

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

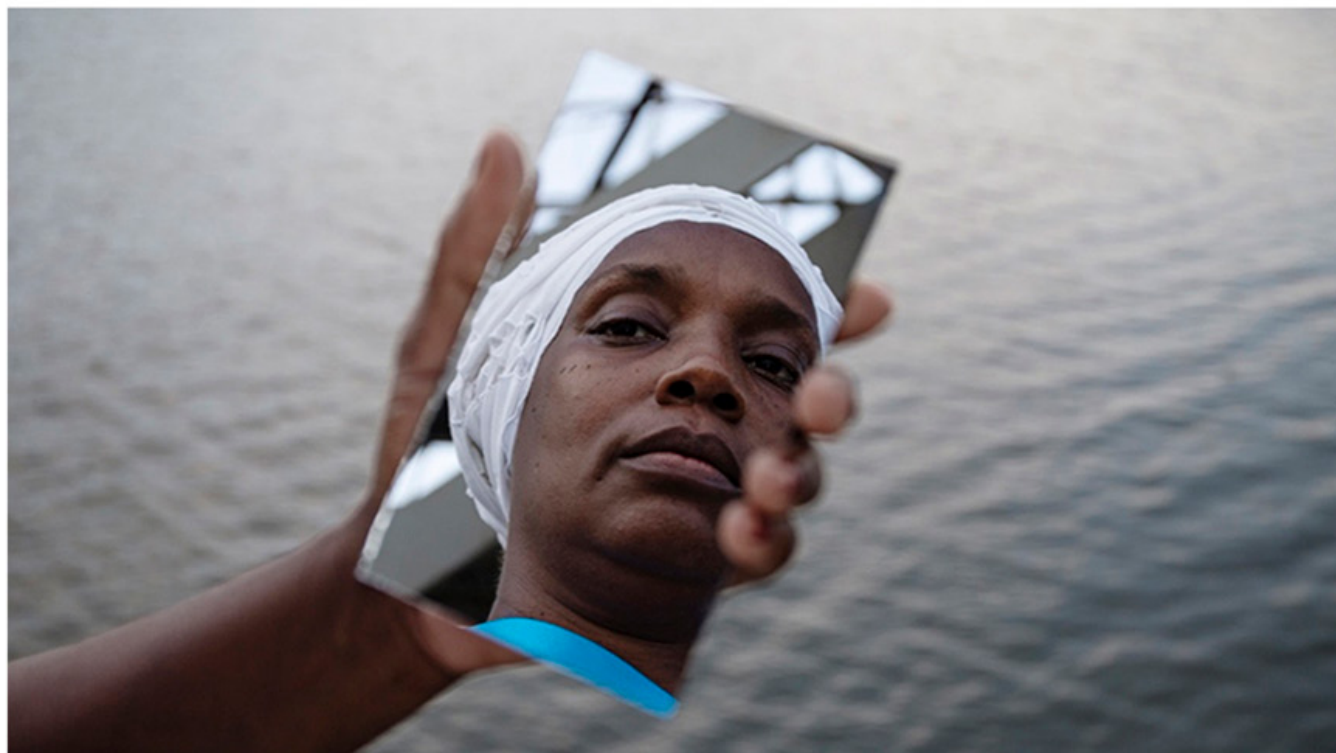


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

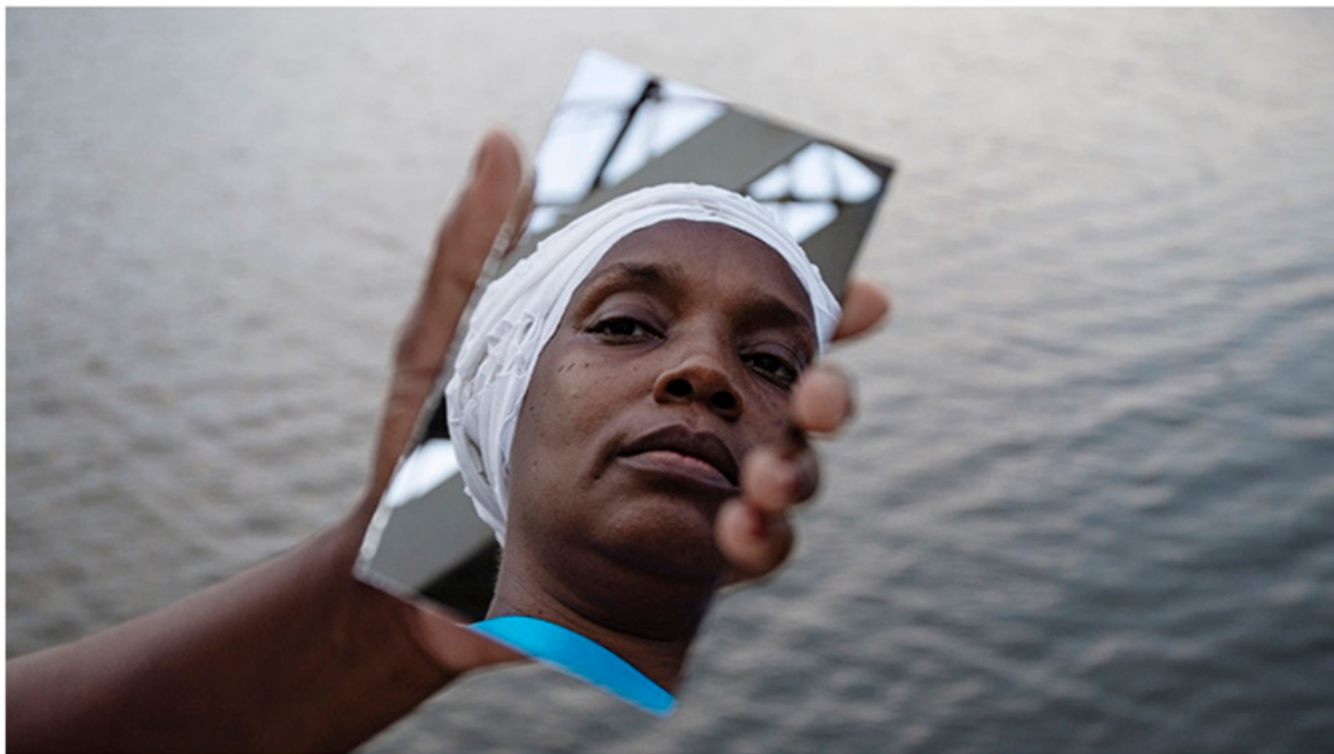


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## Anais | Edição especial

42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte  
07 a 12 de novembro de 2022 - Rio de Janeiro, Brasil

Locais de realização:  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



Organização



Apoio



## 42º COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE (2022)

**PRESIDÊNCIA DE HONRA (*in memoriam*)** – Walter Zanini

### **DIRETORIA DO CBHA (2023-2025)**

Presidente - Vera Maria Pugliese de Castro (UnB/CBHA)  
Vice-presidente - Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Secretário - Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Tesoureira - Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)

