

MODOS: REVISTA DE HISTÓRIA DA ARTE



Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

- **Atribuição** — Você deve dar o crédito [adequado](#), fornecer um link para a licença e [indicar se foram feitas alterações](#). Você pode fazê-lo de qualquer maneira razoável, mas não de forma alguma que sugira que o licenciador endossa você ou seu uso.
- **Não Derivados** — Se você [remixar, transformar ou construir sobre](#) o material, você não poderá distribuir o material modificado.
- **Sem restrições adicionais** — Você não pode aplicar termos legais ou [medidas tecnológicas](#) que restrinjam legalmente outros de fazer qualquer coisa que a licença permita.

Fonte: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/about>. Acesso em: 04 nov. 2022.

REFERÊNCIA

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. O ardente, mágico e popular barroco brasileiro: curadoria e arte colonial. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 6, n. 3, p. 151–185, 2022. DOI 10.20396/modos.v6i3.8670987. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670987>. Acesso em: 04 nov. 2022.



O ardente, mágico e popular barroco brasileiro: curadoria e arte colonial

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Como citar:

OLIVEIRA, E. D. G. de. O ardente, mágico e popular barroco brasileiro: curadoria e arte colonial. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 3, p. 151–185, set.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i3.8670987. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8670987>.

Imagem [modificada]: Boi-bumbá, Carlos Marabá, veludo, apliques de lan-tejolas, tecido, plástico, chifre de animal, 2012. Museu Afro Brasil. Fonte: acervo do autor.

O ardente, mágico e popular barroco brasileiro: curadoria e arte colonial

The ardent, magical, and popular Brazilian baroque: curatorship and colonial art

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira*

RESUMO

O presente artigo investiga a interpretação proposta por Emanuel Araújo para o fenômeno cultural do barroco na curadoria da exposição *Barroco Ardente e Sincrético – Luso-Afro-Brasileiro*, no Museu Afro Brasil, entre agosto de 2017 e março do ano seguinte. Busca-se compreender como a exposição apresenta o barroco e se relaciona com os temas da arte e da cultura popular. Para tanto, procuramos apresentar as premissas básicas de constituição da mostra, os atravessamentos etnológicos e a dinâmica temporal que ela buscou apresentar. Nessa direção, avaliaremos sua relação com outras mostras curadas por Araújo e que antecederam algumas das escolhas operadas para a interpretação da arte colonial brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

Curadoria de exposições. Emanuel Araújo. Museu Afro Brasil. Barroco. Arte Popular.

ABSTRACT

This paper investigates an interpretation, proposed by Emanuel Araújo, for the cultural phenomenon of Baroque in curating the exhibition *Barroco Ardente e Sincrético – Luso-Afro-Brasileiro* at the Afro Brasil Museum, between August 2017 and March of the following year. Our aim is to understand how the exhibition presents Baroque and relates to the themes of art and popular culture. To do so, we present the basic premises in constituting the exhibition, its intersections and temporal dynamics. We evaluate its relationship to other exhibitions curated by Araújo, which preceded some of the choices made for the interpretation of Brazilian colonial art.

KEYWORDS

Exhibition curatorship. Emanuel Araújo. Afro Brasil Museum. Baroque. Popular Art.

Introdução

Excede as ambições deste artigo a busca de um sentido derradeiro do "barroco" e de suas filiações ao longo da história da cultura e da arte. Apenas, tomemos como central o sentido dado ao termo por Wölfflin no final do século XIX e consagrado em seu *Renascimento e barroco: estudos sobre a essência do estilo e sua origem na Itália*, publicado em 1888, momento em que o historiador da arte suíço positivou o termo "barroco", caracterizando-o a partir de seus esquemas constitutivos (pictórico, forma aberta, unificação das partes a um conjunto, clareza e visão de profundidade), numa chave formalista fartamente conhecida (Wölfflin, 2012). Ao mesmo tempo, na esteira do que aprendemos com Hansen (2001), devemos desconfiar do uso peremptório do termo "barroco" tanto por sua circularidade tautológica quanto por sua porosa aplicabilidade. É justamente essa última perspectiva que queremos investigar nas escolhas curatoriais de Emanuel Araújo para a exposição *Barroco Ardente e Sincrético - Luso-Afro-Brasileiro* [Fig.1], no Museu Afro Brasil, entre agosto de 2017 e março do ano seguinte. Melhor dizendo, como a exposição atravessou o termo com outras categorias estéticas e temporais igualmente incertas, como "arte contemporânea" e "arte popular", num jogo que produz a suspensão temporal para o uso do barroco, permitindo-lhe uma navegabilidade nocional aparentemente trans-histórica. Para tanto, buscaremos apresentar as premissas básicas de constituição da mostra, os atravessamentos expológicos e a dinâmica temporal que ela procurou apresentar. Nessa direção, avaliaremos sua relação com outra mostra curada por Araújo e que antecedeu algumas das escolhas realizadas para *Barroco Ardente: o Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, de 1998¹.

No que concerne à metodologia adotada para esta investigação, é preciso elucidar que tomamos como "exposição" não apenas o evento efêmero que ocupa um determinado espaço por um tempo calculado. Embora o evento seja o elemento central da expositividade, ele é acompanhado por

um conjunto de práticas que buscam estender seu efeito para além do tempo localizado da mostra: “as exposições, graças ao desenvolvimento do arquivo, que a desmaterialização torna ainda mais acessível, transformaram-se em discursos reproduzíveis e em memórias mutantes de tudo aquilo que elas estimulam como experiências humanas e valores culturais” (Poinsot, 2016: 11). Assim, críticas especializadas, resenhas, produtos de comunicação como o material gráfico², entrevistas, postagens em mídias sociais etc. compõem, num tempo particular e ampliado, a condição expositiva que buscamos investigar.



FIG. 1. Vista da exposição *Barroco Ardente e Sincretico – Luso-Afro-Brasileiro*, Museu Afro Brasil, 2017.

Fonte: arquivo do autor.

Barroco tropical ³

*Barroco Ardente*⁴ pertence a uma cadeia de mostras que visaram apresentar um “painel artístico dos formadores do povo brasileiro”⁵, todas no Museu Afro Brasil e todas curadas pelo artista, gestor e colecionador Emanuel Araújo, cujo papel na formatação dos preceitos ali apresentados é incontornável. Museu e curador se confundem na história das instituições museológicas brasileiras⁶. Criado em 2004, a partir da coleção pessoal de Araújo, o Museu Afro Brasil é um marco na visibilidade da produção artística e cultural afro-diaspórica. O gestor-curador buscou com o museu a constituição de um acervo significativo para o reconhecimento da herança negra na cultura brasileira, bem para o reconhecimento de tradições africanas milenares que na diáspora passaram por processos de ressignificação. Para Inocêncio (2010: 17), Araújo encontrou motivação para sua longa militância pró-africanidades “diante de tanta precariedade, tanta superficialidade e generalização em torno das contribuições negras na formação da nossa sociedade”.

Um conjunto de mais de quatro centenas de peças foi apresentado na exposição de 2017, ocupando boa parte do piso térreo do Pavilhão Padre Manoel da Nobrega, onde se situa o museu. Esculturas, oratórios, mobiliário, prataria, tapeçaria, pintura, *ex-votos*, indumentária⁷ foram apresentados numa expografia ambígua [Fig.2]. Ambiguidade oriunda da oscilação entre um desenho expositivo moderno, especialmente para as pinturas, e nichos cênicos para determinados conjuntos de peças (com destaque para peças produzidas com metais preciosos), e a reprodução e projeções de igrejas coloniais e da arte azulejar do mesmo período. A constituição de “ambientes” raramente fechados, que se comunicavam, concordava com a premissa de apresentar um barroco “vibrante, colorido, exibicionista, voluptuoso e sensual” (Araújo, 2018: 32). Novamente, como ocorreu em *O Universo Mágico do Barroco*, a premissa derradeira foi dissociar o barroco português

da produção “tropical”, singularizando-a e selecionando seus aspectos particulares. Contudo, ao contrário da mostra de 1998, Araújo mirou na tese da circulação de modelos no Atlântico, por meio de suas emulações, adaptações e inovações que fortalecem o conceito de sincretismo; conceito que ele subverte para compor uma exposição constituída pela hifenização, um barroco único e coligado pelo trinômio luso-afro-brasileiro⁸.



FIG. 2. Vista da exposição *Barroco Ardente e Sincretico – Luso-Afro-Brasileiro*, Museu Afro Brasil, 2017. Fonte: Museu Afro Brasil, 2018: 16-17.

Ao barroco associou-se o complexo religioso que marcou a colonização brasileira do século XVII ao início do XIX, cuja protagonista será a igreja católica, marcada como epicentro da vida cultural e artística do período. O cálculo político operado em *Barroco Ardente* é demasiado conhecido e próprio da militância cultural de seu curador e do museu que a concebeu: não há Brasil sem mistura. Premissa contundente que atravessou a maioria de seus projetos curatoriais e editoriais e que está na gênese do Museu Afro Brasil: “Araújo se filia claramente à visão de certas vertentes do modernismo brasileiro, que entendiam a mestiçagem como traço característico da

‘brasilidade’. O que traz à luz a abertura do museu, apesar de sua ênfase na negritude” (Conduru, 2013: 339). Assim, o barroco, em sua versão brasileira, será derivado da miscigenação. “Depois dos mestres portugueses, os artistas africanos e afro-brasileiros, os mestiços filhos de portugueses com negras africanas serão os responsáveis por construir o barroco brasileiro” (Araújo, 2018: 32). Subjaz ao discurso do curador a presença das premissas básicas que orientaram o projeto expositivo e editorial de *A Mão Afro-Brasileira*, curada por ele em 1988. É nela que encontramos a conhecida pergunta retórica: “De onde poderia vir, senão da África, aquela força expressionista contida na obra do Aleijadinho? A sua escultura reducionista, geométrica, talhada com energia angulosa, à maneira dos escultores nigerianos (...)” (Araújo, 2010: 16).

