

# Futuros da História da Arte: 50 anos do CBHA

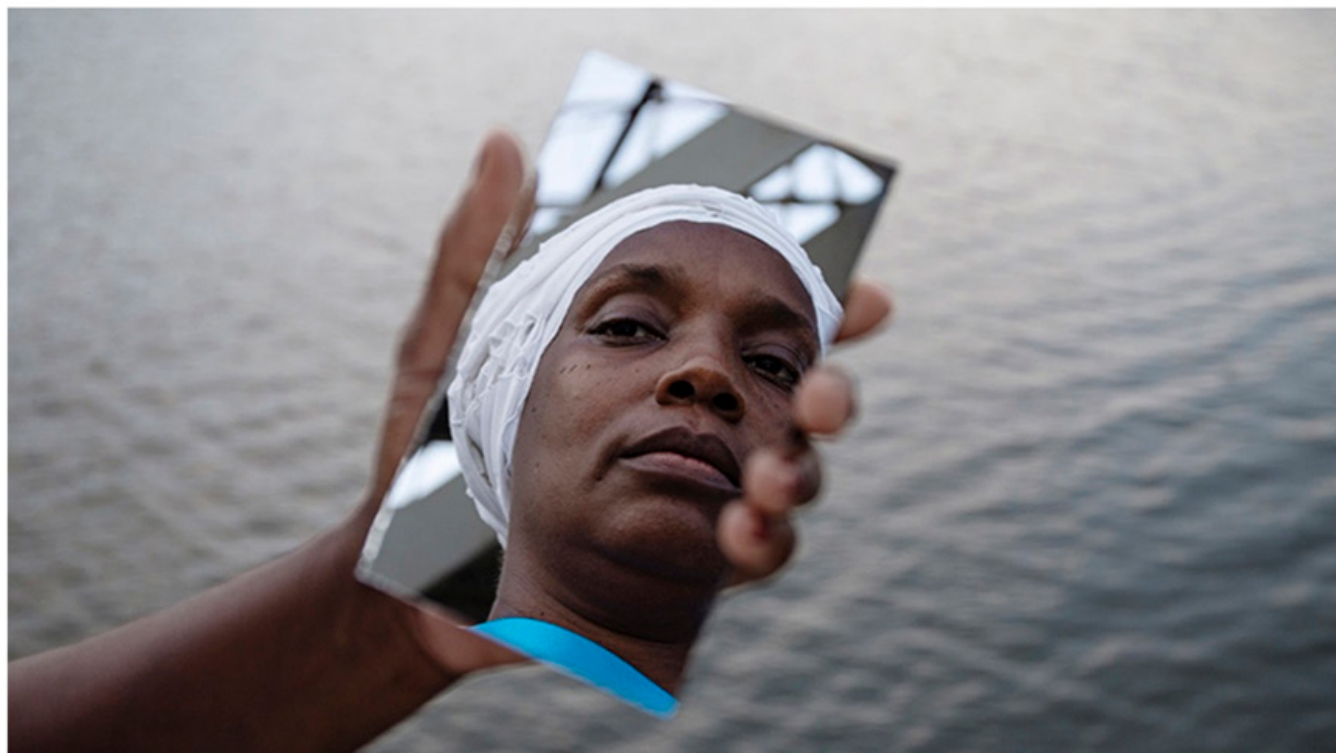


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## 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

