



A ARTE DA EXPOSIÇÃO COMO LINGUAGEM PARA DELIMITAR FRONTEIRAS ENTRE ARTE ERUDITA E ARTE POPULAR E ARTESANATO. LITURGIAS CONTEMPORÂNEAS NO MUSEU CASA DO PONTAL: UM ESTUDO DE CASO

Roberta Barros de Carvalho*

Resumo – Inicialmente, procurou-se traçar um breve panorama sobre as principais diferenças entre as tipologias de design de exposição dos séculos XIX, XX e XXI, ressaltando o modo como cada qual espelhava, ao mesmo tempo em que contribuía, os delineamentos do discurso da instituição de arte de seu contexto. A partir disso, propôs-se uma análise do projeto expográfico de Liturgias Contemporâneas, realizado em 2012 na GVB Galeria de Arte do Museu Casa do Pontal (RJ), com o intuito de jogar luz sobre as linhas que tecem as separações de fronteiras entre arte erudita, arte popular e artesanato, e sobre a possibilidade de influência da forma de expor para habilitar ou não um objeto a fazer travessias entre estes campos fortemente demarcados.

Palavras-chave: Design de exposição. Design e instituição de arte. Arte popular. Arte erudita. Artesanato.

O ACÚMULO COMO TRAÇO CARACTERÍSTICO DA TIPOLOGIA DE EXPOSIÇÃO DO SÉCULO XIX

Segundo pontua Lisbeth Rebollo Gonçalves (2004), na introdução de seu livro *Entre cenografias*, o final do século XVIII é marcante para o sentido que hoje atribuímos ao museu e à exposição. Após um período inicial caracterizado pela cultura da "curiosidade" naquele "século das luzes", a prática das coleções se especializou abrindo espaço para a pintura e a escultura, e, pouco a pouco, a partir de sua segunda metade, permitiu-se que esses acervos fossem vistos pelo público. Por exemplo, em 1750, o rei da França abriu à visitação geral, às terças-feiras e aos sábados, uma das galerias do primeiro museu de arte francês, o Palácio Luxemburgo, e a Galleria degli Uffizi foi aberta ao público um pouco depois de ter recebido as coleções familiares que Anna Ludovica de Médici havia transferido ao Estado toscano, em 1769.

Se antes a nobreza e o clero resguardavam quase que a totalidade das riquezas artísticas da humanidade, durante a ruptura com o Antigo Regime alavancada em 1789 pela

* Doutora em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora na Universidade Cândido Mendes (Ucam). E-mail: betobc@hotmail.com

Revolução Francesa, os museus se apresentaram como espaços "neutralizadores" da significação religiosa, feudal ou monárquica dos monumentos e das obras de arte, dispensando, pois, naqueles tempos de revoltas armadas, a "necessidade" de atos de pilhagem a esse patrimônio histórico-artístico. Por meio de um decreto, todas as obras de arte foram, então, reunidas no Louvre. Esvaziados de qualquer relação com o templo, a igreja, o palácio, a natureza ou a cultura exótica, tais objetos se tornaram ("meros") resquícios, mas que, amontoados e forçados a novas relações (entre si e com o novo espaço), adensaram a crença no *eterno humano* – também plena de exclusões –, presentificando a *universalidade do homem* tal qual essa época que inventou o museu se esforçou em promover¹.

Seguiu-se, com o início do século XIX, uma "idade de ouro" para os museus, na medida em que as obras de arte passaram a ser reconhecidas em razão de sua carga histórica – carga essa que entra em uma específica linha narrativa na instituição da arte – como "grandes meios de comunicação" (SCHAER apud GONÇALVES, 2004) de um conhecimento fundamental para enriquecer as novas gerações. Ressalta-se, portanto, a importância da configuração que foi dada a essa instituição ao receber tal encargo de conservação da memória do passado como instrumento para a construção do futuro. Nesse sentido, em um contexto no qual a propagação de conhecimento era sinônimo de *progresso*, as grandes nações europeias enalteciam os tesouros de que tinham posse, tomando o templo grego, o Panteão romano e as vilas renascentistas de Palladio como modelo arquitetônico para a construção de seus museus².