Ao revisitar a produção do ícone do barroco mineiro, propondo que sua fatura não seria possível sem a experiência cultural de seus escravos, o curador dá visibilidade às premissas defendidas por pesquisadores como Marianno Carneiro da Cunha e Clarival Prado Valladares, apenas para citar dois intelectuais recorrentemente mencionados. Premissas que deduzem o que hoje nos parece inequívoco: a história da produção artística colonial brasileira é indissociável da presença africana e de seus descendentes.

Nesta defesa, a curadoria permanece fiel a dois modelos narrativos entrelaçados e cuja codependência está explícita no questionamento sobre Aleijadinho. O primeiro modelo recompõe a autoridade de algumas geografias sobre outras, como, por exemplo, a manutenção das premissas que organizaram a pintura do período colonial em escolas: Escola Fluminense (Manoel da Cunha, José de Oliveira Rosa, Leandro Joaquim e Manuel Dias de Oliveira), Escola Baiana (José Joaquim da Rocha, José Teófilo de Jesus, José Franco Velasco) e o universo mineiro (Araújo, 2018: 32-33). Por sua vez, tal modelo sobrevive pela cadeia de biografias “incompletas”, que, somadas, constroem o contexto mais amplo de uma época, numa perspectiva própria da história cultural⁹. Mesmo nesse último item, o elenco indicado pelo

curador organiza-se entre artistas consagrados pelos manuais da história da arte e pela mídia e artistas pouco conhecidos, com pouca literatura especializada publicada. No primeiro grupo destaca-se Mestre Valentim da Fonseca e Silva, cuja presença na mostra foi destacada¹⁰ com um espaço especial [Fig.3], Francisco Vieira Servas, Francisco Xavier dos Santos, Padre Jesuíno do Monte Carmelo e, claro, Antônio Francisco Lisboa. No segundo grupo temos Domingos Pereira Baião, Bento Sabino dos Reis, Joaquim Pinto de Oliveira Thebas e Pedro Ferreira, entre outros.

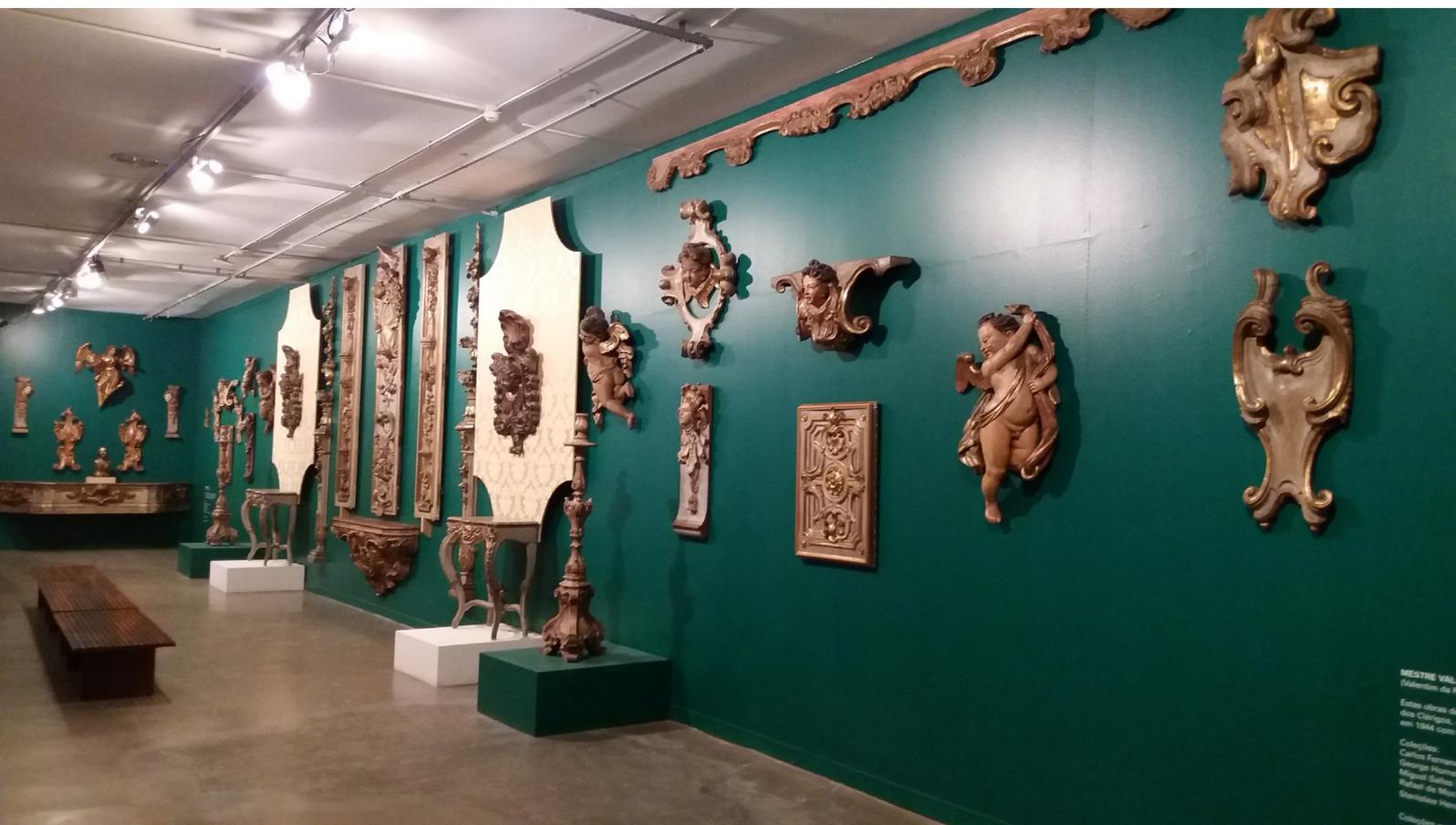


FIG. 3. Parede dedicada às obras de Mestre Valentim pertencentes a Igreja São Pedro dos Clérigos (1733), demolida em 1944, na cidade do Rio de Janeiro; exposição *Barroco Ardente e Sincretico. Luso-Afro-Brasileiro*, 2017, Museu Afro Brasil, São Paulo. Fonte: arquivo do autor.

A ênfase na produção baiana ganhou relevância na mostra não só pelas origens do curador e de parte de sua coleção¹¹, mas também pela necessidade de equilibrar os “barrocos” no imaginário do público, mais habituado aos nomes oriundos da produção mineira. Sabemos que o processo de identificação do barroco com o discurso nacional e suas representações identitárias são desiguais. Enquanto parte da produção colonial do litoral oriental brasileiro é elevado à “nordestinidade”, o barroco mineiro, segundo Myriam Ribeiro de Oliveira (1989), ganha cedo seu paradoxal modelo regional/nacional, especialmente a partir do artigo de Mário de Andrade, publicado na *Revista do Brasil*, em 1920¹². Dessa forma, no momento em que Araújo destacou a imaginária baiana como singular (“estofamentos e pinturas exuberantes, coloridas e sinuosas” [Araújo, 2018: 34]) ou quando se referiu ao imaginário do povo baiano para lembrar o *Cristo na Coluna* do escultor Francisco das Chagas, o “Cabra” (*Ibidem*), seu objetivo parece ter sido contribuir para uma revisão das narrativas sobre a produção artística e para a superação do discurso patrimonial modernista, ao menos no que se refere às preferências dadas à produção mineira.

As mãos eram mestiças, brasileiras

Como apontamos anteriormente, *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro* [Fig.4] antecipou aspectos fundamentais do *Barroco Ardente*. Em alguma medida, a exposição ocorrida na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo, entre março e agosto de 1998, prenunciou alguns aspectos do discurso curatorial que veremos em 2017. As tipologias, faturas, materiais e reproduções são semelhantes nas duas mostras. Dito isso, é preciso lembrar os contextos distintos em que são operadas. *Universo Mágico* não é exibida dentro de uma instituição dedicada à história, à cultura e à produção artística afro-diaspórica. A mostra no Sesi ocupou um espaço menor e estava atravessada

pelas narrativas de “brasilidade”¹³ que conformaram a Bienal de São Paulo daquele ano (*Bienal da Antropofagia*) e preparavam o terreno para exposições laudatórias ou mostras-síntese como a do *Redescobrimento* dois anos depois. Já na exposição do Museu Afro Brasil, as marcações discursivas e a seleção de peças operavam pelo elogio ao transnacional, tomado pela sua face mais aprazível, o transcultural.



FIGS. 4(A-D). Frames do filme *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, direção de Celso Renato Maldos (Imagemakers). Fonte: Canal Youtube Iphan Minas Gerais.

Ao contrário do que lemos em *Barroco Ardente*, dentro das fronteiras convencionais da história da arte colonial brasileira, nos textos do *Universo*

Mágico podemos encontrar citações sobre o rococó e o maneirismo, especialmente quando se trata do mobiliário e dos oratórios. Já o desenho expográfico da exposição do Sesi não emulava o texto curatorial principal escrito por Araújo. Enquanto o texto segue por enfatizar geografias (Bahia, Minas, Pernambuco, Rio de Janeiro, o “isolado” São Paulo etc.), a expografia segmentava-se em nichos sem ordenações geográficas ou escalas temporais e estéticas severas.