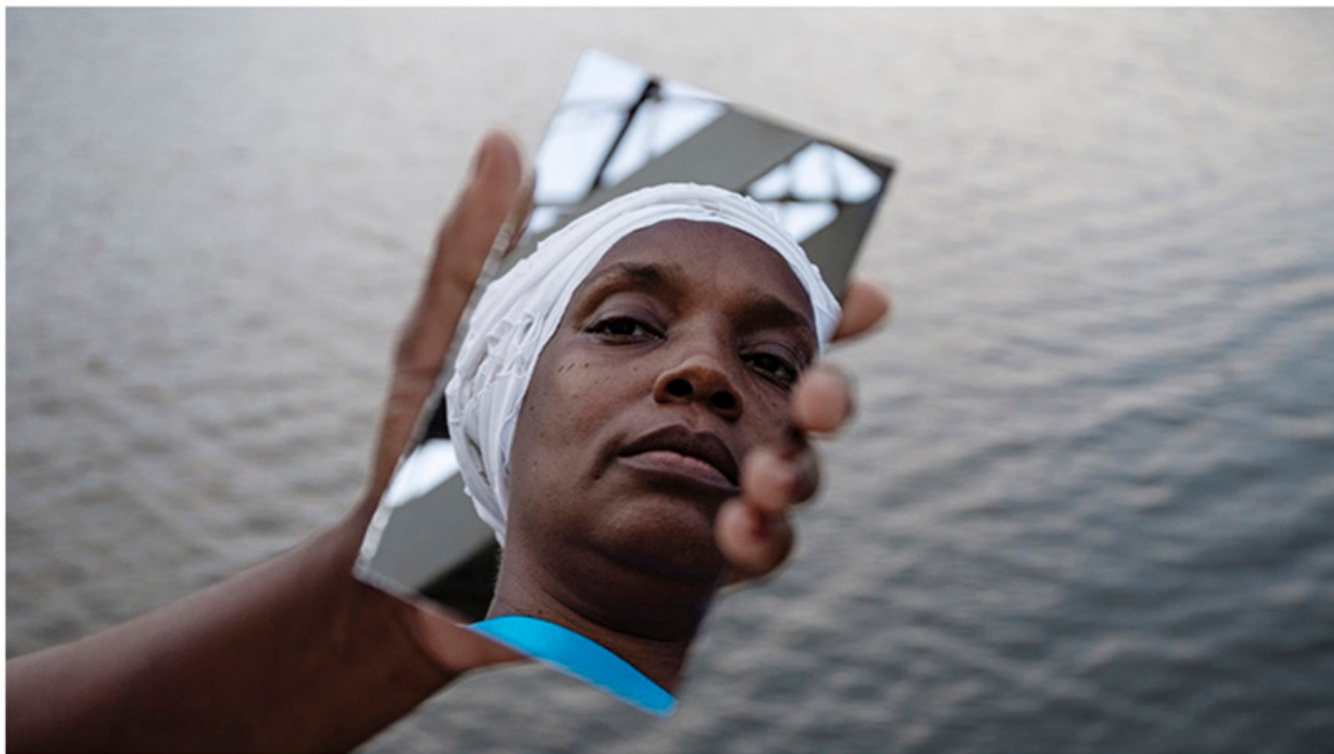


Imagem: Aline Motta, (Outros) Fundamentos, 2017-2019

## 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

# Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca, um exercício historiográfico

Sílvia Borges, Docente do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes/ Universidade Federal do Rio de Janeiro/ 0000-0002-5931-4632  
silviagborges@eba.ufrj.br

## Resumo

Passadas duas décadas da série de exposições que constituíram a Mostra do Redescobrimento, mantêm-se vivos os catálogos compostos por textos curatoriais e registros de grande parte dos objetos exibidos ao público, ora como representação da arte brasileira, ora como sua síntese. O artigo busca propor uma análise historiográfica do catálogo "Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca". Na publicação, a arte barroca é percebida de distintas maneiras, seja pelo curador geral da Mostra, Nelson Aguilar, seja pela curadora da exposição, Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, que assina o texto específico sobre a temática. A estrutura narrativa da exposição retoma valores de uma construção identitária da arte brasileira, composta a partir de escolas regionais, cuja origem possui fortes raízes portuguesas. Diante do catálogo, cabe refletir sobre o que o texto apresenta e sobre seus silêncios.

**Palavras-chave:** Arte colonial. Arte barroca. Historiografia da arte no Brasil. Mostra do Redescobrimento. Brasil 500 anos.