Nessas edificações clássicas ou neoclássicas, de interiores organizados segundo critérios geométricos e formais de grande racionalidade, o uso das linhas ortogonais, das abóbodas de berço e das cúpulas delimitava galerias com frequência marcadas pela monumentalidade de seus comprimentos e pés-direitos. Típica desses palácios, a organização das salas em sucessão interligada adequava o espaço como que em convenientes corredores largos, onde os salões de arte e as mostras universais receberam um tratamento expositivo cuja característica marcante era a ocupação (quase) total das áreas de paredes disponíveis para a exibição de pinturas. Na grande galeria do Louvre, por exemplo, um único espaço de parede dentre os inúmeros outros alternados entre os segmentos de colunas duplas chegava a acomodar nove obras bidimensionais dispostas em três linhas, umas acima das outras, forma de expor ainda bastante tributária à lógica de acúmulo dos gabinetes de curiosidade. Uma

1 - "O museu se torna o templo de uma religião da humanidade muito abstrata, plena ainda de exclusões, mas tendendo a substituir a religião cristã revelada em plena crise de suas instituições" (LEENHARDT apud GONÇALVES, 2004, p. 16).

2 - Vale lembrar que após a revolução, a arquitetura neoclássica teve papel destacado na formação do estilo burguês imperial, presente, entre outros, na Rua de Rivoli e no Arc de Triomphe du Carrousel (Charles Percier, Pierre François Léonard Fontaine, 1806-1808), em Paris. A expansão para os Estados Unidos universalizou o neoclássico. Ali o nome com mais destaque foi Thomas Jefferson (1743-1826). Na Alemanha foi Karl Shinkel (1781-1841) e na Inglaterra, Robert Smirke (Museu Britânico, Londres, 1823-1847 – colunata composta por 48 colunas jônicas). Cite-se também o inglês Robert Adam na decoração de interiores ("Syon House", 1761, e "A Sala Etrusca", 1775).

identidade visual, vale lembrar, a qual as vanguardas artísticas/europeias do início do século XX aproximaram à imagem do mausoléu, do sepulcro, acusando a sinonímia entre estagnação, obsolescência, morte e museu.

Quanto às esculturas, era usual que fossem espalhadas em seus pedestais por todo o espaço da mostra, no meio das grandes salas ou mesmo posicionadas contra as paredes. Uma densidade tal de objetos (esculturas, pinturas) que intensificava o ritmo de narrativa do conjunto exposto, sugerindo, portanto, relação entre *obra* e *corpo do visitante* um tanto diversa do ritual experimentado outrora noutra sorte de templo. O comportamento do observador no museu de arte de meados do século XIX foi equiparado por Walter Benjamin (2006) ao modo como esse mesmo sujeito experimentava e atravessava passagens, jardins botânicos, museus de cera, cassinos, estações de trem e lojas de departamentos. Benjamin (2006), entretanto, não se referiu diretamente à tipologia das exposições de arte descritas anteriormente, mas ao "efeito fotografia" (desencadeado após os anos de 1820) que, em seu rígido julgamento, impossibilitava o acesso puro a um objeto em sua *unicidade*, de modo que mesmo "o frio espaço do museu é incapaz de transcender um mundo em que tudo está em circulação" (CRARY, 2012, p. 28). Formas de iluminação artificial, arquitetura em vidro e aço, ferrovias, museus e jardins públicos, fotografia, moda e publicidade, metrópoles e multidões: a convergência de novos espaços urbanos, novas tecnologias e novas funções simbólicas de imagens e produtos promoveu a aceleração do ritmo dos corpos e delineou, assim, um observador ambulante para o qual a modernidade teria subvertido até mesmo a possibilidade de uma percepção contemplativa.

A inviabilidade de um isolamento estético para a pintura enquanto categoria autossuficiente se apresentava evidente para o autor, na medida em que o observador de pinturas do século XIX era simultaneamente um consumidor de crescentes, múltiplas e sobrepostas experiências ópticas e sensoriais. Portanto, os significados de qualquer imagem estariam sempre muito contíguos a esse ambiente sensorial sobrecarregado e caótico habitado pelo observador. Nesse sentido, parece oportuno, ainda, apresentar a aproximação que o autor Jonathan Crary (1987) faz dos regimes de poder teorizados por Michel Foucault (1987) e Guy Debord (1997) – o da vigilância e o do espetáculo, respectivamente –, para mostrar como a reorganização industrial do corpo operada no século XIX exigiu e deu forma a um novo tipo de consumidor-observador³.