Em *Universo Mágico*, Araújo parece ter sentido a necessidade de apresentar uma visão da produção colonial identificada com o barroco e filiá-la à cultura mestiça, num trajeto não muito distante dos usos modernistas do tópos primitivista¹⁴:

(...) a expressão do Barroco se inscreve, com uma emoção contagiosa, quase um êxtase coletivo, entre profusão e o dinamismo. No Brasil, ela se traduz em ressonância cultural de um espírito mestiço, nas representações iconográficas dos santos de pura mulatice, santos gordos, morenos, de olhos puxados e lábios sensuais, Nossas Senhoras esvoaçantes, navegando pelo universo suspensas por anjos mulatinhos, de um sincretismo que vai incorporando ludicamente o corpo e alma, já que as mãos eram mestiças, brasileiras (Araújo, 1998: 22).

Nos textos que acompanharam a mostra, algumas preocupações ficam evidentes: [1] o zelo em definir o termo “barroco” (preocupação tangencial em 2017), tomando German Bazin, Gilberto Freyre e José Valladares, entre outros, como orientadores de discursos autorizados; [2] a defesa da negritude e das africanidades como operadoras sociais e culturais do barroco que herdamos (visualidades, sonoridades, literatura e teatralidade se fundem nesse propósito); [3] a ambientação cênica mais acentuada (iluminação, sonorização, segmentação espacial etc.), o que aproximou o espaço expositivo aos territórios devocionais¹⁵; [4] a preocupação em “navegar” pela história social da arte do período colonial, uma vez que o intento era destacar as relações sociais; [5] uma preocupação documental com a presença de retratos¹⁶, pois a sociedade “barroca” era o objeto privilegiado a

ser apresentado; e [6] ênfase na cultura religiosa do período colonial.

Nesse último caso, o termo “mágico” expõe uma operação recorrente nos projetos curatoriais de Araújo: a fé é sempre um elemento sublinhado e enaltecido como catalisadora das formas artísticas que genericamente intitulamos como barroco. Ao misturar a cultura material cristã europeia com as de outras bases cristãs (popular, africana, mestiça etc.) e, sobretudo, com religiões de matrizes africanas, elogiando a “fé” como dinamizadora da produção, Araújo equaliza tais programas religiosos aos olhos dos visitantes. Ele funde teologias e representações políticas, o que não é pouco numa sociedade racista, cuja interpretação literal dos processos religiosos tem proposto novas formas de iconoclastia e preconceito (Hussak van Velthen Ramos, 2019). Dessa forma, ele arrematava:

Assim esta exposição tenta, numa síntese, evidenciar uma leitura do laço indissociável no mundo barroco entre a arte e a religião: uma aproximação a esse universo pelo simples desejo da sedução, conduzida por uma plêiade ampla de artistas, reconhecidos uns como personalidades emblemáticas das nossas artes, anônimos outros, que anônimos foram os construtores, pedreiros, marceneiros, ferreiros, prateiros, ourives, entalhadores que construíram o que a arte tem de mais coletivo, na sua expressão e na sua doação (Araújo, 1998: 26).

Como ocorreu quase vinte anos depois, temos a mesma oscilação entre dois polos autorais. Contudo, aqui os poucos conhecidos e os reconhecidos são tratados como biografias mensuráveis, contrapostos aos anônimos desconhecidos. A sutileza com que tratara as questões da negritude no *Universo Mágico* é superada. Em seu lugar, em 2017, temos a constituição de um discurso mais direto, numa instituição e momento políticos distintos:

Os africanos e seus descendentes se *apropriaram* do movimento do barroco, sobretudo porque as corporações de ofícios mecânicos contribuíram para a ascensão social. Ardente em sua tropicalidade e sincrético no lado profano das festas religiosas – no bumba-meu-boi do Maranhão, na cavalhada de Goiás, na coroação dos reis do Congo, nos reisados de Alagoas e nos cortejos

dos maracatus de Pernambuco – *o barroco é um movimento contínuo na cultura brasileira*” (Araújo, 2018: 35, grifos nossos).

É justamente sobre a ordem da continuidade das heranças populares derivadas da cultura do barroco enunciadas nas duas exposições que vamos nos debruçar.

Alma profana e sincrética do povo brasileiro

A maneira como as biografias dos artistas é manejada nas duas exposições e a presença de obras “populares” que atestam a sobrevivência ou a continuidade do barroco nos ajudam a entender como a arte e a cultura populares são assimiladas no projeto curatorial de Araújo. Um questionamento importante na literatura sobre o assunto é o quanto podemos considerar o artista colonial como pertencente à tradição que consolidou a representação do artista popular pelos parâmetros do século XX. Não se trata de um questionamento original. Intelectuais e estudiosos como Lélia Coelho Frota (1975), Clarival Prado Valladares (1966), Mário Barata (1950), entre tantos outros, já tinham aproximado os dois modelos temporais, mesmo que indiretamente. No entanto, sabemos que há um vício nesta formulação, visto que tanto o modelo operacional do artista “popular” quanto o modelo do artista “colonial” foram edificados pelos modernistas após os anos de 1920.

Assim, a aproximação entre o “popular” e o “barroco” no discurso de intelectuais, artistas, literatos, pensadores de diferentes formações políticas na primeira metade do século XX surge como enaltecimento de uma visão modernista da história da cultura, que vinculava cada segmento da produção artística a um vetor identitário na construção de uma dada “brasilidade”. De fato, os termos “barroco” e “popular” passaram por uma adaptação. O primeiro já vinha sendo utilizado desde os meados do século XIX para classificar a produção colonial. É conferida a Manuel Araújo Porto-Alegre

a primazia de tê-lo utilizado como elemento “estilístico” classificatório da história da arte brasileira, numa reflexão que já intuía “a ideia de um ir e vir entre formas clássicas e formas amaneiradas”, segundo Gomes Júnior (1998: 41).

A perspectiva cíclica recebe um lastro teórico importante com a publicação, em 1915, do já citado e amplamente debatido *Renascimento e barroco*, de Wölfflin (2012). Subjacente a esse escopo, Wölfflin ofereceu a ideia de uma “sociedade barroca”, cujos valores eram deduzidos de seus esquemas formais. Independentemente de conhecerem as formulações do pensador suíço e do contexto de suas premissas, pensadores modernistas ou filiados, como Mário de Andrade, Lúcio Costa, Luiz Saia, Affonso Ávila, Roger Bastide, Germain Bazin, Robert Chester Smith, Curt Lange, em diferentes momentos, predicaram a ideia de uma sociedade barroca como gênese de uma arte brasileira nacional autóctone, tendo a produção nas Minas Gerais como seu modelo supremo. Antônio Francisco Lisboa surgiu, assim, como um artista paradigmático. Raquel Pifano investiga a questão e pontua que:

Considerado o maior artista do período colonial, a partir de seus estudos, forjou-se um conceito anacrônico de artista colonial que acabou sendo estendido a outros pintores e escultores do período. A historiografia da arte colonial de filiação modernista, até hoje dominante no cenário acadêmico, ao sobrepor a imagem moderna do artista genial “Aleijadinho” à figura do artesão Antônio Francisco Lisboa, criou um modelo teórico de análise do nosso passado artístico colonial que começa hoje a dar sinais de esgotamento (Pifano, 2012: 1501).

Entre tantas qualidades que foram atribuídas ao artista, desde a biografia de Rodrigo José Ferreira Bretas, intitulada *Traços biográficos relativos ao finado Antônio Francisco Lisboa, distinto escultor mineiro, mais conhecido pelo apelido de Aleijadinho*, publicada em 1858, está que ele foi um artista “primitivo e popular”. Sabemos que o discurso “primitivista” confeccionado a partir do neocolonialismo oitocentista unificou lentamente

as ideias de ancestralidade, de selvageria, de arcaísmo, de instintivo ao de “popular”. Para Price (2000), tal categorização decorreu do processo que instituiu e normatizou a produção material dos povos considerados primitivos. Segundo ela, há um paralelo entre o modo como os meios científicos e artísticos se apropriaram da arte “primitiva” proveniente de povos diferentes da organização ocidental e a fundação de lugar para os “primitivos” presentes nas sociedades “civilizadas”, um lugar específico e hierarquizado. A arte proveniente das culturas africanas, ameríndias, asiáticas etc. serviu para autorizar uma discriminação, pela semelhança de funções ou formas, contra bens culturais de camponeses, operários, mulheres e homens “incultos”, numa complexa circulação, apropriação e reapropriação de representações dos “inferiores” sociais (Price, 2000).

Dessa forma, não é imprudente compreender a formulação de uma identidade “barroca” brasileira, na esteira do debate sobre o neocolonial na arquitetura dos anos de 1920, e o ressurgimento de uma arte “popular” de matrizes nacionalistas como sobrevivências de dinâmicas do colonialismo epistêmico. Todavia, não foi Aleijadinho o escolhido para ser transformado no protótipo de “barroco popular”¹⁷. Ao mestre mineiro coube narrativas que celebraram a unidade estilística de seu trabalho, a partir de contornos de um discurso “erudito”. Sua arte, como a de alguns poucos artistas do século XVII e XVIII, foi delineada a partir de propriedades que foram isoladas, individualizadas e sequenciadas. Perspectiva distinta deu-se com a chave “popular” dedicada à arte colonial.