## Abstract

Two decades later, the series of expositions that composes the Mostra do Redescobrimento, in São paulo/ Brazil, their catalogues composed by curatorial texts and records of most of the objects exhibited to public keep available, even as a representation of brzilian art or as a sinthesis of that. This article aims to propose a historiographical analysis of the catalogue of the exibition Baroque Art. Both, the general curator and the curator of the exibition have considered barrouqe art in diferente ways. The narrative structure of the exibition resumes values of an identity building of brazilian art made by several regional schools, all of them with strong portuguese roots. About the catalogue is possible to think not only about its texts, but also about its silence.

**Keywords:** Colonial art. Barroque art. Art historiography in Brazil. Mostra do Redescobrimento. Brasil 500 anos.

Constituir “um panorama mais arrojado que já se projetou sobre a arte brasileira, abrangendo desde as grandes culturas pré-coloniais até a contemporaneidade”<sup>1</sup>. Este é, segundo Edemar Cid Ferreira – presidente da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais – o objetivo central da Mostra do Redescobrimento, que ocorreu em 2000 e ocupou todo o Pavilhão da Bienal de São Paulo e foi – em partes – levada a outros estados da federação, como Maranhão, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro.

A Mostra do Redescobrimento foi dividida em seções temáticas e ocupou três pavilhões do Parque Ibirapuera. O Pavilhão Padre Manoel da Nóbrega/ Palácio das Nações abrigou as seções: *Arte Popular*, *Carta de Pero Vaz de Caminha* e *Negro de Corpo e Alma*. O Pavilhão Ciccillo Matarazzo/ Edifício da Bienal recebeu: *Arte Barroca*, *Arte Contemporânea*, *O olhar distante*, *Imagens do Inconsciente*, *Arte do Século XIX*, *Arte Afro-Brasileira*. E na OCA/ Pavilhão Lucas Nogueira Garcez ficaram instaladas: *A Primeira Descoberta da América/ Arte: Evolução ou Revolução*, *Arqueologia* e *Artes Indígenas*. Além do Cine Caverna, com um documentário em alta definição que buscava recriar imagens e sons pré-cabralinos e uma seção dedicada especificamente à arte educação.

As exposições geraram uma série de catálogos, além de outros materiais de divulgação e registros. Destacam-se, nesse bojo, uma “versão abreviada”, três catálogos destinados às exposições itinerantes (Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Luís do Maranhão) e um conjunto de pranchas voltadas para ações de arte educação.

Os catálogos bilíngues – português e inglês – compõem um amplo panorama da arte no Brasil. São eles: *Arqueologia*, *A Primeira descoberta da América/ Arte: evolução ou revolução*, *Artes Indígenas*, *Carta de Pero Vaz de Caminha*, *Arte Barroca*, *Arte Afro-Brasileira*, *Negro de Corpo e Alma*, *Arte Popular*, *Arte do século XIX*, *Arte Moderna*, *Imagens do Inconsciente*, *Arte Contemporânea*, *O Olhar Distante*. Os treze catálogos possuem estrutura comum que incorpora: créditos da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, créditos da Fundação Bienal de São Paulo<sup>2</sup>, imagens de obras que compõem a exposição, sumário, apresentação de Edemar Cid Ferreira (presente em todos os catálogos), texto de Nelson Aguilar – curador geral da Mostra do Redescobrimento – sobre a exposição em questão, texto do curador da exposição a que se refere. Em casos de exposições com mais de um curador há adaptações, podendo ser um único texto assinado por mais de um curador ou textos distintos). Seguem imagens das obras expostas, créditos gerais da Mostra, créditos específicos da exposição, créditos