3 - Lembremos a tese foucaultiana de que deslocados dos antigos regimes de poder, da produção agrária e das grandes estruturas familiares, os grandes contingentes de trabalhadores, estudantes, prisioneiros e pacientes hospitalares precisavam ser administráveis em um corpo social dócil e útil para os ideais de progresso. A modernização, segundo Foucault (1987) consistiu, por conseguinte, em uma "política do corpo" implementada por novos arranjos descentralizados para controlar e regular essas massas potencialmente ameaçadoras: a indústria, a escola, os hospitais, os presídios; novos modos pelos quais a própria visão se converte em um tipo de disciplina ou forma de trabalho. Nesse sentido, os controles óticos do século XIX envolveram, não menos que o pan-ótico, os ordenamentos dos corpos no espaço, as regulações das atividades e o uso dos

Para Crary (1987), desde o início do referido século, o sentido da visão teve que ser disciplinado e reativado incessantemente diante da exposição permanente da vista a fluxos tipográficos e ilustrados de livros, diários e revistas, encartes publicitários que mudavam semanalmente, ao design de mercadorias expostas e às transformações da moda em um fluxo caótico de estímulos para o qual o corpo precisava se acostumar de modo a responder funcionalmente. Telescópios, caleidoscópios, dioramas e panoramas, estereoscópios, poliscópios, cicloramas, estroboscópios, anamorfofos catóptricas e praxinoscópios, lanternas mágicas: foram muitas as invenções ópticas admiradas pelas multidões em exposições internacionais de produtos científicos ou mesmo em quermesses de pequenos povoados, enquanto eram adestradas à nova condição de ritmo acelerado em que as imagens se alternavam diante dos olhos na urbe⁴.

Tais aparelhos ópticos contribuíram, por conseguinte, para a pedagogia de um mundo apreensível primordialmente em forma de imagem. Segundo Crary (1987), eram técnicas para administrar a atenção, para impor uma homogeneidade perceptiva pautada pela dissociação do tato em relação à visão⁵. A configuração de sistemas rigidamente definidos em termos de uma ampla "separação dos sentidos" é considerada pelo autor como uma pré-história da "sociedade do espetáculo", na medida em que o "espetáculo", conforme o uso que Guy Debord (1997) faz do termo⁶, não tomaria forma de maneira efetiva até meados do século XX. O século XIX teria sido, pois, a época do frenesi do olhar, de uma incitação a observar que só fez potencializar-se adiante, várias vezes, com a invenção do cinema, da televisão e da internet (FERRER, 2010, p. 4).

O MUSEU DO SÉCULO XX: "PROIBIDO O ACESSO DO POVO"⁷

A tipologia das exposições de arte predominante no século XIX ficou presente no cenário cultural até os anos 1920, coincidentemente a década em que Vladimir Kosma Zworykin e John Logie Baird, um engenheiro russo e o outro escocês, conseguiram transmitir imagens a

corpos individuais para engendrar uma autonomização da visão, que ocorreu em muitos domínios diferentes. Essa foi uma condição histórica para moldar um observador sob medida para as tarefas do consumo "espetacular" (CRARY, 1987, p. 26-27).

4 - Sobre essa pluralidade de meios e técnicas para recodificar a atividade do olho, ordená-la, elevar sua produtividade e impedir sua distração, ver também Ferrer (2010).

5 - Em *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*, Crary (2012) indica como o sentido do tato havia sido parte integrante das teorias clássicas da visão nos séculos XVII e XVIII. Ver especialmente o Capítulo 2.

6 - "O espetáculo, como tendência a fazer ver (por diferentes mediações especializadas) o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana - o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito à mistificação, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual" (DEBORD, 1997, p. 18).

7 - Frase do artista Marcel Broodthaers à entrada de uma das montagens de seu *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968).

distância, marcando o ponto de partida para a televisão: uma segunda etapa da potencialização do espetáculo (FERRER, 2010, p. 5).

A verdade é que simultaneamente à entrada em cena da vanguarda, um novo fenômeno cultural apareceu no Ocidente industrial: isso a que os alemães dão o maravilhoso nome de *kitsch*, a arte e a literatura populares, comerciais, com seus cromos, capas de revista, ilustrações, anúncios, ficção barata e sensacionalista, história em quadrinhos, música de cabaré, sapateado, filmes de Hollywood etc. etc. (GREENBERG, 2001, p. 32).

