bélgica, sempre teve uma importância enorme, e eram usadas até em ilustrações nos antigos livros manuscritos.

Outro tipo de pintura que se desenvolveu nesse período foi a pintura floral, onde o antigo gosto flamengo pela cor se expressava de maneira significativa.

“Os quadros poderiam ser simplesmente decorativos, representando um vaso de flores sobre uma mesa, mas, havia séculos, as flores vinham sendo utilizadas pelos pintores também como símbolos (...). Quando os quadros manifestamente religiosos caíram em desuso, após as perturbações religiosas de fins do século XVI, era natural que se desenvolvessem outros símbolos – especialmente os símbolos da brevidade da vida humana (...). Por vezes, a pintura religiosa e a pintura floral foram combinadas (...). Durante a segunda metade do século XVII, a moda floral propagou-se à França e Inglaterra, com engenhosos quebra-cabeças feitos de pequeninas peças de madeira, marfim, madrepérola e osso de diferentes cores ou tonalidades tomando, por vezes, o lugar da tinta. Foi uma manifestação de uma época amante do prazer, mas também de um período em que as realidades espirituais nunca estiveram muito abaixo da superfície”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Hansen, João in *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*, SP, Ed. Atual, 1987, pág. 73-79.

<sup>20</sup> Mainstone, Madeleine in *Barroco e o Século XVII*, RJ, Ed. Zahar, 1984, pág. 40-42.



8. Virgem e o Menino no jardim florido com os anjos, Rubens e Jan Brueghel, 1616-1617.



9. Natureza-morta floral, Jan Davidsz De Heem, 1665.

No século XVIII o campo das artes, apesar de ter se desenvolvido com esplendor, também passou por um período menos exuberante. Nas obras de Annibale Carracci (pintor que constituiu a base do classicismo barroco, onde por oposição às formas mais exuberantes do Barroco, todo conhecimento da escultura antiga, toda a reflexão sobre a pintura do século XV e todos os estudos sobre a natureza, eram utilizados para selecionar e apresentar as mais belas partes da natureza como sendo o modelo de beleza ideal), por exemplo, havia um certo comedimento. As pinturas desse tipo eram inspiradas principalmente, nas obras de Rafael, que continham um harmonioso equilíbrio e também em obras antigas com qualidades clássicas tanto da Grécia, quanto de Roma.

Na França, durante seu reinado, Luis XIV teve como principal conselheiro o ministro Jean Baptiste Colbert, que havia sido encarregado de cuidar de todos os

assuntos ligados ao governo e também às questões econômicas e religiosas. A ele, o rei deu autonomia para cuidar da Academia Real de Pintura e Escultura, e com isso, Colbert obrigou todos aqueles que se diziam artistas a pertencerem a esta.

“Através desse patrocínio régio, o monarca pôde criar um ambiente nos palácios reais em que a arquitetura, a escultura, os jardins, as decorações murais, o mobiliário e os tecidos, a música e o teatro formaram em conjunto em cenário unificado para o mais poderoso soberano da Europa”<sup>21</sup>.



10. Tapeçaria, Gobelin, século XVII.

Os pintores Georges de La Tour e Philippe de Champaigne, também foram dois artistas de destaque na pintura francesa, por oferecerem uma versão muito particular dos temas de gênero e religiosos. Suas obras tinham um certo ar naturalista, possuíam um fundo neutro e uma iluminação contrastante proveniente, em sua maioria, de velas ou de fora do quadro. Suas personagens eram figuras reduzidas, com simples volumes. Com temas religiosos, as partes desagradáveis da narração (como por exemplo, os martírios) eram eliminadas, e dava-se ênfase as figuras silenciosas, em poses de meditação interiorizada (influência do pensamento franciscano).

---

<sup>21</sup> Mainstone, Madeleine, op. cit, pág. 48-50.



11. Duas Irmãs de Port Royal, quadro votivo de sóror Catherine de Sainte-Suzanne, Philippe de Champaigne, 1662.

No começo do século XVII, a posição hierárquica na sociedade, mais conhecida como status social, era muito mais importante para os indivíduos do que as características pessoais de cada um. Dessa forma, os retratos pintados nessa época não demonstravam diferenças de caráter entre os retratados.

Em muitos países da Europa, e principalmente na França, todas as modas eram inventadas pela corte e no começo do século XVII, o cardeal Richelieu começou a impor sua autoridade com objetivo de influenciar as decisões políticas e também o gosto da nobreza.

“É o tempo em que as Academias fixam e seccionam o caráter de profissionalismo do artista (...), de agora em diante não é mais um personagem da corte, mas um livre ‘professor’, um burguês, como o médico, ou melhor, como o homem da lei. A arte é apenas uma técnica, um método, um tipo de comunicação ou de relação, mais precisamente, é uma técnica da persuasão que deve levar em conta não somente as próprias possibilidades e os próprios meios, mas também as disposições do público ao qual se dirige”<sup>22</sup>.

Na Holanda, neste período os ministros eram todos protestantes e ocupavam o mesmo nível social de outros profissionais como médicos e advogados e alguns grupos escolhiam seus líderes em suas próprias congregações. Muitos, mesmo não sendo teólogos, utilizavam a Bíblia para pregar e aconselhar seus semelhantes. Um dos grandes pintores dessa região, Frans Hals, costumava pintar, além de retratos individuais, retratos coletivos ou de

---

<sup>22</sup> Argan, Giulio in *História da Arte Italiana: de Michelangelo ao Futurismo*, op. cit, pág. 348.

grupos, onde eram reunidos numa mesma obra, os membros de várias corporações, como por exemplo, grêmios, escolas ou até centros de beneficência, com a finalidade de criar obras para decoração de suas sedes, com isso, este artista acabou introduzindo duas novidades no campo artístico: primeiro, a captação direta e também espontânea dos retratos, que por sua vez refletia a vitalidade, o temperamento e o estado de espírito momentâneo de suas personagens; e segundo, uma técnica de pintura particular com pinceladas rápidas, seguras e simplificadas, quase como se fossem esboços, o que facilitava a comunicação de suas figuras com o espectador.



12. Oficiais da Guarda Civil de Santo Adriano em Haarlem, Frans Hals, 1627.



13. As meninas, Diego Velázquez, 1656.

Durante o século XVII, as pinturas de paisagem começaram a ser tratadas pelos artistas como um tema autônomo. Os pintores mais antigos (italianos, alemães e flamengos) desenhavam esboços de suas paisagens preferidas ou que

encontravam em suas viagens. Esses eram utilizados num segundo momento como pano de fundo para suas obras com temas religiosos ou mitológicos.

“Com frequência, a paisagem de fundo refletia a atmosfera do tema principal: poética, lírica, misteriosa ou ameaçadora. Por vezes, como em várias pinturas religiosas de Giovanni Bellini, essa paisagem era pintada com amor ao detalhe e uma percepção do toque unificador da luz natural que jamais foi superada. A subordinação da paisagem às necessidades do tema principal significava, porém, que a experiência direta da paisagem real – o impacto que nos causa quando nela deambulamos – raramente era expressa (...). (No) século XVII (...) os clientes permaneceram interessados principalmente nos temas (da época), mas havia mercado para cenas bíblicas e religiosas nas quais um ambiente paisagístico que captasse o estado de espírito da história se tornou, de fato, o motivo principal. Na Holanda, as novas condições (...) criaram um mercado inteiramente novo para registros diretos da terra tão recentemente conquistada, bem como para registros mais íntimos da vida doméstica”<sup>23</sup>.



14. Paisagem com arco-íris, Rubens, 1636-1638.

Foi a partir da segunda metade do século XVIII que a arte posterior ao Renascimento começou a ser chamada de forma pejorativa, de barroca. Enquanto os artistas desse período se concentravam nas linhas e nos desenhos na tentativa de alcançar a harmonia, os barrocos se preocupavam com as cores. Alguns preferiam tratar os diferentes planos e superfícies, enquanto outros trabalhavam com a profundidade e com os volumes, mas todos tinham algo em comum: a busca pela emoção, pela dramaticidade e pelo inesperado.

Em contraposição ao ideal clássico, as obras desses artistas admitiriam uma certa tendência ao assimétrico, ao extravagante, ao apelo emocional, inexistente até então na arte renascentista.

---

<sup>23</sup> Mainstone, Madeleine, op. cit, pág. 65-72.

“(Esse) novo estilo caracterizado pela exuberância das formas e pela pompa litúrgico-ornamental, atuaria como instrumento ao mesmo tempo de afirmação gloriosa do poder temporal da igreja e do impacto persuasório sobre uma mentalidade social que se debatia entre valores da tradição católica e a filosofia renascentista que liberava suas novas verdades (...). Em vez da antiga estrutura clássica, apoiada em elementos de linearidade, de rigidez dos planos, de delimitação rigorosa das formas, de autonomia e clareza absoluta dos objetos, o especialista alemão divisaria uma nova estrutura na arte barroca (...) numa abertura de forma onde os componentes plásticos se interpenetram e confundem em gradações do contorno e clareza, visando sempre a uma única unidade que é a concepção final do conjunto. Impondo assim a quebra do equilíbrio clássico, a arte barroca instaurou uma nova linguagem plástica (...). Esse novo procedimento do artista haveria (...) de refletir uma contingência histórico-filosófica do homem da época (...). A vida barroca (...) se animará sempre de um sentido lúdico, em que as formas de repressão da consciência jogam em permanente contradição com as formas irremovíveis da paixão humana. Daí a dualidade essencial do barroco, o comportamento paradoxal (...), a presença cambiante do claro-escuro, que não será só um elemento de artifício formal do jogo de luz e sombra (...) mas a própria metáfora de todo um mundo de formar artístico (...). Daí o aspecto espetaculoso que assumiam as principais celebrações litúrgicas”<sup>24</sup>.

Na Espanha, foi na chamada terceira fase da pintura espanhola, isto é, no final do século XVII, quando o reinado de Carlos II chegou ao fim, que a pintura decorativa italiana do Barroco finalmente foi assumida. Sob a orientação de Rubens juntamente com a Escola flamenga, as inovações técnicas começaram a ser desenvolvidas e além do óleo, alguns pintores passaram a utilizar o afresco seguindo as fórmulas dos artistas italianos que moravam no país. Uma nova paleta de cores vibrantes, luminosas e alegres, se fez presente e através de pinceladas mais leves e soltas, imprimiu-se uma nova dinâmica e um novo sentido cênico às composições.

#### **1.4. ESCULTURA BARROCA NA EUROPA**

Com relação à escultura barroca, o seu desenvolvimento esteve totalmente envolvido com os acontecimentos sócio-políticos da época. Durante o século XVII, os problemas ligados à religião que surgiram devido à expansão do luteranismo e também de outras vertentes religiosas que acabaram sofrendo reformas, transformaram toda a Europa em um campo de batalha. Tanto os Estados católicos quanto os protestantes, resolviam suas diferenças relacionadas à forma

---

<sup>24</sup> Ávila, Affonso, “Pequena Iniciação ao Barroco Mineiro” in *Barroco 1975*, número 7, MG, 1974, pág. 07-09.

de doutrinar seus fiéis utilizando armas e ao mesmo tempo demonstravam a união que existia entre o poder secular e a religião. Com a aparição de heresias e revisões sobre o pensamento católico, a ordem política e social da Europa acabou obrigando seus príncipes e outros governantes a colocarem seus exércitos á serviço do poder da Igreja.

Todos os países europeus (Inglaterra, Espanha, França, Países Baixos e Império germânico), acabaram por se deparar com a seguinte realidade: eles estavam rodeados por conflitos que colocavam em evidência tanto as divergências religiosas que os separavam, quanto os componentes políticos envolvidos nesse problema, pois dependendo da religião do príncipe, seria esta também, a religião de seus súditos. Com isso, a Igreja, na tentativa de reconquistar todos os territórios tirados pelo catolicismo, procurou a aliança do poder civil, transformando-se em um poderoso instrumento de evangelização e cultura.

Durante o século XVII o gosto pela tradição clássica na arte italiana esteve muito presente, no campo das esculturas. Os antigos monumentos que haviam sido conservados e permaneciam em exposição nas cidades como a de Roma, tiveram grande influência na orientação das artes, que desde o Renascimento viam nestes uma fonte de inspiração.

Na França, principalmente, esse fenômeno de endeusar o rei, adquiriu seu expoente máximo durante o reinado de Luis XIV (o conhecido Rei Sol), que era visto como sendo uma força única chegando até a atingir o poder da Igreja, cujos interesses deveriam coincidir diretamente com os da Coroa.

Neste mundo totalmente hierarquizado, a figura dominante do rei imperava de forma indiscutível em todos e quaisquer aspectos na vida de seu povo e na arte de seu país, devendo esta última estar sempre à seu serviço.

A intervenção dos pontífices ao ditar as reformas que deveriam ser realizadas com objetivo de embelezar as cidades era algo que já vinha de uma longa tradição, pois depois dos Césares antigos, em Roma, foram os Papas que

assumiram a planificação urbana e se preocuparam com o engrandecimento da cidade. Quanto a esta questão, o importante artista da época Gian Lorenzo Bernini, soube contribuir com eficiência através da construção de suas fontes e monumentos.

“A poderosa influência de Bernini tornara a imagem isenta quase um modelo exclusivo de escultura. Esta variante dominava o ambiente artístico romano no qual as figuras adquiriram vida própria, projetadas sobre os buracos dos nichos e altares ou nos majestosos portais das igrejas agora reconstruídas ou reformadas”<sup>25</sup>.

Ao criar suas fontes, Bernini acabou introduzindo uma concepção diferenciada ligada à arquitetura da água, pois até aquele momento as composições eram fundamentadas apenas no princípio arquitetônico e a escultura, por sua vez, era considerada como algo complementar.



15. Fonte dos Quatro Rios, Bernini, 1648-1651.

“Se é verdade que esculturas como a ‘Santa Teresa’ de Bernini (em Roma, Itália) só podem ser julgadas no contexto das razões que a criaram, o mesmo se aplica – ainda mais – às decorações pintadas das igrejas barrocas (...). Uma pintura (como as pintadas nas paredes das igrejas barrocas) não tem significado fora do lugar para a qual foi feita. Talvez não seja coincidência, portanto, que após o pleno desenvolvimento do estilo barroco, em que todos os artistas colaboraram na realização de um único efeito, a pintura e a escultura como artes independentes tenham declinado na Itália e em toda a Europa católica. No século XVIII, os artistas italianos eram principalmente soberbos decoradores de interiores, famosos em toda a Europa por sua habilidade no trabalho de estuque e pelos afrescos que podiam transformar qualquer salão de um palácio ou mosteiro num cenário de riqueza espetacular”<sup>26</sup>.

Esses traços distintos do Barroco eram vistos como uma nova forma expressiva de ver o mundo.

<sup>25</sup> Navarro, Cristóbal in *O Melhor da Arte Barroca*, vol. 2, Ed. G&Z Edições, 1999, pág. 17.

<sup>26</sup> Gombrich, E. H., op. cit, pág. 346- 349.

“No Barroco você tem a impressão de que o mundo está fora do quadro e o pintor apreendeu um pedaço desse espaço, mas o mundo está lá fora. Esta é uma das características da visão barroca ao contrário da visão clássica, da visão renascentista (...). O Barroco trabalha a ilusão no espaço arquitetônico, criando falsas perspectivas dentro da perspectiva real, escadarias que não existem, reentrâncias de vazios e cheios que não existem, mas que a pintura finge nos muros do templo e especialmente no teto que tem, na arte barroca, uma função muito importante. Então essa perspectiva alucinada do Barroco cria no espaço da igreja transforma-a inteira num grande trompe-l'oeil (...) aquele espaço todo vira uma grande ilusão de ótica”<sup>27</sup>.

No decorrer do século XVIII Roma continuou sendo o centro da escultura européia. Devido à continuidade dos valores espirituais e formais desde o classicismo (que era algo aceito como modelo e também como referência estética) e da convivência harmoniosa entre as obras mais atuais e as da renascença, esta cidade era um local onde os artistas e seus mecenas se inspiravam.

Os temas preferidos dessa nova arte eram: a cidade, a igreja e o palácio.

“(…) para que as artes (florescessem), menos importante (era) que (fossem) ensinadas em Instituições Reais e o mais importante (era) que (houvesse) bastante gente disposta a comprar pinturas e esculturas de artistas vivos. Foi aí que surgiram as principais dificuldades, porque a própria ênfase sobre a grandeza dos mestres do passado, que era favorecida pelas academias, fazia com que a clientela se inclinasse mais a comprar velhos mestres em vez de encomendar pinturas aos novos. Para remediar tal situação, as academias, primeiro em Paris e depois em Londres, começaram a organizar exposições anuais das obras de seus membros (o que ocasionou uma importante mudança) (...). Essas exposições anuais converteram-se em eventos sociais que serviram de tema nas conversas da sociedade polida, e faziam ou desfaziam reputações. Em lugar de trabalharem para mecenas individuais cujos desejos entendiam, ou para o grande público, cujo gosto podiam aferir, os artistas tinham que trabalhar agora para o êxito numa exposição onde havia sempre o perigo do espetacular e pretensioso superar o simples e sincero (...). A tentação era grande, para os artistas, de atraírem as atenções mediante a seleção de temas melodramáticos nas suas pinturas e o recurso à dimensões e cores gritantes que impressionassem o público (...). Alguns artistas (desprezavam) a ‘arte oficial’ das academias e (...) o choque de opiniões, entre aqueles cujos dotes lhes permitia atrair o gosto do público e aqueles que se viam excluídos, (ameaçavam) destruir o espaço comum em que toda a arte se desenvolvera”<sup>28</sup>.

O estilo Barroco, desde o começo, sempre esteve ligado aos acontecimentos históricos, religiosos, econômicos e sociais importantes da história. Um desses foi o início dos governos absolutistas europeus na França,

---

<sup>27</sup> Gullar, Ferreira, “O Olhar” in Adauto Novaes, *Barroco – Olhar e Vertigem*, SP, Ed. Cia das Letras, 1988, pág. 220-221.

<sup>28</sup> Gombrich, E. H., op. cit, pág. 380.

Áustria e Alemanha, onde os reis eram considerados senhores absolutos, com amplos poderes adquiridos por direito divino e, com isso, começaram a exigir das artes, sua glorificação pessoal em pinturas, esculturas e também na arquitetura de seus majestosos palácios, como por exemplo, o palácio de Versalhes, projetado por Robert de Cotte, em Paris, França, construído a mando do rei Luis XIV.

“O período em redor de 1700 foi um dos maiores da arquitetura (...). Os palácios e igrejas não eram simplesmente projetados como edifícios; todas as artes tinham que contribuir para o efeito de um mundo fantástico e artificial. Cidades inteiras foram usadas como cenários teatrais, áreas de campo converteram-se em jardins, regatos tornaram-se cascatas. Os artistas receberam trânsito livre para planejar como mais lhes agradasse e para traduzir em pedra e estuque dourado suas visões incríveis”<sup>29</sup>.

Outro evento de destaque foi a Revolução Comercial, que ocorreu após o aumento do ciclo de navegações, modificando os sistemas econômicos vigentes na época e favorecendo o descobrimento de novos territórios.

---

<sup>29</sup> Gombrich, E. H., op. cit, pág. 353.

## CAPÍTULO 02:

**Resumo:** Este capítulo constitui-se em uma introdução à arte barroca (arquitetura, pintura e escultura) no Brasil. Analisa-se desde a chegada dos portugueses em nosso país, passando pela formação das oficinas e as diferentes características das obras barrocas nas principais regiões brasileiras.

### 2.1. INTRODUÇÃO À ARTE BARROCA NO BRASIL

No Brasil, falar sobre a arte barroca é como recordar de nossa própria origem cultural.

“(…) é falar (...) de nossa própria formação histórica, das raízes de nossa maneira própria e íntima de ver e sentir, de exprimir uma peculiar experiência do real que a arte só faz transfundir e sublimar. Porque o barroco está muito perto ligado a um modo peculiar de ser que aqui aportou com os povoadores portugueses e cedo se amoldou à nossa realidade tropical e americana. Inseparável da ideologia que forjou a nossa primeira sociedade e os nossos primeiros valores – o barroco não ficou limitado, porém, às formas exteriores de um estilo arquitetônico ou do revestimento ornamental do rito católico. Ele sintetiza (...) as forças de interioridade bastante características do homem do período e delas impregnou por isso todas as manifestações da nossa incipiente vida cultural e social (...). É o tônus barroco que anima o inteiro organismo da sociedade mineradora – as suas festas públicas, as suas solenidades religiosas, o cenário de formas e cores onde elas decorrem”<sup>30</sup>.

As primeiras manifestações artísticas barrocas brasileiras apareceram muitos anos depois de seu descobrimento e foram expressas num primeiro momento nas construções de capelas e igrejas.

“As capelas que se destinavam ao culto semelhavam habitações de particulares, sem caracterização nenhuma. Encimava-se uma cruz: era a designação da piedade e do consolo; algumas vezes num andaime, ao lado, ou num frontão liso, cantava um sino: era o apelo às almas esquecidas de Deus no continuado alarme em que viviam pela bruteza dos aborígenes e pelas investidas da natureza hostil. Tais capelas podiam ser graciosas, eram meigas, eram puras, não continham, porém, a preocupação do Belo arquitetônico (...). A igreja primitiva, branquíssima, emoldurada na verdura sombria das colinas, tem apenas uma beleza romântica e enternecida (...). Todas essas igrejas, assim como os templos de maior porte, edificados mais tarde, obedecem a uma certa ordem de tipos arquitetônicos que, tendo-se vulgarizado por todo o Brasil, tomaram uma feição fortemente acentuada, donde muito bem se poderia originar um estilo nacional. O jesuítico, (...) o rococó – que mais não são que um só estilo com mínimas variantes, provenientes de países onde assim se denominou o estilo barroco, - ai domina, porém mais simples (...) os tipos portugueses

---

<sup>30</sup> Ávila, Affonso in *Iniciação Ao Barroco Mineiro*, op. cit, pág. 07.

trazidos para a nossa terra, ainda pobre e sem facilidade de operários e material, simplificaram-se (...). Dessas edificações primitivas um bem nos adveio: deram-nos um fanal, fixaram um estilo, propalaram-lhe a regra; foram simultaneamente exemplo e tradição, incentivo e saudade (...). Na Bahia, o Barroco atinge uma expressão menos sincera, a construção é mais erudita; no Rio de Janeiro a preocupação artística exterior diminui ao passo que a decoração interna atinge ao delírio, produzindo a obra-prima do entalhe que é a igreja de S. Francisco de Penitência; em Minas, vamos deparar com a suprema glorificação da linha curva, o estilo mais característico, duma originalidade excelente (onde) a própria decoração que determina o estilo”<sup>31</sup>.



1. Imagens da igreja S. Francisco de Penitência, fachada, interior, altar e teto, 1653-1773.

O Barroco fora introduzido no Brasil na Bahia e se estendeu por toda a faixa litorânea do Nordeste, onde foram erguidos os primeiros templos de suntuosidade típica do novo estilo.

“(…) na vastidão territorial da colônia brasileira, a diversificação dos ciclos econômicos e as vicissitudes do processo político e social foram aos poucos determinando aspectos diferenciados na produção cultural e artística das áreas territoriais mais diretamente atingidas pelo sistema colonizador. Nos séculos XVI e XVII foram as regiões da Bahia e de Pernambuco no nordeste, desenvolvidas graças à produção intensiva do açúcar, que constituíram os principais focos de interesse da Coroa portuguesa. Nelas se situa em consequência a maioria dos monumentos significativos que se conservam desse período

<sup>31</sup> Andrade, Mario, “A Arte Religiosa no Brasil”, SP, Experimento, Giordano, 1993 (crônicas publicadas na *Revista do Brasil*, 1920), pág. 45-79.

(...). Secundando o poder civil na obra colonizadora, a Igreja Católica teve importantíssimo papel na encomenda arquitetônica e artística do Novo Mundo”<sup>32</sup>.

Devido ao fato de que muitas das imagens religiosas, que chegaram ao Brasil no início da colonização, terem sido trazidas pelos portugueses (cujo fervor religioso vinha desde a época medieval), poucas peças datadas do século XVI, foram conservadas, pois as imagens que chegaram até o nosso país já eram antigas para época e devido ao manuseio devocional, característico da tradição ao culto católico muitas dessas eram enterradas em locais sagrados próximos das igrejas.

Embora a importação de imagens portuguesas tenha sido uma constante ao longo de todo o período colonial, já desde os primeiros anos do século XVII desenvolveu-se no Brasil, oficinas de produção local para atender à demanda crescente da população.

Submetidas aos padrões iconográficos e estilísticos convencionais, as imagens seiscentistas apresentavam geralmente além de posturas hieráticas, uma contenção nas formas do planejamento e expressões severas e distintas, que repetiam com poucas variações os protótipos portugueses usados como modelos.

“O Barroco emprega o mesmo sistema de formas, mas em lugar do perfeito, do completo, oferece o agitado, o mutável; em lugar do limitado e concebível, o ilimitado e colossal. Desaparece o ideal da proporção bela e o interesse não se concentra mais no que é, mas no que acontece. As massas, pesadas e pouco articuladas, entram em movimento. A arquitetura deixa de ser o que fora no Renascimento, uma arte da articulação, e a composição do edifício, que antes dava a impressão da mais sublime liberdade, cede lugar a um conglomerado de partes sem qualquer autonomia (...). A relação do indivíduo com o mundo modificou-se; abriu-se um novo universo de sentimentos e a alma aspira à redenção na magnitude do incomensurável, do infinito”<sup>33</sup>.

Diversos projetos pictóricos foram desenvolvidos no Brasil, principalmente nos Estados do Rio de Janeiro e de Minas Gerais, onde a expressão do artista

---

<sup>32</sup> Oliveira, Myriam A. R. (org.), “História da Arte no Brasil/ Textos de Síntese”, RJ, UFRJ-EBA, pág. 10-15.

<sup>33</sup> Wölfflin, Heinrich, op. cit, pág. 10.

começou a se manifestar em suas próprias obras. Parece ter ocorrido uma evolução em vários sentidos:

“(uma) evolução do linear (estilo em que predominam as linhas) ao pictórico (estilo que valoriza as massas) (...), (uma) evolução do plano à profundidade (...), (uma) evolução da forma fechada (onde a representação da imagem é apresentada como limitada em si mesma) à forma aberta (onde a imagem extrapola a si mesma, parecendo ilimitada no sentido estético) (...), (uma) evolução da pluralidade (um sistema articulado de formas) para a unidade (uma composição integrada de formas) (...), (e uma) clareza absoluta e relativa do objeto”<sup>34</sup>.

Esta nova manifestação artística acompanhou toda a época da corrida do ouro e acabou por se instalar em Minas Gerais onde alcançou uma enorme autonomia criativa das formas e grandeza absoluta por todo o século XVIII. No final do século XVII, a região onde mais tarde seria o estado de Minas Gerais era rodeada por montanhas, e não passava de uma região deserta habitada somente por algumas tribos indígenas. Cinquenta anos depois, começou a florescer por lá uma civilização próspera que com o tempo iria ter um importante papel na história política, social e cultural brasileira.

A região de São Paulo, também pouco favorecida pela natureza, possuía habitantes com espírito combativo e desbravador acabando por concentrar inúmeros mestiços, sendo esses, principalmente, mamelucos (filhos de brancos com índios) o que gerou uma importante ligação entre esses dois povos.

No Barroco apareceu a preocupação com a cor e com a decoração. Começou a se formar a idéia de adequação das partes ao todo. Os movimentos dos corpos davam vida aos personagens.

“Os artistas buscam inspiração nas expressões e gestualidade exagerada dos atores de teatro da época (...). Embora acessa em princípios a exageros patéticos e melodramáticos, a imaginária luso-brasileira também refletirá esses aspectos no chamado período D. João V, quando prevaleceu a influência italiana no barroco português, entre 1720 e 1760, aproximadamente (...). O cristianismo setecentista será mais sensualista e menos dogmático, refletindo de algum modo o hedonismo otimista do século do Iluminismo, com sua fé ilimitada na razão e no progresso. A experiência mística passa a ser vista como uma

---

<sup>34</sup> Wölfflin, Heinrich, op. cit, pág. 15-16.

modalidade de 'gozo contemplativo', e as experiências religiosas de um modo geral privilegiam sentimentos de beatitude na união com Deus"<sup>35</sup>.

Dentre os tipos de construção que estão ligadas à arquitetura religiosa, sem dúvida, os modelos longitudinais, responsáveis pela integralização de símbolos, como o da cruz, foram os preferidos pela ortodoxia contra-reformista, pois possibilitaram o surgimento de grandes espaços para congregação. Espaços estes bem arejados e adequados à pregação.

“Tratou-se de definir um espaço unitário em função da liturgia e as *Instruções da fábrica e mobiliário eclesiástico* (1577) de São Carlos Borromeo, preocupando-se não só com as estruturas, mas também com a decoração, figurativa e iconográfica, que provocasse através das fachadas racionais (uma) adesão emocional, (estas) serviram de instrumento para aplicar os decretos do Concílio de Trento ao campo da arquitetura religiosa. Nestes modelos, os elementos estão perfeitamente hierarquizados, e a nave adquire grande importância sobre as estruturas secundárias; o altar, num extremo dela ou debaixo da cúpula, é ponto de atração e o movimento progressivo em direção à ele produz-se graças às circulações periféricas, deambulatórias, galerias, ou através do desenho da projeção vertical: seqüências rítmicas dos suportes, tensões espaciais, recursos cênicos, ou uma adequada iluminação tanto progressiva ao longo do espaço como cintilante no ponto culminante”<sup>36</sup>.

## 2.2. ARQUITETURA BARROCA NO BRASIL

No país, a arquitetura religiosa foi o maior expoente da arte barroca. As igrejas eram maravilhosamente decoradas com entalhes em madeira cobertos de ouro, os tetos eram pintados com cenas bíblicas e seus interiores eram decorados com esculturas de santos, altares com anjos, colunas, flores e muitos outros elementos.

“O modesto desempenho da arquitetura civil brasileira do século XVI ao XVIII reflete a situação colonial do país. Não havendo monarca residente anteriormente a 1808, não havia em consequência palácios reais (...). Muito pouco poder efetivo era delegado de Lisboa a Salvador ou ao Rio de Janeiro, e menos ainda às capitânias. Minas Gerais, situada no interior, usufruía de uma independência um pouco maior, devido a sua localização remota (...). O Brasil era a 'vaca leiteira' de Portugal, e qualquer gasto em edifícios governamentais só serviria para reduzir os lucros que o país produzia. Em marcante contraste com essa situação, a Igreja e as ordens religiosas eram por natureza

---

<sup>35</sup> Oliveira, Myriam A. R., “Arte Barroca”, op. cit, pág. 45.

<sup>36</sup> Idem, pág.24.

menos centralizadas, e desfrutavam de considerável independência em relação a suas instituições de origem, como demonstra claramente a fisionomia urbana das cidades coloniais. Entretanto, de um modo geral, observa-se certo paralelo entre arquitetura civil e a religiosa (...). Quanto às residências contemporâneas a essas obras, mesmo que individualmente tenham poucas pretensões arquitetônicas, em conjunto são de alta qualidade e valor estético, constituindo o pano de fundo contra o qual se elevam as grandes obras elaboradas, representadas pelas igrejas e conventos, que dominam a cena com altura e volume (...). No fim do período colonial a situação se transformou com a presença da Corte portuguesa no Rio de Janeiro (1808-1821)<sup>37</sup>.



2. Altar Barroco, século XVI.

A tipologia conhecida como “jesuíta”, foi adotada como modelo por diversas igrejas da Companhia de Jesus, pois havia um arquiteto oficial da própria Ordem que era responsável por distribuir os projetos e todos obedeciam a um protótipo fixo básico com pequenas variações de acordo com o local.

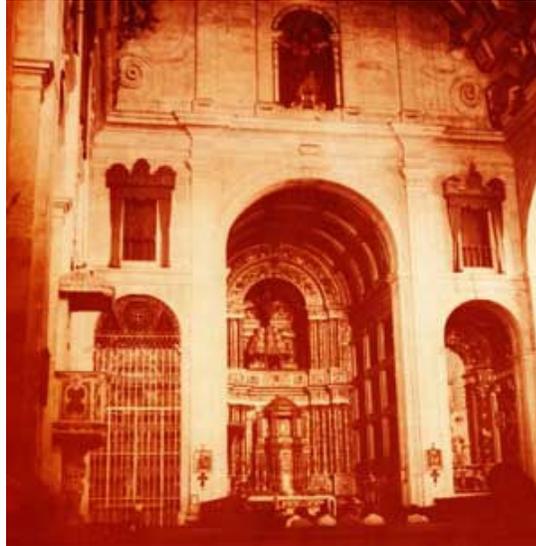
“A transmissão dos tipos iconográficos tradicionais, que se faz de maneira particularmente rígida nos *ateliers* beneditinos e jesuítas, favorecerá até o século XVIII a conservação de uma posição frontal bem pouco ajustada ao dinamismo que domina o retábulo na época de Pedro II e desabrocha na vegetação densa da talha da escola do Porto<sup>38</sup>.”

Um dos principais marcos arquitetônicos dessa época foi a construção do conjunto jesuítico de Salvador (atual Catedral da cidade), projetado por Francisco Dias, arquiteto português que chegou ao Brasil em 1577 e pertenceu a Companhia de Jesus. Este edifício medindo aproximadamente 58X27 m, é um exemplo do

<sup>37</sup> Bury, John in *Arquitetura e Arte no Brasil Colonial*, SP, Ed. Nobel, 1991, pág. 168-184.

<sup>38</sup> Bazin, Germain in *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, RJ, Ed. Record, 1990, pág. 31.

chamado “estilo majestoso” que prevaleceu por todo o período de domínio espanhol em Portugal.



3. Fachada da Capela-mor da Catedral de Salvador, 1972.

Na arquitetura civil desse período, houveram poucas variações relacionadas às características de construção dos edifícios. Estas se davam de acordo com a região onde eram executados os projetos.

### **2.3. PINTURA BARROCA NO BRASIL**

Com relação à pintura barroca, esta se desenvolveu a partir da arquitetura, (que predominava sobre as demais manifestações artísticas) através do uso de elementos construtivos e da disposição desses nas plantas.

Um bom exemplo foi a utilização das cúpulas nas igrejas criando as enormes abobadas internas, assim como, a preferência pela construção de naves alongadas, o que proporcionou áreas amplas a serem pintadas. Isto também acontecia nos grandes salões dos palácios europeus e suas longas galerias.

“Nos canteiros de obras das novas igrejas de Irmandades passam a predominar os mestre-de-obra e artistas leigos, incluindo mestiços nascidos na própria Colônia como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1738-1814) em Minas Gerais e Valentim da Fonseca e

Silva, o Mestre Valentim (1750-1813) no Rio de Janeiro. Estes artistas mestiços, mais independentes do que seus predecessores portugueses subordinados às oficinas conventuais tiveram importante papel na assimilação das novas tendências artísticas do período, notadamente as plantas curvilíneas e o vocabulário ornamental do rococó. No desenvolvimento da arquitetura religiosa do século XVIII a tônica foi a diversificação em escolas regionais, fenômeno que repete em terra americana movimento análogo ocorrido na arquitetura europeia, sob influência dos ideais libertários do Século das Luzes. Esta diversificação teve início nas décadas finais do governo do monarca D. João V (1707-1750), cuja política de abertura às influências do barroco italiano, teria importante consequência na decoração interna das igrejas do barroco português. Do ponto de vista arquitetônico a manifestação mais evidente do período joanino foi a busca de um maior dinamismo e variedade das plantas e volumes das igrejas que desenvolveu no Brasil duas linhas evolutivas independentes, como ocorreu na mesma época em Portugal”<sup>39</sup>.

Nesta época, muitos arquitetos além de projetarem os edifícios, eram pintores e isso aumentava o seu campo de influência nas composições gerais de suas construções.

“A presença maciça de mestres-de-obras portugueses nos canteiros de obras das igrejas construídas no Brasil no século XVIII é outro fator demonstrativo da continuidade arquitetônica e artística entre Portugal e sua antiga colônia americana”<sup>40</sup>.

Devido a essa ligação entre pintura e arquitetura, a utilização do recurso ilusionista, através do uso da perspectiva arquitetônica, foi bem marcante. Este provocava a ilusão de amplitude nos espaços, fortalecendo o caráter cenográfico e a sensação de infinito, que as composições barrocas sempre buscaram enfatizar.

“Seguindo a tradição do barroco português, a decoração interna das igrejas coloniais brasileiras é dominada pelas esplêndidas ornamentações de talha dourada, cujo emprego no mundo ibérico equivale ao do mármore nas igrejas barrocas italianas, acrescido de efeitos de cintilação e rutilância, comparáveis aos dos mosaicos bizantinos e vitrais medievais. Inicialmente restrita ao âmbito dos retábulos no período maneirista, alastra-se progressivamente pelas paredes internas das igrejas, chegando a recobri-las por inteiro. Temos então as ‘igrejas forradas de ouro’, típicas do barroco luso-brasileiro, que segundo o historiador Robert Smith produzem no visitante a impressão de suntuosas ‘cavernas douradas’”<sup>41</sup>.

A pintura passou a ser vista como uma arte de sedução dos sentidos. Era importante captar o olhar e a atenção do público. Enquanto a cor estabelecia relação com as emoções e agiam sobre nossos sentimentos, o desenho se

---

<sup>39</sup> Oliveira, Myriam A. R. (org.), op. cit, pág. 19.

<sup>40</sup> Oliveira, Myriam A. R. in *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, op. cit, pág. 298.

<sup>41</sup> Oliveira, Myriam A. R. (org.), op. cit, pág. 25-28.

relacionava com a razão. O próprio pintor selecionava os elementos que considerava como sendo os mais importantes para a tradução dos textos bíblicos e os colocava na obra que tinha como principal propósito à educação moral de seus espectadores.

“A austeridade é a palavra de ordem, e os artistas são exortados a tratar os temas religiosos com ‘elevação e nobreza’, para que as imagens possam cumprir adequadamente sua função ‘de instruir o povo, confirmá-lo na fé cristã e suscitar uma sensibilidade emotiva, favorável às práticas devocionais (...). A preocupação básica dos artistas será, portanto, a de insuflar um autêntico espírito religiosos em suas obras, que justificasse seus fins e garantisse sua utilidade para a Igreja”<sup>42</sup>.

Todos os objetos representados na cena deveriam ter um objetivo específico e a posição de cada figura tinha que expressar um discurso coerente com o todo. Assim também acontecia com as alegorias, que eram importantes complementos e facilitavam a tradução do que era contado em cada pintura, assim como ajudavam na narrativa de cada personagem, estabelecendo uma unidade geral na obra.

Um pintor que obteve grande destaque no Rio de Janeiro do século XVIII, por exemplo, foi Leandro Joaquim (nascido no Rio de Janeiro em data ignorada, onde faleceu em 1798). Este fez parte do seleto grupo de artistas que conseguiu alcançar uma posição privilegiada como artista/artesão na arte brasileira de sua época. Além de pintor, ele também era cenógrafo e arquiteto, tendo trabalhado em desenhos e construções em parceria com o grande Mestre Valentim.

“Leandro Joaquim revelou um emergente nacionalismo e descobriu a expressão de uma realidade local própria, mostrando aos poucos um caminho, isto é, a descrição de elementos diferenciais, notadamente a natureza do povo (...). Leandro Joaquim foi cenógrafo do Teatro Manoel Luiz e sente-se a estrutura de composição cênica nos seus elípticos. É interessante notar que pelos Pavilhões do Passeio Público se descortinava a bela imagem da entrada da Baía de Guanabara e nada mais encantador que ornamentá-los com reproduções do espetáculo cotidiano e da natureza que a cidade oferecia. Esta nova característica dos jardins, nos quais os cidadãos assumem a categoria de público participante e espectador, veio descortinar uma situação social que passa dos círculos íntimos para a região na qual grupos sociais complexos e dispares entrariam em contato. Richard Sennett analisa esta nova atuação de papéis como *uma das mais antigas concepções ocidentais da sociedade que é vê-la como se fosse em teatro. É a tradição do theatrum mundi. Um theatrum mundi no qual a idéia de que os homens são como atores, a sociedade como um palco.* Assim, o Passeio Público do Rio oferecia este palco que

---

<sup>42</sup> Oliveira, Myriam A. R. (org.), op. cit, pág. 43.

encenava a vida da cidade e os dois Pavilhões, em seu terraço, a cenografia mágica das belezas naturais e da economia local através das telas expostas<sup>43</sup>.



4. Revista Militar no Largo do Paço, Leandro Joaquim, 1785.



5. Romaria Marítima ao Hospital dos Lázaros, Leandro Joaquim, 1785.

Outros traços marcantes foram: o contraste entre luz e sombra que davam as obras uma maior dramaticidade, o uso de cores fortes e vibrantes e a construção das imagens em diagonal.