### **DIRETORIA DO CBHA (2020 - 2022)**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Vice-Presidente - Neiva Maria Fonseca Bohns (UFPEL/CBHA)  
Secretária - Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Tesoureiro - Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Presidente - Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)  
Angela Brandão (UNIFESP/CBHA)  
Arthur Gomes Valle (UFRRJ/CBHA)  
Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Fernanda Pequeno (UERJ/CBHA)  
Ivair Junior Reinaldim (UFRJ/CBHA)  
Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)  
Sheila Cabo Geraldo (UERJ/CBHA)

### **COMITÊ CIENTÍFICO DO 42º COLÓQUIO DO CBHA- 2022**

Elisa Souza Martinez (UnB/CBHA)  
Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/CBHA)  
Maria Inez Turazzi (IBRAM/CBHA)  
Paulo Knauss de Mendonça (UFF/CBHA)  
Rita Lages (UFMG/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DO PRÊMIO CBHA DE TESES/ 2022**

Camila Carneiro Dazzi (CEFET-RJ/CBHA)  
Dária Jaremtchuk (USP/CBHA)  
Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP/CBHA)  
Paula Ramos (UFRGS/CBHA)  
Vera Beatriz Siqueira (UERJ/CBHA)

### **COMISSÃO ORGANIZADORA DOS ANAIS DO 42º COLÓQUIO DO CBHA**

Daniela Pinheiro Machado Kern (UFRGS/CBHA)  
Eduardo Ferreira Veras (UFRGS/CBHA)  
Fernanda Pequeno da Silva (UERJ/CBHA)  
Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

**IMAGEM:** Aline Motta, (*Outros Fundamentos*, 2017-2019).

**DIAGRAMAÇÃO:** Thaís Franco

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (42: 2022)

Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte - Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA, Rio de Janeiro, 7-12 nov. 2022. (Organizadores: Vera Marisa Pugliese de Castro, Eduardo Ferreira Veras, Ivair Junior Reinaldim, Daniela Pinheiro Machado Kern, Fernanda Pequeno da Silva e Rogéria Moreira de Ipanema. Porto Alegre: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2023 [2022].

Vários autores

1367 p. 21x29,7 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.42>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 42º do Colóquio do CBHA.

CDD: 709.81

Os textos dos artigos e as imagens reproduzidas nesta publicação são de responsabilidade dos respectivos autores.

Comitê Brasileiro de História da Arte (filiação ao *Comité Internationale de Histoire de l'Art*).

<http://www.cbha.art.br/index.html>

e-mail:cbha.secretaria@gmail.com

# Objetos obscuros do desejo: estratégias das vitrines nos jogos de sedução da arte

Marize Malta, Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro/CBHA

<http://www.orcid.org/000-002-0559-0658>

marizemalta@eba.ufrj.br

## Resumo

Considerando as vitrines como táticas de exposição que protegem e dão a ver certos tipos de objetos, nosso intuito é dar atenção à sua configuração desde o século XIX, procurando refletir sobre sua tipologia, materialidade e plástica e seus meios de enquadramento que desenvolveram diferentes formas de desejo para o que resguardavam. Também se pretende olhar para elas enquanto coisas que nos olham, buscando na sua materialidade e concretude conformações de sua capacidade continente, daquilo que habita, ocupa espaços e cria lugares, procurando refletir sobre suas agências e sua coisidade. A capacidade de desejar exibir e de não se exibir estabelece a dialética da visibilidade e da invisibilidade, da sedução e da passividade, de possuir e ser possuída, da expressividade e da inércia – um obscuro objeto transparente – que opera questões fundamentais nas práticas das exposições.

**Palavras-chave:** Vitrines. Vidro. Sedução. Coisidade. Exposição.

## Abstract

Considering showcases as display tactics that protect and make certain types of objects visible, our intention is to pay attention to their configuration since the 19th century, seeking to reflect on their typology, materiality and plasticity and their ways of framing that have developed different forms of desire for what they guarded. We also intend to look at them as things that look at us, seeking in their materiality and concreteness conformations of their container capacity, of what inhabits, occupies spaces and creates places, seeking to reflect on their agencies and their thingness. The capacity to wish to exhibit and not to self exhibit establishes the dialectic of visibility and invisibility, seduction and passivity, possessing and being possessed, of expressiveness and inertia – an obscure transparent object – that operates fundamental questions in the practices of exhibitions.

**Keywords:** Showcases. Glass. Seduction. Thingness. Exhibition.

Peças delicadas e frágeis ou custosas, raras e especiais ou dignas de despertarem tentações e cobiças costumavam estar resguardadas em estojos, caixas e cofres, encarceradas em materialidades sólidas e opacas. Mas sem serem vistas não podiam despertar desejos nem terem suas agências potencializadas, caso das relíquias sacras. Recipientes em vidro foram criados para resguardá-las e fazê-las visíveis, ainda que inacessíveis ao contato físico. Deixar ver seria a única concessão dos relicários, redomas e outros invólucros de vidro. Inúmeras peças foram produzidas para proteger tesouros, muitas vezes elas mesmas objetos preciosos, com pequenos compartimentos protegidos com vidro a expor minúsculas partículas a serem cultuadas. O invólucro, assim, deveria convencer pela sua materialidade aparente a preciosidade imaterial que resguardava. O que estava visível deveria ser promotor de uma transformação no vedor, de modo a crer e a valorizar o poder do que estava posto ao olhar por meio do vidro.

A fabricação do vidro em si igualmente envolve um processo de transformação. Aquilo opaco, granuloso e áspero<sup>1</sup> é transubstanciado em algo oposto à natureza dos seus componentes, ficando transparente, brilhante, liso. Ainda que inicialmente relacionado à baixa resistência mecânica, facilmente corrompível, passível de estilhaçamento, o vidro alcançava alta durabilidade (até hoje vidros milenares não apresentam sinais de deterioração). Como material inerte, foi considerado um conservador privilegiado daquilo que protegia.

Os relicários, do latim *relicarium*, lugares de restos, serviam para veneração, muitas vezes de restos de corpos de mortos considerados santos (MARTÍNEZ, 2013). Eles encobrem a corrupção da carne, expondo a relíquia como algo duro, resistente à decomposição, algo vivo. Simultaneamente, apresentam e enaltecem sua fragmentação, manifesta na parcialidade de sua própria forma. Um corpo desintegrado é reintegrado a uma coerência pelo invólucro, que precisa desafiar o vedor a dar ao resto a potência do todo. O vidro é o material de acesso ao resto, ainda que tenha o poder de conservá-lo vivo, enquanto que o restante do relicário precisa convencer do poder de pulsão ativa desse resto.