No contexto norte-americano posterior à Segunda Guerra Mundial, os críticos e curadores se veem intimados a lidar com a sombra constante do que julgam ser duas ameaças iminentes à arte: se por um lado ela parecia correr o risco de ser "nivelada por baixo" ao ter sua fruição equiparada à da cultura de massa, a do "entretenimento puro e simples"⁸; por outro poderia se inclinar para as intenções sociais e políticas tomando como referência os artistas que trabalharam durante a Depressão, para os quais a arte fazia parte das intensas lutas ideológicas em torno da crise do capitalismo americano e da possibilidade de uma alternativa socialista para o futuro do país.

Clement Greenberg (2001), que se tornou o mais proeminente nome da crítica de arte modernista, apregoava, pois, que a arte deveria se tornar "pura" em um processo pelo qual garantiria seus padrões de qualidade, bem como sua independência. "Pureza", para ele, era o mesmo que autodefinição, e seu discurso historicista foi construído de tal forma a levar à supressão do tema e à inevitabilidade do abandono da representação ou "ilustração" de objetos reconhecíveis e da representação do espaço em que esses objetos reconhecíveis podem ocupar⁹. Sua historicização da arte é construída de modo a fazer crer na inevitabilidade de uma evolução da pintura desde Manet, passando pelas vanguardas europeias do

8 - "À primeira vista, as artes poderiam parecer estar numa situação semelhante a da religião. Destituídas pelo Iluminismo de todas as tarefas que podiam desempenhar seriamente, davam a impressão de que iriam ser assimiladas ao entretenimento puro e simples, e o próprio entretenimento parecia tender a ser assimilado, como a religião, à terapia. As artes só podiam se preservar desse nivelamento por baixo demonstrando que o tipo de experiência que propiciavam era válido por si mesmo e não podia ser obtido a partir de nenhum outro tipo de atividade [...] Assim, cada arte se tornaria 'pura', e nessa 'pureza' iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência" (trecho do artigo publicado pela primeira vez em 1960 como um panfleto numa série do *Voice of América*. Com algumas pequenas modificações verbais, foi reproduzido no número da primavera de 1965 de *Art and Literature*, em Paris, e, depois, na antologia de Gregory Battcock, *The New Art* (1966)) (GREENBERG, 2001, p. 101-102).

9 - Por meio da autocritica e do reducionismo pronunciado (retrospectivamente) por Clement Greenberg (2001), pintura e escultura teriam se afastado das práticas descritivas, que haviam sido, historicamente, ao menos no Ocidente, a base de seus valores social e estético, dessacralizando a instituição da representação. A pintura achou uma nova identidade, uma nova glória em ser o meio no qual essa transformação aconteceu com mais eloquência. Embora retrospectivamente talvez não pareça ser mais legítima a reivindicação de que a arte abstrata tenha ido "além" da representação, é certo que tais desenvolvimentos adicionaram algo de novo ao corpo de possibilidades artísticas da cultura ocidental.

final do século XIX e início do XX, para o ponto culminante do "expressionismo abstrato"¹⁰, em um deslocamento do eixo da cultura artística moderna da Europa para os Estados Unidos, mais especificamente, Nova York.

Sublinha-se, entretanto, que Greenberg não cunhou sozinho essa divisão estanque entre a política e a prática da arte e da crítica. Tampouco foi o único a se apoiar em concepções específicas de inovação técnica e formal como uma singularidade da arte que a legitimaria quanto meio independente em relação às circunstâncias sociais e históricas. Conforme salienta Jonathan Harris (1998, p. 57), em *Modernismo em disputa*, na introdução à mostra "Nova Pintura Americana" organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York em 1959, as obras expressionistas abstratas eram retratadas como autônomas com relação às "determinações brutas da vida econômica e política em vigor durante a Guerra Fria", bem como a aparência dessas pinturas era destacada como símbolo de uma prática cultural "criativa", "característica de uma 'América Livre' resistindo à ameaça da União Soviética às democracias ocidentais".

O autor desse texto, e àquela altura diretor da instituição, Alfred H. Barr Jr., vinha ajudando a fundar (ali) um programa em que o signo "pureza" estava representado pelo branco nas paredes das galerias de exposição. A expressão "cubo branco" em si remete, de imediato, a um delineamento do espaço arquitetônico interno do ambiente expositivo bastante distinto daquele característico às edificações clássicas e neoclássicas. Em lugar das monumentais galerias interligadas a configurar amplos e longos corredores de exibição, o signo "cubo" determina salas relativamente de pequenas dimensões que atenuem a aparência de lugar público (para passeio ou para a ação política) e reforcem uma aura "de endereço privado". Nesse sentido, tal sugestão de espaço intimista parece ter pretendido reverter o modo incorporado ao observador-*flâneur* de experimentar "passagens, jardins botânicos, museus de cera, cassinos, estações de trem e lojas de departamentos" (CRARY, 2012, p. 31), convidando no museu de arte moderna à restauração de uma visão contemplativa. É importante observar, porém, que ainda havia nesse deslocamento uma ratificação da citada "separação dos sentidos" com manutenção da reificação da visão, e que aparentemente, conforme irá se propor mais adiante no texto, uma reincorporação do sentido do tato apenas irá se dar nas últimas décadas do século XX com o surgimento dos "novos museus".