A constituição da “arte popular” como categoria assimilada pela história da arte, no primeiro momento, estava assinalada pela interpretação das obras como unidades estéticas coesas, ancoradas na emancipação do artista popular como criador autêntico. Na maioria dos casos, obras naturalizadas como expressão unívoca de uma dada comunidade, grupo étnico e/ou classe social, em contraponto a uma produção artística constituída “em processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação

elementos procedentes de diversas classes e nações” (Garcia Canclini, 2003: 220). Se o artista popular, na primeira metade do século XX, passa por um processo semelhante àquele sofrido por Aleijadinho — o isolamento de suas características estilísticas como processo de autorização de uma autoria particular —, por que quando o adjetivo “popular” é utilizado para a arte colonial ele opera no sentido oposto, identificando uma profusão de obras indistintas, fora das principais grades da historiografia da arte brasileira dedicadas, até recentemente, à arte daquele período?

A questão é de difícil resolução, justamente porque os termos “barroco”, como centralidade de uma arte produzida no período colonial, e “popular”, como partitivo entre a arte consolidada e o artesanal, permanecem maleáveis, muitas vezes com as fronteiras borradas e calculadamente paradoxais, atendendo às demandas políticas de uma historiografia nacionalista e dos diferentes mercados de bens artísticos ou artificados. Não é difícil apontar o artificialismo das operações que separam obras de artistas coloniais “conhecidos” daquelas obras cuja autoria é desconhecida. Não se trata, evidentemente apenas de um problema de anonimato (Brandão 2015: 168-175). Autores conhecidos também passam pela chave do “popular”. Aparentemente o que os distingue é sua proximidade com os modelos que circulavam a partir da Europa. O artista colonial “erudito” surge como aquele capaz de emular tais modelos, aproximando-se das exigências técnicas predicadas nos centros que formulavam os valores e critérios estéticos. Em contrapartida, temos artistas ou que copiam modelos de modo servil, ou que “inventam” formas em dissonâncias com o decoro e padrões exigidos, os ditos “populares”. Claro que o problema só toma contornos mais arbitrários quando levamos em consideração que as estratégias narrativas necessárias para criar o que venha ser o “erudito” são imprecisas e artificiais, cujo exemplo costumeiro continua sendo Aleijadinho:

O estilo Aleijadinho não é dedutível de idealidades aplicadas como estilo

de época nas histórias da arte caudatárias do evolucionismo do século XIX. No tempo da sua prática, não existe “O barroco”, “A arte barroca” nem “A arte”, essências inventadas esteticamente a partir do Iluminismo como classificações que subordinam dedutivamente as múltiplas durações e práticas artísticas antigas a unidades evolutivas como “classicismo” e “barroco”. Integrado ao “corpo místico” da Igreja Católica e do Império português, o estilo Aleijadinho não é Iluminista, nem clássico, nem barroco, mas patético, feito como emulação de autoridades artísticas que chegavam a Minas por meio de gravuras, como o trabalho pioneiro e excelente de Hannah Levi demonstrou, e da prática artística de escultores cultos, como o sutil Francisco Xavier de Brito. (...) As categorias ‘originalidade’ e ‘autenticidade’ não são necessárias, no caso, pois seu estilo não as pressupõe. Elas são categoriais românticas incluídas na conceituação de tempo histórico como evolução e progresso, consciência dos direitos democráticos da subjetividade burguesa, livre-concorrência liberal, autonomia artística, mercado de arte etc. O estilo Aleijadinho não pode ser nada disso, evidentemente, pois é inventado em um tempo anterior a tudo isso (Hansen, 2008: 23).

Nessa perspectiva, qualquer obra do período colonial se acomodaria mal em modalidades “estéticas” intrusivas. Observadas a partir dos preceitos e preconceitos do rótulo “popular”, a maioria das obras seria, via de regra, “arte popular”. Tal conclusão partiria de um anacronismo negativo, uma vez que o binômio popular-erudito não produz um debate determinante antes dos oitocentos. Mas, o uso do popular nas curadorias de Araújo sobre o barroco está menos preocupado com a inadequação histórica do que com o desejo de se contrapor a um lugar-comum; este, próprio do discurso primitivista do século XX, de que o “popular” seria uma modalidade artística menor da cultura brasileira. Esse mesmo lugar-comum pode ser observado na apreciação de estudiosos para, eis a ironia, tipificar negativamente a produção colonial. Para estes, a fatura “popular” seria um componente “estranho”, não convencional, na arte do período, como mostra Benedito Lima de Toledo ao tratar da arquitetura e da arte franciscana de Penedo e São Cristóvão: “Em Penedo, a escultura revela um padrão próximo

à *arte popular*, totalmente inconvençãoal e as figuras, anjos e meninos tem algo de grotesco. Nem por isso de menor interesse” (Toledo, 2006: 34, grifo nosso). Ou seja, entre a substância “popular” e sua adjetivação parece haver uma disputa contínua entre seu valor identitário positivo, enunciando a autenticidade e ancestralidade de nossas matrizes culturais, e uma perspectiva restritiva e subalternizada.

Nas últimas duas décadas, uma série de eventos e instituições defenderam a perspectiva do “popular” para arte colonial brasileira, dando franca vantagem ao valor identitário positivo que o termo opera. Ressaltadas as óbvias diferenças, é justamente nesse tocante que podemos aproximar *Universo Mágico* da polêmica mostra *Brazil: Body and Soul*¹⁸, pois ambas celebraram o sincretismo:

[...] dos artefatos religiosos e dos objetos litúrgicos e ex-votos, a conexão com o modernismo e com a vanguarda nacionalista de inícios do século XX e as ressonâncias na arte popular, indígena ou africana, tudo celebrando a invenção de uma arte local, original e nova que tinha encontrado na talha e na escultura setecentistas seu âmbito de maior experimentação (Baumgarten; Tavares, 2013: 8).

Tal sincretismo ajuda a deslocar a arte barroca “erudita” para dentro de uma cultura visual barroca ampla, cuja assimilação da cultura material e imaterial ambiciona a dissolução entre uma fatura erudita e popular. É difícil pressupor o quanto tal ambição se efetivou para os diferentes públicos das mostras. Se as biografias “autorizadas” são as principais ferramentas narrativas que informam sobre obras, não raro pode-se crer que o popular colonial, a seu modo, permaneceu secundário. Embora, agora, como parte componente da celebração da excepcionalidade da arte colonial brasileira.

Nesse tocante, as duas exposições curadas por Araújo oferecem uma chave de continuidade entre o barroco erudito, o barroco popular e a cultura popular¹⁹ consolidada ao longo do século XX²⁰. Nas duas exposições encontramos elementos da cultura material e registros da cultura imaterial

populares. No *Barroco Ardente*, o curador é mais explícito ao propor a mostra como uma viagem por manifestações “profanas e sincréticas” associadas ao período colonial: danças de São Gonçalo, coroações dos reis do Congo, bumba-meu-boi maranhense, cavalcadas de Pirenópolis, os folguedos natalinos dos Guerreiros de Alagoas, maracatus pernambucanos: “No carnaval do Recife, ainda hoje, a Noite dos Tambores Silenciosos reúne vários maracatus para a reza em iorubá feita por um sacerdote da religião de matriz africana” (Araújo, 2018: 35). Assim, “a massiva participação de artistas negros e mulatos projetou a arte barroca para além dos templos e dos territórios sagrados. A expressão barroca se desdobra na alma profana e sincrética do povo brasileiro” (*Ibidem*).

O discurso conciliador é evidente. Uma defesa da contiguidade do barroco nas expressões populares que, ainda hoje, podemos encontrar na base cultural e identitária da “brasilidade”. Mas é preciso demonstrar o quanto tais bases populares estavam “vivas” no presente exposto e como algumas delas são utilizadas como “continuidades”, e não apenas associadas, como a imaginária dos santos pretos e as coroações dos reis do Congo, por exemplo.

Nesse tocante, Araújo elegeu alguns exemplos comuns às duas exposições. As maquieta²¹ oferecem um dos modelos de artefatos do universo “popular”. Em *Universo Mágico*, ele chama a atenção para tais representações de altares e retábulos de toda forma, “que são simplesmente de papel dourado, recriando um altar-mor com suas colunas, dosséis e bancadas, extraordinário invento popular, sobretudo os da Bahia, tradição do convento dos Humildes de Santo Amaro da Purificação” (Araújo, 1998: 23). Já as tábuas de *ex-votos* são um exemplo contundente da filiação entre o período colonial e a tradição dos *ex-votos* celebradas nas exposições e coleções de arte popular do século passado. Vale nos determos rapidamente sobre sua presença nas duas mostras.

Uma iconografia inocente

As tábuas votivas, na realidade colonial brasileira, podem ser definidas como tábuas depositadas em igrejas, cemitérios e outros espaços domésticos, cujo valor derradeiro era prestar tributo às curas milagrosas ou às ações extraordinárias executadas por oragos protetores. Os exemplares apresentados na exposição de 2017 vinham de quatro coleções particulares não identificadas, do próprio acervo do Museu Afro Brasil e da coleção de Miguel Salles Filho e Ricardo von Brusky. Em 1998, na *Universo Mágico*, a presença de tábuas votivas da coleção de Márcia de Moura Castro era detalhada com a republicação de um texto da colecionadora, preocupada em “estudar esses *ex-votos* sob diferentes ângulos: como expressão da arte popular, como fato histórico e como fenômeno religioso” (Castro, 1994: 9). O texto enaltecia a produção artística mineira do período colonial [Fig.5], enfatizando que os artistas, especialmente os pintores, estavam devotados à arte sacra. Coube, segundo a colecionadora, às “modestas tábuas votivas a responsabilidade de nos transmitir, de maneira despretensiosa e pitoresca, uma imagem dos hábitos, dos ambientes e dos vestuários daquela época” (*Ibidem*: 18).