O que está atrás do vidro, mesmo sendo partícula, resto, fragmento, teria o poder de remeter à força e à verdade do todo. Nesse sentido, ao vidro foi conferido essa intermediação e potencialidade: tudo o que mostra é digno de crença e veneração. Nesse processo, o invólucro do vidro foi perdendo sua importância, na medida em que o vidro ampliava seu convencimento de mostrar verdades.

---

1 O vidro é composto basicamente de sílica (areia), barrilha (carbonato de sódio), calcário, feldspato e aditivos.

O vidro foi o material por excelência escolhido para proteger e deixar ver. Ainda que o cristal de rocha fosse empregado para igual finalidade, o domínio das técnicas vidreiras permitiu uma ampla disseminação da experiência de ver através. Alcançar uma transparência imaculada foi uma das especialidades do vidro mais buscadas, permitindo chegar à composição do vidro de chumbo na Itália renascentista, conhecido como vidro à maneira de Veneza ou simplesmente cristal. Melhor diríamos cristal de vidro, pois o vidro jamais cristaliza. Do contrário, deixa de ser vidro. Foi pela sua semelhança à transparência e dureza ao cristal de rocha que o nome *crystallo* acabou se disseminando.

Os avanços nas misturas dos componentes para fabricá-los e modos de produzi-los chegaram a inúmeros tipos de vidros transparentes, que buscaram cada vez mais eficácia na sua planaridade ou curvatura para promover efeitos óticos diferenciados. Nesse sentido, lentes foram fabricadas para corrigir modos de ver (maior nitidez) ou para amplificar o visível (lentes de aumento, microscópios, lunetas), expandindo o agenciamento do vidro em esclarecer e apreender verdades. Ele foi um material, portanto, historicamente relacionado à lisura, transparência, confiabilidade e compromisso com a verdade. Essa integridade, por outro lado, é passível de corrupção, na medida em que ao ser sujado, manchado, arranhado, rachado, quebrado ou estilhaçado, o vidro perde sua propriedade de arauto da verdade visível. Sua natureza, do ponto de vista simbólico, seria incorruptível, mas passível de ser maculada pela interação com o meio a que está submetido.

Mesmo diante de sua durabilidade e integridade, caso não haja ação incidental deliberada, o vidro possui uma estabilidade que equivale ao desejo da irrefutabilidade das verdades. Ao mesmo tempo, o vidro não configura uma condição absoluta. Diante dos estados de agregação da matéria, o vidro se coloca como problema, pois não é totalmente sólido nem pode ser considerado líquido, levando a que fosse classificado como sólido não cristalino ou sólido amorfo (AKERMAN, 2000, p.7)<sup>2</sup>. Ele poderia reclamar, assim, da relatividade das verdades das aparências, sendo ele um falso sólido e um falso líquido para ser vidro de verdade<sup>3</sup>.

Nessa instabilidade de sentidos, podendo assumir diversas formas e serem materiais amorfos, os vidros ganharam a preferência para serem usados em planos, compondo superfícies de caixas e armários – emprestando seu nome para configurar as vitrines –

---

2 “Vidro é um produto inorgânico de fusão que foi esfriado até uma condição rígida sem cristalização” – definição da ASTM – associação americana

3 A palavra vidro vem do latim vitrum, que era o nome de uma planta, da família da mostarda, de onde se retirava o corante azul para agregar à mistura do vidro nos tempos da antiguidade romana. Naquele tempo ainda era rara a produção de vidro incolor. Na sua essência, o que se denominava vidro pouco tinha a ver com sua qualidade de transparência e ausência de cor, alcançadas posteriormente.

mostradores ou armários feitos com vidro. Nas vitrines, os vidros são majoritariamente planos, ainda que partes possam ser encurvadas. Os vidros planos, produzidos em chapas, só ganharam a possibilidade de alcançarem grandes dimensões no século XIX, com o processo de laminação, ainda que o método mais utilizado hoje em dia seja o de flutuação, que configura o vidro *float*, desenvolvido por volta dos anos 1950 (MONTANO; BASTOS, 2013, p.267). Considerando que já existissem móveis com partes em vidro, foi graças ao aumento de produção de vidro plano no século XIX quando se deu a disseminação das vitrines, sejam as domésticas ou as comerciais, que encarnaram uma das facetas mais contundentes da modernidade. Especialmente os grandes panos de vidro, abertos à rua para apresentar mercadorias, desenvolveram outras maneiras de ver através dos vidros ou por seus reflexos, testemunhos de todas as transformações da vida moderna.

Charles Baudelaire (2010) não fugiu aos apelos das vitrines, fazendo-se seduzir por elas, formalizando a atitude do *flâneur* confrontando-as – contempla o outro e vê a si mesmo, não exatamente de forma clara e nítida, mas caleidoscópica. A imagem do *flâneur* se misturava com reflexos fugidios e criava uma outra percepção da realidade, ou as fantasmagorias, segundo Benjamin (1989, p.8). O vidro da vitrine incorporava a atitude do *flâneur*, o observador-não-observado, da forma como sua transparência e dimensão faziam passá-lo despercebido, um incógnito anteparo que separava lugares, mas permitia vê-los no atravessamento da superfície e na luz incidente que retornava e produzia refração. Na agitação dos centros urbanos, as vitrines incontornavelmente assumiam o papel de elementos essenciais da modernidade, nas mudanças da forma de ver e de exhibir. E se a arte passava pela crise da representação, não devendo mais ser um espelho do mundo visível, a vitrine e suas vidraças sugeriam outras formas de vê-lo e representá-lo.

Lembremos da Grande Exposição Universal de Londres, de 1851, que usou da vitrine, na escala de uma estufa gigante, para senão inaugurar, confirmar a prática de formas de exhibir, de ver e ser visto, diluir os limites do lado de dentro e do lado de fora, mas isolando mundos. O palácio de cristal, feito de vidro e não em cristal, trouxe a experiência do vidro em grande escala, assumida de modo mais contundente por meio das vitrines comerciais. Os relicários do passado se transformaram em grandes caixas envidraçadas passíveis de outras venerações, reinterpretando nas passagens parisienses, conforme Walter Benjamin, a ideia de catedrais do comércio, dirigidas para o entretenimento e distinção social dos seus fieis consumidores.

As vitrines de lojas assumiram o papel de publicizar as mercadorias, postas à rua para captarem muitos olhos e torná-las desejadas, para além de suas condições ordinárias. Aquilo que se expunha seria digno de admiração e cobiça. Os jogos de sedução da



publicidade auxiliaram a dotar de sentidos as coisas para além de sua coisidade, cujo auxílio da arrumação nas vitrines corroborava a condição de objetos de desejo (FORTY, 2007). O processo de fetichização da mercadoria certamente não teria sido levado a cabo sem a intervenção das vitrines. Em muitos casos, seus apelos plásticos arrancavam elogios e eram consideradas verdadeiras obras-primas, como foi o caso da vitrine de charutos havana, produzida pela marcenaria Auler, no Rio de Janeiro, no ano de 1904 (fig. 1):

A bellissima obra de arte que o leitor tem á vista é mais uma obra-prima sahida das mãos habeis e artisiticas do Sr. F. Tuncs, o grande artista e industrial, que labuta em nosso meio.