Grande parte das pinturas barrocas foi pintada nas paredes de igrejas e edifícios como forma de ornamentá-los e por isso, hoje em dia, muitos deles se tornaram locais de visita pública.

Como a maioria das pinturas era encomendada pelas Ordens, os temas principais das mesmas ligavam-se diretamente à história religiosa de cada

---

<sup>43</sup> Santos, Amandio M., "Os Painéis de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista", *Revista Semestral do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Gávea 11, RJ, PUCRJ, Abril 1994, pág. 134-140.

comunidade, sendo raras as pinturas coloniais que representassem assuntos da iconografia geral religiosa.

“Os jesuítas, que têm uma importância preponderante nos primórdios da ação civilizadora no Brasil, puderam contribuir, poderosamente, para formar, na colônia, uma arte estatuária, e isso, mormente porque, por razões de catequese, eles tinham tendência a iniciarem os próprios índios nas artes manuais. Cada colégio possuía uma oficina onde trabalhavam os pintores e os santeiros (...). Os colégios do Rio e da Bahia foram assim, principalmente no século XVII, verdadeiras escolas de belas-artes (...). Os católicos de hoje em dia (...) não compreendem mais o caráter profundamente piedoso dessas estátuas que, sendo para os cristãos daquela época a própria imagem da santidade, induziam-nos à devoção (...). Bastante numerosas são ainda as estátuas do século XVII no Brasil. É raro que elas sejam sempre objetos de culto; na maior parte foram renovadas como imagens de devoção no século XIX. Neste caso, porém, a maioria não foi destruída. A velha crença mágica da dupla equivalência do objeto anima ainda a piedade primitiva do Brasil (...). A partir do fim do século XVII, os artesãos brasileiros parecem ter-se aplicado a seguir mais fielmente os modelos que traziam de Portugal”<sup>44</sup>.

## 2.4. ESCULTURA BARROCA NO BRASIL

Quando se fala de escultura barroca, apesar de existirem peças isoladas, o que se nota é a enorme diversificação do uso de elementos que se confundem com a própria arquitetura.

“O Barroco nega o contorno, não no sentido de que são completamente abolidos os efeitos das silhuetas, mas a figura evita consolidar-se dentro de uma silhueta definida. Não é possível fixá-la em um determinado ponto de vista; ela como que escapa ao observador que tenta apanhá-la (...). Nenhum ângulo de visão (das esculturas barrocas) revela a forma em sua totalidade (...). (No Barroco) tudo é transição e mudança (...) a imagem de algo que se transforma continuamente: a representação conta com efeitos que não mais apelam para as mãos, e sim para os olhos (...). O Barroco alinha suas figuras e coloca-as em nichos. Sua preocupação maior está em propor uma orientação espacial. Somente no plano, e em oposição à ele, é que a profundidade se torna perceptível (...), os artistas do Barroco procuram evitar a impressão de uma vista frontal rígida, como se a figura fosse orientada numa só direção e só pudesse ser observada sobre esse ângulo (...). A estátua não olha apenas para um único lado; seu raio de visão é bem mais amplo (...). O Barroco também se relaciona com a forma puramente naturalista, não pelo que ela é em si, mas pelo contraste que oferece, do qual se desenvolve e para o qual evolui o elemento tectônico. O Barroco admite a pedra natural. O cenário que imita a natureza é largamente empregado”<sup>45</sup>.

---

<sup>44</sup> Bazin, Germain in *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, op. cit, pág. 49-54.

<sup>45</sup> Wölfflin, Heinrich in *Conceitos Fundamentais da História da Arte – O Problema da Evolução dos Estilos na Arte Mais Recente*, SP, Ed. Martins Fontes, 1984, pág. 58-168.

As obras, segundo o historiador Duílio Battistoni Filho, possuem um dinamismo particular que indica uma nítida relação entre a escultura e seu próprio espaço.

“Esta movimentação causa também grandes efeitos teatrais, o que aumenta ainda mais o efeito barroco da composição (...), o excepcional nível das técnicas de execução que abrangem não só os diversos tipos de materiais usados na estatuária em geral como nos admiráveis efeitos produzidos pelo tratamento cuidadoso que os artistas dão as peças”<sup>46</sup>.

No Brasil, assim como em outros países, as imagens religiosas também eram utilizadas em cultos oficiais e domésticos.

“No âmbito de suas finalidades precípuas na tradição do culto católico oficial ou doméstico, as esculturas devocionais podem ser divididas em quatro categorias principais: retabulares, processionais, cenas escultóricas e imagens de oratório. Na época barroca, que assinala o período de maior produção destas esculturas na arte cristã ocidental, a principal destinação era a exposição em retábulos, para veneração em igrejas e capelas. Era usual, portanto, que se adequassem às linhas formais dos retábulos, acompanhando de perto a evolução dos estilos de talha em voga. Desta forma, na primeira fase da época joanina luso-brasileira, retábulos integralmente dourados e de grande complexidade ornamental demandam esculturas de formas agitadas e douramento abundante. Tais aspectos se suavizam na fase rococó, quando retábulos e imagens se tornam mais elegantes e a policromia adota tonalidades mais leves e marmorizados delicados. No entanto, a expressividade dramática das esculturas, para facilitar a comunicação necessária à oração e o impacto visual à distância, é uma constante nas imagens retabulares, tanto na fase barroca quanto na rococó. A colaboração do pintor responsável pela policromia adquire em consequência significação primordial, pela intensificação da carga expressiva da escultura com os recursos adicionais da cor e do brilho, bem como pela inclusão do importante complemento dos ‘olhos de vidro’ que acentuam a sugestão de vida do olhar. As técnicas mais usuais eram a ‘encarnação’ a óleo para as partes visíveis do corpo e o ‘estofamento’, a têmpera para a indumentária, incluindo ou não douramento”<sup>47</sup>.

Essas eram confeccionadas em diferentes materiais, principalmente em madeira e possuíam diversificadas formas de acordo com o padrão criativo da escola a qual haviam sido produzidas. Estes padrões variavam em pequenos detalhes de Estado para Estado.

“Os primeiros santos do cristianismo foram os mártires das grandes perseguições do Império Romano, cultuados de forma espontânea nos locais em que haviam sido suplicados e naqueles para onde haviam sido trasladados os despojos de seus corpos, venerados como relíquias. Quando a nova religião saiu da clandestinidade, o culto dos

---

<sup>46</sup> Battistoni Filho, Duílio, op. cit, pág. 89.

<sup>47</sup> Oliveira, Myriam in *O Aleijadinho e sua Oficina: catálogo das esculturas devocionais*, SP, Ed. Capivara, 2002, pág. 17.

santos estendeu-se à categoria dos chamados confessores, incluindo eremitas, religiosos e bispos que haviam dado ‘testemunho da fé’ sem efusão de sangue. A ‘santidade’ era estabelecida por reconhecimento tácito dos fiéis ou por aclamação, e ratificada pelo bispo da diocese, sem maiores formalidades (...). Nas canonizações eram estabelecidas as linhas gerais da iconografia do novo santo, que definia aspectos particulares, possibilitando sua identificação nas representações artísticas(...). (A legitimação do culto das imagens era baseada) na tradição herdada da era apostólica nos primórdios do Cristianismo. Essa legitimação ancorava-se na tripla função que lhes era reconhecida pelos teólogos, ‘de reavivar a memória dos fatos históricos, estimular a imitação dos personagens representados e permitir sua veneração’(...). Foram as representações escultóricas que traduziram de forma mais adequada (o) ideal de identificação, pela sua maior capacidade de sugestão de ‘figurações vivas’ passíveis de serem percebidas e tocadas em sua realidade corpórea tridimensional. Pelo fato de a acentuação do realismo exigir naturalmente o complemento da policromia, depreende-se que tenha sido a madeira, e não o mármore, o material por excelência da imaginária devocional da época barroca. Entretanto, essa regra não se aplica à Itália, e particularmente à cidade de Roma, onde a tradição clássica do emprego do mármore na estatuária continuou prevalecendo nos séculos XVII e XVIII, aliada à utilização preferencial de pinturas para exposição nos retábulos. Apesar de seu inegável apelo simbólico na expressão retórica do dogma cristão, essas esculturas religiosas monumentalizadas pelo mármore, de poderoso efeito ornamental na complementação dos ambientes arquitetônicos do barroco italiano, raramente suscitam práticas devocionais”<sup>48</sup>.

Com a consagração das oficinas conventuais responsáveis pela produção das imagens religiosas brasileiras durante o século XVII, ocorreu uma série de fatores que no século seguinte, por todo o país, ajudaram na ascensão de artistas leigos que assumiram a execução de encomendas e formaram suas próprias escolas.

“(Há) um aumento e (uma) diversificação da demanda de imagens religiosas (...) destinadas ao provimento dos altares das novas igrejas construídas por segmentos diversos da sociedade (...). (Segundo as) Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia (elaboradas em 1707 no sínodo dos bispos, sediado em Salvador, estas regularam) o funcionamento da Igreja Católica no Brasil até o fim da era colonial, (nestas) figuram diretrizes específicas relacionadas às ‘imagens sagradas’ veneradas nas igrejas, inclusive a indicação de locais precisos para a colocação dos diversos tipos de imagens e procedimentos à serem tomados no caso das imagens ‘envelhecidas’ ou consideradas impróprias para o culto pelos bispos visitantes. A dignidade de principal centro religioso do país rendeu a Salvador, entre outros benefícios, uma situação de proeminência na produção e comércio de artigos religiosos, entre os quais as imagens sacras ocupam lugar de destaque. A presença constante de imagens baianas em igrejas e coleções particulares de diversas regiões, de norte a sul do país, comprova a extensão desse comércio, que criou raízes no século XVIII e atravessou todo o XIX, chegando às primeiras décadas do século XX, quando foi suplantado pela indústria das imagens de gesso (...). O fator da produção em série para venda em outras regiões deixou marcas determinantes na

---

<sup>48</sup> Oliveira, Myriam A. R., “Arte Barroca”, op. cit, pág. 35-39.

imaginária baiana de pequeno e médio porte, levando notadamente à repetição de fórmulas e soluções, com conseqüente perda de expressividade e requinte técnico”<sup>49</sup>.

Todas as imagens produzidas assumiam, portanto, características próprias (com relação ao tamanho das figuras religiosas e aos detalhes) de acordo com o local (conventos, sacristias, igrejas ou residências privadas) onde seriam expostas à devoção.

“Se as imagens baianas atêm-se de um modo geral a modelos padronizados, na imaginária mineira, que não conheceu produção em série para comercialização, reina, ao contrário, ampla diversificação (...). Observe-se que, ao contrário das regiões litorâneas, onde o catolicismo foi implantado por pregadores e missionários das ordens religiosas, em Minas ele arribou naturalmente, como uma rotina da vida cotidiana dos próprios povoadores. Conseqüentemente, lembrando ainda que a precariedade dos meios de comunicação dificultava o fluxo de importações em larga escala de imagens portuguesas, a maioria das vilas e até mesmo arraiais de uma certa importância desenvolveram produção própria, comandada por santeiros locais que atendiam às necessidades imediatas da demanda (...). Se fosse possível sintetizar em uma frase de efeito a impressão estética dominante produzida pelas imagens das escolas regionais setecentistas espalhadas por este imenso país, diríamos que as imagens baianas agradam de imediato, as mineiras surpreendem e fascinam, as pernambucanas deleitam pelo apuro técnico, as do Rio de Janeiro impressionam, mas mantêm o espectador á distância (como as portuguesas, com as quais têm uma identificação mais próxima), e as maranhenses comovem pela simplicidade expressiva. E que a fusão de todas compõe um mosaico, ao mesmo tempo uno e diversificado, configurando um dos mais autênticos produtos da arte do país (...). Eruditas ou populares, em barro cozido ou madeira policromada e dourada, executadas por religiosos conventuais ou artistas leigos portugueses e autóctones, em todas as gamas da mescla racial refletida em suas variadas tipologias, elas foram onipresentes na cultura brasileira até princípios do século XX, e ainda sobrevivem com as mesmas funções nas áreas rurais e nas camadas populares dos grandes centros urbanos”<sup>50</sup>.

Dentre os materiais escolhidos estão: o mármore, o bronze, o estuque, a madeira, a terracota, e no período do rococó, também a porcelana.

Quando falamos em escultura colonial no Brasil, parecem existir duas áreas de estudo fundamentais á serem citadas: as peças talhadas em madeira, que adornam os altares, os retábulos, os lambris decorativos que ornamentam as paredes das igrejas; e as estatuas, ou esculturas de imagens de santos construídas em madeira e em alguns casos modeladas em terracota. Esta última, por ser considerada mais fácil do que a talha, acabou se desenvolvendo nas

---

<sup>49</sup> Oliveira, Myriam A. R., “Arte Barroca”, op. cit, pág. 60-61.

<sup>50</sup> Idem, pág. 65-75.

regiões isoladas, como por exemplo, no interior de Pernambuco e principalmente em São Paulo, onde a tradição do barro cozido obteve grande expressividade durante todo o período da evolução persistindo até o século XIX.

“(…) o estilo barroco vai introduzir-se nas obras de terracota. Os diques da resistência local vão ceder. A estatuária ganhará em liberdade e graça, mas perderá esse traço de arcaísmo que é a força da originalidade da arte brasileira. Os artistas renunciarão ao estilo atarracado, às atitudes frontais, para imitar as flexões, as mímicas graciosas e os drapeados envolventes das estátuas portuguesas em madeira importada ou dos *ateliers* da Bahia que difundem os modelos (...). É certo que as ordens monásticas, que no século XVII são os únicos centros de criação artística, tenham contribuído, por seu espírito tradicional, para manter, sobretudo com relação às estátuas dos santos de sua ordem, um certo imobilismo, devido aos princípios da fidelidade aos arquétipos que haviam sido construídos em princípios do século XVII”<sup>51</sup>.

Existe também uma outra categoria, que inclui as esculturas monumentais esculpidas em pedra-sabão.

“(…) foi no campo da escultura que melhor se revelou a sensibilidade artística dos luso-brasileiros, nele se situando sua mais original contribuição para a história geral das artes plásticas do período (...). O estudo da escultura colonial brasileira abrange (...) dois setores fundamentais: a ‘talha’, termo que designa a escultura dos retábulos de madeira e demais relevos ornamentais empregados na decoração das igrejas, e a ‘imaginária’, termo genérico para designação das imagens religiosas, esculpidas na madeira ou modeladas em barro cozido. A esses soma-se um terceiro, a escultura monumental em pedra, que atinge importância decisiva a partir de meados do século XVIII, com a utilização de pedra-sabão em relevos decorativos e obras de estatuária pelo maior de nossos artistas coloniais, Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (...). Diferenciação básica no contexto econômico, político – religiosos e conseqüentemente cultural determinarão condições específicas ao desenvolvimento da escultura colonial nas diversas regiões do território brasileiro ao longo dos séculos XVII e XVIII”<sup>52</sup>.

O artesão responsável por talhar as peças era denominado “entalhador”, enquanto que os artistas encarregados de construir as imagens eram conhecidos como escultores, “imagineiros” e em certos casos, santeiros. No Brasil, as corporações não eram necessariamente especializadas e por esse motivo, tanto um “imaginário” podia fazer o serviço de talhar as obras, quanto um “entalhador”, podia esculpir as imagens. Esse fato fez com que o importante artista Antônio Francisco Lisboa, conhecido como Aleijadinho, dotasse nosso país de uma

---

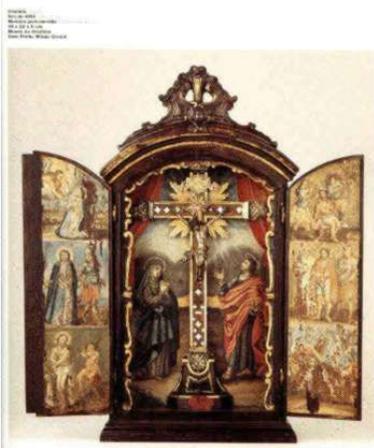
<sup>51</sup> Bazin, Germain in *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, op. cit, pág. 47-48.

<sup>52</sup> Oliveira, Myriam A. R., “Escultura Colonial Brasileira: um estudo preliminar” in Affonso Ávila, *Barroco, Teoria e Análise*, op. cit, pág. 264.

escultura monumental própria, cuja qualidade ultrapassou até mesmo o que havia sido feito em Portugal.

“As imagens concebidas para participar de cenas escultóricas só podem ser apreendidas na totalidade de sua intenção estética e iconográfica no âmbito da ação (...). Os grupos de Passos são quase sempre compostos de esculturas de tamanho próximo ao natural, formando cenas diversas (...). Organizados em pequenas capelas especialmente construídas para abrigá-los (...), ou conservados em dependências das igrejas matrizes para serem armados na Semana Santa (...). As imagens de oratório, em geral com menos de trinta centímetros e destinadas à devoção doméstica nas residências, abrangem um universo multifacetado, subordinado às práticas do devocionário católico na esfera privada”<sup>53</sup>.

A Arte Barroca Brasileira inclui também uma grande variedade de objetos decorativos religiosos trabalhados em prata, como por exemplo: lanternas, pratos, turíbulo, etc., além de diversos quadros com temas devocionais e pequenas peças encontradas nos oratórios em residências urbanas e rurais. Estes, por sua vez, possuem uma nítida influência artística tanto Européia quanto Afro-brasileira, o que demonstra a estreita ligação entre a fé católica e a colônia Brasileira.



6. Oratório Barroco, século XVIII.

Ao se tratar dos retábulos, em particular, construídos sobre madeira, pode se notar traços na forma como foram entalhados, que lembram muito o período Romanesco português, ou talvez, apenas novas formas de adaptação de modelos Renascentistas.

---

<sup>53</sup> Oliveira, Myriam A. R. in *O Aleijadinho e sua Oficina: catálogo das esculturas devocionais*, op. cit, pág. 17-18.

“Portugal é um país dividido em províncias, cada uma com suas características próprias, onde idéias e estilos circularam lentamente (...). Por volta de 1750 praticam-se (...) todos os estilos ao mesmo tempo. A ‘barroquização’ parece então definitivamente aceita e, contudo, as virtudes da alma nacional exprimem-se ainda nas imagens santas”<sup>54</sup>.

No Brasil, estes princípios se transformaram em quatro diferentes tendências: Maneirismo, Estilo Nacional Português, Estilo João V (ou Joanino) e Rococó.

Em resumo, os retábulos maneiristas são caracterizados basicamente pelo uso de colunas estreitas com decoração floral ao longo de toda superfície, e esse tipo de adorno também pode ser encontrado contornando os painéis pintados (posicionados sempre ao centro) ou os nichos com imagens. Já os retábulos de estilo nacional português possuem colunas retorcidas, conhecidas como Salomônicas. Este termo surgiu primeiramente para denominar as colunas criadas por Bernini durante a construção do Vaticano que foram inspiradas nos modelos utilizados no Templo de Salomão. Geralmente nesse tipo de retábulo são encontrados também elementos como: cachos de uvas, treliças formadas por videiras e pássaros (principalmente a Fênix e pelicanos). Muitos altares desse estilo são construídos na forma piramidal com inúmeros detalhes que demonstram um certo espírito formal livre.

Durante a regência de João V no século XVIII no Brasil, surgiram retábulos inspirados na decoração missionária religiosa vinda de Portugal. Muitos artistas basearam seus trabalhos em madeira em um livro português escrito por Jesuit Andréa Pozzo, chamado *Perspectiva pictorum et architectorum*. Estes retábulos eram curvos, todos ornados com figuras de anjos por todos os lados. Essas imagens serviam também como suporte visual (pilastras) para a base das colunas. Os altares eram enfeitados com esculturas e diversos ornamentos. Por fim, os retábulos rococós, possuíam estruturas simplificadas e um alto sentido arquitetônico. Suas composições estruturais eram cheias de colunas estreitas e a ornamentação era repleta de elementos florais.

---

<sup>54</sup> Bazin, Germain in *O Aleijadinho e a escultura barroca no Brasil*, op. cit, pág. 33-34.

“(No Brasil) (...) a sociedade que deu origem ao rococó foi a mesma que engendrou o barroco, tendo-se em vista a homogeneidade da cultura colonial, rigidamente enquadrada pelo catolicismo tridentino, bem como o tempo histórico relativamente breve que condicionou a sucessão desses estilos na colônia: o barroco joanino entre 1720-1760 aproximadamente, e o rococó de 1760 em diante (...). A análise das modalidades formais do rococó na arquitetura religiosa brasileira revela de imediato a importância primordial das decorações internas, que transfiguram espaços arquitetônicos retilíneos e estáticos, dando a tônica estilística ao monumento (...). Ultrapassando a função meramente decorativa, essas artes ornamentais assumem em consequência nas igrejas luso-brasileiras a função subsidiária de dinamizar os espaços, rompendo a estaticidade das paredes e tetos e recriando ambientes que integram, em visão unitária, valores formais e simbólicos expressos em técnicas diversas (...). O movimento se inicia a partir dos anos 1950, impulsionado pela divulgação na Europa da tese pioneira do americano Fiske Kimball, que fixou de forma determinante as origens parisienses do estilo e revelou o papel dos decoradores e ornamentistas franceses na gênese e evolução das formas que lhe são próprias. Estavam lançadas as bases para o equacionamento da questão essencial da autonomia do rococó face ao barroco, condicionada pela vinculação do estilo a um tempo histórico e a um meio social distintos dos que deram origem ao barroco italiano seiscentista, a sociedade francesa do chamado Antigo Regime, na primeira metade do século XVIII”<sup>55</sup>.

A maioria das peças barrocas tem cunho religioso, onde são enfatizadas as semelhanças com a realidade. Não existem nus femininos, nem tão pouco, temas mitológicos.

“De modo ainda mais direto e sensível do que a arquitetura e a decoração interna das igrejas, as esculturas ou imagens sacras refletem aspectos significativos da arte brasileira da época colonial, condicionado pelos valores religiosos da nova sociedade, aclimatada nos trópicos a milhares de quilômetros da Europa. Isto, porque (...) as imagens tinham apenas, como comprometimentos maiores, a verossimilhança iconográfica, essencial para que o ‘Santo’ pudesse ser reconhecido e a adequação ao contexto, determinada pela função. Estabelecida pela encomenda, esta adequação abrange no Brasil colonial quatro funções diferenciadas. A mais freqüente é a exposição em retábulos para culto devocional em igrejas e capelas, seja como invocação principal no trono central, seja como devoção secundária nos nichos laterais. As outras funções são o uso em procissões e demais rituais católicos a céu aberto, a integração em conjuntos escultóricos montados por ocasião de festas religiosas de maior importância e a inclusão em oratórios de culto doméstico (...). Os conjuntos escultóricos mais freqüentes na arte colonial brasileira foram os populares ‘Presépios’ (...). A tradição portuguesa determinou (...) o abrigo permanente de esculturas de Passos em capelas construídas especialmente para esse fim, tema que teve no Brasil um exemplo magnífico no conhecido conjunto da Via Sacra de Aleijadinho da cidade de Congonhas em Minas Gerais (que possui) intensa expressividade e gesticulação dramática, aspectos característicos da função teatral desse tipo de imagem. As imagens de oratório foram fundamentais na vida quotidiana das populações da época colonial, já que a relação íntima e familiar com os Santos sempre constituiu traço marcante no catolicismo luso-brasileiro. Peça essencial do mobiliário das casas, o oratório variava de estilo e

---

<sup>55</sup> Oliveira, Myriam A. R. in *O Rococó Religioso no Brasil e seus antecedentes europeus*, op. cit, pág. 13-17.

dimensões de acordo com as posses do proprietário. Nele eram guardados os Santos de especial devoção das famílias, quase sempre dispostos em torno de um Crucifixo”<sup>56</sup>.

Nas obras encontradas em Congonhas, Minas Gerais, pode-se notar a inspiração vinda dos santuários Portugueses, onde as estatuas possuem grande importância na composição arquitetônica.

“(Na igreja de Congonhas) (...), as figuras dos profetas assumem um valor arquitetônico paralelamente ao escultório e o efeito global atingido é autenticamente barroco, de concentrada e intensa teatralidade. Pode-se utilmente comparar as estátuas de Congonhas às onze que se encontram no topo da fachada da igreja de São João de Latrão, em Roma, de meados do século XVIII, pois em ambos os grupos as figuras gesticulantes desempenham uma função de equilíbrio na composição arquitetônica”<sup>57</sup>.



7. Imagem de Davi (Via Sacra), Congonhas, Minas Gerais, Brasil.

No final do século XVIII, as imagens de roca, isto é, os manequins em tamanho natural com cabelos, cílios e olhos de vidro, que eram vestidos com roupas de pano verdadeiras, se tornam cada vez mais raras. Esse gênero de imagens de piedade, só volta a ser retomado com força, anos mais tarde, já no século XIX, quando o trabalho dos escultores foi reduzido e concentrado apenas na confecção das mãos e dos rostos das imagens.

“A intenção de dar às esculturas a aparência de ‘figurações vivas’ atinge o ponto culminante nas imagens processionais, destinadas a serem vistas de perto e sob ângulos variados. Uma tipologia específica para esse fim, a chamada ‘imagem de vestir’, difundiu-se no mundo ibérico e ibero-americano, conhecendo imensa popularidade até fins do

---

<sup>56</sup> Oliveira, Myriam A. R. (org.), op. cit, pág. 34-36.

<sup>57</sup> Bury, John, op. cit, pág. 182-183.

século XIX. Cabeleiras naturais e roupagens verdadeiras (...) completavam a parte escultórica destas imagens, que tinham acabamento final apenas nas partes visíveis da cabeça, braço e pernas (...). Os tipos iconográficos mais frequentes em imagens processionais foram os relacionados com as festividades da Semana Santa, notadamente o Cristo com a cruz às costas, que na Espanha era chamado de 'Nazareno' e, em Portugal, 'Senhor dos Passos'. Essas festividades relacionadas com o ciclo da Páscoa incluíam também representações teatrais a céu aberto de episódios da Paixão de Cristo, cujas origens remontam aos Mistérios medievais. Fonte tradicional de inspiração para os artistas, esses 'quadros vivos' fixados em conjuntos escultóricos de imagens em tamanho natural foram um dos grandes temas da iconografia cristã do período barroco (...). A segunda tipologia de agrupamento cenográfico de imagens, que também conheceu o período áureo na época barroca, foram os populares presépios, ligados às festividades do ciclo do Natal. Originalmente montados nas igrejas, estendem-se progressivamente aos edifícios públicos e residências particulares, processo que acarreta a incorporação de novos personagens e cenas ao grupo básico formado pela Virgem, São José e o Menino Jesus na tradicional manjedoura<sup>58</sup>.



8. Passos da Cruz às Costas, imagem de Jesus, tamanho natural, Congonhas, Minas Gerais, Brasil.

Grande parte das imagens sacras produzidas no país no decorrer do século XVII foi feita em oficinas localizadas em conventos ligados às chamadas Ordens religiosas, como por exemplo, os jesuítas, os beneditinos, os franciscanos e os carmelitas, o que fez com que estas obras respeitassem certos padrões estéticos convencionais.

“No século XVIII, repetindo o fato ocorrido na arquitetura, a primazia da produção de imagens religiosas passou para as oficinas de artistas leigos, muitos deles (...) nascidos na própria Colônia, trabalhando à serviço das Irmandades e Ordens Terceiras. A principal consequência foi a regionalização, passando a apresentar características diferenciadas em

<sup>58</sup> Oliveira, Myriam A. R., “Arte Barroca”, op. cit, pág. 41-42.

pontos diversos do território brasileiro, notadamente na Bahia, Pernambuco e Minas Gerais<sup>59</sup>.

Já no final do século XVIII a arte barroca começou a perder espaço para o rococó no Brasil. Este novo estilo passou a dominar a decoração dos interiores das igrejas brasileiras tornando-as mais luxuosas e requintadas.

Essas decorações mais requintadas se tornaram comuns em diversas igrejas aumentando assim, o impacto visual dos fiéis e visitantes.

“O objetivo ou resultado psicológico desta decoração talvez fosse o de ofuscar e hipnotizar quem a contempla, ou criar um deslumbramento visual. O objetivo artístico é mais preciso e específico: desfazer a impressão (...) de que o visitante ‘se encontra em um grande galpão’ (...). O retábulo, com seus minuciosos entalhes e rico revestimento dourado, atrai o olhar magneticamente, ampliando o espaço e dissolvendo seus limites, com sugestões de vibração e movimento. A cor também entra nesse processo de desintegração visual (...). O impacto desses efeitos cromáticos e escultóricos aparece, realçado de formas diversas, nos interiores em estilo barroco-rococó (...). A arte do Brasil Colônia atingiu um ponto culminante na primeira década do século XIX, com as pinturas de tetos em estilo rococó de Manoel da Costa Ataíde, e as estátuas dos profetas de Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.”<sup>60</sup>.

## **2.5. A RETOMADA PELO INTERESSE NA ARTE BARROCA NO BRASIL DO SÉCULO XX**

Anos mais tarde, durante o século XX com o surgimento da chamada arte modernista brasileira, o interesse pela arte barroca surge novamente.

“Com o choque cultural do modernismo, o barroco sai das profundezas onde o século XIX o havia relegado, sobretudo a partir do advento do neoclassicismo (...). O resultado extravasa as limitações espaço-temporais, instituindo Aleijadinho como um artista que sai da geografia e da história para pertencer à eternidade da arte (...). A partir da igreja de São Francisco de Assis (...) a arte brasileira conquista sua origem”<sup>61</sup>.

Durante o modernismo iniciou-se um estudo sobre a produção artística barroca, que passou a ser cada vez mais valorizada.

---

<sup>59</sup> Oliveira, Myriam A. R., “Arte Barroca”, op. cit, pág. 38.

<sup>60</sup> Bury, John, op. cit, pág. 187.

<sup>61</sup> Aguilar, Nelson in idem, pág. 32-33.

Segundo Myriam A. R. Oliveira, curadora da exposição do módulo Arte Barroca, na *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*,

“Tendo em vista o surto de nacionalismo que dominava o contexto político e cultural do país nas vésperas do centenário da Independência, compreende-se o ideal de um ‘caráter nacional’ procurado na arte do passado pelos promotores da Semana de 22. Justifica-se também o fato de terem sido avaliadas então como aspectos ‘originais’ do barroco, peculiaridades do rococó que só seria identificado como estilo autônomo na historiografia artística internacional a partir dos estudos de Fiske Kimball nos anos 40”<sup>62</sup>.

Portanto, a partir dessa época, a arte barroca passou a ser considerada como sendo uma, dentre outras, representação da arte nacional brasileira, e a preocupação com o resgate, com a restauração e com a conservação dessas obras aumentaram.

---

<sup>62</sup> Oliveira, Myriam A. R. in *O Rococó Religioso no Brasil: e seus antecedentes europeus*, op. cit, pág. 103.

## **CAPÍTULO 03:**

**Resumo:** Este capítulo constitui-se basicamente em uma introdução à história dos museus. Trata-se da origem dos museus na Europa e no Brasil, o surgimento das bienais, os museus espetáculos, os novos museus, incluindo, o surgimento das novas funções que esses passaram a adquirir, analisando a questão da recepção estética e o ponto de vista arquitetônico, artístico e social. Analisa também o papel dos curadores nas montagens das exposições, principalmente, no Brasil, apresenta e discute uma nova visão do espaço museológico, a história das exposições, desde o Renascimento até a contemporaneidade, tanto na Europa quanto no Brasil, incluindo a questão da prática estética, a comunicação com o espectador, a tipologia utilizada, a criação de novos espaços e a teatralização.

### **3.1. BREVE HISTÓRIA DOS MUSEUS**

Foi no decorrer do Renascimento que surgiu a prática de se reunir objetos e formar coleções. Os velhos tesouros de templos e igrejas medievais eram reunidos pelos príncipes e considerados como sendo uma verdadeira preciosidade. Num primeiro momento estes tesouros serviam apenas para a contemplação de seus donos dando origem à cultura da “curiosidade”. O principal objetivo dessa, era criar um pedacinho do mundo, reunindo objetos antigos dentro de seus gabinetes. Mais tarde em 1580, as esculturas e pinturas ganharam um espaço privilegiado nas coleções de nobres e da alta burguesia. Francisco I de Médici, por exemplo, expôs sua coleção de obras de arte que incluíam diversos quadros e esculturas, em uma sala na Galleria degli Uffizi, em Florença na Itália, que ficou conhecida como “tribuna de mármore”.

Com o passar do tempo, a tradição da curiosidade foi perdendo força e as coleções foram se especializando e passaram a ser abertas ao público em geral. No final do século XVII, na França, inaugurou-se o Salão da Academia Real de Pintura no museu do Louvre. Na Rússia, no começo do século XVIII, Pedro, o Grande, resolveu abrir seu gabinete ao público com objetivo de instruir o povo

através da arte. Em 1750, o rei da França, Luis XV, também resolveu abrir para visita do público, uma das galerias do Palácio Luxemburgo que se tornou o primeiro museu de arte francesa. Na Europa como um todo, a partir de 1770, surgiram inúmeros museus abertos à visitação pública formados por coleções de propriedade nobre. Com isso, fortaleceu-se a convicção de que a comunicação e transmissão de conhecimento eram condições primordiais para se alcançar o progresso da nação.

A grande maioria dos museus ligados às artes surgiu no período do pós-guerra. No decorrer do século XIX, houve uma série de implantações de museus pelo mundo, devido à política expansionista européia, principalmente a partir de uma campanha lançada por Napoleão que tinha um grande interesse em agregar formas e espécimes dos povos conquistados.

Um dos grandes acontecimentos históricos que ajudou diretamente na formação dos museus foi a Revolução Francesa. Após anos de batalha, em 1789, com o término dessa, muitos monumentos haviam sido destruídos e para salvar as obras de arte que ainda existiam, foram criados espaços “neutros”, para que toda a significação: religiosa, feudal ou monárquica envolvida nas obras ali reunidas, fosse esquecida.

“Longe dos templos, das igrejas, dos palácios, longe da natureza ou das culturas exóticas, os objetos (reunidos no museu) flutuam numa ausência de relação com qualquer prática que seja. E, por causa dessa ausência de relação, eles se tornam o resquício do eterno humano, a presença da universalidade do homem tal como a época que inventou o museu tendia a promover. O museu se torna o templo de uma religião da humanidade muito abstrata, plena ainda de exclusões, mas tendendo a substituir a religião cristã revelada em plena crise das suas instituições”<sup>63</sup>.

A esses espaços deu-se o nome de museus e a partir desse momento, principalmente depois da ruptura com o Antigo Regime, estes assumiram o papel que tem até hoje: o de conservar obras e monumentos.

---

<sup>63</sup> Leenhardt, Jacques, “O Museu – A Exposição: A Autonomia dos Objetos de Arte em Questão”, Simpósio Internacional *Arte Contemporânea no Museu. Imagens e Discursos*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 10-17 de outubro de 1997, in Lisbeth Gonçalves, *Entre Cenografias – o museu e a exposição de arte no século XX*, SP, Ed. Edusp, 2004, pág. 16.

Em pleno romantismo cultural, a emoção transbordava e se identificava, além de outras coisas, com o passado popular, ressaltando o folclore e também as raízes locais.

“Em 1878, funda-se a Folclore Society londrina e aparecem os primeiros museus para abrigar objetos da cultura folclórica. A Independência dos países americanos reforça o interesse pelas peculiaridades locais, pelos heróis literários e pela idealização do povo, tido como portador de uma cultura imaculada, sinônimo de pureza original. O imaginário da identidade cultural está nas manifestações sensíveis e, também, na implantação dos primeiros museus artísticos”<sup>64</sup>.

Tudo começou devido à internacionalização da arte e sua especialização, o que aumentou a curiosidade e a vontade do saber.

“Serão decisivas para os museus as iniciativas acumuladas durante o século XVIII, coletâneas ao Iluminismo e plenamente sintonizadas aos conceitos de progresso para a humanidade e fé na razão (...). Os museus de arte assumem um papel referencial, transmutando-se numa espécie de sùmula ou depositário do conhecimento artístico acumulado, revelador de princípios, técnicas e temas. Igualmente, convivem com as transformações econômicas e políticas, seja a Revolução Industrial ou a Francesa, a reverter preceitos empedernidos e colocadoras de um novo personagem, que não mais pode ser ignorado: o habitante da cidade, ou o cidadão”<sup>65</sup>.

Após a grande Revolução Francesa, os alicerces em que a arte se apoiara durante toda sua existência estavam sendo abalados. A Revolução Industrial começou a destruir as próprias tradições do artesanato e o trabalho manual começou a ceder lugar à produção mecânica, assim como a oficina cedeu espaço à fábrica.

Devido a essa ruptura na tradição, um campo de opções ilimitadas foi aberto. O artista plástico passou a decidir por sua conta se queria pintar paisagens ou cenas dramáticas do passado. Com isso, desenvolveu-se uma profunda brecha entre os artistas cujo temperamento lhes permitia obedecer às convenções e satisfazer a demanda do público e os que se orgulhavam de seu isolamento auto-imposto. Dessa forma, pela primeira vez tornou-se verdade que a arte era um veículo perfeito para se expressar á individualidade.

---

<sup>64</sup> Lourenço, Maria Cecília F., op. cit, pág. 97.

<sup>65</sup> Idem, pág. 75.

“Os pintores da Holanda protestante que não tinham inclinação ou talento para o retrato, precisaram renunciar à idéia de viver principalmente de encomendas. Ao contrário dos mestres da Idade Média e da Renascença, eles deviam pintar primeiro os seus quadros e depois sair à procura de um comprador (...). Num aspecto, é possível que os artistas se alegrassem ao ficar livres de patrocinadores que interferiam na sua obra e que, muitas vezes, os tiranizavam. Mas essa liberdade foi comprada por alto preço, pois agora, em vez de um único freguês, o artista tinha que enfrentar um patrão ainda mais opressivo: o público comprador. Precisava ir aos mercados e às feiras públicas para negociar sua mercadoria, ou recorrer à intermediários, os negociantes de quadros, que o aliviavam dessa tarefa mas pagavam o mais barato possível, para obter maior lucro na venda. Além disso, a concorrência era acirrada; havia excessivos artistas em cada cidade holandesa expondo suas telas em bancas, e a única maneira de muitos deles conseguirem adquirir reputação consistia em se especializarem num determinado ramo ou gênero de pintura. Naqueles tempos, como agora, o público gostava de saber o que estava comprando. Quando um pintor granjeava fama como mestre em cenas de batalha, eram cenas de batalhas o que provavelmente ele iria vender mais daí em diante”<sup>66</sup>.

Nesta época, Paris se tornou a capital artística da Europa. Artistas do mundo inteiro chegavam a capital para estudar com os grandes mestres e para se juntar ao debate sobre a natureza da arte.

Durante o pós-guerra, os museus acabaram se tornando um lugar adequado para se expor a arte moderna e tinham como meta, colocá-la a serviço da sociedade.

“O museu se transforma num árbitro sobre o valor artístico de seu tempo, orientando a produção (...). Modificam-se as relações com o artista, estabelecendo-se uma proximidade com os vivos, contudo sem resolver o divórcio com o público, especialmente o mais desassistido pelos privilégios da cultura (...) o museu representa uma conquista para a difusão do saber”<sup>67</sup>.

No Brasil, o primeiro museu foi fundado durante o período da Regência, em 21 de outubro de 1838. Conhecido como Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), na cidade do Rio de Janeiro, teve como Inspiração o Institut Historique, fundado em Paris, em 1834. Naquela época, membros da chamada "boa sociedade", isto é, figuras importantes da elite econômica e literária da cidade do Rio de Janeiro, todos por sua vez, comprometidos com o processo da consolidação da Monarquia no país, resolveram se associar e criar um espaço para debater como seria a escrita de nossa História. Desde a sua inauguração o Instituto contou com a proteção de D. Pedro II (que era um grande colecionador)

---

<sup>66</sup> Gombrich, E. H., op. cit, pág. 328.

<sup>67</sup> Idem, pág. 79.

expressa por uma ajuda financeira que, a cada ano, significava uma parcela maior do orçamento do Instituto. Mas foi somente a partir de 1840 que o Imperador, além de participar freqüentemente de suas sessões, tornou-se o grande incentivador da Instituição.

No final do século XIX até o começo do século XX, a cultura brasileira que até então se espelhava tanto no modelo francês, em consequência do caminho político adotado, viu-se muito ligada à cultura norte-americana.

Durante as primeiras duas décadas do século XX, o investimento na renovação estética, começou a dar sinais de mudança através dos movimentos vanguardistas que se formaram nesta época. Apesar disso, foi somente a partir dos anos 30 que o movimento modernista se voltou para as mudanças sócio - políticas de seu tempo e o que antes era feito com o objetivo de chocar o público, deu lugar à vontade de convencer a todos. Tinham como principal objetivo,

“(...) transformar a arte moderna em cultura urbana (...). A esse período, já identificado como Modernidade, corresponde uma série de atividades e táticas para atingir o transeunte cidadão”<sup>68</sup>.