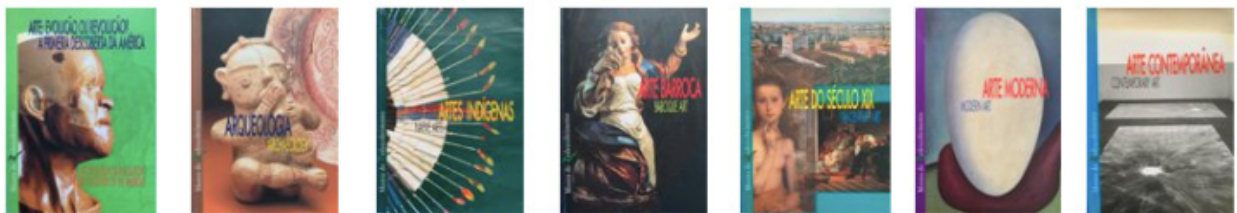
1 AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 28. As referências que se seguem ao longo do texto dizem respeito a essa mesma publicação. A fim de evitar sucessivas repetições, as referidas páginas serão indicadas no corpo do texto.

2 A Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais foi responsável pela organização da Mostra do Redescobrimento e atuou no âmbito da Fundação Bienal de São Paulo.

da publicação. Há, portanto, uma estrutura base que se repete no início e no fim das publicações, estando as especificidades concentradas na composição de textos e imagens.

Exceções à estrutura de organização de texto e imagem são os catálogos *Arte Afro-Brasileira*, *Negro de Corpo e Alma* e *Arte Popular*. Em *Arte Afro-Brasileira* o primeiro texto é intermediado por imagens de distintas regiões de África seguido por dois textos que tratam das raízes afro-brasileiras para, então, apresentar as obras expostas. No caso de *Negro de Corpo e Alma* há quatro textos assinados pela curadoria, entretanto, todo livro é permeado por trabalhos de diferentes autorias e temporalidades que compõem uma singular articulação entre imagens e documentos. O mesmo ocorre com o catálogo *Arte Popular*, que incorpora uma série de escritos de especialistas dedicados a diferentes campos das expressões artísticas populares. É preciso, pois, reconhecer a construção singular de Emanuel Araujo, que assina a curadoria de *Negro de Corpo e Alma* e *Arte Popular*, propondo atravessamentos e novas abordagens à arte brasileira.

De modo geral, os catálogos podem ser divididos em dois subconjuntos. Um possui uma estrutura temporal com abordagem que pode ser compreendida de modo mais tradicional da História da Arte, enquanto o outro dá conta de enfoques analíticos e/ou conceituais que permitem percepções transversais, incorporando exclusões, silenciamentos e categorias não “enquadráveis”.



**Figura 1.**

Catálogos das exposições *A Primeira descoberta da América/ Arte: evolução ou revolução*, *Arqueologia*, *Artes Indígenas*, *Arte Barroca*, *Arte do século XIX*, *Arte Moderna* e *Arte Contemporânea* que dialogam com uma abordagem mais tradicional da História da Arte.

**Figura 2.**

Catálogos das exposições *Carta de Pero Vaz de Caminha*, *O Olhar Distante*, *Imagens do Inconsciente*, *Negro de Corpo e Alma*, *Arte Afro-Brasileira* e *Arte Popular* que propõem uma abordagem transversal e menos linear.

O catálogo dedicado à *Arte Barroca* – objeto central desse texto – segue a estrutura padrão dos demais. A apresentação de Edegar Cid Ferreira é comum a todos os catálogos e propõe um sentido de unidade da Mostra na defesa de uma arte nacional. Faz referência a Mário Pedrosa e sintetiza a Mostra como “ponto de convergência que levasse em conta realizações contundentes (...) da arte nacional” ao incorporar com “mesma dignidade” todos os módulos, abrangendo artes populares, afro-brasileiras, indígenas e imagens do inconsciente” (p.28,29). Valoriza a presença Da carta de Pero Vaz de Caminha como “certidão de nascimento da nação brasileira” o que leva a inferir sobre múltiplas percepções sobre a construção de uma identidade brasileira, bem como seus paradoxos.