O presente objecto d'arte representa uma vitrine para exposição de finos charutos de havana. É toda de cedro, excepto a peanha, que é de imbuya do Paraná.

Trabalho de fina esculptura, feito sob o mais delicado sentimento de arte, elle tem chamado geral attenção, conquistando, na charutaria Havaneza, elogios e applausos do publico, que assim faz justiça ao impeccavel burilador da madeira, o Sr. Tunes, proprietario da Marcenaria Tunes, que é o atelier moderno de todas estas bellezas, diariamente reveladas ao nosso publico, pelo grande talento desse artista e desse indústrial.

Publicamos esta photographia da notavel vitrine de cedro como uma homenagem aos meritos do seu illustre autor.

Acha-se em exposição na charutaria Havaneza, rua do Ouvidor esquina do largo de S. Francisco de Paula. (UMA OBRA PRIMA, 1904, p.19)[grafia original]

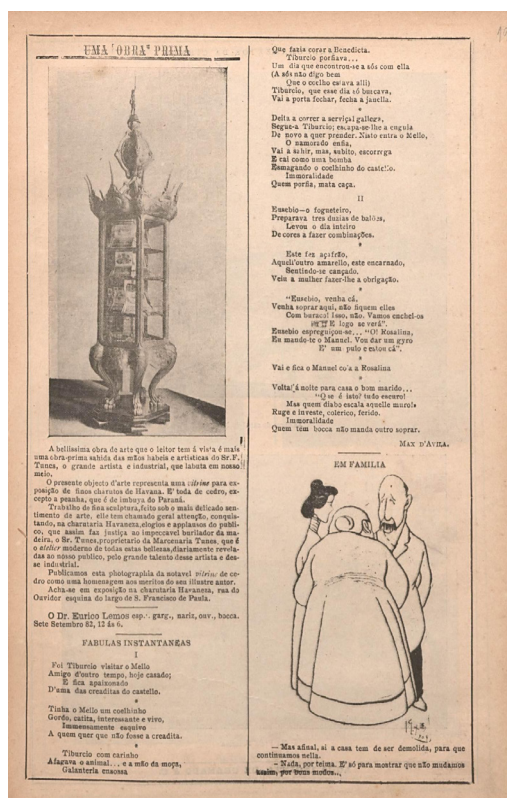


Figura 1.

F. Tuncs, Marcenaria Auler, Rio de Janeiro, vitrine da charutaria Havaneza. Madeira entalhada e vidro. O Malho, 14 maio 1904, p.19.

Interessante notar que a vitrine se encontrava em exposição e não no seu papel de expor. Ela era a atração. Se podemos duvidar do seu “delicado sentimento de arte”, de sua “beleza” e de merecer conquistar o epíteto de “obra-prima”, sem dúvidas chamava “geral atenção”, como apontou o articulista. E vale lembrar o quanto costumava ser raro encontrar elogios a obras de marcenaria pelos periódicos<sup>4</sup>. Como os relicários, as vitrines precisavam chamar atenção para si para atrair o primeiro olhar que, conquistado, seria convidado a penetrar no seu interior e a admirar o que consentia mostrar. As vitrines tinham seu apelo.

Em muitas exposições nacionais, internacionais e universais, uma série de vitrines foram concebidas para atrair o olhar do visitante e conferir importância e desejo à mercadoria que expunham. Em muitos casos, os artigos apresentados não gozavam de encantos, assumindo a vitrine a responsabilidade da sedução. Tomando algumas exposições ocorridas no Rio de Janeiro, é possível reconhecer os esforços dos empresários para a encomenda de vitrines para seus produtos. Especialmente a Exposição Internacional de 1908 gozou de ampla divulgação nos periódicos, permitindo observar as estratégias das vitrines expostas. A revista *O Malho* apresentou nas suas páginas várias fotografias desses expositores, por vezes enaltecendo a própria vitrine em detrimento do produto que ela continha: “Faz honra á industria nacional este vasto e elegante mostruario. Feito no Recife, com madeiras do Estado de Pernambuco, é obra prima de marcenaria artística e chama atenção de quantos visitam o Palacio Geral da Exposição” (PERNAMBUCO..., 1908, p.29). Tratava-se da vitrine da fábrica de doces M. B. Peixe.

A ausência da vitrine, ainda que se fizesse uso de tablados e pedestais, dificultava o objeto ultrapassar sua condição ordinária, de mero objeto de uso, comum e sem apelos. Até algumas pequenas exibições contavam com as vitrines para atrair olhares e desejos. Assim ocorreu com a tabacaria Peixoto, o elixir Bacuru, os artigos de *A Saúde da Mulher*, os produtos homeopáticos de Coelho Barbosa e C.: “Reproduzimos hoje a photographia da elegante e artística vitrine installada pelos conceituados pharmaceuticos desta praça, Srs. Coelho Barbosa & C., na secção do Distrito Federal, especialmente destinada á pharmacia industrial homeopathica” (EXPOSIÇÃO NACIONAL, 1908, p.34). Alguns desses mostruários circulavam por outras exposições, como que buscando reforçar a imagem da empresa e de seus produtos, a exemplo da vitrine do preparado farmacêutico Lugolina que já havia figurado na Exposição Universal de Milão e voltava a ser exibida na Exposição de 1908 (EXPOSIÇÃO NACIONAL – A LUGOLINA, 1908, p.24). A vitrine acabou por gerar a prática de conferir prestígio ao objeto exposto pela sua própria configuração, da mesma maneira como os relicários

4 A mesma marcenaria – Auler – também arrancou louvores pelas vitrines executadas para o armarinho xxxx

do passado, sendo que aquilo que mostrava poderia ser adquirido, de certo modo, dessacralizando a referência original, ao mesmo tempo que mantinha certa aura de sacralidade, pois nem tudo merecia as honras de ser exposto em vitrine.

Diante das vitrines comerciais, poderíamos perguntar: o que está dentro da vitrine, ou seja, o que é digno de ser exposto na vitrine? E a quem é permitido possuir o que é exposto? As vitrines desenvolveram uma prática de exibição de mercadorias, portanto modos de ver e exibir aquilo que poderia ser adquirido, gerando um comportamento próprio de uma sociedade de consumo, acirrando a assimetria social daqueles que só podiam olhar e daqueles que podiam possuir, desequilibrando níveis de desejos. Vitrines muitas vezes podiam ser diversão para os olhos dos pobres, como pequenos mundos que protegiam coisas caras e queridas, neste caso um querido no sentido de querer ter, nem sempre satisfeito, por vezes gerando frustração e sentido de humilhação. Para alguns, só era possível olhar.