Com anos dedicados à coleta e à pesquisa dessas tábuas, a colecionadora define o *ex-voto* mineiro típico como aquele pintado com cores primárias fortes, geralmente, sobre cedro e no formato retangular. E complementa: “Tem a moldura bem saliente, pintada como imitação dos veios do mármore pregada diretamente na tábua, e suas dimensões nunca ultrapassam os ‘dois palmos’” (*Ibidem*). Outras características podem ser aferidas, segundo a autora: frequentemente mostram um aposento com o enfermo deitado sobre uma cama, alguns detalham os objetos, em outros a condição humilde deixa-se entrever; a presença de outros móveis é rara; numa faixa inferior ou, raramente, lateral aparece o relato do milagre e do orago milagreiro. As tábuas com cenas exteriores são mais variadas, pois representam “queda de cavalo, desastre de carro de boi, assalto, doença de animal, incêndio ou

explosão” (Castro, 1994: 19). Não raro, segundo a colecionadora, o ofertante aparece sozinho ajoelhado em prece diante de uma representação do orago que lhe concedeu o milagre.



FIG.5. Santa Rita, ex-voto, segunda metade do século XVII, Minas Gerais, têmpera sobre madeira, 25 x 21cm, coleção Marcia Moura de Castro/Iphan. Obra reproduzida no catálogo da exposição *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro* (Araújo, 1998: 345). Fonte: Castro, 1994: 34.

O texto lembra, ainda, que sabemos muito pouco sobre os pintores de *ex-votos*. Pelas condições e pela linguagem empregada nas peças, provavelmente atuavam de modo eventual. Tais pintores descrevem o que lhes era encomendado e, nesse sentido, aos nossos olhos, eles tendem a estereotipar a cena. Castro, em sua experiência de investigação, mostra que certos detalhes acabam por indicar peças realizadas por um único autor. “Um deles especializou-se em reproduzir no mesmo quarto a vítima na cama e o desastre que motivou a promessa” (*Ibidem*: 20). Provavelmente os estudos de Hannah Levy auxiliaram na compreensão da colecionadora sobre tal fenômeno devocional e artístico. Levy afirmava que “esses trabalhos coloniais eram executados via de regra por artistas populares, pobres artesãos ou humildes pintores do acaso, e o retrato seria uma tarefa muito superior às suas forças” (Levy, 1945: 264). Para ela, os “humildes” artistas dos *ex-votos* devotaram-se a enfatizar a cena, optando por esboçar de modo vago e sumário o retrato do ofertante. Diante dessa realidade, a historiadora da arte alemã identificava nessas obras uma solução para a carência técnica dos artistas com a criação de uma “espécie de pintura de gênero, ou anedótica, que, embora primitiva e rudimentar, oferece ao observador de hoje muitos elementos não identificados nos retratos coloniais” (Levy, 1945: 264). Nos *ex-votos*, considerados técnica e artisticamente “primitivos” por Levy, pode-se verificar a representação de ambientes domésticos individuais, algo que “nunca se vê nos retratos coloniais (*Ibidem*).

Castro aproximava as origens dos *ex-votos* do cristianismo primitivo, oriundos de costumes e ritos pagãos, ao sincretismo popular operado no período colonial brasileiro, “quando os ídolos africanos se identificaram com os santos católicos. Oferecer *ex-votos* aos santos foi um desses hábitos herdados” (Castro, 1994: 10). Embora possamos objetar o vocabulário e as simplificações operadas pela colecionadora, o texto está associado à operação delineada pela curadoria de Araújo, cujo modelo transcultural defendeu as mesmas associações no espaço expositivo e, especialmente, em seu textos. É elucidativo que no catálogo de *Barroco Ardente*, os *ex-votos* compõem a cadeia

dedicada às artes e às manifestações populares²², com peças que mesclam: tronos setecentistas do rei e da rainha (Reisado), oriundos de Minas Gerais; o estandarte do Maracatu de Baque Virado Nação de Luanda, produzido em 2001 em Olinda [Fig.1]; diferentes caretas de Abel Teixeira e Zé Demétrio, de São Luís do Maranhão; máscaras da Cavalcada de Pirenópolis (Goiás); chapéus de guerreiros de Mestre Benon (Benon Pinto da Silva) e; o estandarte de procissão de Nossa Senhora do Rosário, do século XVIII, oriunda do Vale do Paraíba paulista. No *Universo Mágico*, as tábuas votivas são apresentadas na sessão “Continuidade do Barroco”.

Esse magnífico episódio da Arte no Brasil

A aproximação entre a arte popular e o universo do barroco funcionam bem para a defesa que Araújo faz do barroco como movimento contínuo da cultura brasileira. Mas há um ponto não negligenciável da operação proposta pelo curador e que nos apresenta uma perspectiva pragmática: não raro, coleções de arte colonial estão amalgamadas às coleções de arte popular²³. Muitos são os colecionadores que optaram por associá-las em suas coleções, como é o caso do colecionador Emanuel Araújo. O apelo ao colecionismo privado é aspecto fundamental para a constituição dos projetos curatoriais de Araújo, e isso fica patente na abertura da apresentação de *Barroco Ardente*:

Essa exposição homenageia *In memoriam* colecionadores e curadores importantes na preservação de acervos com diversas manifestações da arte antiga. Exposições, livros e catálogos editados por estes homenageados foram importantes para a continuação histórica do estudo da arte barroca brasileira: Paulo Vasconcelos, João Marino, Toninho Foz, Jorge Yunes, Pietro Maria Bardi, Dom Clemente da Silva Nigra, Carlos Eduardo da Rocha, Anita Marques da Costa, Torquato Saboia Pessoa, Domingos Giobbi, Ariane Juliani. (Araújo, 2018: 32).

A mesma deferência foi dada aos colecionadores na exposição de 1998:

queremos também deixar registrado nosso tributo a colecionadores como João Marino, (...) José Mindilin e tantos outros, sem cujo paciente trabalho de resgate se teria perdido uma parte substancial dessa preciosa herança do nosso passado, e cuja vida foi certamente tocada em profundidade pela magia dessas obras e desta arte que souberam preservar. (Araújo, 1998: 27)

Num rápido e não rigoroso olhar sobre a procedências das obras nas duas mostras, podemos frisar que os dois projetos — como muitos outros geridos pelo curador — são dependentes de coleções privadas, francamente representadas nas duas exposições.

As peças presentes no *Universo Mágico* eram oriundas de mais de quatro dezenas de acervos e coleções públicos e, sobretudo, privados²⁴. No primeiro grupo destacamos os acervos dos Museus de Arte Sacra de São Paulo e da Bahia. No segundo, destacaram-se a presença de dezenas de peças das coleções de Beatriz e Mário Pimenta Camargo, de Marcia Moura Castro e de Angela Gutierrez. Dentre as peças datadas, o foco da exposição deu-se, como esperado, no século XVIII. Nesse tocante, os setecentos estavam representados por um equilíbrio entre peças mineiras e baianas. Uma dinâmica parecida deu-se com *Barroco Ardente*. Mesmo tendo a mostra ocorrido já sob o abrigo do Museu Afro Brasil, peças oriundas de coleções privadas, identificadas ou não, predominaram na exposição. Nesse caso, destacamos as coleções de Antonio Foz, Miguel Salles, Ruth e Paschoal Grieco. Em 2017, o número de peças oriundas do Rio de Janeiro se evidenciou, em especial aquelas identificadas como sendo do século XVIII. Além disso, a geografia e a temporalidade se expandem com a presença de mais obras dos oitocentos e mais obras oriundas de outras partes do Brasil, além do universo indo-português, das missões guaranis e do Rio da Prata. Fenômeno que ajudou a consolidar a premissa transcultural da curadoria.

O anonimato de muitos colecionadores não permite uma síntese ou qualquer conclusão. Contudo, é fácil deduzir, pelas coleções identificadas,

uma ampliação temporal e geográfica entre as mostras de 1998 e 2017.

Pérola imperfeita

Temos que lembrar sempre que uma exposição de grande porte é construída para um público indistinto. Ou seja, Emanuel Araújo buscou uma comunicação com o público contemporâneo e, secundariamente, uma abordagem que poderia contentar as polêmicas geradas por especialistas, mesmo utilizando seus textos e suas pesquisas para legitimar sua prática curatorial.

O que efetivamente *Universo Mágico* antecipou foi a tese de que obras de arte e outros artefatos produzidos no período colonial são resultados de adaptações, emulações e criações de processos técnicos, jogos retóricos e poéticos, elementos doutrinários, teológicos e políticos oriundos de diferentes códigos culturais derivados de diferentes partes da Europa, bem como de outras regiões africanas e asiáticas, e, sobremaneira do encontro com comunidades indígenas. O valor “barroco” seria, portanto, um amálgama de adaptações e deformações dos modelos ideais, defendidos por alguns insistentes teóricos e historiadores no século XX.

Barroco Ardente e Sincrético avança um pouco mais, na medida em que toma as africanidades como vetor organizador do “barroco tropical” [Fig.6], já enunciando uma inversão na qual o componente negro da cultura brasileira torna-se protagonista. A noção de “barroco tropical” é a revisão da apologia das hierarquias coloniais, cuja premissa baseava-se na inferioridade indígena e africana e, por conseguinte, na legitimidade de sua subordinação. Ao embaralhar os modelos “eruditos” e “populares”, oriundos da tradição antiquária, e evidenciar as autorias afrodescendentes, a curadoria buscou desestabilizar critérios que sustentavam a hierarquização estético-racial.