Já o texto de Nelson Aguilar, escrito especificamente para o catálogo de arte barroca, oferece bons indícios sobre as bases que a sustentam. Suas primeiras palavras são:

Como choque cultural do modernismo, o barroco sai das profundezas onde o século XIX o havia relegado, sobretudo a partir do advento do neoclassicismo. O sintagma “barroco colonial” embutia uma ideia de atraso, de provincianismo, que o poder sucessivamente real, imperial e republicano do Rio de Janeiro fazia questão de confirmar. (p. 32)

Em suas primeiras linhas o curador geral, ao destacar o valor dado ao “barroco colonial” pelo modernismo, evidencia seu local de fala, seu ponto de partida para análise da arte que se produziu durante o período colonial (seja na colônia ou na metrópole para o território colonial). Não em vão a referência ao modernismo é anterior ao barroco – tema que, se esperaria, central e primário nesse catálogo. Essa escolha por abordar o barroco pela via do modernismo, notadamente paulista, permite pensar motivações e centralidades de temáticas da arte no Brasil em diálogo com sua própria historicidade. Nelson Aguilar dá continuidade ao texto destacando o trabalho de Anita Malfatti para, em seguida, lançar foco na obra e na ação de Mário de Andrade, responsável pelo “resgate da arte religiosa colonial”.

O reconhecimento de Mário de Andrade para pensar a arte colonial no Brasil é inegável e ainda há muito o que se explorar sobre essa relação. Compreendo e utilizo o termo “arte colonial” e não “arte luso-brasileira”, posto que como diz o próprio Mário de Andrade, essa arte é brasileira porque acontece no Brasil. Então, é colonial porque acontece na colônia. Sendo, então, fundamental identificar/ lembrar/ nomear a condição colonial como esforço urgente e necessário. É imprescindível reconhecer a Colônia e a colonialidade – em todas as suas complexidades – para lidar com os desafios de uma história da arte que se pretenda não colonialista.

As notas do curador seguem enaltecendo Antônio Francisco Lisboa como o grande artista do período que representaria “ponto de convergência da sensibilidade



modernista” (p. 33). Adota uma lógica temporal e destaca a fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, em 1937, sob influência do pensamento de Mário de Andrade. Adiante, elenca uma série de pesquisadores que publicaram obras fundamentais para a historiografia sobre arte colonial. Passa por Germain Bazin, Henri Maldiney, Robert Smith e John Bury até chegar à curadora da exposição – Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, cuja atuação é valorizada de modo justo, mas sem antes Nelson Aguilar destacar que o “barroco brasileiro tem uma grande dívida com os pesquisadores estrangeiros” (p. 35). Talvez seja essa a frase que mais nos permita pensar em todo o texto de Aguilar.

Os três parágrafos seguintes são dedicados ao fazer de beneditinos, franciscanos, jesuítas como uma espécie de prelúdio da construção proposta pela curadora. O texto termina com uma citação direta a Rodrigo Melo Franco de Andrade, mas prefiro enfatizar sua apresentação sobre Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira, “balizada pelos longos anos de dedicação ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, assim como por seu magistério” (p. 35).

Antes de analisar o texto da Professora Doutora deixo explícito meu respeito por Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira. Ressalto o valor de uma mulher que por décadas se debruçou – e ainda o faz – aos estudos da arte colonial tendo assumido e vivido inúmeros desafios. Se hoje há um campo de pesquisa sobre arte na colônia é porque mulheres como ela vieram antes. Somente se desclassifica o que já foi classificado. Só é possível problematizar bases da nossa História da Arte porque é hoje disciplina estruturada e consolidada por homens e muitas mulheres. De antemão, torno públicos os agradecimentos à Doutora Myriam Andrade Ribeiro de Oliveira bem como minha reverência ao seu trabalho.

O texto intitulado *A Imagem Religiosa no Brasil*, cuidadosamente referenciado, é organizado em três capítulos, divididos em subcapítulos. A análise proposta segue a estrutura estabelecida para, ao final, indicar algumas considerações gerais.