Ao comentar sobre as lojas de estampas, Marianne Farah Arnone (2022, p.94-95) recorre a Robert Verhooght, para comentar sobre o poder de atração e ao impacto causado pelas vitrines dessas lojas, conhecidas como “galeria dos pobres”, quando, valendo-se de vários relatos da segunda metade do século XIX, afirmava o incessante reabastecimento da multidão que assediava as vitrines, multidão esta composta por cavalheiros, magistrados, comerciantes, senhoras elegantes, criadas, açougueiros, padeiros e moleques.

Na medida em que os panos de vidro foram adquirindo dimensões maiores, mais límpidos, transparentes e incolores, as vitrines foram se tornando cada vez mais invisíveis, permitindo uma visão “cristalina” daquilo que protegiam, ampliando a sua dádiva de tudo dar a ver. Conforme a espessura, relativa ao grau de segurança desejada, o anteparo ao contato se tornava mais efetivo, mesmo diante de sua diáfana interposição. Vidros temperados e vidros de segurança passaram a ser comuns em vitrines e a confirmarem o grau de progresso dos países que os produziam e inovavam na sua tecnologia.

O vidro não é material confortável. Ele pode ser castrador, impõe limites e postura de distanciamento. É essa imposição de controle que muitas vezes é subvertida pelo seu dilaceramento, cujo estilhaçamento pode inclusive ferir quem rompe sua integridade. O vidro quebrado, altamente cortante, é uma vingança a quem ultrapassou a segurança que sua superfície imaculada pretende oferecer. Um dos atos de vandalismo, considerado delito e punido como crime<sup>5</sup>, é a quebra de vidraças e vitrines, cujo rompimento do

---

5 De acordo com artigo 163 do Código Penal Brasileiro, o vandalismo é crime, que implica destruir, inutilizar ou deteriorar coisa alheia. Tem como pena detenção ou multa.

vidro configura o desejo de ultrapassagem do limite que se impõe ao acesso a um lugar ou a alguma coisa. O som da quebra é estridente e fere os ouvidos, como se alguma parte de nós também estivesse sendo partida. É um som de ameaça, de anúncio da fragilidade de corpos. Ainda que exista vidro de segurança, ao ser quebrado, a violência fica marcada indelevelmente sobre a sua superfície e sua clareza e invisibilidade são subvertidas, enfatizando a fisicalidade do vidro. Começamos a confrontar a coisidade dos objetos quando eles param de funcionar para nós (BROWN, 2001, p.4).

A artista brasileira Josely Carvalho, artista multimídia residente nos Estados Unidos, concebeu uma instalação com vidraças quebradas (fig. 2), montadas em estruturas interligadas em aço corten, apresentada em duas exposições no Brasil. Intitulou o trabalho *de Memória às Resistências, 2013*, denominada de *Marielle Franco (1979-2018)*, posteriormente<sup>6</sup>. As três placas de vidro, foram frutos de manifestações políticas ocorridas em 2013 no Rio de Janeiro e estavam originalmente alocadas na entrada de uma loja no bairro do Leblon. Foram alvo de revoltas. As marcas trazem à memória os atos de brutalidade, algo que não pode ser mais recomposto e reintegrado, síntese dos impactos de ações destrutivas como formas de levantes.



**Figura 2.**

Josely Carvalho, Marielle Franco (1979-2018), 2013-2018.

Escultura. Aço corten, vidro, acrílico.

109 x 95 cm x 230 cm, 94 x 84 cm x 230 cm, 102 x 94 cm x 230 cm. Dimensões variáveis.

Coleção do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Imagem da exposição Diário de cheiros: Teto de Vidro, no MAC-USP, São Paulo, 2018.

Fotografia de João Caldas.

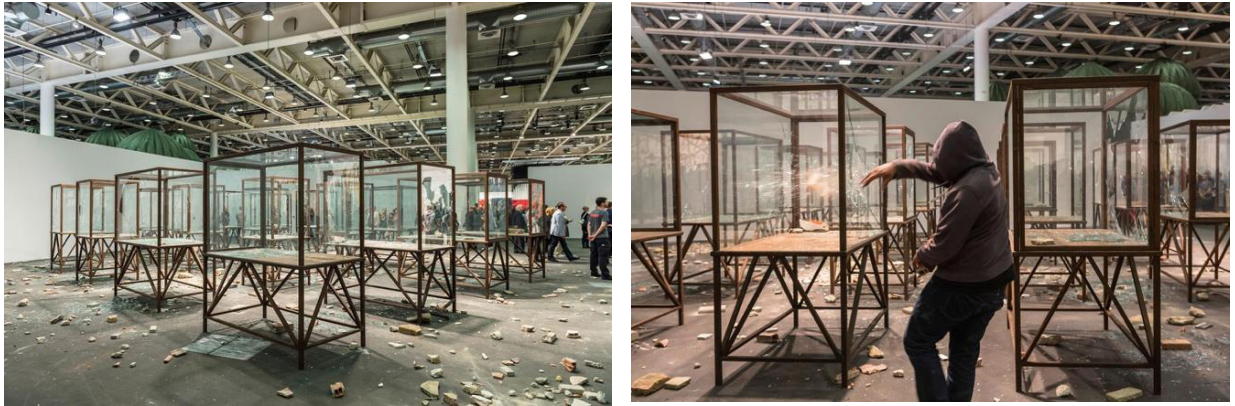
<sup>6</sup> Imagens da obra podem ser vistas no site da artista, a partir de duas exposições: no MAC-USP, em 2018, e no Museu Nacional de Belas Artes, em 2019. Podem se acessadas pelo seguinte link: <https://www.joselycarvalho.com/marielle-franco-sculpture>. Acesso em: out. 2022.

Se vidros quebrados e estilhaçados podem ser descartados e trocados por outros, não são o mesmo vidro, como não são a mesma vida (aqui em alusão direta à vida de Marielle Franco). Nós e os vidros temos semelhanças. Na literatura especializada, o vidro é “frágil, mas não é fraco, é duro e rígido, mas não é tenaz” (AKERMAN, 2000, p.26). Se resistem, têm limites de resistência e, até sendo frágeis, como nossos corpos, não são fracos. Tecnicamente, o limite de resistência do vidro é igual ao seu limite de ruptura (*Ibid.*). Na instalação de Josely Carvalho, os vidros não foram rompidos, ainda que protegidos por placas de acrílico na sua instalação, as marcas da resistência ficaram gravadas quando sua superfície transparente ficou comprometida. Já não é mais um vidro inerte, é corpo de ação, de indignação, um vidro afetado, que parece copiar nossa pele fissurada e encarquilhada pelas adversidades. A resistência é uma persistência mesmo em iminente desintegração.