Barroco tropical

"Dir-se-á que uma igreja barroca no interior de Minas, mesmo gêmea ou inspirada em outra do Minho ou Douro, não é a mesma que em Portugal. E não é. Mesmo sem ter o condimento que os mexicanos introduziram no barroco espanhol, o 'mesmo' é lá outro. Não pelas razões por que o sabiá não é o rouxinol. Mas porque lá *está* e é futuramente 'tão Brasil'. Barroco à sombra das palmeiras, barroco exilado e tornado alucinatório sob o sol dos trópicos".

Eduardo Lourenço
em *Apostose barroca*



FIG. 6. Exposição *Barroco Ardente e Sincrético. Luso-Afro-Brasileiro*, 2017, Museu Afro Brasil, São Paulo. Texto de parede de Eduardo Lourenço²⁵. Fonte: arquivo do autor.

Um ponto que merece destaque é a obra da artista contemporânea portuguesa Manuela Pimentel, *A terra que nos foge debaixo dos pés*, de 2017 [Fig.7]. Sua presença reforçaria uma narrativa trans-histórica, atravessada pela aproximação de obras de diferentes regimes temporais, além de estéticos, culturais, geográficos e étnicos. Ao tomar o vocabulário azulejar

e combiná-lo com os ruídos da comunicação visual urbana e com estampas cristãs, a obra alinha-se - momentaneamente - às premissas transculturais que a curadoria buscou apresentar. Ao mesmo tempo, as semelhanças entre o trabalho de Pimentel com a azulejaria setecentista só podem ser produzidas pela diferença histórica. Ou seja, das analogias formais extraem-se as diferenças entre a bricolagem e as montagens contemporâneas da hierarquia orgânica do passado.

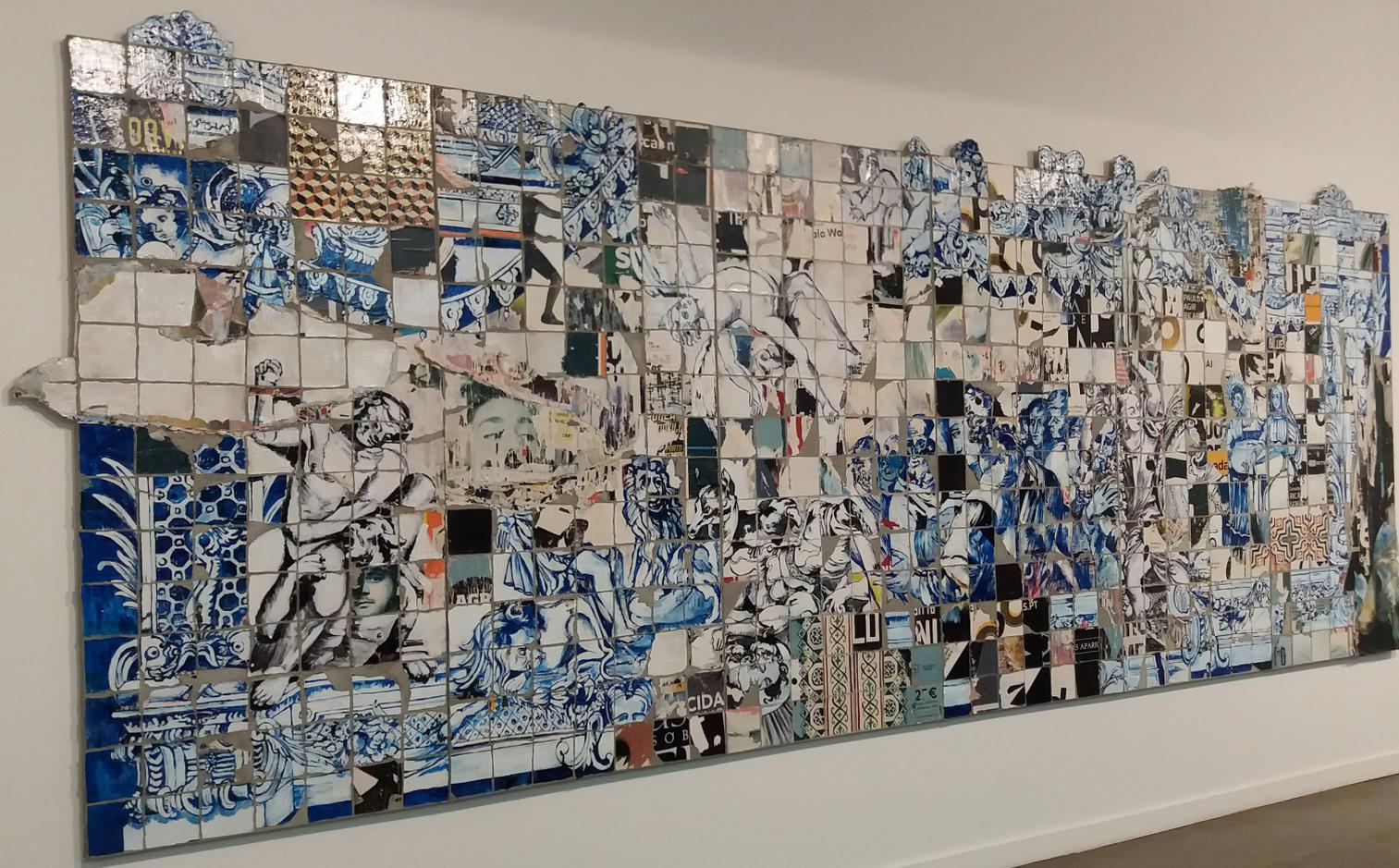


FIG. 7. Manuela Pimentel, *A terra que nos foge debaixo dos pés*, 2017, acrílica e verniz sobre cartazes de rua sobre tela, 215 x 600 cm. Acervo da Associação Museu Afro Brasil. Fonte: acervo do autor.

A terra que nos foge debaixo dos pés é a única peça do sistema da arte contemporânea (outros artistas do contemporâneo são apresentados como “populares”), além de representar a única feita por uma mulher na exposição. Embora excepcional por vários motivos, além da localização destacada na expografia da mostra, o trabalho de Pimentel não é suficiente para perturbar ou ampliar o projeto de Araújo. Quando começamos a pesquisar os registros e os dados das duas mostras aqui associadas, tínhamos como premissa a ideia de que suas bases estavam consolidadas pela trans-historicidade, ou seja, pela tensão de regimes estéticos e artísticos provenientes de temporalidades não facilmente associadas pela história da arte tradicional. Contudo, embora haja evidentes diferenças na condução dos dois projetos sobre o barroco, Araújo mira em três condições que as unificam: [1] a defesa do barroco como fenômeno miscigenado, contemplado dentro da tradição modernista; [2] a defesa de que arte brasileira é atravessada pelas africanidades e, portanto, seu entendimento depende da compressão da produção afro-diaspórica e, por consequência, [3] a defesa de que a cultura barroca é sincrética e continua presente em nossa sociedade atual.

É justamente esse último item que nega nossa hipótese inicial. Araújo não utiliza o expediente da aproximação de regimes estéticos e artísticos díspares e localizados em contextos heterogêneos. Antes, ele pressupõe uma sincronia entre tais contextos. Ele os unifica, produz ou busca produzir uma continuidade, embora raramente linear, das produções intituladas como “barrocas”, combinando-as. Menos que o contraste, suas curadorias procuraram a acomodação. O “popular” - tanto as obras, quanto a operação discursiva - funciona, desta forma, como mais uma chave para defender a contiguidade e sobrevivência da cultura do barroco.

O que pesa negativamente, nesses casos, é que a especificidade histórica das práticas locais não é enfatizada. Ao propor um olhar descritivo, dirigido pelas expografias cênicas, a curadoria equaliza obras num processo de universalização das particularidades²⁶. Assim, não é irrelevante notar que o projeto de 2017 pode reforçar uma “brasilidade” centrada no sincretismo

acrítico e no autoexotismo.

O ganho é a evidente defesa da pluralidade da produção e na inclusão da cultura afro-diaspórica. Nesse ponto, a curadoria alcança um dos paradigmas cruciais da produção barroca: o poder se deduz da aparência (Hansen, 2001: 49). *Barroco Ardente* seduz com a exposição de diferentes modelos culturais. Outro em conflito, tais modelos culturais são aproximados, diante dos contextos de alteridade cultural. E a sedução não é componente secundário na história da arte que Araújo buscou revisitar. Ou seja, ao aplicar o veneno da uniformização, o curador equaliza regimes étnicos, culturais e artísticos. Assim, embaralha posições hierárquicas naturalizadas e suas recepções codificadas pela história da arte tradicional.

Referências

- AGUILAR, N. (org.). *Mostra do Redescobrimto: arte barroca*. São Paulo: Associação Brasil 500 anos de artes visuais, 2000.
- ARAÚJO, A. O Universo mágico do barroco brasileiro. In: GALERIA DE ARTE DO SESI. *O Universo mágico do barroco brasileiro*. Catálogo de exposição. São Paulo: Sesi Fiesp, 1998.
- _____. Introdução e Proposição. In: _____. (org.). *A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. 2.ed. revista e ampliada. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- _____. Barroco Ardente e Sincrético Luso-Afro-Brasileiro. In: MUSEU AFRO BRASIL. *Barroco Ardente e Sincrético Luso-Afro-Brasileiro*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2018.
- BARATA, M. *Conceito e metodologia das artes populares*. Rio de Janeiro: MEC, 1950.
- BAUMGARTEN, J. Barroco Global – aspectos transculturais e trans-históricos: algumas reflexões preliminares. *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 24, jul-dez 2015, p. 21-28.
- BAUMGARTEN, J.; TAVARES, A. O Barroco colonizador: a produção historiográfico-artística no Brasil e suas principais orientações teóricas, *Perspective*, n.2, 2013. Disponível em: <https://journals.openedition.org/perspective/5538>. Acesso jun.2019.
- BORIM, A. et al. Festas e religiosidade no cotidiano das Minas Gerais: apontamentos, discussões e a importância da preservação de um valioso patrimônio dos distritos de Ouro Preto. *Barroco*, n.19, 2001/ 2004.