Um exemplo de construção inovadora, desta época, foi a do Museu Guggenheim, em Nova York, com sua arquitetura arrojada e de grande impacto visual, cuja estrutura se resume a um espaço interno contínuo e uma longa rampa que sobe em forma de espiral proporcionando ao espectador, uma visualização individual de cada obra de arte e ao mesmo tempo uma vista geral de outras obras.

Desde esse período, a arte moderna brasileira começou a ampliar suas metas estéticas, procurando com isso estabelecer uma função social que a aproximasse de platéias selecionadas, desenvolvendo estratégias como a arte total e integrada que fisgavam o indivíduo. Uma evidência dessa mudança pode ser vista através da criação dos MAMS brasileiros, que se tornaram sedes da arte moderna. Nos anos 40, com a ajuda do presidente do MoMa (Museum of Modern Arts) de Nova York, Nelson Rockefeller, brasileiros como Ciccilio Matarazzo,

---

<sup>68</sup> Lourenço, Maria Cecília F., op. cit, pág. 01.

Yolanda Penteadó e Sérgio Milliet inauguraram o MAM (Museu de Arte Moderna) de São Paulo, em 1948. E logo depois, criaram a Fundação Bienal, que teve sua primeira exposição apresentada em 1951. Estas duas instituições, assim como as demais que surgiram na época, continuaram aplicando na maioria de suas exposições, o que era considerada como sendo uma expografia moderna, isto é, o chamado cubo branco onde o espaço vazio era cercado por paredes brancas que serviam de fundo para as obras de arte. Com o surgimento desses, uma nova preocupação começou a tomar forma: o público.

“Como se verificará (...) o MAM/SP prenuncia seu futuro como produtor de grandes eventos com a exposição ‘*Do Figurativo ao Abstracionismo*’ (...). O segundo ano do MAM é marcado pela atenção brasileira, numa disputa com o MASP (...) tornando-se referência para o registro da produção e para a formulação interpretativa e documental do moderno brasileiro. O MAM, em 1950, exporá significativas retrospectivas com realce para a de Tarcila, também de gravadores, ilustração e a da Coleção Mário de Andrade. Data de 1951 a diversificação das mostras, pois além da primeira Bienal ampliam-se os tipos de exposições”<sup>69</sup>.

Com o surgimento das Bienais paulistanas, em particular a primeira que aconteceu num momento onde havia apenas três em todo o mundo, representou um verdadeiro marco nas artes plásticas, um novo tempo que começava a nascer. Um sentimento de lançar-se ao mundo invadiu o nacionalismo brasileiro tão em moda na época.

“Julga-se que a arte detém um poder irrestrito, podendo até interferir no cotidiano, liberar sonhos, utopias e desafios, numa verdadeira reconciliação com a juventude antes colocada sob suspeição. Igualmente, a Bienal será um competente canal difusor e ativador de modas para a classe artística mais do que para o povo, embora este lá esteja presente. Não obstante, nesses mais quarenta anos de existência pouco acrescentou ao brasileiro em geral, embora aumentem a cada evento números e cifras”<sup>70</sup>.

Neste mesmo período, a arte barroca entrou em evidência novamente no Brasil, às exposições de arte contemporâneas também começaram chamar a atenção e a sofrer mudanças atingindo uma repercussão nunca vista antes.

“No início do século XX os artistas modernistas brasileiros improvisavam espaços para realizar suas exposições por não poderem participar das exposições financiadas pelo Estado. Em geral estes espaços conquistados se encontravam dentro de estabelecimentos comerciais. A fim de não desperdiçar espaço, a parede cedida era totalmente tomada por pinturas e gravuras postas à venda, remetendo à expografia usada nas galerias dos

---

<sup>69</sup> Lourenço, Maria Cecília F., op. cit, pág. 40.

<sup>70</sup> Idem, pág. 15.

museus europeus com heranças dos Gabinetes de Curiosidades. De certa forma os artistas modernistas por terem condições de viajar freqüentemente para a Europa tinham a oportunidade de visitar outras exposições, entrando em contato com o desenvolvimento de uma nova expografia aplicada principalmente pelos alemães devido às influências diretas dos novos estudos da *Gestalt* e da escola Bauhaus; o cubo branco”<sup>71</sup>.

Enquanto os artistas retiravam formas e objetos cotidianos e os transformavam em obras de arte, expondo-as como peças em museus, interferindo na musealização, devido às relações que se formavam entre elas, os responsáveis pela organização das mostras, começaram a se preocupar com a composição final do conjunto, buscando atingir um teorema visual, com uma hipótese clara, possuidora de desenvolvimento e conclusão fazendo com que os objetos ganhassem valores além do meramente votivo, sacro ou mercantil, enfatizando o ideológico, artístico e histórico.

Com o passar do tempo, o projeto moderno começou a buscar mais a coletividade, investindo no aprimoramento de hábitos e costumes, incluindo seus valores morais. No Brasil, o objetivo era o de elevar o país à condição de atualizado, para poder ser comparado aos Estados Unidos, começando pela construção de museus, inspirados no modelo norte americano que foi adotado como padrão cultural.

“O museu (que acolhe a arte moderna) incorpora para si tanto valores já associados ao moderno, quanto aqueles museológicos advindos do Museu de Arte Moderna nova-iorquino (...). Entretanto, transpostos os anos inaugurais, essas entidades tem enfrentado crises em todos os âmbitos, apenas suavizadas pelo trabalho daqueles dedicados a conservar (...) (e) transformar”<sup>72</sup>.

Ao serem criados, os Museus de Arte Moderna, representaram uma resistência à arte considerada acadêmica e ao mesmo tempo, uma oposição ao modelo de museu vigente naquela época.

Segundo o autor Walter Zanini,

---

<sup>71</sup> Pólo, Maria V. in *Obra e espaço nas exposições de arte – destaque de alguns projetos curatoriais que tiveram grande repercussão devido à escolha da expografia*, SP, UNESP, 2004.

<sup>72</sup> Lourenço, Maria Cecília F., op. cit, pág. 02.

“(...) á respeito do público o museu de arte moderna, a rigor como sucede ainda hoje, se revelava permeável aquela exígua parte dos que não possuem o código de leitura”<sup>73</sup>.

Um fator significativo e que também deve ser mencionado, é o aparecimento da televisão neste período. Esta, por fazer parte da chamada indústria cultural, sendo um importante instrumento de comunicação de massa com o poder de modificar a vida cotidiana das pessoas e influenciar a opinião pública, aos poucos parece contribuir para a padronização dos gostos o que vai diretamente de encontro com a posição intimista dos museus em relação ao público e a obra de arte que por sua vez, acaba impondo um certo padrão, podendo ser considerado massivo e em vão, isto é, sem um objetivo definido.

“A TV inaugura a era de, a cada dia, mostrar novas atrações, feitas com imagem, cor, escala, volume, som e movimento, abrindo-se caminho para novos rumos na comunicação em geral e na indústria cultural. A Bienal de São Paulo, ao lado da televisão, embora em menor escala, igualmente muda a história das instituições precedentes, representando uma resposta para a escala massiva dos novos tempos (...). Consegue atrair multidões, agora convocadas pela televisão, e a arte, antes maldita, movimenta tanto a nascente indústria a prover premiações quanto a diplomacia, envolvida nas convocações internacionais”<sup>74</sup>.

Este período foi marcado por uma ênfase nas imagens, o que fez com que a realidade acabasse se tornando algo profundamente visual e a imagem acabasse adquirindo um novo sentido proporcionando à arte novas formas de expressão.

Todo esse processo insere-se no contexto, como bem colocou o autor Fredric Jameson,

“(de) um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudos-eventos e por ‘espetáculos’ (...). A cultura do simulacro entrou em circulação em uma sociedade em que o valor de troca se generalizou a tal ponto que mesmo a lembrança do valor de uso se apagou (...) a imagem se tornou a forma final de reificação”<sup>75</sup>.

---

<sup>73</sup> Zanini, Walter, “Rapporti Traistituzioni e Artisti” in Haskell, F. (cura), *Saloni, Gallerie, Musei e Loro Influenza Sullo Sviluppo Dell’Arte dei Secoli XIX e XX*, Bologna, Cueb, 1979, pág. 178.

<sup>74</sup> Lourenço, Maria Cecília F., op. cit, pág. 16.

<sup>75</sup> Jameson, Fredric in *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*, SP, Ed. Ática, 1996, pág. 45.

Hoje em dia, com toda essa tecnologia, os meios de comunicação parecem ser os verdadeiros veículos para se obter um novo reconhecimento da cultura de massa e a arte passou a ter uma enorme relação com o próprio sistema de mercado. Através do meio visual, os diversos públicos são seduzidos e abstraídos de seus contextos sociais o que por sua vez, cria uma sensação de materialidade.

Com o passar dos anos, os museus que antes colocavam em segundo plano a função de se comunicar com o público, se transformaram em espaços onde se agregam imagens, projeções, vídeos, etc, evitando-se a reflexão e até o debate sobre dúvidas e rumos a serem tomados. Com a realização de grandes eventos um número maior de visitantes se fez presente, mas o dia a dia dessas instituições continuou a ser esquecido.

Segundo Jameson, estes processos de espetacularização da arte e da profusão de museus no âmbito dos processos que engendraram a produção estética à produção de mercadorias em geral, fez com que se atribuísse uma função estrutural cada vez mais importante à inovação estética e ao experimentalismo.

Em meados dos anos 70, surgiram os “Museus Comunitários”, que se preocupavam em dialogar com o público.

“Desde de sempre, alguns museus se deram conta da importância dos serviços à comunidade, procurando também atrair para o cotidiano uma parcela culturalmente desamparada pelas estruturas formais. O moderno, ao se transformar em cultura urbana, nos anos 30/40, familiariza o transeunte com tais manifestações, sem elaborar a autonomia e o processamento consciente do público cativado. Ao contrário, os museus, em que pesem todas as dificuldades, apresentarão algum trabalho mais cotidiano e conseqüente formado e informado, porém apenas enquanto isso encanta (...). O MASP investe em áreas novas como desing, propaganda (...) (enquanto) o MAM paulista (...) (realiza) ação educacional nos primórdios (sintonizado) às demandas do tempo e dentro dos padrões respeitáveis, merecendo considerações adicionais, embora com (política) bastante (singular). O (...) MAM/SP, (interessa-se) por atividades profissionalizantes, dedicando-se aos artistas plásticos de outras modalidades, tendo (...) formado monitores para a Bienal e despertado o meio para trabalhos educacionais”<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Lourenço, Maria Cecília F., op. cit, pág. 02.

Na década de 80, a importante jornalista e crítica de arte Sheila Leirner, assumiu a curadoria da XVIII Bienal Internacional de São Paulo e com isso toda a organização dos preparativos da exposição começaram a ser planejados dois anos antes da data marcada para evento ocorrer, e para a seleção dos trabalhos, pela primeira vez, foi proposto um tema: “O homem e a vida”.

A partir dos anos 90, as exposições de arte no Brasil, que anteriormente eram visitadas em sua maioria, apenas por uma elite cultural, começaram a sofrer uma importante mudança.

“O impacto emotivo, como intensificação da atividade sensorial, não poderia ter conseqüências positivas sobre as capacidades intelectuais: do ponto de vista cognitivo, toda ilusão é apenas um dado falso. Mas, como se sabe que o objetivo da persuasão não é o verdadeiro, mas o útil – e que o verdadeiro se constata ou se contempla, ao passo que o útil se alcança – o impacto emotivo do encantamento deve ser antes avaliado como impulso do agir”<sup>77</sup>.

Até o final da década de noventa, os museus de arte eram vistos como um local onde eram guardados acervos importantes e coleções, que para estabelecer uma comunicação com o público, realizavam exposições e atividades educacionais sem levar em consideração o espaço interno e a arquitetura dos mesmos. Mais recentemente apareceram os chamados “Museus Espetáculos”, com o propósito de inserir diretamente a arte no cotidiano urbano, onde o consumo e as emoções se interligam.

“Mas do que uma escultura trata-se de um projeto a permitir organização interna voltada á uma comunicação qualificada da obra com o público”<sup>78</sup>.

Muitos museus hoje em dia começam em escolas, sedes improvisadas e até em lugares adaptados. Já os museus que são construídos com essa finalidade, sendo entendidos como vitrines para a cidade, cujo local é cuidadosamente escolhido e o projeto arquitetônico extremamente detalhado, levando-se em conta o desing, a proporção visual, as condições ambientais, onde muitas vezes as paredes são de vidro para que se tenha uma maior integração

---

<sup>77</sup> Argan, Giulio in *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o Barroco*, op. cit, pág. 98.

<sup>78</sup> Lourenço, Maria Cecília F., op. cit, pág. 29.

com a paisagem e o passante, muitas vezes dificulta a museografia devido à ausência de paredes.

Como um todo a cultura brasileira tem buscado cada vez mais interagir com os museus através de grandes exposições, intercâmbios de obras, ações educacionais que levam a uma produção maior de conhecimento entre a comunidade.

“As mostras são importantes para difundir conhecimento, desafiar a rotina, ativar a dúvida e gerar reflexões, revendo as cristalizadas”<sup>79</sup>.

Este tipo de exposição foi conquistando um espaço cada vez maior, inclusive na mídia, o que parece ter favorecido muito a organização de mega-exposições populares como foi o caso da *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*.

“Em 2000, os organizadores da Bienal realizaram uma mega-exposição que ficou conhecida como *‘Mostra do Redescobrimento’* na qual se apresentou um módulo para cada tipo de arte, abrangendo toda a história do Brasil desde o período neolítico até a contemporaneidade. Cada módulo foi organizado por um curador e uma equipe diferente, as quais contaram com a participação de cenógrafos em cada um. Grande parte da mostra apresentava o uso de alguma cenografia dramatizada. O módulo da arte barroca foi um dos que mais despertaram interesse no público, que não raro emocionava-se. A opção foi apresentar as obras inseridas em quatro ambientes distintos, entre os quais foi estabelecido um único trajeto. O visitante era, portanto, levado a interagir com o espaço para poder visualizar as obras. Segundo depoimento da própria cenógrafa, este foi o resultado de uma investigação realizada na época, no qual percorreu várias cidades do interior do Brasil. Foram documentadas distintas manifestações religiosas do catolicismo, que são os ambientes que ela tentou reproduzir na exposição através dos mais variados recursos. Mas as críticas quanto a essa expografia, têm repercussão até hoje (...). (Como afirmou) Cyro Dell Nero: ‘O problema sobre o tratamento de qualquer exposição é a medida. Não me parece a melhor medida termos uma exposição na qual as flores amarelas feitas pelos presos do Carandiru têm mais importância do que as obras do Aleijadinho, que são decoradas por elas. Então, a interferência da cenografia na exposição tem o seu limite. O planejamento da expografia, além de atender proposta estética e narrativa curatorial, assume responsabilidades relacionadas ao atendimento do público, segurança e conservação. O conjunto de todas essas medidas só pode ser finalizado após definição de um projeto resultante entre a proposta do curador e o plano da instituição’<sup>80</sup>.

Por fim, parece haver hoje em dia uma vontade cada vez maior em se adequar os ambientes com diversos tipos de informações visuais, de forma a

---

<sup>79</sup> Lourenço, Maria Cecília F., op. cit, pág. 44.

<sup>80</sup> Pólo, Maria V., op. cit.

agradar, ou acolher uma maioria absoluta para que esta se sinta cada vez mais familiarizada com os espaços e conseqüentemente, freqüente-os com regularidade e prazer.

“A partir da década de 60 têm-se verificado uma informalização e uma elaboração, mais gerais, de códigos de comportamento anteriormente restritos (...). Atualmente os museus procuram agradar á platéias mais amplas, descartando seu rótulo de espaços destinados exclusivamente à alta-cultura para se transformarem em locais de espetáculos, sensações, ilusões e montagens – espaços que proporcionam experiências, em vez de inculcar o valor do saber canônico e das hierarquias dominantes”<sup>81</sup>.

### 3.2. OS NOVOS MUSEUS

No decorrer dos anos os museus foram adquirindo diferentes funções de acordo com cada momento histórico e sua conjuntura social sendo que na segunda metade do século XX, o papel desses começou a passar por uma importante revisão, o que levou ao surgimento de uma teoria sobre a recepção estética totalmente integrada à realidade contemporânea.

“O ano de 1968 é crucial para os museus. A efervescência sociocultural que vinha ocorrendo desde o imediato pós-Segunda Guerra termina por apresentar-se como uma contestação global na chamada ‘revolução romântica’ de maio de 1968 na França, que tem repercussão mundial. Os museus são um dos principais alvos de contestação, o que provoca o redimensionamento do seu papel e de sua relação com a sociedade, promovendo-se uma ampla revisão de suas estratégias em relação ao público. Novas funções comunicativas se definem, e atrair o público torna-se uma das suas metas principais (...). Questiona-se a sociedade, a preponderância da economia sobre todas as outras esferas do conhecimento e do ser humano (...). O perfil do museu como instituição e suas coleções ‘intocadas’ são colocados em questão, demandando-se sua popularização (...). Os museus são questionados como instrumento cultural e acusados de serem instituições passivas, voltadas para as camadas sociais mais privilegiadas (...). Com a conferência do ICOM (International Council of Museums, criado junto à Unesco, no imediato pós-Segunda Grande Guerra) de Paris e Grenoble, em 1971, surge o lema: ‘O museu a serviço do homem da atualidade, do futuro’. O ICOM, em 1974, propõe a definição de museu como ‘uma instituição permanente, sem finalidade lucrativa, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público; que adquire, conserva, investiga, comunica e exhibe, para fins de estudo, de educação e de deleite, testemunhos materiais do homem e do seu entorno’. O ano de 1977 registra a abertura do Centro Georges Pompidou, em Paris, com grande repercussão mundial, pois o novo organismo passa a simbolizar uma proposta de espaço e de ação museológica renovadoras.

---

<sup>81</sup> Featherstone, Mike in *Cultura do Consumo e Pós-Modernismo*, SP, Ed. Studio Nobel, 1995, pág. 103.

Inaugurado no dia 30 de janeiro de 1977, assume a concepção de ‘um museu aberto, antes de tudo, da estrutura arquitetônica em ligação com a vida urbana’. Deve funcionar, segundo seu primeiro diretor, Pontus Hulten, como um meio de informação e de comunicação, um lugar de encontro (...). (A) idéia essencial da nova museologia (era): a valorização do público”<sup>82</sup>.

A passagem dos anos 50 para os anos 60, foi marcada por diversas críticas às instituições museológicas e a extensão das obras à paisagem, como aconteceu com o “cubo branco” na arte moderna. Os artistas, principalmente os americanos, começaram a reagir a todo esse movimento e como declarou Vasarely, em 1970,

“Quero terminar com tudo o que quer o museu: o obra única insubstituível, a peregrinação, a contemplação passiva do público”<sup>83</sup>.

Pontus Hulten atuava no campo cultural de Estocolmo, na Suécia e mais tarde dirigiu o Musée National d’ Art Moderne no Centro Georges Pompidou, em Paris, França, onde defendeu com empenho a política de integração das artes voltada ao público em geral. A abertura deste centro, projetado pelos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, que é considerado um marco de ruptura na história dos museus, proporcionou aos visitantes um local de atividades culturais diversificadas, pois além de ser um espaço de exposições de obras de arte vindas tanto do Museu Nacional de Arte Moderna, quanto do Centro Nacional de Arte Contemporânea, lá também se encontrava o Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica/ Música, o Centro de Criação Industrial e a Biblioteca Pública de Informação. No decorrer dos anos 70, esses quatro departamentos fizeram com que esse espaço fosse reconhecido pela sua abertura cultural e um novo método passou a ser adotado.

“O ‘efeito Beaubourg’ ganha raízes em todo mundo. O fenômeno dos museus se compara, em sua ostentação espetacular, com o exemplo das Olimpíadas e dos Campeonatos Mundiais (...) e também com as Exposições Universais, promovidas por setores econômicos, como a indústria e o turismo. É o mesmo fascínio pelo espetáculo que aparece nos acontecimentos artísticos, tanto no fenômeno dos novos museus, verdadeiros monumentos arquitetônicos, como no processo de preparação de megaeventos, como as exposições temporárias que circulam na Europa e na América ou vão ao Japão, proporcionando as mesmas programações em diferentes cidades do mundo (...), coleções particulares peregrinam por diferentes cidades, num mesmo país ou em diferentes países;

---

<sup>82</sup> Lourenço, Maria Cecília F., op.cit, pág. 61-65.

<sup>83</sup> Fernández, Luis Alonso in *Museologia, Introducción a la Teoría y Práctica Del Museo*, Madrid, Fundamentos Maior, Istmo, 1992, pág. 108.

grandes festas promovem mostras e bienais. Todos são eventos que almejam provocar grande afluência de público, uma presença em massa, onde a 'culturalidade' tem, igualmente, a marca do excesso. O 'monumentalismo' é, segundo Calabrese, uma característica do excesso de representação. Ele se enquadra na modalidade 'neobarroca' de aspiração espacial, chamada pelo autor de 'excedência' ou 'desmesura'. São constantes formais dos fenômenos espetaculares que aparecem nos museus como contendedores da prática artística dos últimos tempos"<sup>84</sup>.

No Brasil, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, foram realizadas diversas exposições (como as de Monet, Rodin e Picasso) e muitas dessas, aconteceram como se fossem grandes eventos e por esse motivo ficaram conhecidas como megaeventos, um exemplo, foi a *Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500 anos*.

"O monumentalismo responde ao objetivo de comunicação em larga escala com o grande público, com as massas, assim como as novas modalidades de exposição (...). Dos anos 70 para cá, muitos governos passaram a investir na construção ou remodelação de museus. Os museus passam a ser 'monumentos', ícones da modernização da sociedade, emblemas da identidade cultural urbana, lugar obrigatório para a frequência turística e de lazer e diversão para o cidadão. Os museus tornam-se pontos de referência centrais para a cultura. Passam também a ocupar um importante lugar na história da arquitetura. Tais museus, tornando-se atração para as massas, procedem à divulgação da arte em meio a um público nem sempre com grande bagagem de informação. É preciso comunicar a arte do passado ou contemporânea sem truncamentos, com o fim de atrair o público. É nesse contexto que uma nova dimensão para a apresentação de exposição de arte vai aparecer. Acontece uma estetização da apresentação das exposições de arte, ao mesmo tempo, que se dá a estetização da arquitetura (...). A época que é chamada de 'pós-moderna' vai (...), apresentar o museu como lugar diferenciado, um edifício urbano espetacular, destinado à apresentações 'espetaculares' da arte (...). Nele, o visitante é o principal protagonista. Esse novo modelo de museu que surge no cenário da cidade é visto com o valor de um *museu/monumento* (...). A inventiva arquitetura dos museus, ao lado do uso cultural do seu espaço, os transforma em agentes importantes do imaginário social (...). O novo museu passa a ser importante para reificar a memória cultural. Vale ressaltar que o perfil do museu da atualidade, como *museu/monumento*, evidencia-se numa ordem social também 'monumental', no sentido de ter a marca de um estilo de poder econômico multinacional (...). Esse museu torna-se claramente um signo dos 'novos' tempos. Torna-se uma cenografia para a experiência cultural contemporânea"<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Gonçalves, Lisbeth, op. cit, pág. 65-66.

<sup>85</sup> Idem, pág. 66-71.



1. Museu de Arte Contemporânea de Niterói.

De acordo com Otilia Arantes, existe atualmente uma estetização na arquitetura dos museus que cresce a cada dia. Esta nova arquitetura possui um valor próprio e pode ser considerada como sendo uma obra de arte por si só e, portanto, é admirada e apreciada como tal e não apenas como uma construção erguida apenas para abrigar e expor a arte.

“Os próprios museus vão ser reformulados na medida desse novo contingente de visitantes-consumidores, tanto quanto de uma arte que se quer ela própria cada vez mais na escala das massas, na exata medida do consumo de uma sociedade afluyente. Mas a impressão animadora diante de uma pequena multidão de usuários que acorre aos novos museus e parece se divertir com desenvoltura de futuros especialistas, dura pouco (...). A massificação da experiência da recepção coletiva da obra de arte (...) não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra de arte enquanto bem de consumo (...). A crítica ao funcionalismo, o elogio a torto e a direito do ornamento, a total liberdade de escolha dos estilos ou soluções construtivas tornam o museu um lugar mais propício a um exercício projetual sem compromissos, onde o artista pode mais livremente dar asas à imaginação (...). Portanto, hoje todos os arquitetos querem assinar o seu museu. Mas eles vão mais longe, tanto quanto seus comanditários: pretendem estar criando uma obra de arte total”<sup>86</sup>.

---

<sup>86</sup> Arantes, Otilia in *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, SP, Ed. Edusp/Studio Nobel/Fapesp, 1994, pág. 240-244.



2. Espaço interno, Oca, Parque do Ibirapuera.



2. Espaço interno, Fundação Bienal de São Paulo.



4. Fachada do Museu de Arte de São Paulo.

“Hoje, tem-se uma ‘geografia cultural’ quase ilimitada. Já não há precisão de lugar de pertinência, há uma dinâmica movimentação, tornando-se cada vez mais difícil o seu reconhecimento. Um lugar é igual a muitos lugares ao mesmo tempo, levando ao desafio de firmar identidades, de manter a noção de pertinência. Um museu com o perfil aqui descrito é um espaço apropriado para projetar identidades como é um espaço de deslocamento, um espaço transversal para a ordem transnacional, em territórios que se integram à geografia socioeconômica global. São imprecisos os limites entre as funções que ele cumpre (...). Os museus lidam com objetos culturais carregados de sentido e, portanto, com o imaginário do cidadão. Num museu de arte, trabalha-se com o problema da visualidade das obras de arte e deve-se ter em mente que elas, enquanto documentos plásticos, integram à realidade histórica. Assim, é tarefa dos museus promover, ao lado da experiência estética, o conhecimento da história das obras que reúne em sua coleção e, portanto, uma aproximação da história da arte e da crítica de arte. Essa aproximação da coleção e da história da arte se insere num trabalho de reflexão sobre a arte do passado e do presente. Os museus de arte partem, especialmente, da história da arte para fomentar o processo do conhecimento sobre a produção artística de determinada época, ativando, dessa maneira, aspectos da memória e da identidade social. Em relação à atualidade artística. O exercício da crítica é fundamental. Considerando que os museus, com os seus acervos, oferecem a possibilidade de uma elaboração, não só da identidade histórica da arte, mas também da social. As obras e as exposições no museu transformam-se em catalisadores e difusores de sentidos que podem nortear criticamente a interpretação da exposição que se visita (...). A partir dos anos 70 (...) buscaram-se novos métodos e tecnologias de comunicação e procura-se marcar com dinamismo sua ação cultural (...). Á revisão de seu papel implica justamente a sua definição como instituição voltada para a expectativa de comunicar-se não só com uma base social privilegiada, mas também com o grande público, para o qual precisa criar novas maneiras de apresentar a arte e promover a sua recepção”<sup>87</sup>.

### 3.3. A RECEPÇÃO ESTÉTICA

Com relação à recepção estética, estudos sobre esse tema surgiram na Alemanha principalmente entre 1967-1970, tendo como ponto de partida a Escola de Konstanz. Neste período foram escritos dois textos fundamentais que focavam a importância do receptor com relação aos textos literários.

“O que observa (o autor) Luis Costa Lima (é que) a novidade da proposta da Escola de Konstanz (...) é impulsionada pelo clima de revolta contra a tradição enrijecida. O autor brasileiro acrescenta ainda que a contribuição (dessa) Escola, sobretudo por sua vertente recepcional, apresenta uma resposta ao estruturalismo irradiado de Paris na medida em que renova os estudos literários, tomando a história como provocação e desafio à análise da obra de arte (...), (a) estética da recepção é o trabalho do estudo teórico que indaga sobre o papel ativo desse integrante da práxis artística (...). Dois teóricos, Jauss e Iser, são os suportes fundamentais para estender a análise da recepção da obra literária à da recepção da obra de arte em geral. Com esses autores pode-se iniciar uma projeção à propósito da recepção estética das exposições de arte”<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Gonçalves, Lisbeth, op.cit, pág. 71-78.

<sup>88</sup> Idem, pág. 83.

Um ponto importante a ser levantado também é a questão sobre se a recepção da arte é a própria experiência estética. Para isso é preciso ter bem claro o que significa o termo “experiência estética” para através desse poder observar qual o verdadeiro papel das exposições de arte nos museus e qual a tarefa específica de seus curadores.

“A experiência estética começa com a experiência primeira do *efeito* de uma obra de arte sobre o seu destinatário, o observador. Inicia-se, portanto, na contemplação, na fruição primeira, no *prazer*. A interpretação do significado acontece em um segundo momento, imediatamente posterior ao *efeito*, quando a vivência do sujeito, a sua visão de mundo, é acionada (...). A experiência estética evidencia-se (...) em sua função transgressora, em relação às visões de mundo consolidadas, revelando-se um espaço de relativa liberdade do sujeito receptor. Todavia, ao reconhecer a legitimidade do julgamento pessoal, surge a necessidade de se atentar para o processo dialógico de formação do consenso, pois, ainda que haja uma modalidade na apropriação receptiva do objeto artístico, um feixe de valores culturais básicos sempre permeia esse diálogo. A comunicação da obra de arte é um processo cultural (...). Essa experiência oculta um diálogo silencioso entre o sujeito e as obras de arte em exibição, numa dimensão social. Nesse sentido, a exposição apresenta-se como um lugar essencialmente literário e democrático para o desenrolar da práxis da recepção estética no museu. Com o apoio em Bourdieu, vale lembrar que a arte é um ‘bem simbólico’, que existe, enquanto tal, para aqueles que possuem os meios para a sua decifração (...). O ‘código artístico’ surgiria como um sistema de princípios de divisões possíveis em classes complementares do universo das representações oferecidas a uma sociedade dada, num momento específico da história (...). A legibilidade de uma obra por um indivíduo é função da distância entre o nível de emissão, definido como grau de complexidade e de discernimento intrínsecos ao código exigido pela obra, e o nível de recepção, definido como grau de domínio que o indivíduo tem do código. A recepção estética tem, portanto, uma dimensão social implícita (...). Em outras palavras, é preciso refletir sobre o significado que as exposições têm para o museu e o seu público”<sup>89</sup>.

A partir do momento em que a dimensão social é entendida como parte da recepção estética, segundo alguns teóricos, isso facilita a compreensão de que as visitas aos museus de arte podem ser consideradas como sendo uma experiência social que pode ou não repercutir no campo afetivo do visitante através da retificação de sentimentos e conhecimentos.

“Discutindo os caminhos da memória, Jean Davallon cria a metáfora da visita à exposição como uma experiência entre périplo e uma peregrinação. Ele sugere que a visita não é uma simples deambulação, mas é como um percurso que ‘leva a um lugar portador de

---

<sup>89</sup> Gonçalves, Lisbeth, op.cit, pág. 87-88.

significação, um lugar excepcional' (...). Na óptica do consumo e da idéia de iniciação (...) o sujeito visitante é tomado como indivíduo engajado no percurso da história"<sup>90</sup>.

Por fim, uma questão que deve ser levada em conta ao se fazer uma avaliação sobre uma determinada exposição, segundo alguns autores, é a de que o museu no qual esta está sendo realizada acaba por ser avaliado também tanto pelo conteúdo de informação interna relacionada às obras quanto pela habilidade com que tal conteúdo é apresentado.

“Hoje, é notório que o público não-especialista comparece ao museu por ser ele um lugar de lazer, onde pode ocupar seu tempo livre apreciando as novidades que lhe são apresentadas. Esse tipo de público tem prazer em consumir experiências culturais que não lhe são tão familiares. Quer experimentar vivências especiais, na medida em que lhe oferecem possibilidades de aprender com elas. Tem também a expectativa de que sejam agradáveis e distraiam (...). No tocante à relação museu / público, compara-se a situação do museu à dos provedores que, no mercado de distribuição de informação, precisam oferecer produtos e serviços que preencham a expectativa de seu cliente (...). É preciso que o museu busque sua especificidade para que seja significativo no campo da distribuição da cultura e conquiste a confiança e a compreensão do público, a fim de que seja sempre considerado um parâmetro na ação social de determinada sociedade (...). A busca de novos recursos de comunicação e de desenvolvimento do público é, em princípio, uma preocupação válida e que tem de ser constante, porquanto se vem observando que as reações do público às atividades do museu podem ser de diversas ordens, variando por circunstâncias não só pessoais como também sociais (...). Comprova-se, segundo Michael Belcher, que a mostra iniciada com objetos da realidade imediata atraem mais a atenção que gráficos, e textos biográficos, sobretudo nas visitas em grupos. Os objetos concretos atraem maior atenção (...). Os idealizadores e promotores de exposições estarão sempre integrando uma situação social na qual são construídas mensagens de uns para os outros. Eles são mediadores do produto cultural para a apreciação estética, por meio da qual se promove também uma comunicação social”<sup>91</sup>.



5. Cristo crucificado, século XVIII.

<sup>90</sup> Gonçalves, Lisbeth, op. cit, pág. 91-98.

<sup>91</sup> Idem, pág. 99-104.

### 3.4. UMA NOVA VISÃO DE ESPAÇO MUSEOLÓGICO

Durante todo decorrer da história, as exposições e os museus sempre estiveram ligados.

“A palavra *exposição* também vem do latim – *exponere* – isto é, ‘por para fora’, ‘entregar a sorte’ (...). A palavra *mouseion* é usada durante o helenismo no sentido de indicar a tentativa de coligir conhecimentos produzidos pelo homem. O que é reunido, colecionado e exibido volta-se para a busca de um saber universal (...). Porém o museu e a exposição, no sentido que lhes é dado hoje, são uma realidade bastante diferente de seus conceitos originais. Surgem sob o signo do entusiasmo do Século das Luzes, com um modelo construído pelas elites ilustradas. Até fins do século XVIII a cultura e a arte estão reservadas, principalmente, à nobreza e ao clero. Palácios e igrejas guardam a quase totalidade do patrimônio histórico artístico da humanidade. É só com a ruptura social produzida pela Revolução Francesa (1789), e ao longo do século XIX, que o museu se configura como uma instituição aberta ao público, democrática, voltada para a memória do passado e para a construção do futuro. A exposição desses novos tempos é um espaço público, de permanente diálogo com a comunidade. Tem papel significativo no processo de construção simbólica e da identidade na sociedade. É necessário que os objetos mostrados sejam reconhecidos como representantes de um mundo dotado de sentido para o público, com um fundamento social. Dessa forma, a exposição tem a função de mostrar objetos em torno dos quais há um consenso quanto a seu estatuto de patrimônio cultural; ela não somente se torna visível, mas, dá visibilidade ao sujeito que com ela interage. A exposição se funda na presença de objetos que fazem sentido num espaço que os torna acessíveis aos sujeitos sociais. Ela funciona como espaço de representação”<sup>92</sup>.

No começo do século XIX, os museus assumiram um lugar de destaque e grande importância. Nesta época as esculturas antigas passaram a ser muito valorizadas e apreciadas, e os museus se tornaram verdadeiros “templos” onde eram guardados os tesouros de cada nação. Com isso, a preocupação com a construção desses locais se fez presente e na Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos, por exemplo, o modelo arquitetônico para a construção desses edifícios imitava templos gregos, o Panteão romano e até as vilas renascentistas de Palladio.

A partir desse momento, a idéia de espaço de representação começa a ser considerada e pensada com base no sentido de “ritual de reconhecimento cultural”. Partindo desse raciocínio, a exposição começa a se aproximar ao teatro, onde a representação também é constituída de pessoas e objetos reais, todos

---

<sup>92</sup> Gonçalves, Lisbeth, op. cit, pág. 13-18.

dispostos em um mesmo espaço, com dimensões referenciais e cujos objetos representam o mundo a que pertencem e todos juntos produzem efeitos que interagem com os visitantes.

“A tipologia das exposições de arte predominante no século XIX (a que aparece nas exposições universais e nos salões de arte) está presente no cenário cultural até os anos de 1920. É uma disposição expositiva que ocupa todo, ou quase todo, o espaço da parede disponível para a apresentação das obras bidimensionais. Com relação à escultura, amontoam-se os pedestais contendo obras no espaço da mostra, quer próximo às paredes, quer no meio das grandes salas. Os museus de arte moderna trarão uma nova tipologia de apresentação das obras, com uma cenografia de paredes brancas. Nos novos museus, surge também a cenografia de perfil mais teatral, que usa cores e se vale de ambientações”<sup>93</sup>.

Hoje em dia, e principalmente no final do século XX, os museus de arte moderna passaram por modificações com relação à maneira de expor seu acervo e muitos surgiram com o nome de: “Novos Museus”. Nestes o diferencial foi revelado pela inovação da teatralização na forma de apresentação e disposição das obras no espaço.

“(…) o desenho espacial da exposição, a sua museografia (...) (e) a cenografia (são) características das exposições no século XX. Adota-se o conceito de ‘cenografia’ no lugar do conceito de ‘museografia da exposição’ porque se considera que há, na comunicação da exposição, uma aproximação muito direta com o que ocorre no teatro. É heurística a utilização do termo cenografia para fortalecer a compreensão do papel crucial que o desenho museográfico da exposição cumpre no processo de recepção estética da exposição de arte (...). No âmbito dos novos cenários da arte, considera-se também (...) a questão da arquitetura dos museus, o papel que cumpre, na recepção estética, o entorno arquitetônico, um referencial importante para a qualidade ‘teatral’ da exposição. Observa-se, neste momento, a presença de ‘uma nova estética da exposição de arte’ no século XX, especialmente a partir do seu terceiro decênio (...). Outro aspecto que se considera, nessa aproximação morfológica da arte contemporânea, é que a exposição aparece como estrutura de linguagem da obra de arte. Isto é, discute-se o caso em que a estratégia estrutural da obra contemporânea é ter a exposição como forma, verificando-se qual a dinâmica ativa entre arte e a exposição (...). O novo museu e a chamada ‘pós-modernidade’ são postos em discussão, particularmente, a partir das características trabalhadas pelo teórico Omar Calabrese, clareando-se um aspecto do fenômeno que vem marcando a realidade cultural nos últimos vinte anos: a afirmação da sociedade do espetáculo que consagra o ‘novo museu’, não mais o ‘museu templo’, mas agora o ‘museu-monumento’, numa geografia cultural sem limites (...). As representações projetadas pela exposição de arte são pensadas no contexto do pensar, sentir e agir coletivos de um grupo ou sociedade, de onde emergem os referenciais de significação que são postos em destaque e valorizados”<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Gonçalves, Lisbeth, op. cit, pág. 18.

<sup>94</sup> Idem, pág. 18-22.

Com relação, à exposição de arte, especificamente, hoje em dia pode se abordar dois aspectos importantes que estão diretamente ligados a essa e se resumem à perspectiva do campo de ação tanto crítica quanto esteticamente, buscando um entendimento relacionado à questão da forma ou se preferir também, pode-se basear na óptica do evento dando ênfase à função, aos objetivos e às estratégias de comunicação direcionadas ao público.

“(…) a apresentação se faz sempre com uma ‘finalidade’. A exposição de arte é uma apresentação intencionada, que estabelece um canal de contato entre um transmissor e um receptor, com o objetivo de influir sobre ele de uma determinada maneira, transmitindo-lhe uma mensagem (...). Á propósito do problema da finalidade da exposição é interessante resgatar a explicação de Jean Davallon. Ele salienta essa questão quando considera que ela corresponde a ‘uma situação de comunicação’, porque produz, transmite e articula um todo coerente, respondendo à objetivos determinados, que sempre têm a ver com um discurso ‘autorizado’. Por isso a exposição é um espaço social de contato com um determinado saber. Essa perspectiva social da exposição de arte também é colocada por Jacques Leenhardt. Ele ressalta que ela é um espaço social de saber, remetendo-se ao registro de que, no século XIX, a palavra *exposição* significa metonimicamente ‘o lugar onde as pessoas podem ver, conhecer várias coisas que antes eram desconhecidas, em particular no campo do desenvolvimento científico e técnico’. No século XIX, ainda segundo Leenhardt, ‘a exposição torna-se o acompanhamento essencial do progresso industrial, ela simboliza a modernidade técnica, a novidade revelada a todos (...). A exposição significa, nesse momento, a abertura de um espaço público de saber. Ela é um fórum onde está assumido o risco da multiplicidade de opiniões, dos saberes e dos *savoir-faire*, riscos assumidos na perspectiva da dinâmica plural do progresso’. René Vinçon, por sua vez, privilegia a exposição como ‘lugar’ social, destacando a sua dimensão estética. Ele propõe a idéia de ‘ativação’ para compreender a exposição de arte como a apresentação de obras que põe em atividade uma experiência, ao mesmo tempo, estética e social. A exposição é, para esse autor, um campo para a vivência do efeito estético e para a aproximação de um conhecimento sensível da realidade. A exposição entendida como ativação implica, portanto, ‘por em uso social a obra’, isto é, ‘por em uso prático’, e é uma prática estética”<sup>95</sup>.