Também baseado em manifestações políticas, o artista Kader Attia (1970- ) desenvolveu o trabalho *Arab Spring* (Primavera Árabe)(fig. 3), exibido na Feira de Basel de 20157. O artista francês, com formação na Escola Superior de Artes Decorativas de Paris, viveu muitos anos no Congo e na América Latina. Repressão, opressão, violência e perda são algumas de suas questões, levadas ao trabalho artístico pela chave da reparação. Attia reencenou poeticamente o incidente no Museu Egípcio do Cairo, quando foi invadido, suas vitrines quebradas e seus conteúdos saqueados, durante as manifestações da chamada Primavera Árabe, ocorridas entre 2011 e 2012. As dez vitrines altas, armadas em madeira e vidro, postas enfileiradas são atingidas pelo próprio artista por pedras e cacos cerâmicos espalhados pelo chão. As vitrines vazias se enchem de revolta e igualmente viram vítimas de ódio. Só as estruturas se mantêm íntegras. O espaço destruído, as vitrines corrompidas, os detritos e cacos viram a obra, uma crítica ao legado do colonialismo e à contradição de um país, do ponto de vista do artista, que destruía aquilo que havia restituído como seu.

---

7 A encenação da obra *Arab Spring* pode ser assistida em: <https://dafbeirut.org/en/videos/2437-kader-attia-smashes-up-his-arab-spring-installation-2014-at-art-basel-unlimited>. Acesso em: out. 2022.



**Figura 3.**

Kader Attia, *Arab Spring*, 2014.

Instalação e performance. 16 vitrines em madeira e vidro, pedras e fragmentos de tijolo.

Dimensões variáveis.

Art Basel Unlimited, Basel, 2015.

Courtesy Art Basel.

Kader Attia faz uso de vitrines que remetem, em formato, proporção e distribuição, às primeiras vitrines confeccionadas para museus e organizadoras das coleções e percursos museológicos, que se configuraram como tradições de exibição. Como bom designer, ele soube escolher qual tipologia de vitrine representaria esse legado dos museus, ainda que as simplificando. Inicialmente em madeira, a estrutura elevava ao nível do olhar os objetos expostos envidraçados e podiam alcançar alturas consideráveis conforme a peça ou o conjunto de peças que seriam reunidas. Em muitos arquivos de museus é possível resgatar as primeiras vitrines ou as que as sucederam, permitindo observar suas transformações.

Diferente das vitrines comerciais, a maioria procurava se conformar com menos apelos decorativos. As madeiras de sua estruturação eram em linhas retilíneas, composições simétricas, com rigor na ordem e proporção, buscando áreas de vidro amplas, na medida do possível. Ainda sem o artifício dos vidros de segurança e sem o sistemático uso de estruturas metálicas, as vitrines tinham tamanhos limitados ou eram usadas como grandes armários bibliotecas, assentadas às paredes e com portas envidraçadas presas por caixilhos de madeira. Suas presenças eram notadas e seu perfilar ordenado pelas salas expositivas guiavam percursos, criando lugares metódicos para aprendizagem e fruição. A tonalidade geralmente escura da madeira conferia um ar solene, sóbrio e rigoroso, como eram os móveis dos espaços escolares de então.

Com as demandas de expansão de obras individuais por espaços próprios e demanda por autonomia, como diria Brian O'Doherty (1986, p.14), a galeria ideal subtrairia da obra

de arte todas as pistas que interferissem no fato de ser arte. A vitrine, como mobiliário, uma arte decorativa, deveria ser afastada das vanguardas, de modo a que sua presença fosse imperceptível ou qualquer interferência decorativa, que poderia indicar datação ou marco estilístico, maculasse a fruição da obra. A vitrine virou coisa inexpressiva. Como lembra Bill Brown, as coisas perpetuamente representam um problema por causa da inespecificidade específica que as coisas denotam (BROWN, 2001, p.3). Ainda mais as vitrines em museus. Tratando-as como coisas, elas servem para indexar um certo limiar ou liminaridade, a pairar sobre o limite entre o nomeável e o inominável, o figurado e o infigurado, o identificável e o inidentificável. As coisas estão além da grade de inteligibilidade como meras coisas estão fora da grade da exposição museal, fora da ordem dos objetos (*Ibid.*, p.5). *O Grande Vidro* (1915-23) de Marcel Duchamp lidava com esse limiar da coisa vitrine, a coisa museu e a coisa arte.

As vitrines, como coisas, só são notadas se confrontadas e afetarem algum corpo com sua dureza (bater a cara contra o vidro) ou seu poder cortante (caso de estilhaçamento). Mesmo que sua coisidade tenha presença marcante nos museus, sua presença e poder são basicamente ignorados, como as coisas<sup>8</sup>. Mas são responsáveis por modos de enquadramento, como um palco montado para atuação do objeto distante de sua realidade vivida, estabelecendo convenções de olhar e significar arte (cf. DANTO, 2005, p.61). As próprias escolhas do que ser incorporado e exposto em um museu seguem a ideia da invisibilidade das vitrines, enquadrando e delimitando formas de arte e obstaculando outras.

Em publicação exclusiva sobre vitrines, o periódico *Museum* (VITRINAS, 1985) reuniu vários relatos de museólogos e conservadores a respeito dos usos e características preservacionistas das vitrines nos espaços museológicos. Um deles versava sobre o Museu Nacional de Etnografia de Estocolmo, projetado em 1974, que contou com um trio de designers suecos para projetarem seus interiores e as vitrines. A intenção era de criar um museu prático e atemporal onde as coleções podiam ser armazenadas, conservadas e exibidas. No relato de um dos designers, Erik Karlström, o sistema das vitrines deveria responder a certos requisitos:

Os objetos de grande valor devem ser conservados de maneira adequada, se queremos que nós e as gerações futuras possamos estudar as culturas que representam. Como a administração do museu decidiu exibir os objetos originais e não imitações ou cópias, a proteção deve ter caráter prioritário. Por conseguinte, o sistema de exibição não consiste em vitrines individuais, mas em uma armação

---

8 Segundo reflexão de Bill Brown sobre a qualidade da coisidade, temporalizada como o antes e o depois do objeto, a coisidade equivale a uma latência (o ainda não formado ou o ainda não formável) e a um excesso (o que permanece física ou metafisicamente irreduzível aos objetos). Mas essa temporalidade obscurece o tudo de uma vez, a simultaneidade, da dialética objeto/coisa e o fato de que, de repente, a coisa parece nomear o objeto assim como é enquanto nomeia outra coisa (BROWN, 2001, p.5).

tubular de aço e alguns elementos de montagem que podem unir-se entre si para formar unidades grandes ou pequenas da forma que se deseje, as quais, uma vez os vidros colocados, permanecem em condições de dar suficiente proteção aos objetos. A nosso parecer, a mensagem de uma exposição e os objetos que contribuem a transmiti-la são mais importantes que a estrutura da própria exposição.