O capítulo 1, “A imagem religiosa na tradição cristã e seu emprego na arte barroca”, inicia pelas bases do cristianismo primitivo, especificando particularidades das representações de divindades, santos e de homens e mulheres notáveis como modelos de vida cristã. Passa pela Idade Média com referência a São Boaventura e se encerra no século XVI com o Concílio de Trento. Tal estrutura insere a arte religiosa colonial em uma história artística “geral”, indicando origens e filiações.

Seu subcapítulo “As esculturas Devocionais na Época Barroca” começa por uma citação direta à Igreja Contra Reformista que teria inaugurado “uma nova era na arte religiosa nos países católicos” (p. 39). Apresenta ao leitor as razões sobre o uso das

esculturas como “figurações vivas”, trata da tradição das esculturas devocionais em Espanha e Portugal e aponta que as escolas escultóricas portuguesas, especialmente do Norte, tiveram sua produção ampliada para atender as demandas de exportação para a colônia. Myriam Oliveira é cuidadosa em explicar as funções e as tipologias das esculturas da “época barroca” (p.41). Em “Elementos de Iconografia e estilística” pondera:

Entretanto, de acordo com sua postura tradicional, a Igreja não definiu uma opção estilística precisa, insistindo apenas em normas gerais como as expostas acima e as decorrentes da Teoria do Decoro fixada pelos moralistas, segundo a qual as imagens deveriam expressar de forma “conveniente, honesta e conforme à natureza” o propósito que as gerou. A preocupação básica será portanto insuflar um autêntico espírito religioso em suas obras, que justificasse seus fins e garantisse sua utilidade para a Igreja. (p. 43)

Ao valorizar a teoria do decoro e aspectos intencionais da produção artística do período, Myriam Oliveira parece esvaziar a ideia de um estilo genuíno. Contudo, ao seguir o debate recupera a noção de estilo de época para referenciar os modos de representar, alinhando a produção artística colonial a uma história geral dos estilos, ampliando recortes temporais de modo a garantir a expressão artística colonial em um cenário mais amplo dos estilos europeus.

A compreensão dos aspectos expressivos das imagens produzidas no âmbito do movimento da Contra-Reforma pressupõe em consequência uma indagação sobre o tipo de sensibilidade religiosa predominante no tempo histórico que as gerou e sua correlação com o estilo de época em vigor, das últimas décadas do século XVI ao final do XVIII. Observe-se entretanto que este estilo de época, identificado de forma genérica com o barroco quando Werner Weisbach publicou seu livro essencial sobre o tema, hoje em dia comporta recortes de dois estilos diferentes, o maneirismo e o rococó, associados a contextos socioculturais específicos e delimitando em consequência três períodos distintos. (p. 43)

Até o fim do primeiro capítulo o debate se centra na tradição Ibérica com algumas ponderações, como referência a Antônio Francisco Lisboa ou como na citação anterior em que menciona o maneirismo e o rococó. Ao fim e ao cabo o capítulo dá conta das disposições religiosas que sustentam a presença e o uso das imagens sacras no Mundo Ibérico (incluindo metrópoles e colônias). Nota-se de modo geral uma preocupação em explicar estruturas que teriam ancorado as formas, enfim, o estilo da arte religiosa na colônia portuguesa na América.

No capítulo 2, “As oficinas conventuais e a imaginária brasileira do século XVII” adentra efetivamente o campo das obras coloniais. A curadora apresenta análises quanto aos materiais mais utilizados como madeira e barro cozido. Pouco a pouco vai ficando claro para o leitor que o texto se concentra nas imagens escultóricas, não abarcando pintura, azulejaria, talha ou arquitetura. O recorte é preciso.