Essa “prática estética” é definida a partir da apresentação de uma determinada obra, ou melhor, da ativação (conjunto de procedimentos, através dos quais, as responsabilidades de certos funcionamentos legítimos são assumidas levando em consideração a visão de mundo existente) onde ocorre a implementação da obra em questão, e esta é colocada em funcionamento, em exposição.

---

<sup>95</sup> Gonçalves, Lisbeth, op. cit, pág. 29-30.

Mais precisamente no final do século XX, a tentativa e o esforço de teorização das exposições de arte e seu papel em relação ao público, foi intensificada. A partir do momento em que as exposições artísticas foram consideradas como sendo meios de comunicação direta entre arte e espectador, ocorreu dentro de uma perspectiva social, uma certa ampliação dos limites que envolviam o contexto cultural responsável pelo espaço a ser comunicado.

“Relações precisam ser estabelecidas pelo público para se chegar a uma compreensão da mostra. Para tanto, o espectador, de antemão, precisa ter – ou adquirir por via da exposição – informações sobre o objeto exibido. Ele precisa, também, captar quais os paradigmas que norteiam o conceito de arte num determinado momento da história, quais as tendências da época em que se insere a obra; e deve conhecer algo sobre o seu contexto social (...). A sua compreensão dos fenômenos artísticos, no passado e no presente, torna-se o fundamento da construção da exposição”<sup>96</sup>.

Além de toda a informação documental necessária para se comunicar a exposição como, por exemplo, dados técnicos sobre as obras, ou mesmo textos críticos, sobre fases ou movimentos artísticos que são colocados junto às obras expostas, e, muitas vezes servem como recursos importantes para que o público visitante tenha um entendimento maior de todo o contexto ao qual a obra estava inserida, outro recurso utilizado para esse mesmo fim foi o desenho museográfico que auxilia na formação de estratégias espaciais na hora de se construir a forma de comunicação da mostra.

“A qualidade tridimensional das exposições, na instituição onde se apresenta, é de especial relevo nesse processo comunicativo. Mediante sua qualidade, a exposição torna-se o lugar onde o visitante experimenta concretamente a arte. Ela se torna o seu ‘cenário’. As exposições são, em essência, espaços nos quais o visitante se move ‘dentro’ e ‘ao redor’ das obras, com liberdade; ele pode seguir seu próprio ritmo e deter-se em função dos interesses que possui; pode multiplicar o número de visitas e, assim, tornar a sua experiência mais seletiva e penetrante (...). A ‘cenografia’ cria a condição intertextual para proporcionar a comunicação da arte de forma a condicionar o efeito estético, ou seja, a recepção da arte em exibição. Na exposição, a cenografia demarca a localização cultural da produção artística mostrada por múltiplos recursos; além dos documentos, destacam-se o desenho do espaço, o uso da luz e da cor e muitas vezes, também, recursos sonoros e outras tecnologias. O conceito de ‘cenografia’ (...) é entendido (...) como modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação ‘narrativa’, uma ambientação construída para a ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante. Faz parte da cenografia o entorno arquitetônico. Ele revela-se um referente importante, contribuindo para a qualidade ‘teatral’ da exposição (...). Os novos museus, com seus projetos de forte

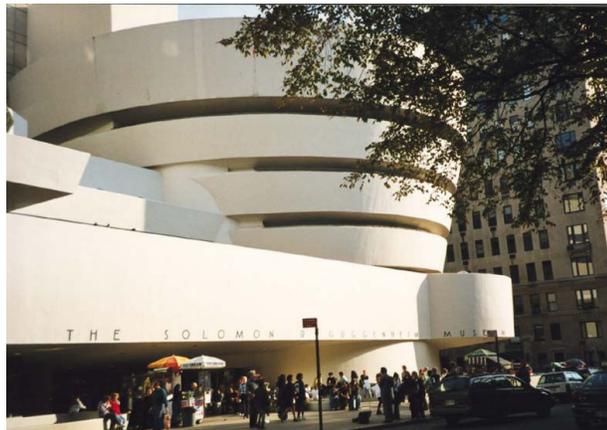
---

<sup>96</sup> Gonçalves, Lisbeth, op.cit, pág. 32-33.

apelo estético, assim como os museus instalados em edifícios antigos, históricos, são especialmente interessantes para a observação da cenografia das exposições de arte. Neles, já no primeiro momento de contato com o museu o visitante é envolvido pela arquitetura do prédio; antes mesmo da exposição, o visitante depara com um verdadeiro espetáculo<sup>97</sup>.



6. Museu Guggenheim, Bilbao.



7. Museu Guggenheim, Nova York.

No início do século XX, a tipologia museografica utilizada nas exposições de arte moderna foram definidas e mais tarde, as mesmas, acabaram por ser adotadas também pela arte contemporânea. Esta nova tipologia surgiu juntamente com a construção do primeiro museu de arte moderna, em 1929, na cidade de Nova York, nos Estados Unidos, chamado: Museu de Arte Moderna de Nova York.

---

<sup>97</sup> Gonçalves, Lisbeth, op. cit, pág. 35-37.

Este acabou convencendo uma cenografia composta por paredes brancas em todas as suas exposições de arte moderna e ficou conhecida como o famoso “cubo branco” passando a imperar como espaço ideal para as exposições de arte.

Um dos primeiros a tocar no assunto sobre a relação morfológica relacionada à interação do perfil da exposição com a obra de arte contemporânea, foi o historiador e crítico de arte francês Jean Marc Poinot. No final do século XX, este passou a escrever diversos textos em catálogos sobre esse assunto, apontando justamente as coincidências que estavam surgindo tanto na arte quanto na exposição.

“Configura-se, portanto, (...) a exposição como forma essencial do projeto artístico. Isto é, ela é a essência estrutural da obra criada pelo artista. Nesta perspectiva nasce, também, uma nova estética da exposição (...). No discurso do curador do Departamento de Pintura e Escultura do MoMa de Nova York, William Rubin (...) ele explica (que), antes, as obras eram feitas para estar em igrejas ou palácios e tinham, portanto, uma função particular. Essa era, segundo ele, ‘seu endereço público’. Para Rubin, a arte moderna se diferencia da arte do passado pela sua multiplicidade de estilos, ‘uma função de seu caráter mais individualista, menos coletivo, menos institucional, a qual tem sua coerência explicada tão-somente pela história da arte’. Daí a importância de manter na apresentação museográfica a periodização, quando se destacam os estilos dos diferentes movimentos presentes da modernidade (...). O Museu de Arte Moderna de Nova York pretende oferecer ao visitante uma sensação de ‘privacidade’. Sua maneira de apresentar as exposições de arte será difundida por toda parte como o modo ideal para mostrar ao público a arte moderna. As salas do MoMa são pintadas de branco, com aparente pequena intervenção na apresentação das obras expostas. Elas são distribuídas no espaço expositivo, respeitando a altura do olhar do visitante e preservando determinada distância entre si (...). Enquanto o museu consolida o seu espaço expositivo como *lugar* que quer ser ‘neutro’, a idéia de *lugar* para os artistas contemporâneos vai assumir importância enquanto linguagem. Isso quer dizer que, nesse momento, a arte assume a vocação de explorar a construção do espaço e, como sintaxe básica da criação artística, utiliza-se da dimensão espacial”<sup>98</sup>.

No decorrer do século XX e principalmente a partir da década de 80, pode-se observar a introdução de diversos conceitos relacionados à museografia.

“Passa-se a criar verdadeiros cenários para contextualizar a obra exibida. Usam-se cores, luz teatral e montagem de ambientes que dramatizam fortemente o contato do visitante com a obra de arte (...), essa experimentação introduzida na forma de apresentar as mostras de arte vem sendo aplicada, principalmente, nas exposições temporárias. Não sendo transitórias, as mostras de perfil permanente, realizadas em instituições, teriam o seu efeito diluído ao longo do tempo. Portanto depreende-se que, nas propostas de cenografia dramatizada, é importante atentar para o referente temporal (...). Da mesma maneira que as modalidades de arte aceitas, como a pintura, a escultura, o desenho, o objeto ou a instalação, por exemplo, a exposição está sujeita às vicissitudes da realidade

---

<sup>98</sup> Gonçalves, Lisbeth, op. cit, pág. 48-54.

estética de um determinado momento (...). No ensaio 'Forma, Composição e Conteúdo nas Exposições nos Museus', Jerzy Swiecinski observa que a presença do valor estético implica que 'a função informativa e científica das exposições dos museus se estenda para além do estritamente científico, inclusive dos objetivos informativos e didáticos', converte-se em uma criação artística em si mesma e atua não só a partir dos conteúdos que quer comunicar, mas também, por meio de sua eloquência estética. A ação dessa eloquência dirige-se à sensibilidade e à emotividade do visitante, intervindo na recepção estética que nele se opera. Nesse sentido, as mostras, como um todo, colocam-se para o receptor tal como as obras de arte em particular e podem, na sua totalidade, produzir efeitos iguais aos da relação dialógica com a arte em si mesma. Esse fato estético evidencia-se de forma mais intensa quando, junto com o conteúdo artístico, a exposição apresenta qualidades teatrais, isto é, uma cenografia dramatizada, como opção museográfica"<sup>99</sup>.

Um fator importante que influenciou diretamente a forma de promover e criar uma exposição de arte foi o novo perfil adotado pelos museus, como por exemplo, o surgimento de novos espaços culturais incluindo as características artísticas desenvolvidas nos últimos anos do século XX.

"Nasce uma nova estética da exposição, em cuja construção o curador assume um papel que vai muito além da reunião de um conjunto de telas, esculturas, objetos ou instalações. O curador concebe a exposição como um projeto crítico que é partilhado com o artista (...). Esse projeto pode tomar forma, mediante uma 'cenografia' pensada por um especialista em montagem de mostras, que pode ser tanto um técnico de museu, um arquiteto ou um cenógrafo da área teatral quanto o próprio curador (...). Estratégias diferenciadas aparecem na disposição das obras de arte para a sua apresentação pública. Novos materiais são usados na museografia, assim como outras modalidades de uso do espaço são introduzidas. Como se viu a parede e também os painéis não são apenas brancos; usam-se outras cores, criam-se novos cenários para expor a arte (...). O modo de conceber e apresentar as exposições muda, em grande parte, em compasso com as mudanças que acontecem na arte contemporânea (...). No século XX a obra de arte, ao ser mostrada ao público, sairá das paredes e dos pedestais, ocupará o chão e mesmo todo o espaço físico disponível para a sua apresentação. Surgem a performance e a instalação. O cenário, o gesto e a atitude tornaram-se essenciais na forma artística. As artes plásticas aproximaram-se do teatro. E, nesse contexto, nasce também uma nova relação entre obra e exposição"<sup>100</sup>.

Muitas vezes, nessas exposições "teatralizadas", encontram-se semelhanças morfológicas com a linguagem utilizada nas instalações, principalmente no final do século XX.

---

<sup>99</sup> Gonçalves, Lisbeth, op.cit, pág. 37-41.

<sup>100</sup> Idem, pág. 41-43.



8. Vista geral de parte do módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500 anos.

“Nessa modalidade artística, quer-se produzir a vivência estética, a participação, a interação do visitante com o projeto proposto pelo artista. Na instalação, como na exposição com cenografia dramatizada, o receptor absorve a informação em uma circunstância experimental. Cria-se uma situação para a cognição estética; a intuição, a invenção em torno de identidades vividas e a intersubjetividade podem ter lugar. Na instalação, como na exposição com cenografia dramatizada, o artista e o receptor interagem subjetivamente, fazendo pressupor certa familiaridade com as significações projetadas (...). O conceito de *instalar* quer dizer estabelecer, dispor para funcionar, alojar. O termo nasce na língua francesa, no século XVIII, e na arte atual é utilizado para designar uma nova forma artística. A instalação, com a metáfora estética que constrói, pressupõe virtualidade, cenário de dramatização. O artista, na instalação, e o curador, na cenografia dramatizada, estabelecem um espaço transitório para o discurso artístico. Constroem ambientes para comunicar uma idéia estética, marcando fortemente a recepção do público que entra em contato com seu trabalho. Tanto no uso da cenografia dramatizada, em exposições de arte, como na construção da instalação artística acontece a (...) intertextualidade da linguagem, onde materiais e recursos técnicos ou tecnológicos cumprem um papel fundamental na projeção da idéia artística. Na instalação, como na exposição de cenografia dramatizada, o receptor é envolvido em vivências e interpretações como num teatro (...). O eixo do processo, num e noutro caso, pode ser o espetáculo, a experiência de um ritual onde signos e significados são reificados como se houvesse a reiteração das bases, dos fundamentos valorativos da produção artística e da prática de sua recepção. A experiência do receptor, potencializada, constrói (ou reconstrói) uma visão da obra ou da exposição. A exposição como *lugar* torna-se suporte fundamental para a comunicação artística desejada pelo curador. Na instalação a morfologia ‘exposição’ torna-se o lugar ou suporte da criação artística. Como *lugares*, as exposições dão à prática estética particular sutilizada, abrindo espaço para as suscetibilidades psico-sociais dos visitantes (...). A instalação, como a exposição cenográfica dramatizada, resulta num espaço aberto, tanto para o artista como para o curador e para o público (...). (É preciso colocar aqui) o conceito de interação. Ao interagir com a instalação ou uma exposição cenográfica dramatizada, o receptor procederá a uma decodificação, tanto mais ampla quanto maior for o seu envolvimento com o repertório cultural do campo da arte e da sociedade”<sup>101</sup>.

<sup>101</sup> Gonçalves, Lisbeth, op. cit, pág. 45-46.

Partindo do pressuposto de que toda exposição é um discurso social que tem como principal objetivo o entendimento da arte por parte de seus visitantes, toda a produção artística ali reunida se apóia tanto na história quanto na crítica de arte. Todo o conjunto geralmente tem como base a expressão de algum tipo de idéia persuasiva, tornando-se assim, uma espécie de “mídia” importante para o processo de comunicação da arte.

“Ela atua como um ponto de encontro de quem a promove (...) com o público, seu interlocutor. Implica, necessariamente, um discurso e uma recepção estética, situados (...) numa ordem sociocultural (...). (Como disse) Jean Davallon, (...) o fato (é que) a exposição (é) uma atividade de estruturação de signos (...) um fato social, onde a significação construída é sempre um resultado, não podendo ser entendida como um dado em si. (Segundo) Bruce Ferguson (...) a exposição (...) é uma mídia, a um tempo particular e geral, de comunicação; dirige-se ao meio artístico como também à esfera pública e privada (...). Como produto cultural, é um discurso que satisfaz á hábitos de consumo (...), a exposição envolve, ao mesmo tempo, um complexo de representação social, pessoal e institucional (...). Os objetos expostos num dispositivo espacial, pela autonomia na qual são mantidos, pela impossibilidade de construir, no espaço, a partir desses objetos, um discurso absolutamente coerente, em sua apresentação, eles favorecem a multiplicidade de *correspondências*’ (...), a exposição é um espaço experimental tanto para quem a organiza (...) como para o público que a visita (...). Trata-se de um mecanismo de interpretação por reunião, agrupamento, junção, articulação de informações, sem regras predefinidas para esse processo, além da dimensão da história da arte que pode ser, mais ou menos, conhecida pelo visitante. Todo processo de interpretação é sempre ‘aberto’, sendo assim uma experiência de liberdade, inserida nos limites do universo cultural da sociedade”<sup>102</sup>.

Através das exposições, há uma organização de informações que seguem os objetivos das instituições culturais, assim como dos curadores envolvidos, e portanto, deveriam a priori estar sempre envolvidas em um discurso “autorizado”, com uma finalidade específica.

“A exposição é considerada uma situação social porque gera a produção de significados, ativando o imaginário cultural do visitante. Há, na exposição, uma dimensão discursiva, porque ela implica uma atividade em que se processa a estruturação de signos, como na linguagem (...). É um objeto construído como resultado de um trabalho crítico, destinado à comunicar ao público, critérios e conceitos que privilegia. A exposição também pretende veicular efeitos emocionais, por meio do seu universo simbólico, despertando uma sensação de prazer, envolvendo sensivelmente o espectador e promovendo uma adesão ao artista e à sua arte; ou, ao contrário, causando estranheza, chocando e provocando até mesmo um gesto de repulsa (...). É o receptor quem desencadeia a estruturação de significados, enquanto a exposição funciona como ‘um signo-passagem’. Conclui-se que há uma qualidade diferenciadora na exposição por ela acontecer num espaço tridimensional, estando os objetos fisicamente presentes (...). O espaço, em si mesmo,

---

<sup>102</sup> Gonçalves, Lisbeth, op.cit, pág. 57-60.

torna-se produtor de efeitos de sentido (...). Na visita à exposição de arte a produção de sentido se realiza, portanto, na instância da recepção estética. O significado da exposição é gerado no processo de sua fruição (...). Trata-se, como diz (Jean) Davallon, de um mecanismo de interação por reunião, agrupamento, junção, articulação das informações recolhidas em um todo de significação. Não há nenhuma regra predefinida para esse trabalho, além do concurso da história da arte, que pode ser, ou não, conhecida pelo visitante (...). A exposição de arte, enquanto relação do visitante com a obra que está exposta, é um espaço de experiência estética. Estabelece-se um *continuum* (...). A exposição de arte é um campo sempre permeado por ideologias, por parte do curador, do museu ou de outra instituição que a organize ou por parte do visitante”<sup>103</sup>.

Seguindo como base o pensamento da socióloga Lisbeth Gonçalves, ao considerar a exposição de arte como sendo um meio pelo qual pode ser realizado o processo de ativação de uma obra de arte, é possível observar que ao se montar uma mostra, como foi o caso da *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*, tendo como exemplo o módulo Arte Barroca, onde uma série de obras foram reunidas, a organização dessa deveria seguir uma forma com objetivo de propiciar ao visitante uma leitura de certa maneira compreensível de todo o conjunto.

“É um ‘amoldar’ que não significa busca de submissão. Pode-se pretender construir uma exposição para apresentar uma leitura sobre um artista, um movimento ou uma época (...). A pretensão de neutralidade, como qualidade de uma cenografia de exposição, está em conflito direto com a idéia de ativação, isto é, com a idéia da exposição como práxis estética, lugar de experiência simbólica (...). ‘Apresentar uma obra numa exposição museal é torná-la pública, é comunicá-la’ (...). A objetividade possível dos meios de construção das mostras de arte é relativa (...). Tanto a cenografia de paredes brancas como a que se vale de cores e outros elementos de ambientação não são neutras. Nesta última, a consciência da intervenção dos produtores é mais evidenciada. Ambas, entretanto, contém ‘artifícios’ que dirigem a recepção da obra em determinada orientação (...). A intenção da cenografia ‘teatralizada’, ‘dramatizada’, é reconstruir o lugar da obra, restaurar algo de sua origem. E que, na cenografia de paredes brancas, a intenção é, principalmente, comunicar os aspectos formais da obra. O visitante de uma exposição em ambiente de paredes brancas faz o seu percurso de visita estimulado pela razão (...). Quando o visitante percorre uma exposição dramatizada, onde pode encontrar, por exemplo, o uso de colorido forte, a apreensão dos conteúdos estéticos se dá por meio de um trabalho de maior envolvimento afetivo imediato. A dimensão sensível é despertada desde o primeiro momento em que ele ingressa no espaço expositivo. A expressividade do espaço projeta a atenção em direção à obra. Trata-se de uma modalidade que privilegia a sensação. Qualquer que seja a apresentação cenográfica, num caso e no outro, reconhece-se que a tentativa de criar condição para uma melhor identificação com a obra e da obra imprime a visão peculiar do organizador, institucional ou individual (...). Qualquer intervenção seja ela o uso de vidros protetores da obra, vitrines, seja o tipo de moldura, assim como o uso da luz com paredes brancas ou coloridas, implica intervenção sobre a obra (...). No museu, como

---

<sup>103</sup> Gonçalves, Lisbeth, op. cit, pág. 148-150.

espaço público de formação e informação, é desejável a prática de tornar visíveis as estratégias da exposição (no catálogo, na orientação da visita guiada, no áudio-guia, no release da imprensa e assim por diante) (...). (Em se tratando da) exposição como comunicação (...) a atitude estética é uma faculdade sensível de conhecimento do mundo. Isso quer dizer que, como processo de comunicação, a exposição é sempre permeada pela dimensão da sensibilidade”<sup>104</sup>.

Outra opinião interessante sobre essa questão das exposições atuais é a da historiadora da arte Svetlana Alpers,

“(…) o efeito geral do museu é estabelecer, através da seleção, da organização, do reforço, do isolamento de recursos cênicos, uma maneira de ver (...). O museu agiria, nessa perspectiva, no agenciamento de formas de exposição capazes de efetuar ‘interesse visual’. No entanto, ao mesmo tempo, os objetos a serem expostos, a priori, devem ser ‘museum-viables’, ou seja, devem ser passíveis de realizar ‘interesse visual’ referido (...). A avaliação dessa adequação (...) se estabelece (...), pelo princípio da otimização do efeito geral do museu, ou seja, a configuração de uma ‘maneira de ver’ específica, criada a partir de um ‘interesse visual’, tanto inerente aos objetos quanto inventada pelo espaço museológico: se é esse o efeito criado pelo museu, que se crie (...) ‘maneiras de ver’ de modo mais fiel quanto possível relativamente aos objetos expostos”<sup>105</sup>.

Cada exposição é registrada, memorizada, ou melhor, interpretada pelo espectador de forma particular a partir das múltiplas experiências vivenciadas por ele no decorrer de sua vida. Dessa maneira, a verdade atribuída à determinada exposição fica exclusivamente ligada ao entendimento do próprio sujeito e não ao que esta exposto.



9. Vista geral de parte do módulo Arte Barroca, Mostra Redescobrimento - Brasil + 500 anos.

<sup>104</sup> Gonçalves, Lisbeth, op. cit, pág. 150-155.

<sup>105</sup> Moreschi, Marcelo in *A Inclusão de 'Barroco' no Brasil: o caso dos catálogos*, SP, tese/UNICAMP, 2004, pág. 10.

Com relação ao papel dos curadores na organização de exposições artísticas nos museus, certos críticos de arte, colocam que existe nesses, uma busca da dimensão crítica na realização de seu trabalho, ao mesmo tempo, que eles transformam cada exposição, num espaço privilegiado no qual as obras de arte podem oferecer múltiplas possibilidades de experiências estéticas não só aos visitantes como também aos próprios artistas.

“O curador da exposição de arte se baseia no discurso da história e da crítica de arte e tem consciência de que a articulação dessas exposições deve dar-se por essas vias fundamentais, abrindo-se a mostra como um espaço de liberdade para o espectador aproximar-se do mundo das artes e interagir com a história de seu tempo. O curador sabe que a exposição, mediante a interpretação do visitante, favorecerá a reapropriação das obras de arte enquanto objetos culturais (...). O curador impulsiona a revisão de significação e coloca-as em constante reconstrução, dentro do marco conjuntural de seu tempo (...). Vale, porém, ressaltar que nem mesmo um contexto mais didático logrará abolir a distância entre a realidade e o processo de construção da representação por parte do receptor. A exposição não só faz as obras ‘falarem’ mas fala sobre elas (...). As exposições só ganham sentido a partir do momento em que os visitantes delas se aproximam e se realiza a experiência de recepção. Os objetos expostos (...) agem como referenciais para a memória, referenciais carregados de emoções. Nesse momento, as obras adquirem um sentido simbólico e se produzem associações. A exposição age no campo do inconsciente coletivo e das emoções individuais (...). O conceito de *curadoria* surge no cenário artístico brasileiro na década de 1980, afirmando-se a figura do *curador* como um agente mediador na década de 1990”<sup>106</sup>.

Geralmente as exposições são montadas por uma equipe de profissionais lideradas principalmente pela figura do curador. O texto do filósofo Giannotti elucidava o papel do curador e as mudanças que ocorreram na relação entre espectador e obra de arte ao longo da história.

“Antigamente uma obra se apresentava como feita, instalava-se como peça da cidade. A partir do século 19 se dava como elemento de um museu imaginário. Mas agora, quando ela vem a ser instalação que passa a ser vista numa gigantesca mostra que poderia estar em qualquer lugar, ela perde tanto sua referência externa quando o domínio de sua finalidade interna. A leitura de uma instalação requer outras informações transmitidas pelo crítico e pelo curador. Conhecer o discurso. Embora não seja uma obra coletiva, abriu-se de tal modo que sua compreensão depende do conhecimento discursivo de como foi feita, do que pretende, de como o artista a vê e assim por diante. O crítico se tornou mais do que um intérprete, também mimetiza o trabalho feito. O curador é mais do que o intermediário financeiro, pois, ao selecionar obras a partir de um critério conceitual discursivo, estimula outros trabalhos à procura do mesmo sentido. Mas esse tipo de abertura, se de um lado confere mais liberdade ao artista e mais solidariedade no procedimento de fazer, também não aumenta os graus de arbítrio, já que esse fazer coloca em segundo lugar as vicissitudes da fatura da figuração? Hoje em dia este é o curador, que intermedeia os financiamentos e seleciona os grandes temas de uma mostra, passaram a ser intérpretes

---

<sup>106</sup> Gonçalves, Lisbeth, op. cit, pág. 104-122.

privilegiados, porquanto, na falha de um estilo socialmente aceito capaz de coordenar os códigos particulares, passaram a colaborar no conceito a ser ilustrado e exposto. Se a obra continua a pertencer a um artista, ela só pode ser apresentada, isto é, cumprir sua finalidade interna, associada a uma rede de pessoas que pensa o conceito sem imprimi-lo numa matéria”<sup>107</sup>.

Por fim, quanto à cenografia das exposições de arte especificamente, parecem existir diferentes modalidades que são organizadas de acordo com o que é exposto. Dentre elas vemos: a cenografia via luz; a cenografia via cor; a cenografia que constrói ambientes que contextualizam as obras e incluem tanto a cor quanto a luz, como foi o caso da *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*; e também a cenografia que se resume à ausência de qualquer interferência na qual o objetivo é o de organizar o espaço arquitetônico de forma racional utilizando apenas paredes ou painéis brancos.

“Encontram-se (...) duas tipologias de comunicação da exposição de arte que implicam, ao mesmo tempo, (em) visões ou propostas museológicas diferentes. A primeira postura museológica valoriza o processo de recepção, principalmente por meio da emoção, e se vale da cenografia como estratégia de sedução do olhar. A recepção estética é medida pela construção cenográfica, que contextualiza a obra e reforça a leitura crítica dada pelo curador. Projeta para o receptor da mostra, sobretudo mediante uma experiência sensível, uma metáfora do conceito proposto pela exposição. Propõe uma ‘museologia que quer valorizar a idéia-chave veiculada pelo conjunto exposto’ (...). A segunda postura museológica valoriza a recepção estética apoiada principalmente na racionalidade. É possível considerar que existe nessa tipologia uma ‘cenografia não-evidenciada’, à primeira vista. Ela espera do público visitante uma aproximação da obra exposta por meio da sua linguagem formal (...). Essa visão racionalista-formal está diretamente ligada à maneira de apresentação expositiva convencionalizada pelos museus de arte moderna (...). Essa tipologia de comunicação da exposição de arte não é neutra em si mesma. Ela contém também uma ideologia que deixa marcas sobre a recepção estética das exposições de arte. É, portanto, um tipo de cenografia que projeta uma maneira de aproximação da obra de arte instituída pela difusão pública da arte moderna, sendo apropriada também como cenografia ideal para a arte contemporânea (...). A cenografia cumpre um papel essencial na exposição, na perspectiva de ser um lugar de apresentação pública. A cenografia põe em ativação as obras em exposição, fazendo-as atuar esteticamente (...). A cenografia é o lugar da exposição; ela é a ‘colocação da obra em situação’ de ser vista e apreciada pelo visitante, é a *mise en situation* da mostra, como no teatro existe a *mise en scène*. E não é uma ação neutra, porque ultrapassa os limites da concretização material (...). A cenografia resulta de um conjunto de procedimentos, por meio dos quais a instituição e o curador manifestam sua visão sobre o que é exposto. Por intermédio dela e de modo mais ou menos implícito assumem-se paradigmas, pensados como legítimos, para a ativação estética da obra de arte (...). A exposição é um campo libertário, adotando-se a idéia de que a obra de arte é aberta”<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> Giannotti, José Arthur, “Os intermediários da arte”, jornal *Folha de S.Paulo*, SP, 09/12/2001.

<sup>108</sup> Gonçalves, Lisbeth, op.cit, pág. 126-150.

## CAPÍTULO 04:

**Resumo:** Este capítulo se refere à Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500 anos realizada em São Paulo. É feita uma descrição da Mostra a partir das informações contidas nos diversos catálogos, artigos e ensaios críticos. Buscou-se também, os fundamentos teóricos e conceituais que embasaram a exposição em questão. Por fim, é desenvolvida uma análise focada no tema da cenografia dos diferentes módulos.

### 4.1. MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO - BRASIL + 500 ANOS

Várias são as vertentes que influenciaram o conteúdo da *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*. Uma dessas, segundo o curador geral da Mostra Nelson Aguilar é atribuída à proposta, feita pelo crítico Mário Pedrosa, relacionada à criação do Museu das Origens após o incêndio do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1978. Esta idéia inicial foi sendo aprimorada e ampliada com o passar dos anos, o que resultou em uma formação de um rico acervo cultural que só pode ser constatado em sua totalidade quando o trabalho foi finalizado.

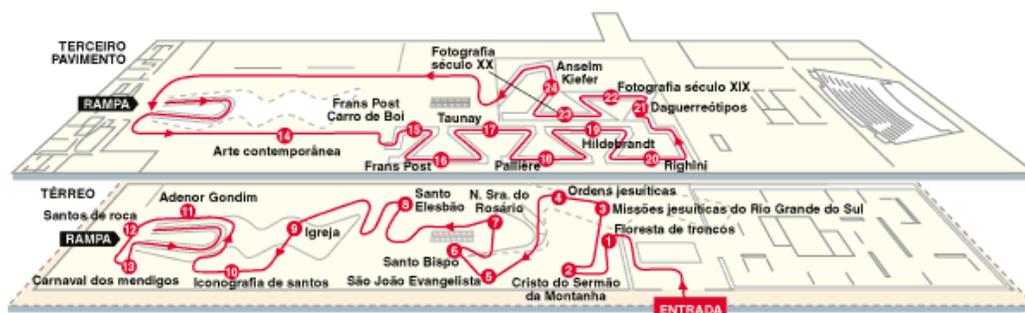
Em 23 de abril de 2000 quando foi inaugurada oficialmente a *Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500 anos*, fruto de três anos de reuniões, pesquisas e negociações, o público brasileiro pôde ver e sentir de perto a diversificada arte brasileira.

“A exposição em sua totalidade apresenta-se no Parque Ibirapuera, desenhado para comemorar um outro aniversário, o quarto centenário da cidade de São Paulo, em 1954. Naquela ocasião, o arquiteto Oscar Niemeyer, dando seqüência a trabalhos que integram construção à paisagem, concebeu um conjunto de edificações em meio ao verde. O todo visa ao lazer de uma comunidade, orientado pela articulação da arte técnica. No ano 2000, ocorre a extensão desse anseio mediante a ocupação artística de três pavilhões e da marquise ao prazer do transeunte, que exerce o direito de ir e vir num passeio sombreado, ao abrigo das intempéries (...). O que ultrapassa a capacidade de ser exposto está contemplado em uma instalação virtual, meio apropriado para dar conta de manifestações artísticas de cunho territorial, como os sambaquis do litoral do país, a arte rupestre registrada em reservas naturais e as cerimônias indígenas, seus rituais e inscrições

corporais. A comunicação daquilo que extravasa os limites físicos necessita de um veículo inédito capaz de propiciar um acréscimo substantivo à percepção”<sup>109</sup>.

Foram mais de 15.000 obras (entre quadros, esculturas, instalações, utilitários e antiguidades) ocupando um espaço de 60 mil metros quadrados, (contando com o prédio da Fundação Bienal e a Oca) dentro do Parque do Ibirapuera, em São Paulo.

“Brasil + 500 aproxima a arte da arquitetura, alimentando a polêmica entre o formato tradicional e uma cenografia que convida o público a se acercar da manifestação artística. Por isso, já vem sendo considerada uma sugestão e um desafio para eventos semelhantes no futuro”<sup>110</sup>.



1. Mapa da exposição, prédio da Bienal.

Em resumo, a *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos* foi dividida em 13 módulos temáticos, todos cenografados:

A. Oca (térreo, 1 e 2 andares):

1. “Artes indígenas” de várias épocas, regiões e tribos;

“Alguns representantes de sociedades indígenas foram incumbidos de preparar conjuntos de artefatos em seus territórios que resultarão em instalações no espaço da mostra. Complexo de objetos funerários da sociedade Bororo, das sociedades Alto Xinguanas, postes rituais dos Arara se abrirão revelando o ciclo vida-morte-ressurreição, com destaque especial para o quarup. Isso significa que o evento não termina, está reenviado a um eterno recomeço, modo de dizer que estamos abertos as diálogo e visamos a um

<sup>109</sup> Ferreira, Edeimar Cid, “Arte Barroca”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, Artes Visuais, op. cit, pág. 28.

<sup>110</sup> “Arte Barroca, uma ‘geografia feita de devoção’” – <http://www.arcoweb.com.br>

recomeço de relações em que liberdade, igualdade e fraternidade sairão dos hinos para se tornarem tangíveis”<sup>111</sup>.

Segundo o curador José Antônio Braga Fernandes Dias, responsável pelo módulo Artes Indígenas, a intenção principal desse segmento da mostra era o de apresentar no contexto da arte, de uma forma geral, as diversas práticas expressivas das diferentes tribos indígenas brasileiras, fazendo-as participar de uma revisão “não redutora” da arte de nosso país. Mais do que indivíduos artistas, os índios são artistas. Nesta exposição foram selecionadas máscaras, plumárias, armas, mostrando que todas as peças criadas tem um crivo estético, sejam elas objetos de uso cotidiano, sejam elas destinadas à comunicação com o cosmo.

“Este foi o desafio lançado pela Mostra do Redescobrimto, marcando assim um momento novo na história do Brasil no mundo e na história das suas relações com as sociedades indígenas do seu território. Um momento em que se reconhece, nestes povos e nas suas criações, uma parte da história da arte no Brasil (...). (Esse módulo) reúne exemplares recolhidos desde os séculos XVI e XVII até objetos produzidos nos nossos dias, provenientes de uma grande diversidade de sociedade e culturas indígenas; e abrange desde objetos rituais a outros de uso cotidiano (...). Esta é uma exposição de artes indígenas, concebida de um ponto de vista antropológico e integrada como parte de uma apresentação das artes visuais no Brasil (...). Estamos a expor objetos que, na sua maioria, não foram feitos para serem expostos (...). Os objetos selecionados são parcialmente coincidentes com os nossos objetos artísticos por razões estéticas, semânticas ou institucionais, ou uma combinação de alguma delas. Mas expomos também algumas tensões entre pontos de vista indígenas em relação a seus objetos e o que deles não podemos entender, tendo como base as nossas concepções”<sup>112</sup>.



2. Visão de partes do módulo Artes Indígenas.

<sup>111</sup> Aguilar, Nelson, “Artes Indígenas – Mostra do Redescobrimto”, Catálogo da Mostra do Redescobrimto – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 35.

<sup>112</sup> Dias, José A. B. F., “Arte, Arte Índia, Artes Indígenas”, idem, pág. 36-52.

“*Artes Indígenas* põe-nos em confronto com uma forma diferente de encarar a Arte. De fato, enquanto para os ocidentais a criação artística pode estar dissociada da vida social e cultural, para os povos indígenas a arte está intrinsecamente ligada à subsistência diária e à comunicação com o cosmos através de meios organizados esteticamente envolvendo emoção e conhecimento”<sup>113</sup>.

B. Oca (subsolo):

2. “Arqueologia paleolítica”, com inscrições rupestres e a breve história da evolução dos primatas até o *Homo sapiens*;

“Cabe à arqueologia a tradução das lendas em elementos da cultura material em prol da elucidação constante da pré-história do país (...). A cerâmica assinala um outro patamar, outro saber que qualifica a passagem de povos caçadores e coletores para os horticultores (...). Se a arte brasileira contemporânea hoje tem uma sólida reputação internacional, é porque engloba igualmente os que partem para o campo em busca de algo de que nem sequer se conhece a forma. Esses pesquisadores têm tudo a ver com os verdadeiros artistas que não sabem para onde vão quando começam a criar, mas assim mesmo o fazem e chegam por absoluta fé no que empreenderam”<sup>114</sup>.

Neste módulo foram expostas esculturas em pedra e osso, peças em cerâmica, amuletos, objetos utilitários, urnas funerárias e também imagens de algumas pinturas e gravuras feitas em rochas e encontradas em diferentes regiões do Brasil (arte rupestre), como por exemplo, na Amazônia e no Mato Grosso, revelando uma surpreendente sofisticação cultural desses povos.

“Ao se apossarem do novo território, os europeus ignoraram um universo de antiga sabedoria, povoado por homens e bens unidos por um sistema integrado. A recusa em se inteirar dos valores culturais dos primeiros habitantes levou-nos a uma descrição simplista desses grupos e à sua sucessiva destruição (...). Há portanto, duas fontes de conhecimento da produção artística dos primeiros habitantes do país: a documentação textual, da época do contato com os europeus, que inclui também descrições de música e dança; e a documentação material, resultante das pesquisas arqueológicas, que cobre um período maior. Por meio desta, descobriram-se pinturas em rochas, esculturas e objetos cerâmicos produzidos pelos grupos que habitaram o Brasil há cerca de 15.000 anos (...). Consideram-se, portanto, no conceito tradicional de arte todos os objetos e sinalizações de uma cultura que tiveram um papel especial, ou seja, que foram elaborados para cumprir atividades diferentes das relacionadas à sua rotina ou subsistência”<sup>115</sup>.

---

<sup>113</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

<sup>114</sup> Aguilar, Nelson, “Arqueologia - Mostra do Redescobrimento”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 31-33.

<sup>115</sup> Scatamacchia, Maria C. M., “Arqueologia: 15.000 anos de Artes Visuais”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 34-35.



3. Visão de parte do módulo Arqueologia Paleolítica.

“O *módulo Arqueologia* permite ao visitante entrar em contacto com os primeiros habitantes do Brasil. Os colonizadores europeus, marcados por uma visão etnocêntrica do mundo, as sociedades e as manifestações culturais anteriores à sua chegada eram primárias e pobres. Mostrar verdadeiras obras de arte com mais de 12 mil anos foi um dos objetivos da *Mostra do Redescobrimento*”<sup>116</sup>.

### 3. "Arte: evolução ou revolução?";

“(…) o duo curatorial (…) propôs a criação de um módulo que demonstra que a arte é rigorosamente coetânea ao surgimento da humanidade. O homem já possuía havia muito os atributos que justificavam sua inscrição no movimento cultural que conduziria às grandes civilizações, mas só aparentemente, uma vez que a capacidade de simbolização se manifestou cerca de 45.000 anos atrás, como parte de uma vontade unificada de ser. Ao lado do poder simbolizador, ressoa em uníssono a vida cooperativa envolta por rituais de religação do grupo social, pelo culto aos ancestrais por meio de sepultamentos que evidenciam o despertar da consciência como tempo vivido (...). O submódulo ‘Arte: revolução ou evolução?’ (...) levanta a luva de um novo desafio, o de contar a ocupação humana da América (...). Por mais que se alegue que o módulo sobre evolução humana tenha o cunho de uma exposição científica, não se separa daqueles especificamente artísticos (...). Em primeiro lugar, em virtude de o conjunto funcionar como um laboratório, um centro de estudos em que a razão analítica está em movimento. Em segundo, por participar do mesmo inconformismo que alimenta todas as vertentes de Brasil + 500 ao quebrar dogmas acadêmicos”<sup>117</sup>..

Nesta parte da mostra, foram expostos diversos tipos de expressão artística, como por exemplo, a grande variedade das formas dentro da arte paleolítica, como pinturas e pequenos objetos, além de fósseis de animais e

<sup>116</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

<sup>117</sup> Aguilar, Nelson, “Arte: Evolução ou Revolução? A primeira descoberta da América- Mostra do Redescobrimento”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 35-38.

homens pré-históricos de forma a mostrar como se deu a origem da humanidade a partir do surgimento da arte e a evolução do olhar científico sobre essas obras com o passar do tempo.