O sistema deve ser tão simples que resulte invisível. (KARLSTRÖM apud ANDRÉN, 1985, p.112)

Anos passados, o moderno sistema de vitrines para as salas expositivas do museu sueco se mostrou problemática, muito pesada, difícil de ser iluminada e com complicações para inserir as obras no seu interior. Dos vários modelos e soluções de vitrines apresentadas no periódico, é certo que existem muitos fatores para a adequação das vitrines ao tipo de objeto a ser exposto, às condições climáticas, financeiras<sup>9</sup> e às intenções dos conceitos museológicos em vigor, mas, em comum, permanecem na missão de proteção das obras com seus objetivos pedagógicos, mesmo que repensados diante da reavaliação dos papéis sociais dos museus desde a chamada Nova Museologia ou do próprio conceito de arte.

Agrupando conjuntos ou expondo uma única peça, as vitrines foram móveis por excelência no mundo dos museus, espaços expositivos controlados, incorporando tantos os sacrários quanto as vitrines comerciais, usando tanto da prática da veneração quanto da sedução. Inacessíveis mas visíveis, os objetos em vitrine fetichizam o que expõem mas castram o gozo de quem os deseja, consentindo apenas um prazer de sedução. Como no filme de Luis Buñuel, *Esse obscuro objeto do desejo (Cet obscur objet du désir, 1977)*, trata-se da estratégia de “para possuir para sempre, não se deixar possuir nunca”. Desse modo, muitos objetos artísticos para assim se configurarem foram incorporados a museus (com seu fim público) e postos em vitrines, estabelecendo a ideia de que para ser arte é, para grande parte do público, uma impossibilidade de posse e de contato íntimo, restringido a apenas ser possuído e invocar o estranho e o outro que o habita.

As vitrines perpetuam o mito da pura visão sobre as coisas expostas, construindo como norma a exposição vitrinizada. Nos primeiros museus, esperava-se que os visitantes manuseassem as peças e conversassem sobre as ligações e diferenças entre a percepção óptica e háptica, considerando o tato um complemento necessário à inspeção visual para o alcance de uma familiaridade com o objeto (MEYER, 2020,

9 Digno de nota é o relato do diretor do Museu Nacional de Mali, que explicava o motivo de não usarem vitrines. Sem fábricas de vidro, com verbas limitadas, as vitrines ou os vidros importados se tornavam financeiramente impraticáveis. Somava-se ao fato, de que os museus em Mali eram recentes na década de 1980, e, segundo Claude Daniel Ardouin, as vitrines poderiam surtir um efeito negativo sobre o público, em particular ao criar um ambiente estranho, com visitantes não familiarizados com as estratégias expositivas europeias. Eles deveriam encontrar um ambiente no qual não se sentissem estrangeiros, ainda mais quando o museu pretendia lhes restituir e fazer descobrir suas próprias culturas (ARDOUIN, 1985, p.79-80).



p.99). Sentir passou a ser coordenado somente pela visão, principalmente quando da intenção da popularização dos museus, justificando a distância dos visitantes apressados e desinformados (aqueles das classes trabalhadoras) para a preservação do objeto exposto, enquanto o contato íntimo ficou restrito aos especialistas ou colecionadores, em grande parte membros da elite (BENNETT, 1998, p.354-351).

A elevação de um objeto como arte veio ao custo de remover modos de apreciação que eram essenciais para o significado desses objetos desde sua criação: a saber, a capacidade de tocar e compreender os objetos físicos como parte da vida (MEYER, 2020, p.93), o que incluía também seus cheiros, temperaturas, texturas, sons. Mas, desde seu emprego no século XIX, as vitrines tornaram-se uma presença tão importante nos museus modernos que os visitantes mal as percebem como barreiras espaço-temporais e se conformam com o encarceramento do objeto, desde que possam somente vê-lo: “Nem se experimenta a força nem a qualidade das sensações” (STAROBINSKI apud PANEK, 2008, p. 33)

Vitrines implicaram uma disciplinarização do olhar, e conseqüentemente do corpo, castrado a jamais poder ter o objeto em mãos, ainda que seja uma posse momentânea. O objeto é que, conforme o modo como estava exposto, deveria possuir o observador, captá-lo, seduzi-lo, evitando a todo o custo o contato corporal. O objeto vitrinizado tem amplo controle do olhar. Como apontou Caspar Meyer, do Bard Institute Center de Nova Iorque:

O espectador que deseja apreender adequadamente as exposições por trás do vidro refletivo deve interromper seu movimento pela galeria e enfrentar o armário frontalmente. A inércia simultânea do observador e do observado eleva o objeto em exibição para fora do domínio do tempo e do lugar vividos. Essa pausa coreografada, por sua vez, permite que o espectador fixe sua percepção em um único sentido para se concentrar totalmente na decifração das mensagens visuais apresentadas pelo artefato. Ao mesmo tempo, o espectador é condicionado a bloquear o conhecimento derivado da experiência somática e sua consciência dos estímulos sensoriais específicos que artefatos semelhantes proporcionam no uso cotidiano.<sup>10</sup> (MEYER, 2020, p.105)

Nos museus, as vitrines são objetos-lugares especiais, um lugar resguardado em que obras de arte ficam protegidas da poeira, dos insetos, das pessoas (em especial dos roubos – caso emblemático da Mona Lisa). Ainda assim, também remetem às nossas próprias presenças, na medida em que refletem nossos corpos e o lugar de onde

---

10 The viewer who wants to properly apprehend exhibits behind reflective glass has to arrest her movement through the gallery and face the cabinet frontally. The concurrent inertia of the observer and the observed lifts the object on display out of the domain of lived time and place. This choreographed pause in turn allows the viewer to fix her perception on a single sense so as to concentrate fully on the decipherment of the visual messages presented by the artefact. At the same time, the viewer is conditioned to block out the knowledge deriving from somatic experience and her awareness of the specific sensory stimuli which similar artefacts afford in everyday use.

olhamos para elas (MACKROUS, 2018, p.5). Sua transparência conforme a incidência de luz se transforma em plano especular, fazendo coexistir o reflexo, o plano refletor e o conteúdo que o vidro contém. Assim, a intenção da invisibilidade é traída pela sua própria agência material. Nessa refração, as vitrines nos veem passar, como já teria experienciado Baudelaire nas ruas parisienses e observado Chico Buarque na letra da música *As Vitrines*. As obras nos olham quando olhamos a nós mesmos sobrepostos a elas, transformando-nos em sujeitos vitrinizados e, portanto, controlados. Somos apanhados pelas coisas e podemos notar pelos reflexos que o nosso corpo é uma coisa entre as coisas (BROWN, 2001, p.4).