Seus subcapítulos abrangem esculturas pertencentes às ordens religiosas: “A espiritualidade das imagens beneditinas”, “As populares imagens franciscanas e carmelitas”, “A epopeia missionária jesuíta e suas imagens”. Por fim, um subcapítulo é destinado “A escultura missioneira do Rio Grande do Sul”. Myriam Oliveira elenca nomes de artistas e suas vinculações com as ordens religiosas dialogando de modo assertivo com a bibliografia disponível e apontando lacunas nas pesquisas sobre a imaginária sacra. Algumas das obras citadas no corpo do texto estão presentes entre as imagens expostas cujas reproduções constam no catálogo. Esse é o caso das esculturas de Santo Amaro, feita por Frei Agostinho da Piedade, e de Nossa Senhora da Purificação, de Frei Agostinho de Jesus. Ambas do acervo do Museu de Arte Sacra de São Paulo. Cabe ainda ressaltar a atenção dada à ação dos jesuítas e às obras de fatura de indígenas aldeados.

O último capítulo abarca o debate sobre “As escolas regionais do século XVIII” e é dividido em três partes: “A escola baiana e Manoel Inácio da Costa”, “A escola mineira e Aleijadinho”, “Pernambuco, Rio de Janeiro, Maranhão”. A autora informa que o século XVII é marcado pelas oficinas conventuais e que o XVIII é caracterizado pela ascensão de artistas leigos, que teriam formado “escolas autônomas em pontos diversos do território nacional”. Para compreender essa dinâmica se faz necessário reconhecer a presença e o crescimento das irmandades e confrarias responsáveis pela contratação de uma ampla cadeia de “oficiais mecânicos” que atuaram na construção dos templos religiosos. Sobre os artífices envolvidos na produção de esculturas, elenca os termos usados na época para nomeá-los: imaginário, estatuário, santeiro, oficial de fazer santos. A autora atenta para a atuação de entalhadores e imaginários mulatos não reconhecidos como “mestres oficiais” por questões de pureza de sangue, apontando para um urgente diálogo com o conhecimento sobre as dinâmicas socioculturais características das sociedades coloniais.

Nesse texto – com em outros de sua autoria – Myriam Oliveira parte dos objetos e toma as questões formais como centro do debate. Contudo, é preciso registrar que a historiadora da arte não exclui análises que flertam com aspectos sociais. Aponta nomes, explica processos, analisa documentações contratuais... Enfim, compreende dinâmicas que marcam a vida de artistas e artífices, oferecendo ao leitor um panorama complexo que parte de uma história da arte cuidadosa na identificação de artistas. Os desafios residem muitas vezes em considerar artistas sem obras ou em obras sem artistas.

Sobre as questões de estilo, explica que Salvador é marcada pelo barroco litorâneo, Pernambuco pelo rococó religioso, Minas Gerais por uma versão colonial do rococó religioso, Rio de Janeiro pela síntese do rococó e do pombalino e Maranhão e Grão-

Pará pelo pombalino. O texto, como um todo, reflete menor preocupação com a determinação estilística (maneirista/ barroco/ rococó/ pombalino) do que com a indicação de fábricas e identificação de artistas locais. São minuciosas as linhas sobre artistas e obras, apontando nomes, biografias, registros e esculturas que estão presentes sobretudo nas cidades litorâneas e na região das Minas.

Ao final do texto, Myriam Oliveira faz um apanhado:

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 à 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. (p. 75)

E encerra:

O interesse das esculturas sacras ultrapassa entretanto o campo da história da arte propriamente dita, constituindo um testemunho eloquente 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 se sua própria imagem. (p. 75)

Depois das notas e referências que embasam o texto, seguem-se as fotografias das obras – algumas delas citadas no corpo do texto. Organizadas em quinze categorias: Portugal, Oficinas beneditinas, Oficinas franciscanas e carmelitas, Oficinas jesuíticas, Escola baiana, Escola mineira, Goiás, Escola pernambucana, Escola maranhense e do Grão-Pará, Iconografia, Imagens processionais, Talha dourada, Oratórios e presépios, Técnica, Prataria.