“(…) sendo já tradicional entre nós a denominação ‘arte’ para qualquer grafismo paleolítico, apresentamos aqui o que se convém chamar arte pré-histórica, como um etnólogo chegado de outras galáxias e que considerasse ‘arte’ inclusive nossos grafites em banheiros”<sup>118</sup>.



4. Visão de parte do módulo Arte: Evolução ou Revolução.

“*Arte: Evolução ou Revolução* permite relembrar-nos que somos habitantes recentes no planeta. De fato, a primeira evolução da nossa linhagem evolutiva -com o aparecimento dos *Hominídeos* - ocorreu há 5 milhões de anos mas o homem, como hoje o conhecemos, com capacidade para elaborar pensamentos abstratos e expressá-los de forma simbólica e artística, ocorreu há apenas 50 mil anos. É essa evolução que é retratada nesta exposição”<sup>119</sup>.

4. "A primeira descoberta da América", que incluía a "Carta de Pero Vaz de Caminha" além de pinturas e desenhos com mais de 12 mil anos;

“(…) ao trazer ao grande público brasileiro não só o primeiro documento que dá fé do achamento da Terra Brasilis, como também um importante conjunto de obras de arte, algumas das quais saem de Portugal pela primeira vez, e que, de um ponto de vista tanto histórico quanto contemporâneo, contextualizam o evento da descoberta, de tão profunda significação, na história portuguesa e na nossa própria história (...). Num trabalho conjunto

<sup>118</sup> Neves, Walter, “Arte: Evolução ou Revolução?”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 44.

<sup>119</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

em que se unem portugueses e brasileiros, vinte e dois artistas contemporâneos apresentam sua interpretação sobre o significado da Carta de Pero Vaz de Caminha<sup>120</sup>.

Este módulo foi criado com objetivo de trazer a tona a discussão sobre a identificação recente da presença de povos com outras raízes em nosso continente o que reabre as dúvidas sobre nossas origens que se baseia na chegada do homem na América através da passagem pelo Estreito de Bering de habitantes do norte da Ásia há doze mil anos.



5. Vista de parte do módulo A Primeira Descoberta da América.

“A *Carta de Pero Vaz de Caminha*, escrivão de *Pedro Álvares Cabral*, foi escrita entre 22 de Abril e 1 de Maio de 1500. Nela o escrivão dá conta do encontro do índio com os portugueses em *Porto Seguro*, descrevendo um paraíso perdido com um povo belo e inocente que, como *Adão*, nem se preocupa em ‘esconder suas vergonhas’ (...). *A Primeira Descoberta da América* põe em dúvida a tese de que a colonização pré-histórica do continente americano se teria dado há 12 mil anos através de um povo que hoje ocupa o norte da *Ásia: os mongóis*. A entrada teria sido feita através de *Estreito de Bering* (que separa a *América* da *Ásia*) quando exposto com o abaixamento do nível do mar, devido à uma intensa glaciação, no final do *Pleistoceno*. Com efeito, vários cientistas encontraram achados e vestígios ainda mais antigos de presença humana no continente e questionam hoje a tese da homogeneidade biológica dos nativos americanos<sup>121</sup> .

C. Pinacoteca (térreo):

---

<sup>120</sup> Aguilar, Nelson, “Texto e Contexto: releituras da carta de Caminha - Mostra do Redescobrimento”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 34-35.

<sup>121</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

5. "Arte popular", incluindo folclore, arte ingênua e até elementos históricos, como o cangaço, Lampião e Maria Bonita;

“Esta exposição (...) busca essencialmente traçar um roteiro, na tentativa de abrir caminho para uma nova reflexão sobre esse tão pouco estudado universo da cultura popular, no entanto com frequência considerado como ‘a mais genuína manifestação do povo brasileiro’. Um universo vasto e por demais complexo para que pretendêssemos, no âmbito de uma exposição, dar conta da pluralidade de problemas que ele suscita. Ao contrário, esta exposição desde o início define seus limites ao afirmar que, de alguma maneira, se refere a algumas outras mostras que ficaram na minha memória, registros norteadores para essa aproximação, como conceituação paradigmática para estabelecer os avanços e os recuos no constante refazer-se desse universo popular (...). Se tivéssemos que definir quando um objeto tem relevância como arte popular, deveríamos entender que ele é assim concebido quando foi criado por puro sentido estético do seu criador, sem que lhe atribuam qualquer função utilitária, ou então que lhe atribuam, enquanto criação artística, um significado que escapa ao mundo cotidiano, como os objetos de cunho religioso (...). Nesta exposição (...), a expressão ‘arte popular’ serve para designar aos criadores populares um lugar na produção artística geral, lugar de uma autenticidade criadora que, embora não desenraizada da produção de uma comunidade em que se embasa, no entanto não se confina a ela nem cede à sedução fácil do mercado. Assim o que se persegue aqui é a tentativa de estabelecer parâmetros pelos quais se pudesse aferir a criação artística popular, legitimando-a a partir de cânones semelhantes aos que são utilizados com relação à arte erudita, já que é esse o método que conhecemos. Por esta razão, organizamos esta exposição através de três vertentes – ancestralidade, arcaísmos e permanências – que tentam agrupar esteticamente os artistas populares numa possível linguagem canônica”<sup>122</sup>.

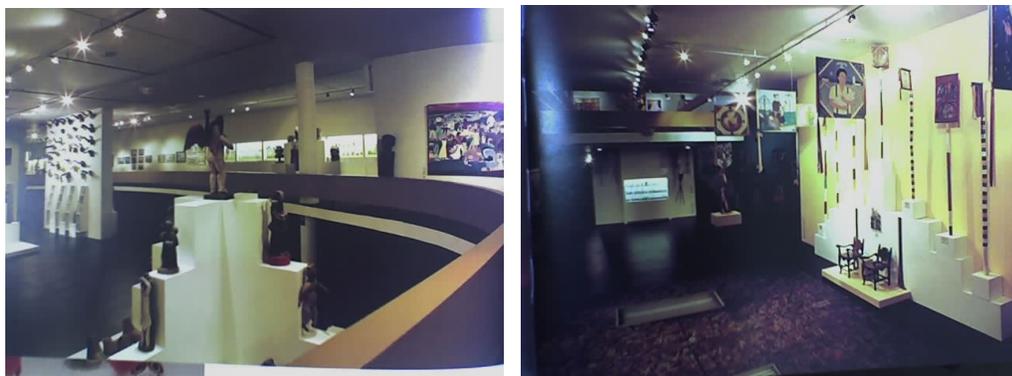
Dentro das três vertentes expostas nesse módulo, foram incluídos artistas cuja linguagem estética se manifestava tanto em esculturas, quanto em pinturas ou até mesmo em gravuras. Resumindo, este módulo foi uma introdução à estética popular tendo como base as heranças ancestrais dos povos e a permanência de tradições festivas sagradas e profanas, demonstrando as relações entre o rural e o urbano. A sala especialmente dedicada ao cangaço expôs o cuidado estético que os guerreiros da caatinga tinham com seus objetos pessoais, focalizando sob nova ótica esse fenômeno único da história brasileira.

“Assim esta exposição se completa unindo diferentes linguagens para traduzir uma mesma mensagem envolta na profunda sensibilidade de um povo, deste povo brasileiro, desta mão brasileira, desta alma brasileira de muitas cores e de muitas origens, que impregna com sua força a criação popular nos quatro pontos cardeais deste imenso país. Uma alma que se expressa através de obras de artistas reconhecidos, assim como de outros, anônimos,

---

<sup>122</sup> Araújo, Emanuel, “Artistas e Artífices: Ancestralidade, Arcaísmo e Permanências – uma introdução à estética popular”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 36-37.

que nem sequer suspeitariam revelar, com sua obra, esse rico e extraordinário imaginário que povoa a criação da nossa cultura material. Esta é a exposição que lhes mostramos, na certeza de assim contribuirmos para a perpetuação desses criadores”<sup>123</sup>.



6. Vista de partes do módulo Arte Popular.

“A *Arte Popular* reflete tensões entre o mundo rural e urbano. Enquanto nas grandes cidades, artistas populares recriam o imaginário rural de origem os artistas ligados a padrões eruditos recriam-na nas suas obras, ao mesmo tempo, que acabam por influenciá-la. A figura do cangaceiro, bandido de quadrilha que aterrorizou o interior do Brasil na primeira metade deste século, está representada neste módulo através dos seus trajes, armamento e fotos. O cangaceiro *Lampião* foi a mais célebre destas personagens”<sup>124</sup>.

D. Pinacoteca (térreo e 1 andar):

6. "Negro de corpo e alma", manifestações culturais de e sobre os negros;

“São os balangandãs, ciranda de figas, cruzeiros, ferraduras, frutas, animais, pandeiros, tambores, cilindros, que compõem as pulseiras das escravas baianas, num surto ecumênico. Se levarmos em conta a presença de fotografias e esculturas populares em torno de Carmem Miranda, percebemos que o curador pretende denunciar o uso de roupas e adornos afro-brasileiros para a confecção da imagem da brasilidade ainda nas primeiras décadas da república, operação que lembra o emprego de adereços indígenas nos símbolos do país promulgados pela monarquia. Trocando a introjeção em miúdos, dá branco por fora e preto por dentro, e antes disso branco e índio (...). A exposição avança por territórios menos observados, dedicados à religiosidade popular. As estatuetas em nó de pinho oriundas de escravos paulistas operam como ex-votos na medida em que são feitas por pessoas que tenham talento artístico ou não. O teor sacrificial das peças principia no uso do material, madeira das mias resistentes à plástica (...). Um elenco de desenhos de Lasar Segall está presente pela profunda identificação do artista lituano com o destino dos africanos, num diálogo de exilados (...). Dois artistas são determinantes para indicar o corpo habitado pela alma: o fotógrafo brasileiro residente em Berlim, Paulo Greuel, desconstrutor da imagem convencional do homem propiciando o reconhecimento de si

<sup>123</sup> Araújo, Emanuel, op. cit, pág. 49.

<sup>124</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

para si, e o escultor senegalês Ousmane Sow, que erige os vultos numa escala maior que a natural, para dar conta da perspectiva emotiva correspondente a uma nova realidade”<sup>125</sup>.

Neste segmento criado em homenagem a raça negra, com curadoria do escultor Emanuel Araújo, diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, foram expostos cerca de duas mil obras, incluindo tapeçarias, telas, obras mais recentes de artistas negros e objetos do cotidiano que mostravam como os negros haviam sido retratados ao longo da história brasileira, ou melhor, o olhar do branco sobre o negro e as criações do próprio negro, com seus referenciais estéticos ligados à ancestralidade, produzindo alguns dos marcos essenciais da cultura brasileira e da identidade nacional. O curador responsável por essa exposição, foi o mesmo que cuidou da curadoria do módulo Arte Popular, onde foram reunidas 1.200 obras no subsolo e parte do primeiro andar do mesmo pavilhão.



7. Visão de parte do módulo Negro de Corpo e Alma.

“*Negro de Corpo e Alma* pretende desconstruir um imaginário que criou estereótipos. Primeiro criado pelo olhar estrangeiro, depois pela sociedade local. Sendo o Brasil o produto de uma mestiçagem cultural tem, como contrapartida, o apartheid, sobretudo social. A exposição pretende traçar um panorama da presença negra no campo das artes”<sup>126</sup>.

#### E. Bienal (térreo):

<sup>125</sup> Aguilar, Nelson, “Negro de corpo e alma - Mostra do Redescobrimento”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 34-35.

<sup>126</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

## 7. "Arte do século XIX";

“(...) o curador mostra o posto secundário que ocupa a pintura de cavalete no universo artístico português, merecendo melhor destino o azulejo e a escultura em madeira. A própria sociedade metropolitana se molda para gerenciar o grande império colonial. Destarte o engenheiro militar toma o lugar do arquiteto, e o clero assume as outras demandas estéticas”<sup>127</sup>.

Nesta exposição, a expressão dos anseios da nova nação brasileira foi filtrada pelos padrões franceses da Academia de Belas Artes e a paisagem e o passado do país, incluindo suas raízes indígenas, tornam-se tema para as pinturas épicas e esculturas de artistas brasileiros conhecidos do século XIX, como por exemplo, Pedro Américo, Gonzaga Duque, José Ferraz de Almeida Jr., Belmiro de Almeida entre outros que foram reunidas neste módulo.

“Os quadros do Passeio Público eram parte de um programa erudito com finalidade didática evidente, oferecido em um local destinado ao divertimento público (...). A fundição das esculturas (...), levada a cabo nos arsenais militares, demonstrava o grau de progresso industrial que a capital da colônia lograra obter, situando-a lado a lado com as cidades mais importantes da metrópole (...). No Brasil colonial, o pintor era frequentemente um pintor de estátuas que se adaptava a outras funções (...). Nos retratos coloniais, reencontramos os traços dessa mesma postura, preocupada com uma adesão quase caricatural às feições dos personagens e aos símbolos de seu status social, transmitidos pela iconografia e pelos trajes. O nascimento da paisagem, ao contrário, é o sintoma de uma outra postura, derivada da prática de desenho dos cartógrafos, desenhistas e engenheiros militares a serviço do exército português”<sup>128</sup>.



8. Visão de parte do módulo Arte do Século XIX.

<sup>127</sup> Aguilar, Nelson, “Arte do Século XIX - Mostra do Redescobrimento”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 32.

<sup>128</sup> Migliaccio, Luciano, “O Século XIX”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 37-39.

“*Arte no Século XIX* retrata a arte do novo império, liberto das amarras coloniais. A cultura figurativa colonial, de pendor religioso é substituída por uma nova arte, que pretende construir a imagem do novo estado. A tarefa é confiada à *Missão Artística Francesa* que introduziu as instituições características das sociedades contemporâneas: o ensino acadêmico, as exposições e as primeiras formas de crítica. Apesar de seguir os cânones europeus, a arte brasileira adquire um cartaz próprio através da resignificação, ou seja, a adaptação às exigências locais. *Nicolas-Antoine Taunay* é o artista mais destacado desta escola francesa criando uma paisagem brasileira marcada pela relação homem/natureza de *Rousseau e Humboldt*”<sup>129</sup>.

E. Bienal (1 andar):

8. "Imagens do barroco", dos séculos XVI e XVII;

“Com o choque cultural do modernismo, o barroco sai das profundezas onde o século XIX o havia relegado, sobretudo a partir do advento do neoclassicismo (...). A ponte do reconhecimento passa por Antônio Francisco Lisboa, o aleijadinho, ponto de convergência da sensibilidade modernista (...). A curadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, cuja formação foi feita na Europa (trouxe uma) visão ao mesmo tempo poética e historiográfica, escolheu as imagens religiosas como campo privilegiado da análise da cultura brasileira dos primeiros séculos, desvendando aspectos originais de um campo de pesquisa pouco explorado. A austeridade e o esplendor das imagens beneditinas seiscentistas traem os cânones da ordem (...). O escultor Frei Agostinho da Piedade transpõe a mescla paradoxal de majestade e reserva extraindo do barro apenas o desenho necessário, como se não quisesse interromper a continência da terra. Já a vocação popular dos franciscanos comunica-se ao padroeiro da ordem abraçado ao Cristo seráfico do Museu de Arte Sacra de São Paulo (...). Essas instituições são fomentadas pela curadoria de Myriam, balizada pelos longos anos de dedicação ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, assim como por seu magistério, onde tenta quebrar, pelo exemplo, a timidez dos alunos assustados com a autoridade dos estrangeiros e dos brasileiros da chamada ‘geração heróica do IPHAN’, sob a liderança carismática de Rodrigo Melo Franco de Andrade”<sup>130</sup>.

Neste módulo, foram expostas imagens sacras beneditinas, produzidas em oficinas de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, criadas por três diferentes monges escultores: frei Agostinho da Piedade e frei Agostinho de Jesus que realizaram suas peças em cerâmica e frei Domingos da Conceição da Silva que esculpia em madeira: imagens sacras franciscanas e carmelitas do nordeste, imagens sacras jesuíticas do litoral brasileiro, esculturas missionárias do Rio Grande do Sul e imagens sacras de escolas regionais, incluindo a escola Baiana representada pelas obras de Manoel Inácio da Costa, a escola Mineira e as obras

---

<sup>129</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

<sup>130</sup> Aguilar, Nelson, “Arte Barroca - Mostra do Redescobrimento”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 32-35.

de Aleijadinho, as escolas de Pernambuco, Rio de Janeiro e Maranhão, além de objetos atribuídos à arte barroca do século XVIII.

“O século XVII consagrou o predomínio das oficinas conventuais das ordens religiosas no campo da imaginária sacra. Espalhadas pela imensa costa brasileira, de Belém do Pará a São Vicente, colégios e residências jesuítas, conventos franciscanos e carmelitas e mosteiros beneditinos constituem então núcleos autônomos de produção cultural, com o objetivo primordial de conquistar as populações indígenas para o Cristianismo e manter viva a fé dos colonos portugueses”<sup>131</sup>.



9. Visão de parte do módulo Arte Barroca.

“*Arte Barroca* representa o legado cultural e religioso dos portugueses entre os séculos XVI e XVIII. A identificação do povo brasileiro com as imagens religiosas tornou-se, por via disso, uma característica marcante e permanente do povo brasileiro”<sup>132</sup>.

F. Bienal (2 andar):

9. "Arte afro-brasileira", arte africana, em conjunto museológico, e a arte brasileira aparentemente inspirada ou com resquícios africanos;

“Para dar conta do desafio, o historiador de arte e professor no Instituto Superior de Arqueologia e História da Arte da Universidade de Louvain-a-Nova, o monge beneditino a prior do mosteiro de Saint-André de Clerlande (Bélgica) François Neyt e Catherine Vanderhaeghe recebem a incumbência de escrever um ensaio que reflita a situação artística das fontes originárias da arte afro-brasileira. O resultado prefigura uma exposição que deverá ser produzida brevemente (...). A tarefa de separar esses criadores só se atenua na exposição mediante um desenho curatorial que coloque todas as vertentes em contato (...). Mas (...) exige algo singular nos artistas desse módulo. Mestre Didi irradia sua

<sup>131</sup> Oliveira, Myriam A. R., “A imagem religiosa no Brasil”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 48.

<sup>132</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

luz na religião, na arte e na história (...). A artista paulista Rosana Paulino parte da dupla determinação de ser negra e mulher no Brasil (...). O painel (criado por ela) é composto de escapulários, que condensam as aulas de bordado tomadas em sua infância e o saber herdado do pai, adepto da umbanda (...). Um conjunto afro-brasileiro feito de retratos de identidade ou de fotos de criança constitui o mural (...). A reunião subentende o deslocamento dos africanos ao Brasil na condição de escravos. Trata-se de um exorcismo do passado pelo presente (...). Num outro trabalho, as imagens das personagens são transferidas para o pano de um bastidor e, nesse dispositivo, a artista borda proibições (...). A apresentação dessas figuras enquanto tais lhe propicia a tomada de consciência do pesadelo e, a subsequente reação artística. Dois artistas, duas poéticas. Mestre Didi opera uma depuração de sua origem e da comunidade, Rosana Paulino elabora uma nova maneira de conviver com o passado. A escolha dos artistas foi feita em consonância com os objetivos da exposição e motivou inúmeras viagens por todo o país dos curadores (...). Temos a certeza de que optaram apenas por alguns artistas atendendo a pedidos instantes da curadoria-geral, que solicitou um número sucinto, mas capaz de dar conta da extrema variedade dessa produção, que, em virtude do poder de seu magma expressivo, atravessa a arte brasileira de ponta a ponta. Apesar dessa porosidade, fica algo peculiar: a busca e a consciência das origens. Talvez esse ímpeto justifique por si só a existência do Módulo Arte Afro-Brasileira”<sup>133</sup>.

Nesta parte da mostra, foram expostos diversos artefatos e esculturas de arte funerária (objetos que eram depositados sobre os túmulos de chefes de família ou clãs e figuras comemorativas feitas em pedra, madeira e cerâmica), estátuas com pregos (intermediadoras da justiça e da cura), estátuas que representavam a fecundidade e a maternidade, máscaras, braceletes, cetros, abanadores de mosca, espadas, tecidos e até instrumentos musicais de três civilizações africanas. Todas essas peças puderam oferecer um eco de suas histórias permitindo-nos reconhecer suas presenças e seus prolongamentos nas obras de importantes artistas brasileiros contemporâneos.

“Não nos compete aqui evocar a imensa tragédia da escravidão, nem ressaltar a importância do comércio do ouro no oeste da África, assim como o do marfim e da pimenta, muito valorizados na Europa. A exposição abre um campo inesperado de reconhecimento mútuo entre as grandes civilizações da África negra e o Brasil (...). Nesse módulo, cabe-nos os seus aspectos valiosos. Duas reflexões se impõem, a fim de percebermos melhor a significação dos objetos culturais apresentados. A primeira abordagem é um convite a nos desapegarmos de uma visão da arte cujos proprietários seríamos nós (...). As relações existentes entre a costa africana e o Brasil a partir do século XVI guiaram nossa seleção de objetos. As obras apresentadas ilustram o prestígio e a vitalidade das artes das cortes das três regiões indicadas a seguir: da foz do rio Congo ao lago Mai-Ndombe; de Angola às nascentes do rio Congo e o Golfo de Benin (...). Os objetos citados subsistem como raros testemunhos de uma cultura refinada, conhecida em Roma e em Lisboa a partir do século XVI, atravessando as vicissitudes da história,

---

<sup>133</sup> Aguiar, Nelson, “Arte Afro-Brasileira - Mostra do Redescobrimento”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 30-33.

transmitindo-se sob formas sempre renovadas tanto na África atual como no outro lado do Atlântico, na música brasileira (por exemplo, o samba), mas também reproduzida em inúmeras crenças e rituais que ainda chamam a atenção de numerosas pesquisas<sup>134</sup>.



10. Visão de partes do módulo Arte Afro-Brasileira.

“*Arte Afro-Brasileira* mostra-nos a contribuição de três culturas africanas para a cultura brasileira: o reino de Kongo, unificado em 1400, que abrangia o baixo Congo, a região de Cabinda e o noroeste de Angola; a civilização dos Kokwe, habitantes da zona oriental de Angola que se espalhou pelo coração da África central, Congo-Kinshasa, antigo Zaire; em terceiro lugar, aparecem os reinos loruba e Fom, originários do sudoeste da Nigéria e do Benim. Máscaras, esculturas em madeira, latão e marfim ou objetos de adivinhação ifá podem ser vistos nesta exposição”<sup>135</sup>.

10. "Imagens do inconsciente", representadas pela arte de doentes mentais do Museu do Inconsciente, criado pela psicóloga junguiana Nise da Silveira;

“O título da exposição, Imagens do Inconsciente, evidentemente não pretende definir a totalidade das obras realizadas por esses indivíduos, uma vez que encontramos em muitos casos representações do mundo externo (paisagens, naturezas-mortas). Noutros, mundo externo e mundo interno aparecem mesclados. Mas, em sua maioria, essas obras revelam uma acentuada predominância do mundo interior (...). (Estes artistas) são pessoas que vivenciaram grandes sofrimentos e profunda solidão, isoladas da vida mundana por não poderem mais, segundo a ordem psiquiátrica, conviver com a família e a sociedade”<sup>136</sup>.

Segundo a curadorias as vozes que vinham do interior dos pacientes do hospital psiquiátrico dialogavam com as vanguardas artísticas do século XX, o que por sua vez, tornava incerto os limites entre normalidade e patologia, originando as pinturas expostas neste segmento.

---

<sup>134</sup> Neyt, François, “A Arte das Cortes da África Negra no Brasil”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 35-47.

<sup>135</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

<sup>136</sup> Mello, Luiz C., “Flores do Abismo”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 42-45.



11. Visão geral do módulo Imagens do Inconsciente.

“*Imagens do Inconsciente* (...) (é o) módulo (que) reúne obras de pessoas internadas em hospitais psiquiátricos. São pessoas que vivenciaram grandes sofrimentos e profunda solidão, isoladas da vida mundana por não poderem mais, segundo a ordem psiquiátrica, conviver com a família e a sociedade. Vindos de classes sociais desfavorecidas, estes indivíduos não tiveram nenhuma formação artística, gerando uma produção isenta de influências acadêmicas. Cada um construiu o seu universo particular através de uma linguagem própria. Daí a liberdade e ousadia, obedecendo simplesmente à música interior. O Brasil tem uma longa tradição desta produção artística cujo maior símbolo é o *Museu de Arte do Inconsciente do Rio de Janeiro*”<sup>137</sup>.

11. “Arte do século XX”, incluindo “Arte moderna” e “Arte contemporânea” brasileiras.

“Nesse módulo, Guignard demonstra um lado anti-heróico da pugna modernista, por um lirismo confesso”<sup>138</sup>.

As duas primeiras décadas do século XX foram marcadas por transformações significativas na produção artística estas acabaram preparando o terreno para a formação da famosa Semana de 22, que serviu como marco de afirmação do modernismo brasileiro. Os principais nomes do movimento passaram então a celebrar a nacionalidade, cada um à sua maneira. No pós-guerra, a busca de uma linguagem de caráter mais internacional deu origem à arte construtiva

<sup>137</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

<sup>138</sup> Aguilar, Nelson, “Arte do Século XX - Mostra do Redescobrimento”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 31.

brasileira, que viria a exercer forte influência no meio cultural do país. Neste espaço foram reunidas, pinturas, gravuras, esculturas, fotografias e outras obras importantes da história da arte brasileira do século XX. Artistas como Anita Malfatti, Emiliano Di Cavalcanti, Lasar Segal, Tarsila do Amaral, Vicente Rêgo Monteiro, Victor Brecheret, Antônio Gomide, Ismael Nery, Alberto Da Veiga Guignard, Cícero Dias, Cândido Portinari, Alfredo Volpi, Flávio de Carvalho, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Maria Martins, Milton da Costa, Ligia Clark, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Mary Vieira, Sérgio Camargo Iberê Camargo entre outros participaram dessa exposição.

“Para o fim da década, a dissidência neoconcreta, ao mesmo que denuncia a ‘perigosa exacerbação racionalista’ a que teriam chegado os concretos, resiste às novas linguagens que se valem da intuição e das pulsões do inconsciente na criação plástica. Ao contrário dos movimentos de base construtiva, organizados coletivamente em torno de um ideário afinado com o avanço da ciência e o progresso social, o artista sintonizado com seu mundo interior e atento à dinâmica do processo pictórico em si preza, acima de tudo, a liberdade de expressão, não admitindo qualquer programa estético estabelecido a priori”<sup>139</sup>.



12. Visão de parte do módulo Arte do Século XX.

“A *Arte Moderna* no Brasil foi inaugurada pela jovem artista paulistana *Anita Malfatti* ao expor, em 1917, em *S. Paulo*: sentir vale mais do que reproduzir, o espiritual mais do que o natural. O impacto da exposição foi enorme e, cinco anos depois, realizou-se, no *Teatro Municipal de S. Paulo*, a *Semana da Arte Moderna*. Foi o início da *Arte Moderna no Brasil* retratada neste módulo pelos seus melhores intérpretes (...). O *módulo Arte Contemporânea* alberga a obra de artistas que, a partir dos anos 60, começaram por

<sup>139</sup> Milliet, Maria A., “Tendências Construtivas e os Limites da Linguagem Plástica”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 56-58.

rejeitar os suportes preestabelecidos como a tela ou a massa escultural, limitadoras da liberdade que a arte pretende veicular. Propõem a arte ambiental onde todos os sentidos são solicitados. Os cheiros têm a ver com a cor, o entorno estimula experiências tácteis e o espectador passa a ser participante, parte integrante da obra”<sup>140</sup>.

G. Bienal (3 andar):

12. "O olhar distante", a arte européia em visões sobre o Brasil;

“(...) o módulo O Olhar Distante (...) contempla não apenas viajantes estrangeiros, mas o Brasil visto de fora (...). O Olhar Distante se especializa na paisagem e para dar continuidade a esse ofício salta do século XVII ao XIX, prosseguindo com os artistas da missão francesa”<sup>141</sup>.

Nesta foram expostas grandes pinturas feitas pelos melhores artistas vindos de outros países, que estiveram por aqui durante um curto espaço de tempo e retrataram a paisagem brasileira, desde o Pernambuco dos holandeses do século XVII, até a São Paulo dos anos 90 de Kiefer, passando por preciosos registros fotográficos do Brasil do século XIX.

“A exposição concebida sob este título reúne obras que têm em comum não apenas o fato de representarem seres e coisas do Brasil, mas também o de seus autores serem estrangeiros. Pretende-se, portanto, desvendar o olhar dirigido sobre este país por intermédio de artistas vindos de outras terras, que aqui não se fixaram e não estão acostumados à realidade que observam e revelam (...). Ver este país como ‘passagem’ obriga a dirigir um olhar sempre distante sobre o Brasil (...). Durante essa reflexão sobre o olhar distante, entendemos a ‘distância’ no sentido espacial. Era necessário, para começar, uma vez que lidávamos com estrangeiros e, portanto, com olhares que se encontravam em situação distante por motivos geográficos”<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

<sup>141</sup> Aguilar, Nelson, “Olhar Distante - Mostra do Redescobrimento”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 33-34.

<sup>142</sup> Galard, Jean, “O Olhar Distante”, Catálogo da Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos, op. cit, pág. 36-58.



13. Visão de parte do módulo Olhar Distante.

“O *Olhar Distante* retrata a obra de artistas estrangeiros que viveram durante algum tempo no Brasil contribuindo, nesse período, com o seu olhar sobre as paisagens ou populações, para a arte brasileira. A fotografia também tem o seu lugar próprio neste módulo. Neste módulo, encontram-se dois quadros da pintora *Vieira da Silva*, que viveu durante alguns anos no Brasil: *Bahia Imaginada* de 1946 e *Rua do Ouvidor* de 1944”<sup>143</sup>.

13. "Cine-caverna", com projeções em "imensas telas" de sítios arqueológicos;

Neste segmento, uma enorme tenda futurista, confeccionada com lona prateada, foi armada em uma sala de projeção, onde foi exibido o primeiro filme realizado no Brasil com tecnologia inteiramente digital. Foi a estréia mundial desse sistema em telas de grande porte, onde foram mostrados os principais sítios arqueológicos brasileiros em imagem de alta definição. Essa viagem ao passado tinha como complemento um passeio pelo túnel do tempo, isto é, uma instalação que levava o visitante até a pré-história. Era possível visualizar o caminho do homem desde a África até as Américas e passar pela sensação de entrar em uma caverna onde nossos antepassados se abrigavam, enfrentavam dificuldades na busca da comida e desenvolviam rituais de sacrifício.

A *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*, foi muito discutida e levantou diversas críticas tanto positivas quanto negativas. Segundo o arquiteto e

---

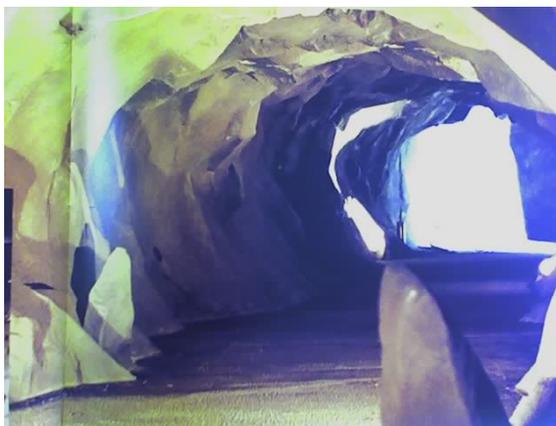
<sup>143</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

crítico de arquitetura e design Enrico Morteo, esta exposição pode ser considerada em resumo, como sendo um amplo e elaborado painel da arte brasileira.

“Entendida como a capacidade do homem de criar símbolos. Assim se lê nas primeiras linhas do folheto de apresentação da mostra. Diante de um programa tão ambicioso, não é fácil enquadrar B+500 na definição habitual de mostra (...) e visitá-la, mais do que uma experiência intelectual, se avizinha à dimensão física e aventureira da viagem e da descoberta. Nesse sentido, os 14 módulos temáticos da mostra, em contínuo diálogo entre si, não são a estática celebração dos primeiros cinco séculos de história do Brasil moderno, mas uma viva e contraditória metáfora do Brasil contemporâneo. Uma análise clássica a faria supor a necessidade de leitura e avaliação de cada um dos setores. Penso, no entanto, que essa seria a melhor forma de traçar B+500, visto que são as conexões, as sobreposições e os imprevistos curtos-circuitos, intencionalmente criados pelo curador Nelson Aguilar, e seus numerosos colaboradores, que definem a mais autêntica qualidade da mostra. O primeiro, fundamental elemento, é o contínuo entrelaçar-se de referências entre os módulos dedicados às artes explícitas (pintura, escultura, fotografia) e aqueles que apresentam as formas involuntárias da arte (arte popular, cultura material, antropologia). Longe das estáticas convenções européias, há muito tempo estruturadas por gêneros, tipologias e cânones fixos, não me parece que o Brasil possa se restringir a uma distinção mecânica entre artes maiores e artes menores. Qualquer tentativa que pretendesse anular sua diversidade terminaria por negar uma das características que, a meu ver, parecem estar entre as mais férteis e vitais da cultura brasileira (...). Quando visitamos a seção dedicada à arte popular, entre instrumentos musicais inventados com os restos dos saberes urbanos e industriais e as técnicas do fazer caipira, reencontramos exemplos de escultura em madeira que lembram muito os valores da escola barroca dos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul. E quando chegamos à seção dedicada à arte afro-brasileira, percebemos o quanto a arte popular deve ao imaginário figurativo africano. O barroco e a África se encontram ligados por um fio tão invisível quanto real, forte e totalmente brasileiro. Depois, visitando a seção Artes Indígenas, veremos máscaras de plumas, ídolos, cores e trançados geométricos que, transfigurados, pertencem aos costumes do carnaval. Serão barrocos também os índios, exterminados e jogados em territórios cada vez mais distantes? Ou talvez seja apenas o inconsciente, quase esquecido, de toda uma cultura que aflora, potente, em muitos dos trabalhos realizados pelos internos dos hospitais psiquiátricos, recolhidos por Osório César, em São Paulo, e por Nise da Silveira, no Rio de Janeiro. Por último, as seções dedicadas à arte moderna e à arte contemporânea. Como sempre, os artistas sabem falar sem palavras. Abandonados os academicismos europeus do século XIX, se entrelaçam histórias e percursos diversos: informal e figurativo, conceitual e geométrico, abstrações e memória. Tudo retorna nas trajetórias das artes modernas, as pesquisas de Pollock e a abstração indígena, a aparente ingenuidade de Tarsila do Amaral e o desencanto de Oswaldo Goeldi, as curvas de Brancusi e a escultura africana, o afresco policrômico e a televisão”<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> Enrico Morteo (arquiteto e crítico de arquitetura e design, é professor de Teoria e História do Desenho Industrial no Instituto Universitário de Arquitetura de Veneza e diretor editorial da Editora Abitare Segesta, Itália, que publica, entre outros títulos, a revista 'Abitare'), “1 + 1 = 100 - Um olhar estrangeiro. O arquiteto e jornalista Enrico Morteo lê, com a visão aguda e surpresa de quem vem de longe, a metáfora e a história do redescobrimto de muito mais de 500 anos de Brasil, contadas com encanto e maestria” - <http://arcdesign.com.br/auto/pdf/materia16.pdf>



14. Visão de parte do módulo Cine-Caverna.

“*Cine-Caverna* é um módulo que inclui uma sala de 400 lugares onde é exibido um filme de 30 minutos em alta definição recriando a trajetória do homem sobre o território brasileiro. O módulo inclui ainda o *Túnel para a Pré-História*, um túnel de 160 metros onde foram reproduzidas as condições de vida dos homens da pré-história brasileira. O Presidente da Associação Brasil, 500 Anos de Artes Visuais, *Edemar Cid Ferreira*, no guia da Mostra, refere à importância deste evento que torna sensível a noção de cidadania pela incorporação do legado artístico, criando um novo monumento na auto-estima do brasileiro”<sup>145</sup>.

Esta mostra recebeu, durante os cinco meses em que esteve aberta até o dia 07 de setembro de 2000, mais de 1,8 milhão de pessoas. Foi a maior exposição de artes visuais, já realizada no país e toda a montagem da mostra custou em torno de R\$ 40 milhões de reais e empregou cerca de mil pessoas.

“São dezenas de mostras, acopladas, umas dentro de outras, que oferecem algumas raras preciosidades estéticas e culturais e uma visão grandiosa da história visual do país. O conceito sinfônico do curador Nelson Aguilar, o desdobramento da história de um país através de vários pontos de vista, é seminal. E acrescentam-se a essa multiplicidade de pontos de vista os registros expressivos, a sinalização dos sentimentos por meio de obras de arte. Dessa maneira, unem-se as questões históricas da ideologia e as manifestações sensíveis. Na verdade, esse é o aprendizado de nosso século, nada no ser humano e na história é estanque ou separado. Mas (...) nessa mostra é extraordinário observar os mirantes dos quais nascem as imagens: europeu, senhor, escravo, religioso, índio, africano, popular. Esse conceito é a grande vitória da Mostra do Redescobrimto – Brasil + 500. E é justamente nesse fulcro que se situa uma imensa massa de problemas. Tornar concreto esse sonho curatorial é tarefa ciclópica, e esse esforço revela equívocos e acertos, de tamanho proporcional à pretensão da exposição. O primeiro e maior desses equívocos é imaginar que existe conflito entre qualidade e público e que a comunicação da arte deve ser obrigatoriamente circense. Confunde-se criação com sociedade de espetáculo. O presidente da mostra, figura abrangente e centralizadora, Edmar Cid Ferreira, declarou explicitamente aos jornais que essa opção é sua: ‘Eu quero dizer que a

---

<sup>145</sup> Branco, Eduardo, op. cit.

responsabilidade pela cenografia é toda minha. Não divido com curador nenhum. Eu achei e acho que a cenografia é parte integrante de uma exposição de arte (...). Como seduzir o primeiro olhar...’ E, também, esta pérola: ‘Trabalho para o público, não para os intelectuais, aqueles que são puristas. Trabalho para o povo, para a comunidade’ (*Folha de S. Paulo*, 20 de maio) (...). A organização de uma exposição, desde o conceito, a escolha das obras e sua estrutura visual, é tarefa do curador. Ao menos, o mundo inteiro entendia dessa maneira, até o dia 23 de abril de 2000, data em que em São Paulo foram inauguradas a Mostra do Redescobrimento e essa renovadora teoria edmariana amparada numa velha retórica anticultural”<sup>146</sup>.

Para os organizadores, a visitação foi considerada extremamente importante, principalmente porque a grande maioria do público presente na mostra em São Paulo nunca havia ido á uma exposição de arte.

O crítico Rodrigo Naves, coloca que a realização da *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos* só foi possível porque toda a fragilidade existente no meio artístico brasileiro, foi compensada pelo fato de haver uma instituição de peso dando base á essa exposição, como a Fundação Bienal de São Paulo, cuja organização de Bienais é algo que vem ocorrendo desde os anos 50 e sua significação para a cultura brasileira com o passar dos anos foi se tornando cada vez mais expressiva.

“Edemar (Cid Ferreira) assume a presidência da Bienal e a reergue nas 22 e 23 edições. O sucesso de sua atuação na direção da Bienal leva o banqueiro a criar no interior da instituição uma outra organização, a Associação Brasil + 500 anos do redescobrimento do País (...). A associação posteriormente se torna independente da Bienal e será a semente da BrasilConnects, fundada em 2001 e que organizará várias exposições de sucesso dentro e fora do Brasil (...). (Edemar Cid Ferreira) pôs em prática uma forma de exposição que colocava a arte em segundo plano, em benefício da grandiosidade dos eventos, com a qual sua visibilidade e prestígio cresciam... junto com os negócios (...). O exemplo mais gritante talvez tenha sido a intervenção de Bia Lessa no setor de arte barroca da *Mostra do Redescobrimento*, no qual o mar de flores de papel mal permitia que se vissem as obras expostas (...). O ‘arrojo’ na montagem das exposições, combinado com estratégias de marketing poderosas, parecia conter o aspecto decididamente estético das mostras, no interior da qual as obras se mostravam seres comportados e disponíveis. A surpresa, o inesperado, residiria mais na montagem e na divulgação das exposições do que nos objetos expostos. Seria possível argumentar que esse fenômeno ocorre em todos os países e que participaríamos apenas de uma tendência mundial. Nos outros países, porém, o apelo proporcionado pelas grandes exposições é contrabalançado pelas coleções

---

<sup>146</sup> Klintowitz, Jacob, “Mostra do Redescobrimento reflete grandiosidade e problemas do país”, jul/ago 2000 – <http://www.sescsp.org.br>

permanentes, que possibilitam um convívio e uma experiência mais adequados aos trabalhos de arte, sem falar em todo um sistema educacional que torna aquele contato mais produtivo (...). No período artístico regido por Edemar Cid Ferreira os termos se inverteram. As obras de arte, mesmo as contemporâneas, eram dispostas de modo a dar sentido a estratégias de divulgação estranhas à sua natureza. Elas se mostravam de saída como cultura e não como arte (...). E a *Mostra do Redescobrimento* punha num mesmo saco objetos totalmente heterogêneos – de artefatos indígenas a obras modernas –, como se tudo aquilo produzido num território mantivesse com o País uma relação de natureza semelhante. Assim compreendida, a arte se constituía numa espécie de mundo-de-faz-de-conta, um reino de fantasias sem realidade própria e pronto a ser usado para outras destinações (...). Junto com isso vinha o pior: o lucro e a capacidade de ‘fazer negócios’ como medida única de todas as atividades, o realismo do poder como parâmetro de todos os gestos (...). Quando a fonte secou, cessaram todas as mostras, toda a aparente pujança de nossa arte e da capacidade de realizar mostras internacionais”<sup>147</sup>.