Em uma análise mais detalhada, sua transparência acaba sendo ilusória e seu efeito está longe de ser desprezível (MEYER, 2020, p.105). Como em esquifes ou relicários, a coisa morre para permanecer viva, encarnando a saga dos mortos-vivos: a morte do objeto acende a vida da imagem-desejo, no processo de matar-reviver a forma pela sua irrecusável sedução como imagem. O observador é possuído, muitas vezes sem perceber os meios do encantamento. E mesmo que outros materiais como o acrílico possam ser empregados, o vidro continuou a ser o material mais usado para manter-reviver o objeto-imagem artístico, ainda que a vitrine que o utilize não tenha recebido a devida atenção nas narrativas da história da arte, muito menos o vidro, como se os historiadores da arte em geral fossem todos iludidos de sua invisibilidade e possuídos pela artimanhas de sua atração sem se darem conta dos enquadramentos, interdições e das posturas que provocam.

Tomando em consideração que grande parte de ações da arte contemporânea tenha abolido as vitrines ou feito uso delas de forma crítica (como Joseph Beuys, Arman, Yves Klein e Paulo Bruscky, para citar alguns)<sup>11</sup>, sua hegemonia e imposição de pensamento foram tão intensas que muitas obras que implicavam em interações acabaram encerradas nas vitrines, enfatizando a morte do objeto para enfatizá-lo como imagem. A ideia de unicidade e sacralidade das obras de arte até hoje permanecem devedoras das vitrines.

A coisidade da vitrine concretiza conformações de sua capacidade continente, daquilo que habita, ocupa espaços, suprime tempos e cria lugares, no desejo exibicionário e protetivo (tornando-se coisa imperceptível), estabelecendo a dialética da visibilidade e da invisibilidade, da sedução e da passividade, de possuir e ser possuído, do isolamento e da visibilidade, da expressividade e da inércia – um obscuro objeto transparente – que opera questões fundamentais nas práticas das exposições. A vitalidade do objeto é enclausurada e a do observador fica em suspenso, quando a verdade do objeto se

11 A respeito da relação da produção artística e as vitrines, veja a tese de Bernadette Panek, *O espaço isolado da vitrine - espaço de autoria*, defendida em 2008 no PPGA da ECA-USP.

coloca apenas na sua parcialidade, na porção que é escolhida para ser vista. Assim, entre a proteção e a exibição, as vitrines, esses móveis enigmáticos que iludem que tudo põem a ver, constituem-se objetos especiais e essenciais para pensar a relação de sedução e castração presentes no mundo da arte. O perigo de não percebê-las ou considerá-las é da própria história da arte ficar encarcerada e isolada dentro das vitrines.

Já te vejo brincando, gostando de ser  
Tua sombra a se multiplicar  
Nos teus olhos também posso ver  
As vitrines te vendo passar  
Na galeria  
Cada clarão  
É como um dia depois de outro dia  
Abrindo um salão  
Passas em exposição  
Passas sem ver teu vigia  
Catando a poesia  
Que entornas no chão

As Vitrines

Chico Buarque

## Referências

- AKERMAN, Mauro. *Natureza, estrutura e propriedades do vidro*. Alfenas: Centro Técnico de Elaboração do Vidro (CETEV), 2000.
- ANDRÉN, Ann. Uma paradoja sueca. *Museum*, Paris, n.146 (v.37, n.2), p.112-114, 1985.
- ARDOUIN, Claude Daniel. Protección sin barreras: un argumento africano. *Museum*, Paris, n.146 (v.37, n.2), p.79-80, 1985.
- ARNONE, Marianne Farah. *As Belas Artes traduzidas: imagem, imprensa e a formação da cultura visual no Rio de Janeiro, século XIX*. Tese (Doutorado em Artes Visuais)-Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2022.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle: les passages*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.

BENNET, Tony. Pedagogic objects, clean eyes, and popular instruction: on sensory regimes and museum didactics. *Configurations*, Atlanta, n.6, p.345–71, 1998.

BROWN, Bill. Thing theory. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 28, n. 1, p.1-22, autumn 2001.

BUÑUEL, Luis (dir.). *Cet obscure objet du désir*. Filme, 105 min. Coprodução franco-espanhola, 1977.

DALLARI, Heloísa. *Design e exposição: das vitrines para as novas telas*. Tese (doutorado em Arquitetura)-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2008.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005

EXPOSIÇÃO NACIONAL. *O Malho*, Rio de Janeiro, n. 317, p. 34, 10 out. 1908.

EXPOSIÇÃO NACIONAL – A LUGOLINA. *O Malho*, Rio de Janeiro, n.310, p.24, 22 ago.1908.

FORTY, Adrian. *Objetos de Desejo: design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

JOSELY CARVALHO. Disponível em: <https://www.joselycarvalho.com/>. Acesso em: ago. 2022.

MACKROUS, Paule. Reflections. In: QUINTAS, Eva; LEFEBVRE, Michel; MACKROUS, Paule (eds.). *Inhabiting the uncertainty of the showcase*. Montréal: TOPO - Laboratory for digital writings, 2018.

MARTÍNEZ, Maria Elvira Mocholi. El cuerpo en la imagen, la imagen del cuerpo. Reliquias y relicários. In: PEREIRA, Ana Martínez; OSUNA, Immaculada; INFANTES, Víctor (eds.). *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*. Madrid: Turpin Editores, 2013, p.375-385.

MAYER, Caspar. Ancient vases in modern vitrines: the sensory dynamics and social implications of museum display. *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, London, v.63, n.1, p.91-109, jun. 2020.

MONTANO, Paulo Fernandes; BASTOS, Hugo Bertha. A indústria de vidro plano: conjuntura atual e perspectivas. *BNDES Setorial*, Rio de Janeiro, n. 38, p. 265-290, set. 2013.

NEVES, Margarida. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/FINEP/CNPq, 1986.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: Lapis, 1986.

PERNAMBUCO NA EXPOSIÇÃO NACIONAL. FÁBRICA M. B. PEIXE. *O Malho*, Rio de Janeiro, n.311, P.28-29, 29 ago. 1908.

PANEK, Bernadette. *O espaço isolado da vitrine – espaço de autoria*. Tese (doutorado em Artes)-Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2008.

PORTAS, Mary; HAAS, Pascale. *Vitrines: stratégies de la séduction*. London: Thames and Hudson, 2000.

SUCESSO DA EXPOSIÇÃO NACIONAL. *O Malho*, Rio de Janeiro, n.309, p.10, 15 ago.1908.

UMA OBRA PRIMA. *O Malho*, Rio de Janeiro, n.87, p.19, 14 maio 1904.

VERHOOGT, Robert. *Art in Reproduction: Nineteenth-century Prints After Lawrence Alma-tadema, Jozef Israels and Ary Scheffer*. Amsterdam: University Press, 2007.

VITRINAS. *Museum*, Paris, n.146 (v.27, n.2), 1985.

**Como citar:**

MALTA, Marize. Objetos obscuros do desejo: estratégias das vitrines nos jogos de sedução da arte. *Anais do 42º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA*, São Paulo: CBHA, n. 42, p. 363-379, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719. DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.028>  
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>