BRANDÃO, A. Inventários de artífices fontes para a compreensão do fazer artístico no Brasil colonial. *Imagem Brasileira*, v. 8, p. 168-175, 2015. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistaceib/index.php/imagembraziliana/article/view/222>. Acesso em: fev. 2022.

_____. Anotações sobre a centralidade do artista na história da arte. *Philia*, v.1, n.2, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/philia/article/view/93030>. Acesso em: abr. 2022.

CABAÑAS, K. M. *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2018.

CAIXA ECONÔMICA FEDERAL. *O Barroco no popular e o Popular no Barroco*. Curadoria de Cristina Ávila e Gisele Catel. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Caixa Econômica Federal, 2008.

CAMPOS, A. A. As almas santas na arte colonial mineira e o purgatório de Dante. *Barroco*, n.20, Centro de Pesquisas do Barroco Mineiro, 2012/2013.

CARDOSO, R. *Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Cia das Letras, 2022.

CASTRO, M. *Ex-votos mineiros. As tábuas votivas no ciclo do ouro*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1994.

CONDURU, R. Ogum historiador? Emanuel Araújo e a historiografia da arte afrodescendente no Brasil. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. *Anais XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Vitória, 2009. Disponível em: http://www.cbha.art.br/pdfs/cbha_2009_conduru_roberto_art.pdf. Acesso em: dez. 2021.

CONDURU, R. *Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. Esse “troço” é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 3, n. 3, p. 98-114, 2019. DOI: 10.24978/mod.v3i3.4309. Acesso em: abr. 2022.

DIAS, F.C. Para uma Sociologia do Barroco Mineiro. *Barroco: Revista de Ensaio e Pesquisa*, Belo Horizonte, 1969.

FIALHO, A. L. As exposições internacionais de arte brasileira: discursos, práticas e interesses em jogo. *Sociedade E Estado*, v. 20, n. 3, p. 689-713, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5186>. Acesso em: jun.2019.

FREIRE, L. A. R. As maquieta das Humildes: maravilhoso diminuto e afetivo feminino. In: KNAUSS, P.; MALTA, M. (Orgs.). *Objetos do olhar História da Arte*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015, p. 125-138.

FREITAS, R. P.de. Art: descentramentos barrocos, *Imagem: Revista de História da Arte*, 1(1), 2022. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/img/article/view/14182>. Acesso em: ago.2022.

FROTA, L. C. *Micropoética de 9 artistas brasileiros: vida, verdade e obra*. Rio de Janeiro: Editora Fontana, 1975.

GARCÍA CANCLINI, N. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

GARRAMUÑO, F. *Modernidades Primitivas. Tango, samba e nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GOMES, L. A. O efeito Aleijadinho: ensaio de antropologia da expertise. *Religião & Sociedade*, 2018, v. 38, n. 3, p. 90-112. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0100-85872018v38n3cap04>. Acesso em: abr.2022.

GOMES JÚNIOR, G.S. *Palavra peregrina: O Barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.

HANSEN, J. A. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa*, n.2, p. 10-67, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116560>. Acesso em: fev. 2022.

_____. Aleijadinho e outras representações. Prefácio. In: GRAMMONT, G. *Aleijadinho e o aeroplano: o paraíso barroco e a construção do herói colonial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileiro, 2008, p.17-32.

HUSSAK VAN VELTHEN RAMOS, P. “Quem adora as imagens adora o diabo”: Reflexões sobre iconoclastia no Brasil. *MODOS: Revista de História da Arte*, v. 3, n. 1, p. 133-143, 2019. Disponível: 10.24978/mod.v3i1.3308. Acesso em: mar. 2022.

INOCÊNCIO, N. *Emanuel Araújo: o mestre das obras*. Rio de Janeiro: Garamond: Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

LEVY, H. Retratos coloniais. *Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 9, Rio de Janeiro, 1945. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPato9_m.pdf. Acesso em: abr.2022.

MACIEL, F. *O Brasil-nação como ideologia: A construção retórica e sociopolítica da identidade nacional*. Rio de Janeiro: Autografia, 2020.

MUSEU AFRO BRASIL. *Barroco Ardente e Sincretismo Luso-Afro-Brasileiro*. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2018.

NDALIANIS, A. *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

OLIVEIRA, M. A. R. O conceito de identidade nacional na arte mineira do período colonial. *Revista do Instituto Estudos Brasileiros*, n. 30, São Paulo, p.117-128, 1989. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/70481>. Acesso em: fev. 2022.

PIFANO, R. Q. O conceito modernista de artista colonial: o caso de Aleijadinho. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPAP. *Anais do 21º Encontro Nacional da ANPAP*. Rio de Janeiro: UERJ, 2012, p. 1492-1503, Acesso em: jun.2021.

POINSOT, J-M. A exposição como máquina interpretativa. In: CAVALCANTI, A. et. al (orgs.) *Histórias da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, p. 9-26.

PRICE, S. *Arte primitiva em centros civilizados*. Tradução Inês Alfano. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2000.

- ROHRER, F.W. *Garimpeiro de memoriais: memórias de Emanuel Araújo*. 2018. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2018.
- SIMIONI, A.P.C. Primitivisms in Dispute: Production and Reception of the Works of two Brazilian Artists in Paris in the 1920s. *Modernism-Modernity*, v. 6, p. 1-25, 2021.
- TOLEDO, B.L. Essência e Alcance das Manifestações Barrocas no Universo Luso-Brasileiro. *Revista Música*, São Paulo, v. 11, 2006, p. 29-44. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/55096> . Acesso em: jun.2019.
- VALLADARES, C.P. Primitivos, Genuínos e Arcaicos. *Cadernos Brasileiros*, ano 8, n. 2, março-abril, 1966.
- WEINSTEIN, B. *The color of modernity: São Paulo and the Making of Race and Nation in Brazil*. Durham: Duke University Press, 2015.
- WÖLFFLIN, H. *Renascimento e barroco: estudo sobre a essência do estilo e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Notas

- * Docente e pesquisador do Departamento de Artes Visuais, no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais e no Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: dionisio@unb.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>. Durante a edição final deste texto, recebemos com profundo pesar a notícia do falecimento de Emanuel Araújo. Dedicamos este texto a sua memória. Uma pequena contribuição crítica diante de um legado gigantesco para a cultura e a arte brasileiras.
- 1 Não nos furtemos de dizer que as escolhas são arbitrárias e se pautaram tanto no fato de serem projetos dirigidos por Araújo, como na monumentalidade pretendida por eles. Outras exposições que utilizaram estratégias semelhantes, como *Brazil: Body and Soul* (2001, Nova York), *Barroco Brasileiro* (1999, Paris), *Mostra do Redescobrimento: Brasil 500 anos* (2000, São Paulo, especialmente os núcleos: Barroco, Arte Afro-Brasileira, Arte Popular, Negro de Corpo e Alma, as duas últimas com participação curatorial de Araújo), não serão tratadas neste artigo, mas informam sobre um momento em que a arte colonial brasileira é revisitada e disputada para recompor discursos regionais e nacionalistas (Baumgarten, 2015: 27).
 - 2 Os catálogos (*Barroco Ardente*, *O Universo Mágico do Barroco Brasileiro*, *A Mão Afro-brasileira*, entre outros) utilizados para a constituição desta pesquisa ocupam um papel ímpar na comunicação museológica brasileira e na visibilidade da produção artística dedicada aos temas abordados. Vale ressaltar o papel de Araújo como editor. Ele imprimiu uma cultura do registro com a republicação e publicação de textos cruciais de especialistas na Pinacoteca do Estado, museu que dirigiu de 1992 e 2002, e no Museu Afro Brasil, instituição que dirigiu desde sua fundação até seu falecimento. O conteúdo desses projetos editoriais excede o que as exposições homônimas apresentaram.