Pela sua grandiosidade, a Mostra completa só pode ser vista em São Paulo, e desde o seu encerramento nesta cidade, os módulos percorreram separadamente 12 capitais brasileiras e até cidades do exterior, como Lisboa, Porto, Londres, Oxford, Cambridge, Paris, Bordeaux, Nova York, Washington e Bilbao, passando por 17 museus internacionais. Cada lugar recebeu a parte da mostra cujo tema se identificava mais. A intensa procura por parte de curadorias de instituições culturais e membros do governo de outros países, para expor esses módulos temáticos, revelou o alcance deste trabalho, que se concretizou em agendamentos para exposições até o ano de 2004. A itinerância nacional teve início em 3 de outubro de 2000. O módulo de Arte Barroca, por exemplo, viajou para o Rio de Janeiro dia 5 de outubro de 2000 e teve que ser adaptada ao novo espaço físico do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, que por ser menor, obrigou a redução do número de obras expostas. Esse mesmo conjunto de obras Barrocas viajou também, em dezembro de 2000, para o Maranhão, na cidade de São Luiz, onde ocupou o Convento das Mercês, em março de 2001, para o Chile, onde foi exposta no Museu Nacional de Bellas Artes, durante a mostra “Brasil Profundo”, em abril de 2001, para a Argentina, onde ficou em Buenos Aires, no Museu Nacional de Bellas Artes, em junho de 2001, para Itália, onde participou da Bienal de Veneza ocupando uma igreja na cidade, alugada pela Fundação Brasil + 500, de cujo interior saíram os santos italianos e entraram

---

<sup>147</sup> Naves, Rodrigo, “As artes como abre-alas – uma análise da atuação de Edemar Cid Ferreira, mecenas que usou mostras para fazer negócios”, jornal *O Estado de S. Paulo*, SP, 02/10/2005.

as imagens barrocas brasileiras, em setembro de 2001, foi para a cidade de Nova York, onde ocupou parte do Museu Guggenheim durante a exposição intitulada: “Brazil Body & Soul”, em outubro de 2001, foi até a Inglaterra, em Oxford, no Museu Ashmolean, como parte da exposição: “Opulence and devotion: Brazilian baroque art”, onde foram exibidas apenas 70 peças e por fim, em abril de 2002, viajou até a Espanha, em Bilbao, no Museu Guggenheim.



15. Visão da entrada do módulo Arte Barroca, Maranhão, Brasil, 2001.

#### **4.2. A CENOGRAFIA NA MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO – BRASIL + 500 ANOS**

Quanto ao objetivo geral da *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*, este parece ter sido o de celebrar os 500 anos do país, através da exibição de objetos e obras de arte que, de certa forma, representassem a cultura nacional.

“A escolha desses objetos é, portanto, decisiva para que se cumpram os propósitos das exposições. Os objetos escolhidos (no módulo da Arte Barroca, por exemplo) são aqueles que podem ser resumidos pelo termo ‘barroco’ (...). O que as mostras devem constituir primeiramente é o ‘interesse visual’ desses objetos (...). Se a cenografia do módulo Arte Barroca foi o grande carro-chefe midiático da exposição, com as imagens fluando, ao som de batuques afro, em labirínticos mares de rosas feitas por presidiários, a cenografia

do módulo Arte do Século XIX consistia de uma espécie de embuste neoclássico kitsch (...)<sup>148</sup>.

Para organizar toda a trajetória dos 500 anos de nossa arte e cultura, foram convidados tanto artistas como também especialistas e pesquisadores. O curador geral da mostra, o artista plástico Nelson Aguilar, foi assessorado por outros 20 curadores, que foram divididos entre as diversas exposições, além de contar com a participação de cenógrafos e uma equipe de arquitetos integrada por Paulo Mendes da Rocha, Marcelo Ferraz, Guilherme Wisnick, Martin Corull'on, Joana Elito entre outros.

“O banqueiro Edegar Cid Ferreira, presidente da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, responsável pela organização do evento, não teme os superlativos. ‘Esta mostra é um divisor de águas. A partir de agora teremos escrito a história da civilização brasileira através de sua manifestação cultural’. Para o público, quem quiser ter tudo documentado em casa terá de comprar 14 catálogos, alguns com cerca de 500 páginas. Acostumado a eventos do porte, o curador geral Nelson Aguilar, criador das linhas mestras de duas bienais, afirma que o ineditismo da Mostra do redescobrimento não é uma virtude, mas uma carência. ‘Deveríamos fazer uma exposição deste nível pelo menos de dois em dois anos’. Mas a maioria dos 16 curadores sabe que tão cedo não será possível. O livreiro e colecionador Pedro Corrêa do Lago, curador do módulo O olhar distante – certamente o segmento mais caro da mostra, dedicado à visão que os artistas estrangeiros têm tido do País desde os tempos coloniais –, é enfático. “Muito dificilmente estas obras serão reunidas de novo.” Entre os 260 trabalhos de 41 artistas que ele selecionou figuram 30 telas do holandês Frans Post, algumas avaliadas em mais de US\$ 7 milhões, com destaque para Vista de Itamaracá (1637), primeiro quadro pintado no Brasil. Pertencente ao acervo do Mauritshuis, na Holanda, a tela nunca tinha vindo ao Brasil. O mesmo acontece com o Manto tupinambá, emprestado pelo Nationalmuseet da Dinamarca. Só existem sete exemplares no mundo da deslumbrante vestimenta sagrada do século XVII, confeccionada de penas vermelhas de guará, grande atração do segmento Artes indígenas. Engrossando a lista de itens raros encontram-se a famosa Carta de Caminha – que só havia sido emprestada ao Brasil em 1954 –, e 50 valiosas peças africanas de importantes coleções européias relativas às antigas civilizações que formaram o negro brasileiro. Muitas outras obras raras de serem vistas estão sendo exibidas em conjunto pela primeira vez. É o caso das 320 imagens de santos do módulo Arte barroca, sob a curadoria de Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira (...). A mais polêmica (cenografia) tem a grife do cenógrafo italiano de óperas Ezio Frigerio para o módulo O olhar distante, no qual “plantou” 25 grossas árvores azuis feitas de gesso e fibra. Paulo Pederneiras, diretor da companhia mineira de dança Grupo Corpo, ficou encarregado do visual do Pavilhão Lucas Nogueira Garcez, conhecido como Oca, antiga sede do Museu da Aeronáutica e do Folclore, cuja reforma consumiu R\$ 10 milhões. No subsolo da Oca encontram-se 280 objetos do núcleo Arqueologia, alguns remontando a 15 mil anos. Segundo a curadora Maria Cristina Mineiro Scatamacchia, do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, os mais raros são os zoólitos, pedras em forma de animais, as

---

<sup>148</sup> Moreschi, Marcelo, op. cit, pág. 44-48.

muiiraquitãs verdes de nefrita, as urnas funerárias marajoaras e os vasos de cariátides da cultura tapajônica, antigamente instalada na região de Santarém, na Amazônia. Também no subsolo da Oca está exposto o crânio de Luzia, até hoje considerado o mais antigo habitante do território brasileiro. No térreo e nos dois andares restantes se instala o módulo Artes indígenas, com 800 itens de arte plumária, cerâmica, máscaras e objetos rituais. Dominada por canteiros de sementes e de penas brancas, a ambientação é um show à parte. Para criar áreas vermelha, marrom, ocre, preta, cinza e mostarda, Pederneiras usou sementes de guaraná, urucum, olho-de-boi, sucupira, andiroba, feno grego e imbiruna. A equipe levou dois meses para conseguir as 12 toneladas de semente, que foram expurgadas e pulverizadas para evitar pragas e fungos que poderiam danificar as peças, entre elas seis raríssimas máscaras da extinta tribo dos jurupixunas, da Amazônia, recolhidas pelo naturalista brasileiro Alexandre Rodrigues Ferreira entre 1783 e 1792 (...). Novos enfoques, aliás, parecem ser a tônica da Mostra do redescobrimento. No módulo Arte do século XIX, que transformou o subsolo da Bienal numa construção neoclássica com átrio central e detalhes arquitetônicos em ruínas, 220 pinturas, gravuras e esculturas retratam como o País tentou cunhar uma imagem de nação independente através de uma pintura de gênero histórico e indianista (...). Na concepção do curador italiano Luciano Migliaccio, professor de História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, ela se revela muito mais rica. Basta olhar a tela Moema (1866), de Victor Meirelles. 'É uma obra-chave porque mostra a tentativa de criar uma pintura de assuntos brasileiros, apesar da utilização de um gênero europeu como o idílio', explica Migliaccio (...). Nos módulos Arte moderna e Arte contemporânea, contudo, depara-se com a limpidez total. Os dois segmentos são dominados apenas por painéis cinzas, concebidos pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que fazem uma síntese da melhor produção artística do País no século XX. À exceção de Alfredo Volpi, que comparece com 30 telas, a maioria está representada por poucos trabalhos, mas fundamentais. É o momento de se deter diante de telas menos conhecidas de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti ou Cândido Portinari (...). O mesmo aconteceu no módulo contemporâneo, capitaneado por Hélio Oiticica e Lygia Clark, que se fecha com os novíssimos Rivane Neuenschwander e Ernesto Neto, este assinando a obra ambiental Acontece na fricção dos corpos, feita de tule, açafraão e urucum. É o segmento mais solicitado pelos 17 museus internacionais que abrigarão parte da mostra a partir de novembro.<sup>149</sup>

De acordo com alguns críticos de arte, nas exposições que possuem um perfil cenográfico teatralizado, é importante que seja levado em consideração à produção de conhecimento independentemente do segmento ou da cultura que esteja sendo trabalhada.

“A teatralização nas exposições de arte procura explicitar contextos, entretanto respeitando a visibilidade das obras, assim como a policemia interpretativa do observador. No caso do módulo *Barroco*, cenografado por Bia Lessa, a contextualização foi bem sucedida. Ao entrar no espaço de representação do Sagrado Católico o roxo que remete aos rituais da Semana Santa era impactante e rememorante. Entretanto, a estatuária Barroca brigava e perdia a luta para se tornar mais visível do que a cenografia. Embora sedutora, a associação entre procissão e carnavalização induzida pela cenógrafa empobrece a

---

<sup>149</sup> Cláudio, Ivan, “Em berço esplendido - Mostra do redescobrimento: Brasil + 500, em São Paulo, traça um panorama artístico nacional amplo, rico e fascinante” - <http://www.terra.com.br/istoe/1595/artes/1595berco.htm>

exposição porque reduz o seu significado a uma única interpretação. Exposições que conduzem a uma única interpretação, são autoritárias e limitadoras da capacidade crítica do espectador”<sup>150</sup>.

Numa mostra, como apontam alguns críticos de arte, a cenografia é parte importante de uma exposição, contudo, eles consideram também algo essencial, a apresentação de textos contendo informações e demais dispositivos sobre o conteúdo das obras expostas para que o visitante possa ter uma melhor compreensão. Além disso, eles comentam que mais relevante do que contextualizar as obras de arte, é mostrar todo o processo gerador dessas obras.

De acordo com a socióloga Lisbeth Gonçalves, hoje em dia a qualidade formal das peças que são mostradas numa exposição varia muito, pois inclui desde telas de pintura de diferentes dimensões, a objetos diversos, chegando até as instalações de tamanhos variados.

“Cada exposição possui seus desafios específicos na montagem, porque cada obra possui exigências específicas no que diz respeito ao espaço (...). O artista ou o curador também têm suas exigências. E isso cria (...) alguma dificuldade, na medida em que o espaço predial é também uma obra de arte e a própria arquitetura tem de ser respeitada enquanto tal (...). A exposição intitulada *Brasil + 500 anos*, aberta em abril de 2000 nos edifícios da Bienal de São Paulo, do antigo Museu da Aeronáutica e da Pinacoteca do Estado, todos localizados no Parque Ibirapuera, em São Paulo, em comemoração ao V Centenário do Brasil, acendeu o debate sobre a questão da cenografia. A mostra apresentou o recurso de dramatização cenográfica em seus treze módulos expositivos, e o uso dessa cenografia foi amplamente comentado na imprensa escrita. O segmento mais criticado foi o da arte barroca, onde se criou um ambiente de flores de papel roxas e amarelas, presas a hastes de ferro de diferentes alturas, como entorno da exposição, numa alusão à decoração usada nas procissões religiosas. O trabalho foi realizado por uma cenógrafa que atua na área das artes cênicas. Sobre o projeto, (disse) (...) (uma) jornalista e crítica de arte, curadora independente do circuito de galerias e museus de arte brasileiros, em matéria do jornal *O Estado de S. Paulo*: ‘ Neste autêntico naufrágio visual, o acessório assume primeiro plano, empurrando e comprimindo esculturas raras, belos exemplos da arte barroca, para espaços em que suas qualidades por vezes nem sequer podem ser adivinhadas. Que dirá apreciadas!’ A observação seguinte é de Agnaldo Farias, curador-chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na ocasião. Ele diz, na mesma reportagem, que essa cenografia se apóia no ‘falacioso argumento de apelo popular’ e que ‘o barroco não é um texto frouxo que necessite ser escorado na pirotecnia’. Defendendo-se da crítica lançada à cenografia que construiu para a mostra *Arte Barroca*, a cenógrafa Bia Lessa sustentou: ‘Uma das questões fundamentais dessa cenografia é que ela busca priorizar cada obra individualmente. Nas exposições de arte barroca, tenho visto que a tendência é de apinhar as peças. Essa foi uma das preocupações da minha cenografia: dispor cada obra absolutamente separada, inclusive da cenografia mesma. É como se as

---

<sup>150</sup> Barbosa, Ana, “500 anos: comemorações ou celebrações?”, abril de 2001 – [http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq011/arq011\\_03.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq011/arq011_03.asp).

obras estivessem flutuando como santos em elevação. A cenografia é um tapete monocromático que busca o movimento, as ondas próprias do barroco. O que é a ideologia central do barroco, senão encher os olhos? É uma cenografia fiel a este espírito, o de instigar os cinco sentidos'. E comenta ainda: 'Não existe cenário neutro. Mesmo que a obra esteja numa parede absolutamente branca, isto quer dizer alguma coisa. Se um Van Gogh está num museu projetado por Mies Van der Rohe, isso quer dizer alguma coisa'. No seu depoimento, Bia Lessa traz à tona o dado essencial que está sendo considerado: na escolha de paredes ou painéis brancos. Ela reconhece que se revela, igualmente, uma visão ideológica de como se deve comunicar a exposição ao público. Como já se verificou, essa posição não é neutra, porque direciona a recepção da exposição de arte, como qualquer outra cenografia. Trata-se de uma tipologia de apresentação e comunicação da mostra de arte que valoriza a leitura do conteúdo formal da obra, estimulando uma aproximação mais racional por parte do espectador. Dessa forma, pode-se considerar que tanto na postura que adere à contextualização via ambientação da obra em exibição como na postura que refuta qualquer tipo de interferência sobre a cenografia do cubo branco aparece uma posição ideológica a propósito da comunicação da mostra de arte. Pode-se reiterar (...) que sempre há cenografia na exposição, seja quando se opta pela ausência de interferências contextuais, como o uso de espaços brancos, seja quando se opta pela utilização de cores e outros recursos de teatralização"<sup>151</sup>.

Segundos alguns especialistas, como os curadores Agnaldo Farias e Tadeu Chiarelli, que expressaram claramente suas opiniões sobre a montagem da *Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500 anos*, a questão da cenografia em si foi um dos pontos mais discutidos na época.

"O curador do MAM-Rio, Agnaldo Farias, afirma logo ser contra pré-julgamentos. Feita a ressalva, diz que sua preocupação é que o espetáculo termine encobrendo as obras. 'Sem tirar a dimensão protagonista da obra de arte, o responsável pela ambientação pode propiciar atmosfera mais rica para fruição', completa. Por outro lado, Farias considera haver uma mistificação acerca do espaço branco e neutro. 'Esse é um mito de raiz modernista. O espaço limpo, puro, ideal, platônico e sepulcral do modernismo deu lugar à concorrência de fatores que faz parte de nosso cotidiano'. Tadeu Chiarelli, curador do MAM de São Paulo, faz menos concessões. 'Zanini sempre ensinou algo que reputo fundamental: qualquer elemento que não seja a obra de arte deve apenas auxiliar a compreensão do público das artes. A cenografia banaliza ou tende a banalizar a arte'. Chiarelli enfatiza o risco de esse ideário tornar aos olhos do público, os museus e centros culturais, espaços atrativos como os shoppings centers. 'O espectador não entra em um espaço expositivo para ver vitrines, para passar ao largo como um 'flâneur'. Desenhos do século 18 ou monotípias de Mira Schendel, por exemplo, necessitam de outro tempo, outra postura, e podem acabar sem público porque não têm showbiz', diz. Farias concorda: 'Acho imperdível a oportunidade de visitar tudo dessa tentativa estupenda de resumir nossa arte, mas pelo fato de nunca termos visto uma mostra dessa envergadura temo que a política espetacular distancie o público de exposições pequenas, de leitura em profundidade'. Martin Grossmann, vice-diretor do MAC-USP, é outro que alerta para o risco de a cenografia maquiagem a potência da arte, mas a considera bem-vinda contra a visão mítica das obras. 'O paradigma moderno preconiza uma certa ideologia do espaço da arte, que Lina Bo Bardi questionou com o projeto dos cavaletes para o Masp, por exemplo', diz. Para ele, a cenografia é interessante como experiência. 'É mais difícil trabalhar com isso do que com o purismo, por isso deve-se ter o cuidado de deixar muito claro que conceito

---

<sup>151</sup> Gonçalves, Lisbeth, op.cit, pág. 122-124.

está por trás'. Segundo Edegar Cid Ferreira, cenografar foi um consenso a que se chegou pensando em entusiasmar o público. 'Um recinto acolhedor para o visitante possibilita conquistar pessoas que pela primeira vez estão indo a uma exposição de arte', afirma. 'Você não cativa com pirotecnia, e sim com um trabalho sistemático e sério que vá sedimentando o interesse pela arte. Não se amplia qualitativamente o público transformando exposições em circo', sentencia Chiarelli"<sup>152</sup>.

Por fim, buscou-se descrever neste capítulo, a grandiosidade da *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*, que desencadeou uma série de discussões, através da análise dos fundamentos teóricos e dos olhares conflitantes sobre o tema da cenografia em espaços museológicos.

---

<sup>152</sup> Monachesi, Juliana, "Apoiose cenográfica divide opiniões", SP, jornal *Folha de S.Paulo*, 23/03/2000.

## CAPÍTULO 05:

**Resumo:** Este capítulo se refere à exposição da arte barroca na Mostra Redescobrimiento – Brasil + 500 anos em São Paulo. Trata-se da descrição da exposição: curadores, organizadores, distribuição do espaço e obras expostas. Neste capítulo também, é realizada uma análise a partir das diversas críticas e comentários referentes ao módulo da Arte Barroca e também da exposição da arte barroca na Mostra *Brazil Body & Soul*, que ocorreu em Nova York. Esta exposição fez parte de um desdobramento da *Mostra do Redescobrimiento - Brasil + 500 anos* e portanto, foi realizada com parte das obras expostas na mostra principal ocorrida em São Paulo junto a outras peças inéditas como o Altar-mor do mosteiro de São Bento de Pernambuco. Neste capítulo também encontram-se as críticas e os comentários referentes à esta exposição. Outro ponto tratado neste capítulo, é sobre o Museu de Arte Sacra de São Paulo, desde de sua criação, acervo e história. Este museu foi escolhido por ser um exemplo de museu permanente que expõe obras de arte barrocas, para desenvolver uma perspectiva comparativa entre o esquema museológico tradicional e a relação obra – espectador com as propostas museológicas realizadas na *Mostra do Redescobrimiento – Brasil + 500 anos*.

### 5.1. EXPOSIÇÃO DA ARTE BARROCA NA MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO - BRASIL + 500 ANOS

“Embora seja aplicado a todas as formas de vida, o termo barroco continua ligado sobretudo ao domínio da arte como manifestação sensível do movimento, do ritmo e dos valores da existência (...). A imagem não age nem sobre a ação nem sobre a decisão, mas atua sobre as intenções: não fornece esquemas ou modelos, mas solicitações”<sup>153</sup>.

O módulo de Arte Barroca teve como curadora, na exposição realizada em São Paulo, uma das mais importantes especialistas em iconografia barroca brasileira: Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira.

“Vendo e sentindo quanto pôde na Europa, aguçou o olhar para o existente país, que capta e aprofunda cada vez mais. Com o gosto da pesquisa, percebeu logo a fragilidade da bibliografia. Era preciso ir às fontes, aos arquivos, aos livros e aos monumentos, pois a informação conhecida era restrita e até errada. Escreveu então vários artigos, uma tese e alguns livros sobre a arte mineira, notadamente no período colonial. Preocupada com o chamado ‘barroco do século XVIII’, mais com o Aleijadinho e Congonhas, sua bibliografia tem vários títulos (...). Cabe-lhe o mérito de ter mostrado em pesquisas e estudos que não

---

<sup>153</sup> Argan, Giulio in *Imagem e Persuasão: ensaios sobre o Barroco*, op. cit, pág. 47-58.

houve um vácuo entre barroco e o modernismo (...) revelando certa produção digna de nota, principalmente em pintura”<sup>154</sup>.



1. Imagens do Cristo da Coluna e Nossa Senhora das Lamentações, módulo Arte Barroca.

Para selecionar o que seria exposto, ela viajou por dez Estados brasileiros reunindo cada obra, formando assim, como ela mesma definiu um “mosaico do barroco no País”. Muitas peças raras (como oratórios, presépios, imagens processionais, talhas douradas e pratarias) foram mostradas juntas pela primeira vez.



2. Imagens sacras, módulo Arte Barroca.

---

<sup>154</sup> Iglesias, Francisco in Myriam A. R. Oliveira, *Aleijadinho: Passos e Profetas*, op. cit, pág. 08.

“O uso de imagens sagradas como suporte do culto religioso, oficial ou doméstico, é unicersal. Confeccionadas nas mais variadas formas e materiais e cumprindo funções diversificadas para atender a todos os tipos de necessidade do ser humano, sua presença é atestada em diferentes culturas desde épocas remotas (...). A reafirmação enfática da tradição do culto às imagens, assumida oficialmente pela Igreja da Contra-Reforma, detonou o início de uma nova era na arte religiosa nos países católicos, marcada por uma série de escritos teóricos sobre o tema e uma extraordinária produção de obras ao longo dos séculos XVII e XVIII, que atingiu também as colônias da América, África e Ásia, integradas ao universo cultural europeu pelas grandes navegações. Reconhecidas como intermediárias visuais mais eficazes do que os textos escritos, as imagens se multiplicam para atender à demanda da prática devocional, particularmente as representações da Virgem Maria, dos anjos e dos santos, cuja função medianeira havia sido enfatizada em oposição às teses protestantes (...). Os escultores e ‘imaginários’ pertenciam à categoria dos entalhadores, fato que se justifica quando se tem em vista que frequentemente os executores dos retábulos confeccionavam também as imagens que os integravam. Embora a distinção não fosse rígida, no século XVIII o termo imaginário tem maior aplicação no campo da escultura de imagens de madeira, enquanto escultor referia-se de preferência ao trabalho na pedra e nos metais (...). O interesse das esculturas sacras ultrapassa, entretanto, o campo da história da arte propriamente dita, constituindo um testemunho eloqüente dos variados matizes da cultura brasileira, de raízes profundamente religiosas, e um de seus mais importantes referenciais imagéticos. Eruditas ou populares, em barro cozido ou madeira policromada e dourada, executadas por religiosos conventuais ou artistas leigos portugueses e autóctones, em todas as gamas da mescla racial refletida em suas variadas tipologias, elas foram onipresentes na cultura brasileira até princípios do século XX, e ainda sobrevivem com as mesmas funções nas áreas rurais e nas camadas populares dos grandes centros urbanos. O resgate de seu conhecimento implica, portanto, a restituição de uma parte significativa da memória do país. Ou da formação de sua própria IMAGEM”<sup>155</sup>.

Neste módulo, foram expostas imagens religiosas produzidas no país datadas entre os séculos XVI e XVIII, por oficinas beneditinas, franciscanas carmelitas, jesuíticas e escolas baianas, mineira, goiana, pernambucana, maranhense e do grão-pará além das trazidas de Portugal e outras peças, como por exemplo, conjuntos de imagens que formam a Sagrada Família, figuras do Cristo Morto, do Espírito Santo, Anjos Tocheiros, Anjo da Guarda, outros Santos e Santas, imagens processionais, dentre essas um conjunto que inclui as figuras do Papa Inocêncio III, São Francisco de Assis e dois carteais e outro com imagens de Pentecostes (13 peças), objetos dourados e talhados, oratórios, presépios e pratarias, totalizando 221 peças segundo o catálogo *Arte Barroca - Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500 anos*.

---

<sup>155</sup> Oliveira, Myriam A. R. in “A imagem religiosa no Brasil”, op. cit, pág. 59-75.



### 3. Imagens sacras, módulo Arte Barroca.

“No excepcional acervo escultórico legado pelo Aleijadinho à História da Arte brasileira e universal, as imagens devocionais sintetizam os aspectos mais instigantes e controvertidos. Instigantes porque, diferentemente das obras de escultura em pedra-sabão, onde predomina o caráter de integração arquitetônica ou monumento, e também das imagens de madeira policromada inseridas em conjuntos de talha, nas quais prevalece a intenção decorativa, as imagens devocionais tem autonomia funcional e representativa, destinadas que são à comunicação direta com os fiéis e a suscitar sentimentos favoráveis à prática cristã. Este apelo devocional as faz portadoras de carga emotiva, cujos efeitos continuam a se fazer sentir até mesmo fora do contexto religioso de origem, como se pode ver com frequência nas reações do público de museus e exposições. Quanto aos pontos controvertidos, é fato notório que as esculturas devocionais do Aleijadinho são o aspecto de sua obra cujo estudo envolve maior complexidade. É importante lembrar que a inserção no culto religioso subordina as imagens tanto às mudanças periódicas no ritual católico quanto à diversificação das práticas de piedade ao longo do processo histórico. E ainda que, tratando-se de peças móveis, podem ser facilmente removidas de seus retábulos e oratórios de origem para outros locais de culto, ou para integrar o acervo de museus ou coleções particulares. Nesses casos, a perda do referencial histórico diminui sensivelmente a precisão das atribuições, baseadas na análise estilística comparativa a partir de peças documentadas”<sup>156</sup>.

---

<sup>156</sup> Oliveira, Myriam in *O Aleijadinho e sua Oficina: catálogo das esculturas devocionais*, op. cit, pág, 11.



4. Imagens sacras, módulo Arte Barroca.

Neste segmento da *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*, foi apresentado um amplo panorama da arte barroca brasileira, através de todas as peças selecionadas, que reuniu exemplares das principais escolas barrocas desenvolvidas no Brasil, cada uma com suas próprias características como, por exemplo, o barroco mineiro, o barroco baiano, o barroco carioca, o barroco pernambucano, o barroco maranhense, incluindo até obras do barroco paulista.

## **5.2. A CENOGRAFIA NO MÓDULO ARTE BARROCA**

Toda a cenografia do módulo Arte Barroca foi planejada pela conhecida diretora e cenógrafa de teatro: Bia Lessa. A partir dos anos 90, Bia Lessa se tornou uma artista múltipla, trabalhando além do teatro, também com cinema e participando de curadorias e cenografias para eventos de artes plásticas e decoração.



5. Imagem de Cristo, módulo Arte Barroca.

“A diretora de teatro Bia Lessa usou oitenta troncos de árvore e 200.000 flores de papel crepom roxo e amarelo para ambientar o módulo de Arte Barroca. O espectador ouvia a voz de Maria Bethânia recitando Gregório de Matos, Padre Vieira e Drummond e trilha sonora (gravações de cantos de Congonhas e Moçambique) de Paulo Dias do grupo Cachoeira”<sup>157</sup>.

Neste módulo, o objetivo principal da cenografia criada parecia ser o de capturar o olhar e absorver toda a atenção de seus visitantes, conseguindo dessa maneira, provocar algum tipo de reação assim que esses entravam em contato com as peças em exposição.

“Construímos cenários nos quais o visitante-espectador, em movimento, pudesse ser ‘tocado’ intimamente e de maneira pessoal pelas obras. Colaborando com os curadores do evento, dez artistas-encenadores criaram cenários, inventaram luzes, forjaram atmosferas e propuseram ambientações para apresentar as milhares de obras de arte e cultura reunidas na Mostra 500 Anos. O propósito comum foi o de estruturar a relação entre as obras e o público, estabelecendo uma nova relação de significados entre aquilo que se mostrava, e o que era apreendido pelo olhar e pelos sentidos de quem vê”<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Souza, Edgar O., “Como visitar a mostra dos 500 anos em roteiros de uma, duas e três horas” - <http://veja.abril.uol.com.br/vejasp/260400/arte.html>

<sup>158</sup> Kall, Emilio, “Cenários do Redescobrimto: Encenação em Movimento” in Nelson Aguilar (org.), *Catálogo Versão Abreviada da Mostra do Redescobrimto – Brasil + 500 e mais*, SP, Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 Anos de Artes Visuais, 2000.



6. Montagem da cenografia do módulo Arte Barroca.

“O estímulo para recriar a maneira de fluir o barroco ocorreu quando diretores, curadores e cenógrafos, visitaram *Brésil baroque entre ciel e terre*, em Paris. As obras brasileiras habitavam o espaço solene do Petit Palais alheias a si mesmas, num dispositivo museológico convencional, garantidas por uma relação de sujeito e objeto que redobrava a existente entre público e peça. Tínhamos de reencontrar a sensação de Oswald de Andrade”<sup>159</sup>.



7. Montagem da cenografia do módulo Arte Barroca.

A abertura do módulo era composta por imagens sacras portuguesas do século XVI trazidas pelos primeiros colonizadores e essas foram dispostas em meio a 80 troncos de pinho de 7,5 metros de altura enquanto que no chão, foi despejado pó de piche para dar forma a pequenos lagos escuros.

---

<sup>159</sup> Kall, Emilio, op. cit.



8. Vista geral da abertura do módulo Arte Barroca.

“Quem assinou a ambientação foi a diretora de teatro Bia Lessa, que imaginou um trajeto parecido a uma procissão. Primeiro o percurso revela a mão indígena num grupo de imagens das Missões jesuíticas que nunca havia saído do Rio Grande do Sul. Depois de passar em revista os santos austeros produzidos nas ordens religiosas do século XVII, o itinerário se abre para impressionantes ‘tapetes’ feitos de flores de papel crepom roxo e amarelo. É do meio das 200 mil flores – confeccionadas por presidiários nas oficinas de trabalho do Carandiru – que surgem as esculturas do século XVIII, grande momento da arte sacra colonial, com magníficos santos de traços regionais do barroco mineiro, baiano, pernambucano e maranhense. Myriam explica que são obras feitas nas irmandades e ordens terceiras, onde já era comum o trabalho assalariado de mulatos e negros. Entre eles o Aleijadinho, que comparece com quatro obras, com destaque para São João Nepomuceno. Na saída, uma nave com paredes de papel branco picado de 14,5 metros de altura imita o espaço de uma catedral. Bia Lessa, que na infância foi anjinho de procissão, diz que se inspirou nas festas da Semana Santa para criar o cenário. ‘É um imenso tapete de devoção popular’<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Cláudio, Ivan, op. cit.



9. Imagem sacra exposta na abertura do módulo Arte Barroca.

“Mostra dos 500 Anos terá ambientações em todos os módulos para cativar novo público para a arte. Ousadia ou banalização? A Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais está comprando uma briga dessas que vale a pena acompanhar: os 12 módulos da Mostra do Redescobrimento, a megaexposição de arte que vai ocupar o parque Ibirapuera a partir de 24 de abril, serão cenografados. Especialistas dividem-se quanto à concepção expositiva adotada pelos organizadores, pois temem que a apoteose cenográfica roube a cena das obras de arte. Além disso, preocupam-se com o efeito sobre as instituições culturais, que podem perder público por não adotar esse ‘novo paradigma’. ‘Nada está sendo feito sem o consentimento do curador’, diz Emilio Kalil, coordenador de cenografia da mostra. ‘A exposição continua com sentido museológico, ao qual se soma o trabalho cenográfico’, diz Edemar Cid Ferreira, presidente da associação. Os cuidados para preservar a integridade da obra de arte vão do casamento entre curadoria e cenografia à escolha dos nomes. Os responsáveis pela ambientação são nomes de peso: Bia Lessa, Daniela Thomas, Emanuel Araújo, Ezio Frigerio, Marcelo Ferraz, Marcos Flaksmann, Naum Alves de Souza, Paulo Mendes da Rocha e Paulo Pederneiras. Todos eles já puseram mãos à obra nos espaços que lhes cabem, e os três pavilhões que vão abrigar a mostra estão atualmente tomados por operários. A intervenção mais radical já tem endereço: no edifício da Bienal está sendo construída a réplica de uma igreja. A diretora e cenógrafa Bia Lessa, a quem coube o módulo ‘Arte Barroca’, que tem curadoria de Myriam Ribeiro, decidiu “anular” a arquitetura de Oscar Niemeyer, ocupando todo o vão do edifício com essa ‘catedral’. O visitante vai entrar pelo térreo, onde serão instalados troncos de árvore de sete metros e um lago com minério de ferro, e percorrer um trajeto com flores de papel crepom até o templo. ‘A entrada vai remeter à situação daquelas imagens perfeitamente esculpidas chegando a um cenário de brutalidade e abundância que era o Brasil. Toda a cenografia vai contribuir para ressaltar a tensão entre o sagrado do colonialismo e o catolicismo adaptado pelos brasileiros’, explica Bia Lessa. Conhecida pela direção de peças e filmes, Lessa diz que a idéia não é fazer cenografia de teatro. ‘Não vai ter nada ‘fake’: os troncos de árvore e o minério de ferro são reais. As flores de papel crepom estão sendo feitas por presidiários do Pavilhão 7 do Carandiru, que é o pavilhão dos devotos, o que reforça a idéia de que a devoção brasileira é feita pelas mãos, como o chão de procissões’. Quanto ao perigo de banalização, Lessa chama a atenção para a multiplicidade do mundo, em que as artes se cruzam. ‘As coisas não podem ser

mais classificadas ou compartimentalizadas; essa é a riqueza do nosso tempo: não poder mais catalogar o mundo”<sup>161</sup>.

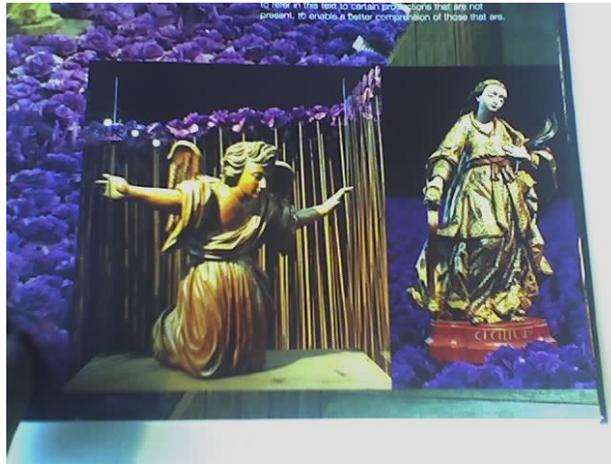
Com relação mais precisamente à exposição das obras barrocas nesta mostra, muitos pontos relacionados tanto à cenografia, quanto à seleção das próprias obras, foram levantados e discutidos.

“A principal polêmica da Mostra do Redescobrimento é a decoração do local onde foram colocadas as imagens do barroco. As imagens sacras foram separadas, isoladas, como se estivéssemos tratando de esculturas contemporâneas. E sozinhas, despidas de seu caráter sensorial e de grupo. Aleijadinho igual a Victor Brecheret. A cenógrafa Bia Lessa criou grandes massas amarelas e roxas, feitas de flores de papel penduradas em hastes de ferro, em vários planos e dispostas em labirintos, como certos jardins ingleses. Uma vez lá dentro é bem possível que tenhamos sérias dificuldades de encontrar a saída... O barroco tem um caráter anticlássico, é uma oposição à renascença, é freqüentemente associado à Reforma e suas versões são tantas que chegou-se a pensar ser ele um estado de espírito, antes que um estilo determinado. Ele é emocional, exagerado, sensual, afastado da regra. Cada país tem seu tipo de barroco, e o nosso surge principalmente a partir do português, ainda que possa ter influência flamenga. De qualquer maneira, nossa arte tem origem nele. No barroco as imagens não estão isoladas, mas relacionam-se entre si. As ligações são sutis: às vezes, pela direção do olhar, por um gesto, um certo movimento. Essas imagens costumam estar em grupo justamente por isso. E o clima sensorial, o transbordamento dos sentimentos, a exasperação da fé, dos pedidos, expressa-se no grupo de imagens. É essa sutileza da essência do barroco que se perde inteiramente no tratamento dado pela cenografia (horrrível palavra, quando se fala de artes plásticas) ao isolar as imagens. Perdemos o olhar entre os santos. A verificação da cenógrafa sobre a eclosão de emoções no barroco é correta. E sua tentativa de criar emoções através de imitação do artesanato popular, com as flores de papel, não é má idéia. Mas é pobre e inadequada. E ela substituiu o barroco por ela mesma, e isso é uma imodéstia inaceitável: numa exposição de arte, nós preferimos o barroco a Bia Lessa. Em certos momentos, fica a clara impressão de que estamos num desses cemitérios modernos, incluindo aí os maquiadores dos defuntos, nos quais se procura afastar a confrontação com a morte. Aliás, assunto de inúmeras paródias. Certamente essa senhora atualizou o barroco brasileiro e seu contato com o público... Esse tipo de manifestação narcisista é altamente eficiente, enquanto mídia, e conseguiu ser o grande assunto dessa mostra. Bia Lessa (a mesma do estande milionário brasileiro da Feira de Hannover) vale mais que o Aleijadinho... Penso que essa situação bizarra, tristemente, tornou-se o emblema da grande exposição. É triste porque esse narcisismo, voltado para si mesmo e não para o outro, não é criativo. Mas esse gigantesco ego travestido de amarelo e roxo não pode servir de bode expiatório, já que é feito e não causa. A curadora da mostra, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, tem boa reputação e, portanto, façamos um esforço para ver a arte brasileira dos séculos 17 e 18 entre as melhores coisas produzidas na nossa história. A opção foi apresentar um recorte desse período, com as imagens de santos. E a estatuária portuguesa seiscentista trazida ao Brasil apresenta um rico diálogo com a brasileira”<sup>162</sup>.

---

<sup>161</sup> Monachesi, Juliana, “Apoteose cenográfica divide opiniões”, jornal *Folha de S.Paulo*, SP, 23/03/2000.

<sup>162</sup> Klintowitz, Jacob, op. cit.



10. Imagens sacras, módulo Arte Barroca.

Segundo a opinião da curadora, em seu texto sobre os as obras barrocas realizadas pelo artista Aleijadinho, em especial os Profetas de Congonhas, em Minas Gerais,

“(...) a ordenação geral, (...) só se revela integralmente ao espectador que, respeitando as regras do jogo da cenografia barroca, posiciona-se corretamente para observação da obra. Com efeito a arte barroca, de características eminentemente teatrais, sempre tem um ponto de visão privilegiado, concebido pelo artista criador como uma espécie de ‘loggia’ de teatro, a partir da qual deverá ser visto o espetáculo”<sup>163</sup>.



11. Imagem de São Jorge, módulo Arte Barroca.

Muitos críticos analisaram a questão da distribuição das obras pelo espaço reservado para esse segmento.

<sup>163</sup> Oliveira, Myriam A. R. in *Aleijadinho: Passos e Profetas*, op. cit, pág. 52.