Diante do exposto, seguem algumas pontuações/ponderações/provocações. Os apontamentos objetivos são aqui entendidos como pontos de partida para novos – e antigos – debates, não conclusões pontuais.

O catálogo *Arte Barroca* não reproduz nenhuma imagem da exposição. Funciona como uma espécie de objeto a parte. Um livro produzido efetivamente para perdurar. A exposição, que contou com cenografia de Bia Lessa e causou grande controvérsia à época, não está refletida na publicação, nem é mencionada como ocorre nos demais

catálogos. Enfim, não há conexão direta entre catálogo e exposição – como seria costumeiro de se ver. Na ocasião da inauguração da exposição, os livros estavam disponíveis aos visitantes, de modo que a Mostra – enquanto complexo expositivo – é lembrada apenas no texto de abertura assinado por Edemar Cid Ferreira.

Os catálogos podem ser compreendidos em dois grandes conjuntos. *Arte Barroca* está, portanto, no conjunto aqui entendido como “mais tradicional”. Assim, seria natural esperar que tratasse da arte barroca em sua complexidade abarcando espaços integrados, envolvendo arquitetura, talha, pintura e azulejaria, para além da escultura. Todavia, texto e imagens concentram-se em obras escultóricas. É inegável que se trata de um precioso material sobre escultura na Colônia. A crítica reside na expectativa de que a *Arte Barroca* abarcasse múltiplas expressões artísticas coloniais em sua complexidade. Ao centrar-se na escultura, a arte barroca fica restrita.

Não há – ao menos no texto de Myriam Oliveira – uma defesa do barroco como uma espécie de “mito fundador” da arte brasileira, aspecto que paira como pano de fundo do texto do curador geral, Nelson Aguilar.

Apesar do peso do título *Arte Barroca*, Myriam Oliveira, não deixa de apontar outras expressões estilísticas, como maneirismo e rococó, identificadas nas obras dos mais de três séculos de colonização. Entretanto, cabe ponderar que as classificações partem de uma história dos estilos – forjada em padrões eurocêntricos. Como declara Heinrich Wölfflin, “a história do estilo se ocupa somente com os grandes gênios”<sup>3</sup>. É curioso pensar que criamos um gênio a quem seguimos chamando Aleijadinho e não por seu nome Antônio Francisco Lisboa e que, provavelmente, Wölfflin jamais o reconhecesse como tal. Também segue a lógica eurocêntrica o uso da categoria “escola” que – se comparado ao Velho Mundo – tem sentido bastante distinto, quiçá questionável.

Ainda assim, é preciso reconhecer, a autora não deixa de abordar obras feitas por mãos indígenas e por artistas negros, à época chamados mulatos por serem filhos de homens brancos e de mulheres pretas, muitas delas escravizadas. Há silêncios no texto, mas não mudez. Os silêncios aqui presentes falaram nos catálogos *Negro de corpo e Alma* e, em certa medida, em *Artes indígenas*.

Voltando às palavras de Nelson Aguilar, se há uma dívida quanto à arte colonial ou mesmo à Arte Barroca – como nomeia o catálogo – certamente ela não se refere a pesquisadores estrangeiros. Se formos tratar de “dívidas”, então, teremos de admitir que os passivos da História da Arte Colonial no Brasil são correlatos aos da sociedade brasileira.

---

3 WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudos sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p. 28.

## Referências

- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: A Primeira Descoberta da América/Arte: Evolução ou Revolução*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Arqueologia*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Arte Afro-Brasileira*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Arte Barroca*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Arte Contemporânea*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Arte do século XIX*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Arte Moderna*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Arte Popular*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Artes Indígenas*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Carta de Pero Vaz de Caminha*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Imagens do Inconsciente*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Negro de Corpo e Alma*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: O Olhar distante*. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco: estudos sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

**Como citar:**

BORGES, Sílvia. Mostra do Redescobrimto: Arte Barroca, um exercício historiográfico. *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. 939-949, 2022 (2023). ISSN: 2236-0719.  
DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.42.075>  
Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>