- 3 Os intertítulos deste artigo são trechos dos textos assinados e/ou autorizados por Emanuel Araújo para as exposições aqui debatidas: *Barroco Tropical* (Araújo, 2018: 23); *As mãos eram mestiças, brasileiras* (Araújo, 1998: 22); *Alma profana e sincrética do povo brasileiro* (Araújo, 2018:35); *Uma iconografia inocente* (sobre o ex-votos pintados [Araújo, 1998: 26]); *Esse magnífico episódio da Arte no Brasil* (sobre a contribuição de artistas e colecionadores [Araújo, 2018: 32]); *Pérola imperfeita* (sobre a obra Manuela Pimentel [Araújo, 2018: 9]).
- 4 A exposição foi patrocinada pela empresa portuguesa do setor elétrico EDP Brasil.
- 5 A cadeia foi iniciada com a mostra *Africa Africans*, de 2015, e seguida pela exposição *Portugal Portugueses – Arte Contemporânea*, de 2016. No texto de abertura do catálogo de *Barroco Ardente* pode-se ler que: “em breve complementadas pela vertente indígena” (Museu Afro Brasil, 2018: 25).
- 6 Respondendo a seu questionamento retórico “Quais são as linhas mestras deste museu?”, Roberto Conduru (2009: 163) delinea as bases fundantes da instituição: “No Museu, podemos observar a persistência de algumas idéias. Central é o foco na questão afro tal como ela existe no Brasil. O Museu se estrutura de maneira não estanque e descentrada, a partir de temas como escravidão, economia, cotidiano, religiosidade, personagens. Destacam-se as conexões com a África, seja na exposição do acervo, seja nas mostras focadas nas artes de diferentes sociedades na África. Nesse sentido, tem especial destaque a questão da diáspora africana no mundo”.
- 7 A variedade de objetos, faturas e processos artísticos apresentados nas mostras discutidas aqui não é uma invenção nem aprimoramento de Araújo, basta lembrar do acervo do Museu de Arte da Bahia (pintura, móveis, azulejaria, cerâmica, escultura, porcelana, cristais, peças de ourivesaria etc.) que ele dirigiu entre 1981 e 1983. Os méritos do curador residem na sua capacidade de desierarquizar ou reierarquizar tais peças, em regimes estéticos não usuais em instituições museológicas do sistema das artes visuais. Mais ainda, na capacidade de transformar seus projetos em sucessos de público e construir um aparato memorial para eles (Rohrer, 2018).
- 8 Não seguiremos o caminho ofertado por Angela Ndalianis (2004), que, ao lado de outros pesquisadores, investigou o uso da estética do barroco do século XVII europeu pelos artistas, críticos, curadores e outros profissionais da arte para constituição dos preceitos do “pós-modernismo”, utilizados em favor do entretenimento das indústrias turística e audiovisual. Mas é preciso defender como relevante pesquisas que mensuram como tal uso deu-se com os mesmos profissionais no Brasil. Uma outra abordagem da questão pode ser encontrada em Freitas (2022).
- 9 Brandão mostra que o modelo foi operado por Carl Justi, ao publicar obras sobre Velázquez e Murillo, no final do século XIX (Brandão, 2019: 77).
- 10 Mestre Valentim esteve representado com 31 peças, segundo inventário da exposição. Agradeço ao Museu Afro Brasil pelas informações que ajudaram a subsidiar este texto.
- 11 Constituída ao longo de mais de três décadas, a coleção de Araújo é tipificada por Inocêncio (2010: 23) como o “maior acervo particular voltado para a cultura material afro-brasileira de que se tem notícia”.
- 12 Escreve Mário de Andrade (*apud* Oliveira, 1989: 118): “As igrejas construídas quer por portugueses mais aclimados ou por autóctonos algumas, provavelmente, como o Aleijadinho, desconhecendo até o Rio e a Bahia, tomaram um caráter mais bem determinado e, poderíamos dizer, muito mais nacional”.
- 13 O termo não é utilizado neste texto como sinônimo de um processo findo e bem-sucedido de construção da identidade do estado nação, mas, sobretudo, como noção que caracteriza um desejo

e seus fracassos (Maciel, 2020). Lembrando que, no caso do barroco, “esta categoria estilística pôde encarnar a essência de uma nação, suas ambições políticas e ideológicas; e ainda, certos esquemas ornamentais e características de solidez, movimento e apelo direto ao espectador em formas traduzíveis e efetivamente desconcertantes presentes na pintura, na escultura, na arquitetura e em expressões efêmeras bastante difundidas em diferentes localidades” (Baumgarten, 2015: 28).

- 14 Para Rafael Cardoso, “O apelo modernista ao primitivo, já cheio de tensões e contradições no contexto europeu, adquiriu novos contornos em sua transculturação para o cenário brasileiro. Conforme apontou Abilio Guerra, as discussões em torno do primitivismo no Brasil não podem ser separadas de debates preexistentes sobre raça e etnia na formação nacional e, em especial, de ideias de inferioridade derivada do conceito das ‘três raças tristes’ que estariam na origem do povo brasileiro. (...), o primitivismo operava no pensamento modernista brasileiro mais como processo de assimilação do que de ruptura. Longe de reproduzir noções europeias de uma suposta essência primitiva, o modernismo as repaginou e as transmudou em defesa do autêntico e do nacional” (Cardoso, 2022: 217). Outros autores apresentam versões complementares a esta questão (Garramuño, 2009; Weinstein, 2015; Cabañas, 2018; Simioni, 2021).
- 15 Bia Lessa alcançou efeito semelhante com sua polêmica cenografia para o núcleo Barroco, curado por Myrian Ribeiro de Andrade Oliveira, na *Mostra do Redescobrimento*, em 2000: “O ambiente que rodeia o público lembra o espaço devocional conformado por ladeiras que ladeiam campos floridos de onde emergem as imagens, com a mesma força da natureza” (Aguilar, 2000: 27).
- 16 Araújo enfatiza os retratos do Mestre de Campo Theodosio da Silva e Dona Anna de Souza Queiroz, “Benfeitores da Santa Casa de Salvador” (Araújo, 1998: 25).
- 17 Evidentemente que essa afirmação só se sustenta pela perspectiva da história da arte canônica. Visto pelo ângulo dos ditos artistas populares, a perspectiva inverte-se: “No universo da arte popular, a semelhança com as peças de Aleijadinho e os santos barrocos não raro é tida como um ponto alto do desenvolvimento do trabalho escultórico de santos. Nesses casos, esculpir “como o” ou “inspirado em” Aleijadinho é um horizonte de trabalho, e são frequentes os relatos de artistas populares que apontam a comparação elogiosa com “o mestre” como uma clivagem em suas biografias” (Gomes, 2018: 92).
- 18 “Fisicalidade, espetáculo, erotismo casado à espiritualidade e excesso: esses clichês da cultura brasileira estão todos presentes na exposição” (New York Times, 26 out. 2001 apud Fialho, 2011: 696), aberta em outubro de 2001, no *Guggenheim Museum* de Nova York, com curadoria de Edward Sullivan. Fialho apresenta a mostra como um dos mais ambiciosos projetos dedicados às comemorações dos 500 anos do Brasil e analisa sua repercussão internacional.
- 19 Outra chave de aproximação será a arquitetura de Oscar Niemeyer, celebrada e reproduzida como continuidade da cultura formal “barroca”. Mas esse tema excede nossas competências, embora seja importante para comprovar a premissa defendida pela curadoria de uma cultura barroca que nos alcança e está no cerne da identidade cultural brasileira
- 20 Araújo vai no caminho oposto ao preconizado por Fernando Correia Dias (1969: 69). que advogava, no final dos anos de 1960, que as matrizes eruditas da arte colonial deveriam ser estudadas em separado das matrizes populares.
- 21 “Esses altares de papel dourado, rendado, que têm como ícones estampas recortadas de santos católicos coloridas ou em preto e branco (santinhos), surgiram na Bahia, no século XIX, como expressão do imaginário feminino das irmãs fechadas em conventos e recolhimentos (...). Em finais do século XIX e princípios do XX, o termo maquieta é finalmente dicionarizado com o sentido de peça

- religiosa, com indicação de forma e conteúdo compatíveis com a das maquiuetas do Recolhimento dos Humildes” (Freire, 2015: 125).
- 22 Os *ex-votos* também aparecem na mesma posição no registro da exposição *O Barroco no popular e o popular no barroco*, na Caixa Cultural do Rio de Janeiro, em dezembro de 2008 (Caixa Econômica Federal, 2008). *Ex-votos* têm participado de diferentes projetos curatoriais, geralmente como uma “ponte” entre a produção popular, devocional, de diferentes períodos e outros regimes estéticos tradicionalmente consagrados pela história da arte.
- 23 Além da própria coleção de Araújo, podemos citar coleções importantes como as Odorico Tavares, Abelardo Rodrigues, Lina e Pietro Maria Bardi, Mário de Andrade, Carlos Costa Pinto, João Marino, entre outras.
- 24 A opção de muitos colecionadores privados pelo anonimato impede a apresentação de um número exato, mas 42 colecionadores e/ou instituições são apresentados nominalmente. Ao contrário da exposição *Barroco Ardente*, os anônimos são apresentados na mostra *O Universo Mágico* pelo estado de procedência em termos genéricos como “Coleção Particular BA”, “Coleção Particular MG” etc.
- 25 “Dir-se-á que uma igreja barroca no interior de Minas, mesmo gêmea ou inspirada em outra do Minho ou Douro, não é a mesma que em Portugal. E não é. Mesmo sem ter o condimento que os mexicanos introduziram no barroco espanhol, o ‘mesmo’ e lá outro. Não pelas razões por que o sabiá não é rouxinol. Mas porque lá está e futuramente ‘tão Brasil’. Barroco à sombra das palmeiras, barroco exilado e tornado alucinatório sob o sol dos trópicos” Eduardo Lourenço, *Apoteose barroca*, texto de parede.
- 26 Historiadores profissionais, especialistas no tema, conhecem e identificam as armadilhas em torno do “barroco universalizado” e, ao menos nas intenções, compartilham ponto comum com Araújo: “A abordagem transcultural para o barroco abrange o impacto cultural de seu estilo, a diferenciação intercultural e local de suas formas e significados, sua função como meio de hibridação cultural e amalgamação e seus usos como um meio nacional de construção de identidade. A abordagem trans-histórica aponta para a suposta transcendência histórica e universalidade do estilo barroco, conforme estabelecido pela história da arte no fim do século XIX e visa analisar as construções ideológicas e estéticas que se seguiram da história pelos meios de estilo barroco na América Latina” (Baumgarten, 2015: 23).

Artigo enviado em maio de 2022. Aprovado em agosto de 2022.