“Tomemos como exemplo a mostra dedicada às imagens do barroco, terreno por muitas razões delicado e, não por acaso, um dos módulos mais controversos de toda a exposição. De um lado, o barroco é um estilo europeu, nobre, evoluído, bem codificado. Ao mesmo tempo, as interpretações brasileiras foram tão importantes e originais a ponto de serem consideradas a primeira linguagem figurativa do Brasil moderno. Nessa sutil ambiguidade cresceram as formas críticas do barroco, capazes de satisfazer tanto às aspirações de identidade nacional quanto à nostalgia de aristocráticas origens. Mas, então, o que mostrar? As variações filológicas de um estilo ou as invenções originais de uma forma? Evitando apelos ou confrontos diretos com os modelos do Velho Continente, a cenografia resolve os débitos com a lógica européia por meio de uma ordem rigorosa das obras, subdivididas e classificadas para documentar as diversas escolas que se formaram no Brasil. Depois, no entanto, trabalha por diferença, inventando um cenário onírico e metafórico. Se, na Europa, o barroco foi uma linguagem essencialmente urbana, desenvolvida em torno das Cortes de Roma, Viena, Turim e Lisboa, no Brasil ele confrontou-se com a imensa dimensão rural dos novos territórios. A cenografia, de Bia Lessa, restitui a idéia de uma paisagem sem fim, na qual cada objeto evoca uma inteira catedral, situada entre Minas Gerais, Bahia, Rio Grande do Sul. Nenhuma imagem de cidade (nem mesmo uma vista de Ouro Preto ou Tiradentes), mas detalhes prospéticos, escondidos em fissuras profundas. O percurso da mostra vai, no entanto, muito além. Depois de ilustrar as diferentes identidades das escolas e dos autores, por fim abandona a ortodoxia iconográfica da Igreja para olhar as formas da devoção popular, as procissões e a religiosidade espontânea. Aos cantos litúrgicos, que nos haviam acompanhado durante esse percurso, se substituem gradualmente notas de samba e a misteriosa tragédia da morte do Cristo se transforma na alegoria vital do carnaval. É esse tipo de curto-circuito que ilumina continuamente o percurso. Quando visitamos a seção dedicada à arte popular, entre instrumentos musicais inventados com os restos dos saberes urbanos e industriais e as técnicas do fazer caipira, reencontramos exemplos de escultura em madeira que lembram muito os valores da escola barroca dos Sete Povos das Missões, no Rio Grande do Sul. E quando chegamos à seção dedicada à arte afro-brasileira, percebemos o quanto a arte popular deve ao imaginário figurativo africano. O barroco e a África se encontram ligados por um fio tão invisível quanto real, forte e totalmente brasileiro. Depois, visitando a seção Artes Indígenas, veremos máscaras de plumas, ídolos, cores e trançados geométricos que, transfigurados, pertencem aos costumes do carnaval. Serão barrocos também os índios, exterminados e jogados em territórios cada vez mais distantes? Ou talvez seja apenas o inconsciente, quase esquecido, de toda uma cultura que aflora, potente, em muitos dos trabalhos realizados pelos internos dos hospitais psiquiátricos, recolhidos por Osório César, em São Paulo, e por Nise da Silveira, no Rio de Janeiro”<sup>164</sup>.

Enquanto a maioria dos críticos, historiadores e curadores de arte pareciam ser contra a forma de exposição das obras barrocas, principalmente devido ao fato das peças estarem rodeadas por uma “impactante” cenografia e isso segundo eles, ser um fator importante que poderia atrapalhar os visitantes comuns no entendimento do conjunto de obras, de acordo com a opinião levantada pelo público em geral, justamente este pavilhão ocupado pela arte barroca, parece ter sido o mais apreciado.

---

<sup>164</sup> Morteo, Enrico, op. cit.



12. Imagens articuladas para procissão de Pentecostes, módulo Arte Barroca.

“Mostra preferida dos visitantes, brasileiros e estrangeiros, Arte Barroca, conta com inusitada cenografia criada por Bia Lessa, a versátil diretora de teatro, ópera, cinema e vídeo, responsável também pelo segmento artístico do pavilhão do Brasil na Expo 2000, em Hannover, Alemanha. É, também, a que desperta maior polêmica. No início de junho, quando esteve em São Paulo e visitou o Ibirapuera, o arquiteto suíço Mario Botta declarou que era a exposição mais brilhante que ele já vira. Botta fez questão de revê-la em companhia do também arquiteto suíço Luigi Snozzi, que ficou igualmente impressionado. Ocupando parte do térreo e o mezanino do Pavilhão da Bienal, num total de 4.700 m<sup>2</sup>, este módulo ostenta espaços cenográficos de percursos inventivos, com curvas, retas, pontes e alturas alternadas. No primeiro espaço, a cobertura de parte da rampa e a colocação da entrada por baixo do mezanino proporcionaram o desejado aspecto estranho e escuro que cercava as imagens saídas das igrejas portuguesas para, em porões dos navios, vir para o Brasil. Com as expressivas esculturas do século 17 mostradas entre troncos de árvores, com pouca luminosidade, forte cheiro de madeira e música barroca de fundo, o visitante é levado à ambientação desejada pela artista. Esse salão escuro aumenta o impacto dos espaços seguintes. As imagens aparecem entre o esplendor festivo de flores roxas e amarelas de papel crepom, feitas pelos presos da penitenciária do Carandiru, de São Paulo. As roxas, com as imagens mineiras, lembram o Brasil de Corpus Christi, da Semana Santa; e as amarelas, o esplendor dourado do barroco da Bahia, de Pernambuco e do Maranhão. Ocupar o pavilhão de linhas puras e ousadas criadas por Oscar Niemeyer foi um grande desafio tanto para Bia Lessa quanto para os demais cenógrafos. A cenografia do módulo Arte Barroca foi delineada a partir das primeiras conversas com a curadora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Bia se inspirou na história do barroco no Brasil e na religiosidade peculiar do brasileiro, ‘que subverte a tradicional concepção do Deus que pune e do homem que tem culpa’ e aproxima-se do sagrado com intimidade. Santo Antônio é um exemplo típico, afirma a cenógrafa: quando não atende a promessa de encontrar o noivo desejado, sua imagem é colocada de cabeça para baixo. O arquiteto Paulo Mendes da Rocha, responsável pelo plano diretor da Mostra do Redescobrimto, pela coordenação dos trabalhos de recuperação da Oca e do restaurante e pela cenografia dos módulos Arte Moderna e Arte Contemporânea - participou das decisões iniciais do projeto para Arte Barroca. Mas a responsabilidade da arquitetura foi entregue ao arquiteto Pedro Mendes da Rocha (seu filho) e equipe (os arquitetos Laura Carone Cardieri, projeto de arquitetura e montagem; Fernando Prandi, maquete eletrônica; Eduardo Spinazzola, Cristina Sverzuti e Pedro C. R. Santos; e os estudantes André Wissenbach e Daniel Nogueira Maekawa). Juntamente com os arquitetos, a cenógrafa definiu a localização da catedral, para a colocação das imagens em retábulos, embaixo da rampa do pavilhão, onde o pé-direito alcança 14 metros. Bia Lessa considera seu trabalho mais de geografia

que de cenografia - uma 'geografia feita de devoção', diz, 'para que as pessoas pudessem ver cada obra separadamente, e não em conjunto, como já foi feito várias vezes - e muito bem-feito'. Segundo Pedro Mendes da Rocha, a mostra subverte a arquitetura do prédio, criando uma outra, com a lógica da seqüência desejada pelo projeto. Conhecedora profunda do barroco brasileiro, a curadora (e historiadora) Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira optou por uma temática única, de imagens religiosas - 350 de todo o Brasil. Junto com a assistente Fátima Justiniano, Myriam pesquisou durante dois anos todo o acervo do país”<sup>165</sup>.



13. Retábulo rococó, módulo Arte Barroca.



14. Anjo tocheiro, módulo Arte Barroca.

“Entendo que Bia Lessa captou o essencial do barroco: a festa, o espetáculo, o coreográfico, o maravilhamento. O barroco é o âmbito do lúdico, como tantas vezes tem afirmado esse nosso grande especialista nas manifestações do período, o poeta Affonso Ávila, o estudioso da festa processional mineira, do ‘Áureo Trono’. Não creio que uma exposição destinada democraticamente a visitantes de todos os estratos sociais (que, aliás, acorreram em multidão) deva se ater a rígidos critérios museológicos de preceito para o especialista. Antes, no museu, cabe, num caso como o presente, reconhecer o que nele há de ‘casa das musas’ e, na musa, a música, o entorno jubilante, a celebração, o

---

<sup>165</sup> “Arte Barroca, uma ‘geografia feita de devoção’, op. cit.

ludus. Assim, os tapetes de flores amarelas, os canteiros e acíves de flores roxas dispostos por Bia Lessa numa feliz jardinagem do imaginário encenam para o visitante o fausto e a vertigem da arte barroca, timbre fundamental e pervasivo da expressão brasileira, plástica ou literária. Nessa ambientação propícia, vamos descobrindo o legado escultórico barroco, desde o seu étimo \_os exemplos portugueses, passando pelo precioso acervo das várias ordens religiosas, até a cativante 'Madalena', de Francisco Xavier de Brito, e a culminância que é a obra de Aleijadinho (representante afro-brasileiro, como o índio peruano Kondori, que Lezama Lima chamou 'arte da contraconquista'). Outro destaque são as esculturas missionárias, das reduções messiânica-solidaristas implantadas pelos jesuítas, onde os artistas eram os guaranis com seu estro inventivo capaz de superar a imitação dos heteróclitos paradigmas (góticos, renascentistas, barrocos) que lhes eram oferecidos"<sup>166</sup>.



15. Vista panorâmica do módulo Arte Barroca.

"A exposição atesta que o Brasil tem uma intensa vida artística, de olho nos movimentos internacionais' (...). Entretanto, o galerista (Burkhard Riemschneider) não gostou das encenações que envolvem as obras: 'algumas, como é o caso do Barroco, são patéticas, um sensacionalismo que funciona para quem não entende de arte', ressalta"<sup>167</sup>.



16. Imagens sacras expostas no módulo Arte Barroca.

"Esculturas do Barroco brasileiro parecem solidárias entre si. São tantos santos, santas, Cristos, anjos e profetas lamentando juntos seu mundo sem proporções, repleto de formas

<sup>166</sup> Campos, Haroldo, "A mostra do deslumbramento", jornal *Folha de S.Paulo*, SP, 07/09/2000.

<sup>167</sup> Riemschneider, Burkhard in Fabio Cypriano, "Editor critica Brasil 500 Anos", jornal *Folha de S.Paulo*, SP, 04/08/2000.

exageradas (no qual o diâmetro de uma perna pode ser duas vezes maior do que o da cabeça), que no conjunto acabam celebrando a beleza única do convívio das contradições e diferenças. As mesmas obras ficam órfãs e decorativas nas coleções particulares, isoladas em cima de cômodas ou em meio a objetos perfeitamente adequados à realidade. Assim também, a visita ao módulo 'Barroco' da Mostra do Redescobrimento no Pavilhão da Bienal, em São Paulo, pode ser uma experiência de fortes contrastes. Gera desde um maravilhamento, uma comunhão com parte da melhor produção brasileira dos séculos 17, 18 e 19, até um passeio estressante por uma cenografia semeada de flores artificiais. Nele, o público é praticamente obrigado a 'vivenciar' aquilo que poucas pessoas entendem como o ambiente rico para se entrar em contato com esse que foi um dos mais férteis movimentos artísticos em território brasileiro. A quantidade de boas obras e a oportunidade de conhecer um pouco o que fizeram artistas como o Aleijadinho de Vila Rica, além de vislumbrar pequena parte da riqueza dos santuários históricos de Minas Gerais, Bahia e Pernambuco – o cenário nativo das obras –, é quase uma redenção. Mas, ao final do percurso, o módulo, mais do que qualquer outro na mostra Brasil + 500, redescobre-se como a prova de que a arte brasileira não carece de cenógrafos nem mesmo de curadores que façam releituras do que já é patrimônio nacional<sup>168</sup>.



17. Cristo crucificado, módulo Arte Barroca.

Efetivamente, esta exposição da arte barroca abordou principalmente dois aspectos importantes, diretamente ligados à questão da relação estética nos dias de hoje, que busca um entendimento relacionado tanto à forma e à função dos objetos quanto às estratégias de comunicação direcionadas ao público.

---

<sup>168</sup> Rosa, Rafael, "Arte Barroca - Módulo da Mostra do Redescobrimento expõe a riqueza de 300 anos de arte sacra" - [http://www.terra.com.br/istoegente/41/divearte/expo\\_brasil.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/41/divearte/expo_brasil.htm)

### 5.3. A ARTE BARROCA NA EXPOSIÇÃO BRAZIL BODY & SOUL

“O prestigiado museu Guggenheim de Nova Iorque faz uma retrospectiva das obras dos séculos 17 e 18 em *Brazil: Body & Soul* (Brasil de Corpo e Alma). A mostra, parte das comemorações dos 500 anos do Descobrimento, leva para o público norte-americano a arte brasileira com destaque aos períodos barroco e moderno das artes brasileiras, explorando a produção artística de diferentes etnias que integram a nação brasileira: o índio, o africano e o europeu. São mais de 350 peças. Há desde artesanatos indígenas à quadros de Tarsila do Amaral, passando por barcos do Rio São Francisco às esculturas do Aleijadinho. É a maior exposição brasileira já apresentada nos Estados Unidos. A peça mais impressionante da mostra é o altar-mor do mosteiro de São Bento, de Olinda (Pernambuco), uma obra barroca do século XVIII, que ocupa todo o lobby do museu construído por Frank Lloyd Wright, e que foi revestido de negro para esta mostra pelo arquiteto francês Jean Nouvel”<sup>169</sup>.

Devido ao fato do Brasil ser um país com enorme potencial artístico, essa exposição que ocorreu em Nova York, teve como principal objetivo, capturar através dos módulos: da arte indígena, arte barroca, cultura afro-brasileira, arte moderna e arte contemporânea brasileira, todo um percurso, partindo dos primórdios da arte no país até os dias de hoje, dando maior ênfase à Arte Barroca (uma arte expressiva e complexa, considerada ideológica, onde existe uma dualidade entre forma de apresentação e forma de devoção espiritual e que representa, de certa maneira, uma identidade artística nacional) e a Arte Moderna (que assim como a arte contemporânea, evidencia o dinamismo e o constante amadurecimento da cultura visual brasileira), buscando a verdadeira essência capaz de estabelecer um diálogo entre períodos importantes dentro da nossa produção artística nacional, sem a pretensão de se apresentar um panorama artístico completo. Nesta, também foram abordadas questões sobre a arquitetura, que envolveram a construção de Brasília e o Modernismo Barroco, além de ter sido exibido um filme sobre: “O Barroco, A Modernidade e o Cinema Brasileiro”.

“(...) (a) exposição *Brazil: Body and Soul* (...) se propõe a apresentar um panorama significativo do que é chamado pelo curador Edward Sullivan de ‘cultura visual brasileira’. O panorama dessa ‘cultura’ sequer exhibe obras do século XIX e tem como núcleos ‘barroco’ e o ‘modernismo’<sup>170</sup>”.

---

<sup>169</sup> “Arte de exportação” -[http://www.terra.com.br/noticias/retrospectiva2001/diversao/artes\\_1.htm](http://www.terra.com.br/noticias/retrospectiva2001/diversao/artes_1.htm)

<sup>170</sup> Moreschi, Marcelo, op. cit, pág. 48.

Nesta mostra, houve a tentativa de se exibir toda a complexidade existente em nossa cultura que por sua vez é algo bem diferente do que ocorre em países como os U.S.A.

“A diferença básica que a exposição *Brazil: Body and Soul* apresentaria em relação às outras reside no fato de não se tratar exclusivamente de uma mostra a respeito de ‘arte barroca’ ou de ‘barroco brasileiro’. Ainda que ‘barroco’ não tenha sido o único tema da Mostra do Redescobrimento, a exposição do Parque do Ibirapuera se constituiu por módulos relativamente estanques, como se a Mostra fosse, na verdade, um grande conjunto de exposições menores. O propósito de *Body and Soul*, diferentemente, por exemplo, do módulo *Arte Barroca da Mostra do Redescobrimento*, não é a apresentação de um ‘barroco brasileiro’, mas, tal como explicitado nas introduções e prefácios constantes no catálogo, o reconhecimento e a identificação mais ampla de uma ‘cultura brasileira’ da qual ‘barroco’ seria peça fundamental (...). A exposição não mostrou as obras em compartimentos; apresentou-as indistintamente no grande prédio da sede do Museu Guggenheim, em Nova York (...), que teve sua região mais nobre, a grande redoma central, ocupada pelo retábulo do altar principal da Igreja de São Bento de Olinda, pintada de preto, segundo cenografia do arquiteto francês Jean Nouvel”<sup>171</sup>.

A escolha do Museu Guggenheim para se montar essa exposição, parece ter se dado por dois fatores principais: primeiro por este ser uma instituição internacionalmente renomada com diversos museus instalados pelo mundo (o que resultou num acordo para se levar essa mostra para outros Guggenheim); e segundo, por se interessar pela realização de exposições que envolvam a cultura global. Tanto a escolha das obras expostas, quanto o design da exposição e todo o processo de concepção, partiram de curadores do próprio Museu em parceria com os curadores brasileiros da mostra “original”.



18. Peças expostas na exposição “Brazil Body & Soul”.

---

<sup>171</sup> Moreschi, Marcelo, op. cit, pág. 73.

“O presidente do prestigiado Museu Guggenheim, Thomas Krens, resistiu o quanto pôde ao assédio de representantes do mundo das artes no Brasil. Foram dezenas e dezenas de convites para que ele abrisse vaga na agenda para conhecer de perto um pouco da cultura brasileira. Mas a demora valeu à pena. Desde que desembarcou no Brasil em outubro do ano passado, a convite da Fundação Brasil + 500, Krens ‘caiu de joelhos aos pés do país’, como ele costuma dizer. ‘Simplesmente, fiquei fascinado pela cultura brasileira’, revela. Pois bem, diante de tanta demora e de tanto encantamento, o Brasil terá espaço que nunca outro país, além dos Estados Unidos, ocupou na sede do museu em Nova York. A partir de 20 de setembro próximo, os visitantes do Guggenheim vão se deparar com Brasil de Corpo e Alma, exposição que focalizará dois períodos distintos da cultura brasileira — o barroco e o século 20. Todo o museu estará dedicado a mostrar parte da cultura do Brasil. Até hoje, o Guggenheim no máximo havia dedicado uma ala inteira de sua filial no SoHo à arte chinesa. A mostra Brasil de Corpo e Alma, na verdade, faz parte de megaprojeto da Fundação Brasil + 500 que, com o apoio do governo federal, promoverá ao longo de dois anos diversas exposições da arte brasileira em vários museus do mundo. Na verdade, trata-se da itinerância internacional dos módulos da Mostra do Redescobrimento, ocorrida no ano passado no complexo de arte do Parque Ibirapuera, em São Paulo. Brasil de Corpo e Alma, que ficará em cartaz até 20 de janeiro de 2002, custará 8 milhões de dólares. Serão expostas 350 peças, que vão do altar barroco (completo e totalmente restaurado) do Mosteiro de São Bento, em Olinda, até pinturas e esculturas modernas e contemporâneas de artistas como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Lasar Segal, Di Cavalcanti, Cândido Portinari, Hélio Oiticica, Franz Weissman e Lygia Clark. ‘Os curadores que escolheram as peças procuraram traçar as influências indígena, africana e européia na arte brasileira, durante o período barroco (séculos 16 e 17) e durante todo o século 20’, diz Edemar Cid Ferreira, presidente da Fundação Brasil + 500, que conseguiu pavilhão exclusivo para mostrar a arte brasileira na 49ª Bienal de Veneza, na Itália, a ser aberta em 9 de junho próximo.

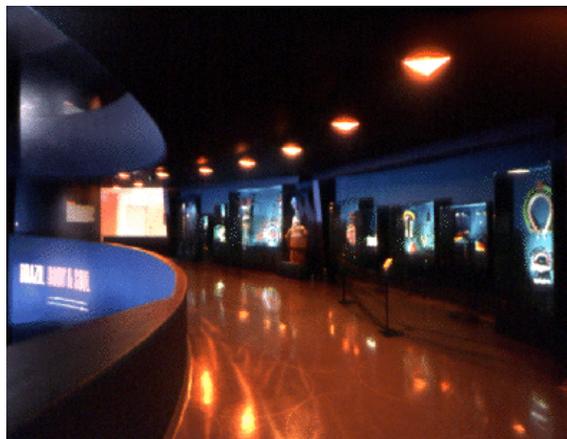
O Guggenheim é, no entanto, apenas uma das paradas da maratona que a cultura brasileira fará pelo mundo. O ponto de partida da mostra de 15 mil objetos que contam a história dos 500 anos do descobrimento do Brasil foi Santiago do Chile. Desde 16 de março, o Museu Nacional de Bellas Artes da capital chilena apresenta ao público a mostra Brasil Profundo, dividida em quatro módulos: Arte Barroca, Arte Popular, Arte Indígena e Arqueologia. No próximo dia 17, será a vez de a Argentina se render aos encantos da produção artística brasileira, cujas peças estarão divididas em quatro dos principais museus de Buenos Aires: Bellas Artes, Arte Moderna, Fundación Proa e Centro Cultural Recoleta. Além das artes barroca, contemporânea e popular, os curadores dos museus argentinos escolheram como brinde para o público as obras do módulo Imagens do Inconsciente, que reúne trabalhos de internos de hospitais psiquiátricos do Rio de Janeiro, cuja principal mentora foi a doutora Nize da Silveira<sup>172</sup>.

Mais precisamente em se tratando do módulo referente à Arte Barroca, as peças reunidas totalizaram 188 segundo o catálogo da exposição *Brazil Body and Soul* e foram escolhidas entre colecionadores particulares e museus. Muitas dessas foram selecionadas apenas para essa exposição, não tendo sido expostas

---

<sup>172</sup> Nunes, Vicente, “O mundo conhece o Brasil - Um ano depois de celebrar os 500 anos do país, a Mostra do Redescobrimento começa itinerância internacional levando os diferentes módulos da megaexposição aos principais museus do mundo, do Chile à Rússia. A arte brasileira estará inclusive na Bienal de Veneza”, jornal *Correio Braziliense*, Brasília, 07/04/2001.

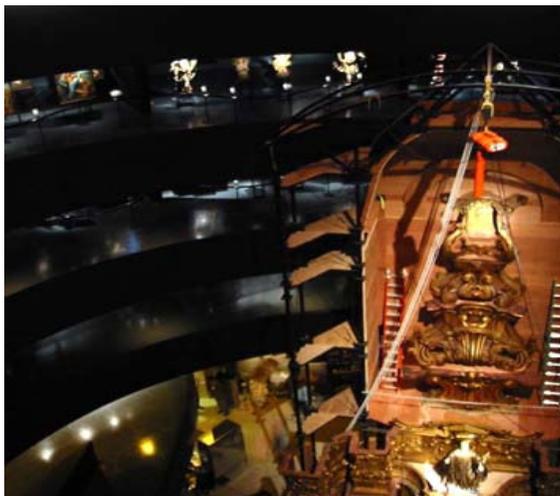
na mostra ocorrida em São Paulo como foi o caso do Altar-mor da Igreja de São Bento em Olinda, Pernambuco que foi selecionado por ser um importante e expressivo exemplo da arte barroca, construído por Francisco Nunes Soares, no final do século XVIII, entre 1783 - 1786, medindo 13,6 metros de altura por 7,9 metros de largura e 4,5 metros de profundidade.



19. Interior do Museu Guggenheim de Nova York, durante a exposição "Brazil Body & Soul".

"A mostra *Brazil, body and soul (Brasil de corpo e alma)*, desembarca no Museu Guggenheim, na 5ª Avenida, em Nova York. A megaexposição, com cerca de 400 obras, é uma nova versão da Mostra do Redescobrimento, que rodou o Brasil no ano passado, nas comemorações dos 500 anos do Descobrimento (...). A curadoria da mostra do Guggenheim foi feita pelo museu, que enviou representantes ao Brasil para escolher as obras. A exposição tenta resumir o país em algumas mostras específicas. Há uma exibição de arte moderna, com telas de artistas como Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti. E de arte contemporânea, com Lygia Pape e Hélio Oiticica lembrados ao lado de representantes da nova geração, como Tunga. Há também as seções de arte indígena, afro-brasileira e a Mostra do Inconsciente, com trabalhos de internos de instituições psiquiátricas, como Artur Bispo do Rosário. O ponto alto, no entanto, é a Mostra de Arte Barroca, com obras dos séculos 17 e 18. É nela que está a maior atração da exposição, o altar-mor do Mosteiro de São Bento de Olinda, que viajou de Pernambuco até o Guggenheim. A peça, que tem 14 metros de altura, vai ficar no pavilhão central do museu. A *avalanche* de exposições lá fora é iniciativa da BrasilConnects, antiga Associação Brasil 500 anos, entidade privada sem fins lucrativos que fez a Mostra dos 500 anos do Descobrimento. Em 2001, a empresa dirigida por Edemar Cid Ferreira mudou de nome e adotou a *missão* de 'divulgar a cultura brasileira no exterior'. Para cumprir o objetivo, investiu alto. O orçamento estimado de todas as exposições chega a US\$ 15 milhões. Só para a mostra da *Body and soul* - que de Nova York vai para Bilbao, na Espanha, em abril de 2002 -, foram destinados US\$ 8,5 milhões. Mas fazer só não basta, tem que divulgar. A BrasilConnects não revela quanto gastou com publicidade, mas anúncios das exposições foram estampados no *New York Times* e no *Sunday Times*, e em revistas de arte como a *Beaux arts*, em Nova York, além dos principais jornais brasileiros. Além disso, no melhor espírito de política de boa vizinhança com formadores de opinião, a organização bancou a viagem de jornalistas da

*Folha de S. Paulo, O Estado de S. Paulo e O Globo* para a cobertura das mostras. Durante 12 dias, sempre voando de classe executiva, os 11 jornalistas ficarão hospedados no Park Lane Hotel de Nova York e visitarão as exposições na cidade, em Washington, em Londres e em Oxford. O dinheiro para a *luxuosa cobertura jornalística* vem, segundo a empresa, da iniciativa privada. No melhor espírito prestação de contas, a empresa afirma ainda que 20% do orçamento das exposições vêm de renúncia fiscal, via Lei Rouanet, enquanto os outros 80% chegam via doações ou uso de publicidade<sup>173</sup>.



20. Instalação da exposição "Brazil Body & Soul".

A obra mais comentada dessa exposição, o Altar-mor, é um bom exemplo da arte rococó brasileira. Todo talhado em madeira, com detalhes em ouro, ele foi estruturado com base em quatro colunas decoradas com folhagens. Outras duas colunas, posicionadas mais á frente, possuem também o mesmo elemento de decoração e todas estão sobre suportes. O profundo nicho central se estende por cima da coroa em sucessivas conchas.

---

<sup>173</sup> Werneck, Alexandre, "O Brasil no mapa - Mostra em Nova York é ponto alto das exposições que levam para o exterior a arte do país", *Jornal do Brasil*, 17/10/2001.



21. Altar – mor do Mosteiro de São Bento de Olinda, a grande estrela da exposição *Brazil Body and Soul*.

A exposição desse altar na mostra *Brazil Body and Soul*, só foi possível graças ao apoio financeiro de instituições privadas, fundações e bolsas que atualmente se propõem a patrocinar esse tipo de atividade.

Todo esse processo de espetacularização da arte e da profusão dos museus no âmbito dos processos que engendram a produção estética à produção de mercadorias em geral, como por exemplo, o próprio Museu Guggenheim, que já realizou tanto exposições de obras de arte, quanto de grifes de roupas de estilistas internacionais, como Giorgio Armani, é abordado pelo autor Fredric Jameson, que coloca também que devido a esse fato, o espectador é convidado a entender de uma nova maneira as relações entre os diferentes conteúdos expostos nessa diversidade de exposições.

#### **5.4. MUSEU DE ARTE SACRA DE SÃO PAULO**

O Museu de Arte Sacra de São Paulo foi criado e é mantido graças a um convênio estabelecido entre a Mitra Arquidiocesana de São Paulo e o Governo do Estado de São Paulo. O significativo conjunto de obras foi sendo formado desde o

início deste século, a partir de uma criteriosa e ousada coleta de peças organizada pelo primeiro arcebispo de São Paulo, Dom Duarte Leopoldo e Silva, e com o tempo foi ampliada progressivamente, graças principalmente à política de aquisições estabelecida pelo Governo do Estado de São Paulo, no decorrer da década de 70. Este foi escolhido, por se tratar de um exemplo de museu permanente onde as obras barrocas ficam expostas em espaços “comuns”, sem uma cenografia. Por esse motivo, este museu serve como modelo de organização espacial para peças barrocas que geralmente é seguido quando se pensa na realização de uma exposição de objetos barrocos.

O acervo possui um conjunto de cerca de 4.000 peças, provenientes das principais igrejas e também de desconhecidas capelas do Estado de São Paulo e de todo o Brasil, abrangendo o período que se estende do século XVI chegando até os dias de hoje.

As coleções compreendem desde a imaginária sacra, incluindo prataria e ourivesaria religiosas, além de pinturas, mobiliários, retábulos, altares, até vestimentas sacras e livros litúrgicos raros. Todas essas peças representam uma preciosa coleção que ostenta obras de autores renomados, destacando-se, por exemplo, Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730-1814), Frei Agostinho da Piedade (1580-1661), Frei Agostinho de Jesus (1600 ou 1610-1661), Manuel da Costa Athayde (1762-1830), Padre Jesuíno do Monte Carmelo (1764-1819), entre outros tantos anônimos cuja produção artística não visava o reconhecimento popular, mas voltava-se apenas ao culto divino.

Além desses, o museu possui em seu acervo, duas vertentes tipológicas: O Museu dos Presépios, com cerca de 190 singulares conjuntos presepistas, vindos de diferentes países e regiões do Brasil e produzidos em diferentes técnicas, demonstrando uma trajetória secular que perpassa desde o Presépio Napolitano, com 1.500 peças, sendo este um dos últimos conjuntos do gênero remanescentes no mundo, chegando até as excêntricas configurações natalinas atuais. A outra

vertente está representada pela Coleção de Numismática composta por 9.000 peças, que abrange moedas do período colonial e medalhas pontifícias.

Em meados do século XVI chegaram ao Brasil os primeiros artistas e artesãos de procedência europeia. Dentre esses, muitos barreiros e entalhadores, santeiros e prateiros, arquitetos, mestres-de-obras, pedreiros, marmoristas, carpinteiros, marceneiros, que acompanhando o avanço da catequese e da colonização, construíram e adornaram as capelas e igrejas do litoral e do sertão.

No Brasil Colônia a arte da talha, assim como, as da escultura e da pintura unem-se, revelando uma produção singular de altares, retábulos e oratórios.

Nos séculos XVI e XVII, a imaginária brasileira, em especial a paulista, era caracterizada pelas imagens de barro cozido. O anonimato era predominante na produção colonial, com exceção daquela de origem beneditina. Frei Agostinho da Piedade (1580-1661) e Frei Agostinho de Jesus (1600-1661) representaram magistralmente a criatividade dos ceramistas sacros desse período no Brasil.

Ao lado dos artistas eruditos pertencentes às instituições religiosas, surgiram os artistas populares que deram interpretações próprias aos antigos modelos clássicos.

A partir do século XVII torna-se freqüente a produção de retábulos em madeira entalhada e pintada realizados por artesãos nativos, que através de interpretações livres criavam novos modelos com base nas peças trazidas de Portugal, destinados, em sua grande maioria, às igrejas mais modestas do interior.

Já no século XVIII, com a consolidação do Barroco no Brasil, os altares passam a integrar o espaço arquitetônico das igrejas e os retábulos se tornam representações elaboradas e grandiosas.

Durante os séculos XVIII e XIX, a profissão de fé da população se torna mais intensa e com isso nas casas grandes das fazendas e nas residências senhoriais das cidades, começam a se tornar algo comum a presença de oratórios de grandes dimensões, ricamente esculpidos e policromados, destinados á abrigar as imagens de devoção familiar.

“(Um) aspecto da imaginária paulista a se ressaltar é a criação dos chamados ‘paulistinhas’, pequenos santos e santas de barro produzidos em escala semi-industrial para consumo popular e que, apesar de terem a mesma forma, ganham uma originalidade única pela solução que o artífice encontra para diferenciá-los, através da policromia. E há ainda (...) os chamados ‘nós-de-pinho’, santos criados por escravos paulistas do Vale do Paraíba no século XIX e cuja geometria reducionista lembra as soluções da arte africana (...), (ambas) forma(s) de expressão da terra que procura suas próprias soluções formais”<sup>174</sup>.

Nas habitações modestas e mesmo em pequenas capelas interioranas o que se encontrava era uma grande criatividade dos santeiros populares que utilizavam os materiais mais variados para construírem suas obras e eram chamados de artistas do povo. Estes confeccionavam oratórios rústicos de ornamentação ingênua e de extrema originalidade.

Durante o século XVIII até meados do XIX, diversos artistas brasileiros despontaram em várias províncias, como por exemplo: Minas Gerais, Bahia, Pernambuco, Rio de Janeiro e passaram a ostentar tanto uma arquitetura quanto uma arte religiosa suntuosas transformando este período no verdadeiro apogeu do Barroco no país.

Em contraste, a produção paulista dessa época ainda era caracterizada pela singela influência dos modelos hispano-americanos, trazidos das missões jesuíticas do Paraguai e Argentina.

---

<sup>174</sup> Araújo, Emanuel, “A singularidade de São Paulo”, in Carlos Lemos, *A Imaginária Paulista*, SP, Ed. Pinacoteca, 1999.



22. Imagens de Nossa Senhora dos séculos XVII, XVIII e XIX do acervo do museu.



23. Oratório de parede,  
Século XIX.



24. Oratório  
Século XVIII.



25. Oratório  
Século XVIII.

Neste museu, diferentemente da forma como foi planejado o módulo Arte Barroca na *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*, as obras (retábulos, imagens de madeira, imaginação popular, santeiros populares, imagens paulistas<sup>175</sup>, oratórios, imagens produzidas por índios e negros, peças em prata, entre outros) ficam expostas permanentemente e isoladas num espaço neutro, de assoalho de madeira e paredes brancas. Cada obra ocupa um lugar determinado. Muitas estão penduradas nas paredes, outras colocadas em corredores e algumas ficam em caixas de vidro para proteção. Estas geralmente estão dispostas em

<sup>175</sup> Imagens de barro que variam de 5 a 25 cm de altura e apresentam duas características permanentes: as figuras sempre estão sobre pedestal tronco-cônico ou tronco-piramidal e são furadas a partir da base.

pequenos grupos e são peças menores. Como numa residência, o visitante pode passar de um cômodo a outro fazendo seu próprio percurso, o que por sua vez não era possível de se fazer na Mostra devido à cenografia, que possuía um caminho pré-definido para todos.

“As imagens, isoladas de seus contextos originais, dessacralizadas nas coleções e nos museus, sobretudo quando apreciadas em conjunto, são inquietantes personagens vindos de um mundo espiritual hoje impossível de compreendermos”<sup>176</sup>.



26. Interior do Museu de Arte Sacra de São Paulo.

---

<sup>176</sup> Lemos, Carlos in *A Imaginária Paulista*, op. cit, pág. 123.

## CONCLUSÃO

Durante o período em que a *Mostra do Redescobrimento - Brasil + 500 anos* esteve aberta, o módulo dedicado à arte barroca foi o alvo principal de críticos de arte e despertou uma nova maneira de se encarar as exposições de arte, principalmente as que envolvem obras barrocas. As imagens religiosas expostas e inseridas na cenografia, como foi descrito no capítulo 05, tinham como objetivo trazer à tona um espírito de religiosidade que as envolvessem e que fosse capaz de criar nos visitantes algum tipo de reação emocional, como comentou a cenógrafa responsável pelo módulo.

De acordo com o professor de História da Arte e da Cultura do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp e doutor em Estática, Jorge Coli, esta possibilidade de cenografia que provoca no espectador algum sentimento ao se deparar com as obras barrocas num espaço distinto do originalmente projetado para elas é algo teatral.

“O núcleo explicativo fundamental (na arte barroca) é a idéia de teatro (...). A obra é vista como objeto em si e para si (...), (esta) é vista como espetáculo que quer produzir um efeito sobre o espectador. Trata-se de uma arte altamente erudita, de um universo de referências mentais eruditas, sem preocupação com a realidade. Este universo prescinde da observação (...). A exuberância e o efeito sedutor das igrejas barrocas pressupõe a cerimônia. Hoje, sem esta, estas igrejas são apenas formas plásticas, desprovidas de sedução (...). O objeto produzido pelo Barroco, na medida em que não ‘é em si’, que requisita o espectador, precisa ser integrado à arquitetura local e ao ambiente geral à sua volta”<sup>177</sup>.

Como descreveu também Guy Debord em seu livro *A Sociedade do Espetáculo*,

“O teatro e a festa, a festa teatral, são os momentos dominantes da realização barroca, na qual toda expressão artística particular só adquire sentido por sua referência ao cenário de um lugar construído, a uma construção que deve ser por si mesma o centro de unificação”<sup>178</sup>.

---

<sup>177</sup> Coli, Jorge in Trechos da Palestra realizada no Instituto de Artes na Unicamp em 2000.

<sup>178</sup> Debord, Guy in *A Sociedade do Espetáculo*, SP, Estação Liberdade, 1998, pág. 123.

Um dos recursos utilizado desde os gregos, para se obter esse fim foi uma das principais proposições das artes cênicas: capturar os sentidos dos participantes através de acontecimentos teatrais, que faz com que alguma mudança aconteça naqueles que se envolvem.

Nesta mostra, propriamente dita, o espectador foi convidado a participar das encenações criadas nos diferentes percursos com auxílio da cenografia e pode percorrer os diversos caminhos da arte dentro da cultura brasileira desde a chegada de Cabral até os dias atuais.

Seguindo o pensamento de um dos grandes artistas teatrais, Robert Wilson, que coloca como sendo o maior desafio para as artes cênicas e para os encenadores de todos os tempos, encontrar e dar movimento a tudo aquilo em que aparentemente se mostra imóvel, a *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*, parece ter conseguido, de certa forma, alcançá-lo. Esta utilizou como principal matéria-prima o enorme conjunto de obras e peças de arte que representavam diferentes pensamentos e culturas, reunindo tudo num mesmo espaço, dividido por módulos organizados.

Quanto ao módulo Arte Barroca apresentado em São Paulo, por exemplo, houve a tentativa por parte da curadoria, de se expor um pedacinho das diversas regiões do Brasil que desenvolveram características específicas na criação e construção das imagens religiosas muito nítidas e que na *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*, tiveram a oportunidade de serem apresentadas juntas, num mesmo espaço, como foi o caso das obras de Minas Gerais, Pernambuco, Maranhão, São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia.

Com isso, nesta exposição, obras de artistas leigos e outros foram reunidas e colocadas juntas, lado a lado, construindo um percurso formado por trabalhos sóbrios e austeros, que refletiam as características próprias das diversas ordens religiosas que por aqui se estabeleceram, como por exemplo, os beneditinos e os

jesuítas que tinham seus próprios escultores, e criaram escolas que se desenvolveram nos diferentes estados brasileiros. Talvez, pela forma como essas peças foram dispostas, todas essas diferenças criativas tenham se perdido na visão da maioria do público visitante que não tinha um conhecimento prévio sobre essa questão.

Por parte da cenografia realizada no módulo Arte Barroca em São Paulo, é fato que desde a década de 40, com a criação dos MAMS brasileiros, a arte moderna brasileira começou a ampliar suas metas estéticas, procurando com isso estabelecer uma função social que a aproximasse de platéias selecionadas, desenvolvendo estratégias como a arte total e integrada que fisgavam o indivíduo.

Partindo do princípio de que toda exposição corresponde à “uma situação social”, e como tal, essa pode ser entendida como um processo de comunicação importante para a transmissão de dados históricos, pois através dessa há uma organização de informações que seguem os objetivos das instituições culturais, assim como dos curadores envolvidos. Dessa forma as exposições deveriam a priori estar sempre envolvidas em um discurso “autorizado”, com uma finalidade específica, o que parece não ter ocorrido no caso do módulo de Arte Barroca.

Seguindo como base o pensamento da socióloga Lisbeth Gonçalves, descrito em seu livro *Entre Cenografias*, ao considerar a exposição de arte como um meio pelo qual pode ser realizado o processo de ativação de uma obra de arte, é possível observar que ao se montar uma mostra, como foi o caso da *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*, tendo como exemplo o módulo Arte Barroca, onde uma série de obras foram reunidas, a organização dessa deveria seguir uma forma com objetivo de propiciar ao visitante uma leitura de certa maneira compreensível de todo o conjunto.

Segundo o autor Emilio Kalil<sup>179</sup> a utilização de cenários numa exposição de arte como ocorreu na *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*, e principalmente no módulo Arte Barroca, reforçou a mistura entre o sagrado e o profano, considerando essa, como sendo uma das características principais da modernidade do povo brasileiro.

Quando se trata de artes visuais, cada criação possui um conteúdo próprio, uma expressão única, uma dinâmica intrínseca e uma maneira de se relacionar com o seu espectador. Principalmente na arte barroca, onde os objetos são considerados artefatos que envolvem uma série de informações sociais e históricas. Em meio às flores de papel crepom, roxas e amarelas, construídas uma a uma e presas à hastes de ferro de diferentes tamanhos; seguindo um caminho marcado por um tapete de serragem, as imagens sacras lembravam as procissões realizadas nas festas religiosas e populares que acontecem ainda hoje em cidades do interior.

Segundo Omar Calabrese, autor do livro *A Idade Neobarroca*, lançado em 1988 (que passou a usar o termo “neobarroco” ao invés do termo “pós-moderno” para se referir ao perfil epistemológico de uma época em particular), a maioria dos fenômenos culturais presentes hoje em dia são na verdade, marcas de uma estetização específica da forma, que lembram o estilo barroco de maneira geral.

Portanto, levando em consideração o trabalho de curadoria para a escolha das peças, que foi baseado na imaginaria barroca, no valor de cada peça e todo o processo de criação da cenografia, ambos parecem discordar. Apesar de definitivamente causar algum tipo de reação ao visitante, a cenografia, seguindo seu pensamento de fazer presente o sentimento de devoção, suprimiu o verdadeiro significado das imagens barrocas, conforme análise feita pelos críticos e historiadores da arte.

---

<sup>179</sup> Emilio Kalil é o autor do texto “Cenários do Redescobrimento: encenação em movimento”, que abre o catálogo, Aguilar, Nelson (org.), *Versão abreviada da Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 e mais*, SP, Fundação Bienal de São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.

Além disso, de acordo com as observações e críticas levantadas pelos especialistas, com relação à *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*, de um modo geral, e principalmente o que foi levantado sobre o módulo Arte Barroca, as obras barrocas espalhadas pelo mundo, foram concebidas para se integrarem a um projeto maior que relaciona arquitetura, decoração e arte buscando, entre outros, com um objetivo único: atingir o lado emocional de seus espectadores. Partindo desse princípio, toda a cenografia realizada neste espaço da mostra, parece ter contribuído bastante. Mas será que justamente as obras barrocas, tão expressivas, tão dramatizadas, já não são suficientemente impactantes?

“Barroco’, como objeto exibido no museu, deve primeiramente ter um fim pedagógico explícito de modo a permitir o consumo público dos objetos que rubrica (...). A cenografia da exposição, e especialmente aquela empregada no módulo Arte Barroca, difere radicalmente da empregadas nas outras exposições, que tentavam reproduzir um ambiente de igreja. A controversa cenografia do módulo destinado à arte ‘barroca’ na Mostra Redescobrimento constituiu-se de algumas salas, que flutuavam em um mar de flores de papel crepom confeccionadas por presidiários, embaladas com sons de batuque que sugeriam um aspecto de sincretismo religioso (...). Há uma diferença nos estilos de organização, de um lado, da pirotecnia cênica da exposição e, de outro, da sobriedade do catálogo (...). Para agregar valor midiático enquanto evento espetacular e grandioso, a exposição se vale, em boa medida, além das próprias obras expostas, da cenografia controversa que chama a atenção para o módulo. A cenografia do módulo Arte Barroca realizou com eficiência a sua tarefa de diferenciar e de destacar o módulo, angariando maior público. O catálogo, por sua vez, sem a mesma preocupação, explicitando as diretrizes da curadoria e propondo categorias de legibilidade e de contextualização para uma leitura mais autorizada das obras e, assim, baseando-se em lugares discursivos já assentados sobre elas, apresenta-se de outra forma, mais sóbria e convencional”<sup>180</sup>.

Um ponto importante a ser lembrado é o de que principalmente no Brasil, muitas obras barrocas estão espalhadas por todo o país e fazem parte de coleções particulares. Muitas imagens religiosas foram retiradas de seus lugares nas igrejas e vendidas, e hoje, assim como os oratórios, se encontram muitas vezes em casas particulares e são passadas de geração para geração como herança familiar. Por esse motivo, é comum que a maioria das exposições que envolvem esse tipo de obra, sejam realizadas com imagens religiosas e objetos barrocos avulsos, dispostos separadamente, ou em pequenos grupos, sem qualquer adereço, muitas vezes, só com uma iluminação direcionada, todos partilhando um mesmo espaço expositivo, e por esse motivo acabam perdendo

---

<sup>180</sup> Moreschi, Marcelo, op. cit, pág. 53-73.

boa parte de sua grandeza, como acontece no Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Dessa forma, ao serem admiradas, individualmente, talvez a impressão que se tenha seja a de que cada uma, por sua vez, possa ser comparada a qualquer outra escultura, como por exemplo, as obras de Brancusi, isto é, elas perdem todo seu caráter histórico-simbólico.

“Se a arte barroca configura a representação como discurso demonstrativo e o articula segundo um método de persuasão, é legítimo perguntar-se qual é o objeto ou a finalidade da persuasão (...). Não se contesta que na arte barroca prevaleçam os motivos religiosos e morais, nem que ela tenha sido amplamente utilizada, precisamente por sua força de persuasão, pela Igreja Católica para os seus fins de propaganda (...). Na maior parte das figurações religiosas barrocas, não encontramos de antemão expressa uma religiosidade do artista, mas refletida a religiosidade dos devotos, de modo que se pode dizer que aquela religiosidade deriva de ter-se previamente avaliado a disposição sentimental do público e escolhido assim o terreno mais apto, o porto mais sensível para exercitar a persuasão e operar a mobilização dos afetos. Por isso, aquela religiosidade é, e não pode deixar de ser, convencional ou exterior; sem que todavia, a convencionalidade ou exterioridade (ou melhor, o *caráter* coletivo e social do sentimento) produzam a redução ou a anulação da qualidade estética das obras”<sup>181</sup>.

Além disso, segundo alguns críticos e historiadores da arte, a exposição de obras como retábulos e principalmente o altar, que são necessariamente obras criadas para ocuparem lugares específicos dentro de um projeto arquitetônico, para uma igreja específica, que fazem parte de um conjunto decorativo monumental, que envolve iluminação, cores, distribuição e construção das peças de arte e das pinturas pelo espaço, ângulo de visão dos fiéis dentro daquele local, e que na *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos*, foram desmontados e retirados desses locais, para viajarem quilômetros de distância, ao serem remontados nos novos espaços museográficos, mesmo conservando a grandiosidade, perdem seus verdadeiros significados.

Todo o “poder” religioso contido nessas peças, para “envolver” seus seguidores, fica em segundo plano. Toda a História desse período, que envolve a formação dessa arte barroca e a criação de obras integradas ao ambiente, que é justamente algo inovador e único, se resume à obras singulares e independentes, como ocorre com peças de outras épocas e movimentos artísticos.

---

<sup>181</sup> Argan, Giulio in *História da Arte Italiana: de Michelangelo ao Futurismo*, op. cit, pág. 349-350.

“Há um duplo movimento, num espaço em obra, de inclusão e exclusão do espectador. Já a espacialidade barroca realiza apenas o primeiro movimento. Não pode realizar o segundo, pois não é uma exterioridade segunda, como o é a escultura contemporânea, que sobrevém ao mundo ‘em que vivemos e nos mexemos’”<sup>182</sup>.

Segundo a história da arte barroca todos os objetos criados para um local específico como, por exemplo, uma igreja deveriam ter um objetivo específico e a posição de cada figura tinha que expressar um discurso coerente com o todo. Dessa forma, as obras acabavam desenvolvendo um dinamismo particular que indicava uma nítida relação entre a escultura e seu próprio espaço. E esta orientação parece não ter sido seguida ao se montar o módulo Arte Barroca.

Por fim, toda a particularidade que envolveu a espetacularização gerada pela *Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500 anos* e seus módulos cenografados, focando principalmente o módulo Arte Barroca, serviram como exemplo de um acontecimento único na história das exposições de arte no Brasil e acabou abrindo caminho para diversos questionamentos sobre a arte e a espetacularização, tão em evidência na sociedade contemporânea.

---

<sup>182</sup> Tassinari, Alberto in *O espaço Moderno*, SP, Ed. Cosac&Naify, 2001, pág. 94.

## BIBLIOGRAFIA:

### LIVROS:

- . AGUILAR, N., *Arte Contemporânea*, SP, BrasilConnects, 2000.
- . ALBERTI, L.B., *Da Pintura*, SP, Ed. Unicamp, 1992.
- . ANDRADE, Rodrigo Mello Franco, *Rodrigo e seus Tempos*, “Coletânea de textos sobre artes e letras”, RJ, Ministério da Cultura – Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- . ARANTES, Antônio, *O espaço da diferença*, Campinas, Ed. Papyrus, 2000.
- . ARANTES, O., *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*, SP, Edusp/Studio Nobel/Fapesp, 1994.
- . ARAUJO, Emanuel, *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, SP, SESI, 1998.
- . ARCHER, Michael, *Arte Contemporânea – Uma História Concisa*, SP, Martins Fontes, 2001.
- . ARGAN, Giulio, *História da Arte como História da Cidade*, SP, Ed. Martins Fontes, 1992.
- . \_\_\_\_\_, *Guia de História da Arte*, Lisboa, Estampa, 1994.
- . \_\_\_\_\_, *Arte e Crítica de Arte*, SP, Ed. Estampa, 1995.
- . \_\_\_\_\_, *Renascimento y Barroco*, Madrid, Akal, 1999.
- . \_\_\_\_\_, *História da Arte Italiana de Michelangelo ao Futurismo*, vol. 3, SP, Cosac & Naif, 2003.
- . \_\_\_\_\_, *Imagem e Persuasão: Ensaio sobre o Barroco*, SP, Companhia das Letras, 2004.
- . ÁVILA, Affonso, *Barroco: Teoria e Análise*, MG, Ed. UFMG, 1970.
- . \_\_\_\_\_, *Iniciação ao Barroco Mineiro*, SP, Nobel, 1984.
- . BASSANI, Jorge, *As Linguagens Artísticas e a Cidade: cultura urbana do século XX*, SP, Ed. FormArte, 2003.
- . BATTISTONI F., Duílio, *Pequena História da Arte*, SP, Ed. Papyrus, 1987.
- . BAUDELAIRE, Charles, *Sobre a Modernidade*, Org. Teixeira Coelho, RJ, Paz e Terra, 1996.
- . BAZIN, Germain, *O Aleijadinho e a Escultura Barroca no Brasil*, RJ, Record,

- 1990.
- . \_\_\_\_\_, *Barroco e Rococó*, SP, Martins Fontes, 1993.
  - . BECKETT, Wendy, *História da Pintura*, SP, Ed. Ática, 1997.
  - . BENÉVOLO, Leonardo, *História da arquitetura do Renascimento - A arquitetura clássica do século XV a XVIII*, Madri, G. Gili, 1981.
  - . BENJAMIN, Walter, *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*, SP, Ed. Brasiliense, 1994.
  - . BERCHEZ, J., *A Arte do Barroco*, Col. Conhecer a Arte, Lisboa, História 16, 1996.
  - . BOURDIEU, P., *As Regras da Arte*, SP, Companhia das Letras, 1992.
  - . BEIGANTI, Giuliano, *Pietro da Cortona: O Della Pintura Barroca*, Firenze, Sansoni, 1982.
  - . BROOK, Peter, *Ponto de mudança*, SP, Ed. Civilização Brasileira.
  - . BURY, John, *Arquitetura e Arte o Brasil Colonial*, SP, Nobel, 1991.
  - . CAMACHO, Rosário, *O Melhor da Arte Barroca 1, 2 e 3*, Lisboa, G & Edições LDA, 1999.
  - . CANTON, Kátia, *Novíssima Arte Brasileira*, SP, Iluminuras, 2001.
  - . CALABRESE, O., *A Idade Neobarroca*, SP, Martins Fontes, 1988.
  - . CHIPP, Herschel, *Teorias da Arte Moderna*, SP, Ed. Martins Fontes, 1996.
  - . COSTA, Cacilda T., *Arte no Brasil 1950-2000: Movimentos e Meios*, SP, Alameda Casa Editorial, 2004.
  - . CREMADES, Fernando, *El Barroco*, Madrid, ISTMO, 1994.
  - . CRIMP, David, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, The MIT Press, 1993.
  - . DEBORD, G., *A Sociedade do Espetáculo*, SP, Estação Liberdade, 1998.
  - . *Dicionário Oxford de Arte*, Ian Chilvers (org.), SP, Ed. Martins Fontes, 2001.
  - . D'ORS, Eugenio, *O Barroco*, Lisboa, Ed. Veja, 19-.
  - . ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Trad. Giovanni Cutolo, SP, Perspectiva, 1991.
  - . FARAGO, Claire, *Leonardo da Vinci's Paragone. A critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas*, Londres, Ed. Brill, 1992.
  - . FEATHERSTONE, Mike, *Cultura de Consumo e Pós Modernismo*, SP, Studio Nobel, 1995.
  - . FERNÁNDEZ, L., *Introducción a la Nueva Museologia*, Madrid, Alianza editorial, 1999.
  - . FERRAZ, G., *Retrospectiva, Figuras e Problemas da Arte Contemporânea*, SP, Ed. Nobel, 1987.
  - . GAZOLLA, Ana L., *Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros*

- ensaios*, RJ, UFRJ, 2004.
- . GOMBRICH, E. H., *A História da Arte*, RJ, Ed. LTC, 1989.
  - . GONÇALVES, Lisbeth, *Entre Cenografias – O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*, SP, Edusp, 2004.
  - . GULLAR, Ferreira, *Barroco – Olhar e Vertigem*, “O Olhar”, Adauto Novaes, SP, Cia das Letras, 1988.
  - . GUTIERREZ, Ângela, *O Território do Barroco no Século XXI*, MG, Instituto Cultural, 2000.
  - . HANSEN, João, *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*, SP, Atual, 1986.
  - . HAUSER, Arnold, *O conceito de barroco*, Lisboa, Veja, 1997.
  - . KITSON, Michael, *O Barroco*, SP, Enciclopedia Britânica, 1979.
  - . KÜBLER, George, *Arquitetura dos séculos XVII e XVIII*, Col. Ars Hispaniae, vol. XIV, Madri, Plus Ultra, 1957.
  - . JAMESON, Fredric, *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*, SP, Ed. Ática, 1996.
  - . LEE, Rensselaer, *Ut Pictura Poesis. La teoria humanística de la pintura*, Madri: Catedra, 1982.
  - . LEENHARDT, J., *O Museu, a Exposição: A Autonomia dos Objetos de Arte Em Questão*, Palestra proferida no simpósio internacional *Arte Contemporânea no Museu. Imagem e Discursos*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 10 a 17 de outubro de 1997.
  - . LEÓN, Aurora, *O Barroco. Arquitetura e urbanismo*, Madri, Anaya, 1991.
  - . LEIRNER, Sheila, *Arte e Seu Tempo*, SP, Ed. Perspectiva, 1989.
  - . LEMOS, Carlos, *Museu de Arte Sacra de São Paulo*, SP, Banco Safra, 1983.
  - . LESSING, G.E., *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia* (trad. Márcio Seligmann-Silva), SP, Ed. Iluminuras LTDA, 1998.
  - . LIMA, L., *Escola de Konstanz*, Palestra apresentada no seminário internacional *Arte Contemporânea no Museu. Imagem e Discursos*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 10 a 17 de outubro de 1997.

- . LONGHI, Roberto, *Breve mas Verídica História da Pintura Italiana*, SP, Cosac & Naif, 2005.
- . MACHADO, Lourival, *Barroco Mineiro*, SP, Ed. Perspectiva, 1978.
- . MAINSTONE, Madeleine, *Barroco e o Século XVII*, RJ, Ed. Zahar, 1984.
- . MANTOVANI, Anna, *Cenografia*, SP, Ed. Ática, 2000.
- . MARAVAL, José, *A cultura do Barroco*, Madri, Ariel, 1975.
- . MARTINS, Judith, *Dicionário de Artistas e Artífices dos Séculos XVIII e XIX em Minas Gerais*, RJ, MEC, 1974.
- . MICHELI, Mario, *As Vanguardas Artísticas*, SP, Ed. Martins Fontes, 1991.
- . MORAES, Rubens, *Bibliografia Brasileira do Período Colonial*, SP, USP-IEB, 1969.
- . MORAN, José, *O Barroco*, Col. A arte e os sistemas visuais, Madri, Istmo, 1982.
- . NAVARRO, Cristóbal, *O Melhor da Arte Barroca*, vol. 2, Lisboa, Ed. G&Z Edições, 1999.
- . OLIVEIRA, Myriam A. R. (org.), *História da Arte no Brasil/ Textos de Síntese*, RJ, UFRJ-EBA.
- . \_\_\_\_\_, *Aleijadinho: Passos e Profetas*, BH, Itatiaia, 1984.
- . \_\_\_\_\_, *O Rococó Religioso no Brasil*, SP, Cosac & Naif, 2003.
- . OROZCO, Emilio, *Maneirismo e Barroco*, Madri, Cátedra, 1988.
- . PIANZOLA, Maurice, *Brasil Barroco*, RJ, Ed. Record, 1983.
- . PILES, Rogier, *Cour de peinture para príncipes*, Nimes: Chambon, 1990.
- . PUTTFARKEN, Thomas, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven, Yale University Press, 1985.
- . RAMIREZ, J.A., *A Idade Moderna*, vol. III, História da Arte, Madri, Alianza, 1997.
- . RODRIGUEZ, Ruiz, *Barroco e Iluminismo na Europa*, História da Arte. N. 33, Madrid, 1989.
- . SARDUY, Severo, *Barroco*, Lisboa, Ed. Vega, 1937.
- . SMITH, Robert, *Manual Bibliográfico de Estudos Brasileiros*, RJ, Souza, 1950.
- . TAPIE, Victor, *O Barroco*, SP, Ed. USP, 1983.

- . TASSINARI, Alberto, *O espaço moderno*, SP, Cosac & Naify, 2001.
- . TAUNAY, Affonso, *A Missão Artística de 1816*, Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1983.
- . TOMAS, Fátima, *O Melhor da Arte Barroca*, vol. 1, Lisboa, Ed. G&Z Edições, 1999.
- . TRIADO, Juan, *As características do Barroco – Como identifica-lo*, Barcelona, Ariel, 1986.
- . WEISBACH, W., *O Barroco, arte da Contra-reforma*, Madri, 1942.
- . WÖLFFLIN, Heinrich, *Conceitos Fundamentais da História da Arte – O Problema da Evolução dos Estilos na Arte Mais Recente*, SP, Martins Fontes, 1984.
- . ZAMORA, Maria Isabel, *O Melhor da Arte Barroca*, vol. 3, Lisboa, Ed. G&Z Edições, 1999.

#### TESES:

- . KARPINSCKI, Silvana, *Centro de referência em arte contemporânea :uma proposta de trabalho e a experiência do Arquivo e da Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da USP*, SP, USP, 1999.
- . LOURENÇO, Maria Cecília F., *Museus Acolhem Moderno*, SP, FAU/USP, 1997.
- . PÓLO, Maria V., *Obra e espaço nas exposições de arte – destaque de alguns projetos curatoriais que tiveram grande repercussão devido à escolha da expografia*, SP, UNESP, 2004.
- . SERAVALI, Marcelo, *A Inclusão do Barroco no Brasil*, SP, Unicamp, 2004.

#### CATÁLOGOS:

- . AGUILAR, Nelson (org.), *Versão Abreviada da Mostra do Redescobrimento – Brasil 500 e mais*, SP, Fundação Bial de São Paulo, Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000.
- . *Arte Barroca – Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais*, SP, Fundação Bial de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000.
- . *Arte Popular – Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais*, SP, Fundação Bial de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000.

- . *Artes Indígenas – Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais*, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000.
- . *Arte Afro-Brasileira – Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais*, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000.
- . *Arqueologia – Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais*, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000.
- . *Arte: Evolução ou Revolução? A Primeira Descoberta da América – Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais*, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000.
- . *Olhar Distante – Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais*, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000.
- . *Imagens do Inconsciente – Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais*, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000.
- . *Texto e Contexto: Releituras da Carta de Caminha – Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais*, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000.
- . *Arte do Século XIX– Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais*, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000.
- . *Arte Contemporânea – Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos Artes Visuais*, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000.
- . *Barroco 12: Congresso do Barroco no Brasil: Arquitetura e Artes Plásticas*, Ouro Preto, 3 a 7 de setembro de 1981, MG, Imprensa Universitária, 1981.
- . *Barroco 15: Congresso do Barroco no Brasil: Arquitetura e Artes Plásticas*, Ouro Preto, 25 a 29 de setembro de 1989, MG, UFMG, 1989.
- . *Cenografia – um novo olhar*, SP, Ed. SESC, 1995.
  
- . *Boody e Soul*, Edward Sullivan, NY, Guggenheim Museum, 2002.
- . *Brasilbrasis – causas notáveis e espantosas (A Construção do Brasil: 1500 – 1825)*, Portugal, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, março a junho de 2000.
- . *Brasil + 500 Maranhão – Mostra do Redescobrimento*, MA, de 16/03/2001 á 31/07/2001.
- . LEMOS, Carlos, *A Imaginária Paulista*, SP, Ed. Pinacoteca, 1999.
- . *Opulence and devotion: Brazilian baroque art*, Catherine Whistler, Oxford, Ashmolean Museum, 25 de outubro de 2001 a 03 de fevereiro de 2002.
- . OLIVEIRA, Myriam, *O Aleijadinho e sua Oficina*, RJ, Ed. Capivara, 2002.

## PROGRAMA DE SIMPÓSIO:

. “Simpósio Internacional” – *A Invenção do Barroco, PARADOXOS VISUALIZADOS DE UMA IDENTIDADE INCLUSIVA (CORPORATE IDENTITY)*, Goethe-Institut São Paulo, de 6 a 9 de dezembro de 2005.

## ARTIGOS:

- . ANDRADE, Mário de, “A Arte Religiosa no Brasil”, in crônicas publicadas na *Revista do Brasil* em 1920, SP, Ed. Experimento, 1993.
- . \_\_\_\_\_, “O Aleijadinho”, in Aspectos das artes plásticas no Brasil, SP, Livraria Martins Ed., Brasília: INL, 1975.
- . ARANTES, Otilia, “Cultura da Cidade: animação sem frase”, in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, Brasília IPHAN, 1996.
- . ARAUJO, Emanuel, “O Universo Mágico do Barroco Brasileiro”, SP, SESI, 1998.
- . ARAUJO, Antonio L., “Arte no Brasil Colônia”, RJ, Revan, 2000.
- . ÁVILA, Affonso, “Pequena Iniciação ao Barroco Mineiro”, in Barroco ano 1975, número 7, MG, 1974.
- . BOSCHI, Caio, “O Barroco Mineiro: Artes e Trabalho”, in Coleção Tudo é História, 123, SP, Ed. Brasiliense, 1988.
- . BRYSON, Norman, “Word and Image. French Painting of the Ancien Regime”, NY, Cambridge Univ. Press, 1997.
- . COLI, J., “O Barroco no Brasil”, resumo da palestra dada no IA, 2000.
- . ETZEL, Eduardo, “O Barroco no Brasil”, SP, Ed. Melhoramentos.
- . FARAGO, Claire, “Leonardo da Vinci’s Paragone. A critical interpretation with a new edition of the text in the Codex Urbinas”, Londres, Ed. Brill, 1992.
- . GONZAGA-DUQUE, 1863-1911, “A Arte Brasileira”, introd. e notas de Tadeu Chiarelli, Campinas/SP, Mercado das Letras, 1995.
- . GULLAR, Ferreira, “Barroco Olhar e Vertigem”, in Adauto Novaes, *O Olhar*, SP, Cia das Letras, 1988.
- . HANSEN, João, “Barroco, Neobarroco e outras Ruínas” in *Teresa*, Revista de Literatura, número 02, SP, Ed. 34/USP, 2001.

- . KLABIN, Vanda, “A questão das idéias construtivas no Brasil”, Gávea, *Revistade História da Arte e Arquitetura*, Rio de Janeiro, número 1, março de 1985, pp. 45-54.
- . LEVY, Hanna H, “A Pintura Colonial do Rio de Janeiro: notas sobre suas fontes e alguns de seus aspectos”, *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artística Nacional*, número 6, RJ, Ministério da Educação e Saúde, 1942.
- . \_\_\_\_\_, “Retratos Coloniais”, in *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico Nacional*, RJ, Ministério da Educação e Saúde, 1945.
- . \_\_\_\_\_, “Aspectos das artes plásticas no Brasil”, Artigo: “O Aleijadinho”, SP, Livraria Martins Ed., Brasília: INL, 1974.
- . MARQUEZ, Luiz, “Arte “brasileira”: uma noção a ser superada”, in *Revista de Arte*, SP, número 32, ano 8, nov/dez 1997.
- . MENESES, U., “A Problemática da Identidade Cultural nos Museus: Do Objetivo(de Ação) ao Objeto (de Conhecimento)”, in *Anais do Museu Paulista*, SP, Museu Paulista, Nova Série, n. 2, 1994.
- . MIELI, Mario, “Brazil: Body and Soul”, ou a Apoteose do Berço Esplêndido”, Sambaqui, Imediata, 2001.
- . MORAES, Rubens, “Bibliografia Brasileira do Período Colonial”, SP, USP-IEB, 1969.
- . OLIVEIRA, Myriam, “História da Are no Brasil”, textos síntese, RJ, UFRJ-EBA.
- . PIANZOLA, Maurice, “Brasil Barroco”, RJ e SP, Record, 1983.
- . PILES, Rogier, “Cour de peinture para príncipes”, Nimes: Chambon, 1990.
- . PUTTFARKEN, Thomas, “Roger de Piles’ Theory of Art”, New Haven, Yale University Press, 1985.
- . RAMALLO, G. “O Barroco, artes figurativas”, in *Biblioteca básica da arte*, Madrid, Ed. Anaya, 1994.
- . SANTOS, Amandio Miguel, “Os Painéis de Leandro Joaquim na Pintura do Rio de Janeiro Setecentista”, in *Revista Semestral do curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil*, Gávea 11, RJ, PUCRJ, Abril 1994.
- . TAUNAY, Affonso, “A Missão Artística de 1816”, Brasília, Ed. Universidade de

Brasília, 1983.

- . TRIADÓ, J., "História da arte barroca", in *Os segredos da arte*, Barcelona, Ed. Planeta, 1994.

#### ARTIGOS DE JORNAL:

- . COLI, J., "Da Luz a Sombra", SP, jornal *Folha de S. Paulo*, 02/10/1987.
- . HANSEN, João, "Metáforas Barrocas do Brasil", SP, jornal *Folha de S. Paulo*, 12/03/1995.
- . MONACHESI, Juliana, "Apoteose cenográfica divide opiniões", SP, jornal *Folha de S. Paulo*, 23/03/2000.
- . MACHADO, Álvaro, "Fogueira de vaidades chamusca 'Barroco'", SP, jornal *Folha de S. Paulo*, 13/04/2000.
- . FIORAVANTE, Celso, "Curador descarta novidades", SP, jornal *Folha de S. Paulo*, 19/04/2000.
- . MORAES, A., "A Mártir do Redescobrimento", SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 29/05/2000.
- . CYPRIANO, Fabio, "Editor critica Brasil 500 Anos", SP, jornal *Folha de S. Paulo*, 04/08/2000.
- . "Um continente de culturas e um só país", BA, jornal *Correio da Bahia*, 13/09/2000.
- . CYPRIANO, Fabio, "Artistas boicotam intinerância da Mostra do Redescobrimento", SP, jornal *Folha de S. Paulo*, 07/10/2000.
- . "Mostra do Redescobrimento chega ao Maranhão no próximo dia 19", SP, jornal *Folha de S. Paulo*, 15/12/2000.
- . NUNES, Vicente, "O mundo conhece o Brasil", Brasília, jornal *Correio Braziliense*, 07/04/2001.
- . MEDEIROS, Jotabê, "Justiça decide amanhã sobre altar barroco", SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 03/10/2001.
- . "Rio recebe Mostra do Redescobrimento na segunda", SP, jornal *Folha de S. Paulo*, 06/10/2001.
- . CHAGAS, Tonica, "A arte do Brasil para americano ver", SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 09/10/2001.
- . \_\_\_\_\_, "Mostra será aberta com altar brasileiro incompleto", SP,

jornal *O Estado de S. Paulo*, 17/10/2001.

- . OSORIO, Luiz, “Altar barroco não é peça autônoma”, *Jornal do Brasil*, 17/10/2001.
- . WERNECK, Alexandre, “O Brasil no mapa - Mostra em Nova York é Ponto alto das exposições que levam para o exterior a arte do país”, *Jornal do Brasil*, 17/10/2001.
- . \_\_\_\_\_, “Empréstimo de altar gerou polêmica”, *Jornal do Brasil*, 17/10/2001.
- . \_\_\_\_\_, “Arte brasileira viaja até 2005”, *Jornal do Brasil*, 17/10/2001.
- . “Arte do Brasil em Nova York”, SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 20/10/2001.
- . TEJO, Cristiana, “Lacuna de décadas na Arte de PE - Exposições no Exterior expõem fragilidade da produção local”, PE, jornal *Diário de Pernambuco*, 24/10/2001.
- . GIOBBI, César, “Barroco em Oxford”, SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 26/10/2001.
- . CHAGAS, Tonica, “Arte brasileira surpreende 'NY Times'”, SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 27/10/2001.
- . LEIRNER, Sheila, “A discreta exposição de dois brasileiros em Paris”, SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 27/10/2001.
- . GIOBBI, César, “Ecos de Nova York”, SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 28/10/2001.
- . ROCHA, Paulo, “Rumos Design discute arte e cenografia”, SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 05/11/2001.
- . MEDEIROS, Jotabê, “Erros e deslizes na exposição do Guggenheim”, SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 10/11/2001.
- . GIANNOTTI, José Arthur, “Os intermediários da arte”, SP, jornal *Folha de S. Paulo*, 09/12/2001.
- . HIRSZMAN, Maria, “A Arte de Montar Exposições”, SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 25/05/2004.
- . NÉSPOLI, Beth, “Quando emoção e tecnologia andam juntas”, SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 27/05/2004.
- . Vários, “26 Bienal – Arte Para Todos”, SP, Caderno 2, jornal *O Estado de S. Paulo*, 23/07/2004.
- . HIRSZMAN, Maria, “O caráter espetacular da arte contemporânea”, SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 03/10/2004.
- . NAVES, Rodrigo, “Quando o espetáculo fala mais alto que a arte”, SP, jornal *O Estado de S. Paulo*, 17/10/2004.
- . \_\_\_\_\_, “As artes como abre-alas”, SP, Caderno 2, jornal *O Estado de S. Paulo*, 02/10/2005.

## SITES DOS ARTIGOS:

- . REALE, Miguel, “A Mostra do Ibirapuera”, junho de 2000 – [http://pensadoresbrasileiros.home.comcast.net/MiguelReale/a mostra do ibirapuera.htm](http://pensadoresbrasileiros.home.comcast.net/MiguelReale/a%20mostra%20do%20ibirapuera.htm)
- . KLINTOWITZ, Jacob, “Mostra do Redescobrimento reflete grandiosidade e problemas do país”, julho/agosto de 2000 – <http://www.sescsp.org.br/sesc/home/>
- . “Mostra do Redescobrimento inicia ‘turnê’ pelo País”, MT, jornal Mídia News, setembro de 2000 – <http://www.midianews.com.br>
- . “Brasil + 500 – Mostra do redescobrimento: Arte Barroca” – <http://www.barroco.gctec.com.br/principal.htm>
- . MORENO, Leila, “Brasil: um país que já nasceu artista” – <http://www.ihgb.org.br>
- . BRANCO, Eduardo, “Brasil + 500, Mostra do Redescobrimento: a maior Mostra de Arte de sempre da América Latina”, outubro de 2000 – <http://www.tintafresca.net/arquivo/n0/brasil500.html>.
- . BARBOSA, Ana, “500 anos: comemorações ou celebrações?”, abril de 2001 – [http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc011/arc011\\_03.asp](http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arc011/arc011_03.asp).
- . “Arte Barroca – uma geografia feita de devoção” - <http://www.arcoweb.com.br/interiores/interiores8a.asp>
- . “Arte Barroca, uma ‘geografia feita de devoção’” – <http://www.arcoweb.com.br>.
- . ROSA, Rafael, “Arte Barroca - Módulo da Mostra do Redescobrimento expõe a riqueza de 300 anos de arte sacra” – [http://www.terra.com.br/istoegente/41/divearte/expo\\_brasil.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/41/divearte/expo_brasil.htm)
- . CLAUDIO, Ivan, “Em berço esplendido Mostra do redescobrimento: Brasil + 500, em São Paulo, traça um panorama artístico nacional amplo, rico e fascinante” <http://www.terra.com.br/istoe/1595/artes/1595berco.htm>
- . “Arte de exportação” – [http://www.terra.com.br/noticias/retrospectiva2001/diversao/artes\\_1.htm](http://www.terra.com.br/noticias/retrospectiva2001/diversao/artes_1.htm)
- . ROCHA, Paulo Mendes, “1 + 1 = 100 - Um olhar estrangeiro. O arquiteto e jornalista Enrico Morteo lê, com a visão aguda e surpresa de quem vem de longe, a metáfora e a história do redescobrimento de muito mais de 500 anos de Brasil, contadas com encanto e maestria. Nesta edição, a primeira e parte de nossa cobertura da mostra ‘Brasil + 500’ “ – <http://arcdesign.com.br/auto/pdf/materia16.pdf>
- . “HISTORIANET - A nossa história - Mostra do Redescobrimento” – <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=194>
- . “Brasil+500” - [http://www.virtual.epm.br/uati/corpo/lazer4\\_brasil+500..htm](http://www.virtual.epm.br/uati/corpo/lazer4_brasil+500..htm)
- . GASPARINI, Graziano, “Barroco no Brasil: Mais Qualidade que Quantidade” – [http://www.geocities.com/carlaoliveira.geo/barroco\\_no\\_brasil\\_gasparini.html](http://www.geocities.com/carlaoliveira.geo/barroco_no_brasil_gasparini.html)
- . Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - <http://www.ihgb.org.br/>

#### REVISTAS:

- . Revista *Teresa*, revista de Literatura, números 01 e 02, SP, Ed. 34/USP, 2001.
- . Revista *Barroco*, revista editada pela UFMG, números 01 a 12, BH, 1969-1983.
- . *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, números 1 a 18, RJ, 1938-1978.

#### ARTIGOS DE REVISTA:

- . SOUZA, Edgar, “Descubra o Brasil no Ibirapuera - Como visitar a mostra dos 500 anos em roteiros de uma, duas e três horas”, SP, revista *Veja São Paulo* – <http://veja.abril.uol.com.br/vejas/260400/arte.html>
- . MONTELEONE, Joana, “Última Chamada - A Mostra do Redescobrimto encerra a bem-sucedida temporada em São Paulo e parte para outras cidades do Brasil e do mundo”, SP, revista *Época* – <http://epoca.globo.com/edic/20000904/cult1a.htm>

#### SITES DAS ENTREVISTAS:

- . “Módulo da Mostra do Redescobrimto expõe a riqueza de 300 anos de arte sacra”, entrevista com Bia Lessa – [http://www.terra.com.br/.../expo\\_ping\\_bialessa.htm](http://www.terra.com.br/.../expo_ping_bialessa.htm)
- . Segunda entrevista com Nelson Aguilar, abril de 2001 – <http://www.comciencia.br/entrevistas/Aguilar.htm>
- . Quarta entrevista com Nelson Aguilar, - <http://www.sinprors.org.br/extra/mai00/entrevista.asp>
- . “A arte de bem administrar o belo”, entrevista com Vitoria Daniela Bousso, novembro de 2000 - [http://www.wmulher.com.br/print.asp?id\\_mater=675&canal=mulheres](http://www.wmulher.com.br/print.asp?id_mater=675&canal=mulheres)

#### SITES DAS IMAGENS:

- . Agradecimentos – foto 1: catálogo do módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500, Artes Visuais, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000).
- . Introdução – foto 1: catálogo do módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500, Artes Visuais, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000).
- . <http://www.scultura-italiana.com> (Introdução à Arte Barroca – fotos 2 e 17)
- . <http://epoca.globo.com> (Introdução à Arte Barroca – foto 3)
- . <http://arch.ou.edu> (Introdução à Arte Barroca – fotos 1)
- . <http://es.wikipedia.org/wiki/Palladianismo> (Introdução à Arte Barroca - foto 4)
- . [http:// www.tourbymexico.com](http://www.tourbymexico.com) (Introdução à Arte Barroca – foto 5)
- . [http:// www.fundaj.gov.br](http://www.fundaj.gov.br) (Introdução à Arte Barroca – foto 6)
- . [http://en.wikipedia.org/wiki/Hanover Square, London](http://en.wikipedia.org/wiki/Hanover_Square,_London) (Introdução à Arte Barroca – foto 7)
- . <http://www.emaus.org.br/diversos.asp?cod=3> (Introdução à Arte Barroca – fotos 8)
- . <http://www.wga.hu/html/h/heem/jan/1/flower.html> (Introdução à Arte Barroca – foto 12, 13, 14, 15, 16)
- . [http://www.nationalgallery.org.uk/.../ feature4\\_2.htm](http://www.nationalgallery.org.uk/.../feature4_2.htm) (Introdução à Arte Barroca – foto 9)
- . <http://www.digischool.nl> (Introdução à Arte Barroca – foto 10)
- . [http:// www.pliniocorreadeoliveira.info](http://www.pliniocorreadeoliveira.info) (Introdução à Arte Barroca – foto 11)
- . <http://www.portaldoscondominios.com.br/turismoRiolgrejaSFPenitencia.asp> (Introdução à Arte Barroca no Brasil - fotos 1, 3, 4 e 5)
- . <http://www.salesianost.com.br/aulaweb/educart/historiadaarte/barbras.htm> (Introdução à Arte Barroca no Brasil – foto 2)
- . [http://www.artemercosur.com.uy/.../ aleijandinho/al.html](http://www.artemercosur.com.uy/.../aleijandinho/al.html) (Introdução à Arte Barroca no Brasil – fotos 6 e 7)

- . <http://www.cartage.org.lb/en/themes/Arts/Architec/Baroque> (Introdução à Arte Barroca no Brasil – foto 8)
  
- . <http://www.arcoweb.com.br/> (Os Novos Museus – fotos 1, 2 e 4)
- . <http://www.universes-in-universe.de/car/sao-paulo/ort/e-img-05.htm> (Os Novos Museus - foto 3)
- . Os Novos Museus - foto 5: catálogo do módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500, Artes Visuais, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000).
  
- . <http://www.arcoweb.com.br/> (Uma Nova Visão de Espaço Museológico – fotos 6 e 7)
- . <http://www.loudness.com.br> (Uma Nova Visão de Espaço Museológico – foto 8)
- . <http://www.arcoweb.com.br/> (Uma Nova Visão de Espaço Museológico – foto 9)
  
- . (Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 – fotos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14: catálogo do módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500, Artes Visuais, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000).
- . (Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 – foto 15: catálogo Brasil + 500 Maranhão – Mostra do Redescobrimento, MA, de 16 de março a 31 de julho de 2001).
  
- . <http://www.arcoweb.com.br/> (Exposição da Arte Barroca na Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 Anos – fotos 10, 11, 13, 14, 15 e 16)
- . <http://www.barroco.gctec.com.br> (Exposição da Arte Barroca na Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 Anos – foto 6)
  
- . (Exposição da Arte Barroca na Mostra do Redescobrimento Brasil + 500 Anos

- fotos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12 e 17: catálogo do módulo Arte Barroca, Mostra do Redescobrimento – Brasil + 500, Artes Visuais, SP, Fundação Bienal de São Paulo, de 23/04/2000 á 07/09/2000.

. <http://www.imediata.com> (A Arte Barroca na Exposição Brazil Body & Soul – foto 18)

. <http://www.artforum.com> (A Arte Barroca na Exposição Brazil Body & Soul – foto 19)

. <http://www.artnet.com> (A Arte Barroca na Exposição Brazil Body & Soul – foto 20)

. <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2001/10/16/jorcab20011016012.html> (A Arte Barroca na Exposição Brazil Body & Soul – foto 21)

. <http://www.starnews2001.com.br/aleijadinho/oratorios.htm> (Museu de Arte Sacra – fotos 22, 23, 24 e 25)

. <http://artesacra.sarasa.com.br/> (Museu de Arte Sacra – foto 26)