Assim, além de o projeto arquitetônico das galerias de exibição ter passado a dispensar as grandes dimensões de pé-direito, as colunas clássicas e os elementos decorativos que pudessem seduzir a atenção do observador, a nova estratégia da "arte da exposição"¹¹ passou a cuidar atentamente da economia de ornamentos das bases para esculturas e das molduras¹²

10 - O termo foi usado pela primeira vez para designar o movimento americano em 1952 pelo crítico H. Rosenberg. Os pintores mais conhecidos do expressionismo abstrato são Arshile Gorky, Jackson Pollock, Philip Guston, Willem de Kooning, Clyfford Still e Wassily Kandinsky.

11 - Referência ao título do artigo de Douglas Crimp (2005, p. 207-248).

12 - Willian Rubin, o responsável pelo departamento de pintura do MoMA, trocou as molduras originais das pinturas, que lhe pareciam demasiadamente ornamentadas e distintas entre si, para tornar possível que essas obras estabelecessem "boa relação

em que as obras bidimensionais seriam expostas, bem como de reservar espaçamento generoso entre a colocação de uma obra de arte e outra nas paredes lisas e pintadas de branco, respeitando a altura do olhar do visitante. Uma calculada aparência de "grau zero" (GONÇALVES, 2004, p. 40) de intervenção na apresentação das obras expostas para viabilizar a "transparência" das qualidades formais da arte e tornar possível (novamente) sua fruição atenta.

No MoMA-NY o caráter público não estava, pois, marcado pela "monumentalidade" das áreas internas das galerias, ou seja, uma imagem a sugerir a finalidade de receber a *multidão*, um público de massa – pois isso seria a admissão declarada de uma vocação para o "entretenimento puro e simples" e para a aproximação com o popular, com a comunicação de massa, dos quais o discurso modernista se esmerava tanto em afastar a arte (erudita). Evidentemente, não sendo raros os exemplos de exposições produzidas por museus de arte moderna a baterem recordes de visitação no alcance da ordem do milhão, anuncia-se que arte e museus são parte da cultura de massa, e não o seu oposto¹³. Entretanto, em meados do século XX, esse dado não devia ser assumido abertamente.

O caráter de institui o pública do MoMA fora enfatizado pela sua voca o didática que pretendia sistematizar a arte moderna de modo a tornar a produ o artística de seu tempo algo inteligível e apreciável pelo público norte-americano. Conforme ressalta Douglas Crimp (2005), a abordagem enciclopédica de seu acervo em exposi o e da produ o de catálogos e publica es que acompanhavam as exposi es impunha uma visão parcial dos objetos em poder da institui o. Ao distribuir a obra da vanguarda por diversas se es rigorosamente estanques – Pintura e Escultura, Desenhos, Material Impresso e Livros Ilustrados, Arquitetura e Design¹⁴, Fotografia e Filme – o MoMA "naturalizou" uma narrativa formalista da arte moderna como um desenvolvimento ininterrupto para os estilos abstrato e abstracionista.

formal" ao serem dispostas umas diante das outras. O tipo escolhido foi, então, uma moldura não contígua ou conexa às bordas da obra. Ao analisar o fato, Reesa Grenbeerg aponta a nega o da circunstância particular de cada moldura original em rela o   pintura correspondente como uma das estratégias da institui o para reforçar a tese da autonomia da obra de arte, ideologia que a crítica modernista se empenhou para tornar dominante no campo artístico (GONÇALVES, 2004, p. 55). Ainda sobre o "tema tabu" das molduras ver o livro de Ren  Vin on (1999).

13 - Vale lembrar aqui a frase do artista Marcel Broodthaers (apud CRIMP, 2005, p. 182) a propósito de seu *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968): "Temos o prazer de anunciar aos clientes e curiosos a abertura do 'Département des Aigles' do Musée d'Art Moderne [...] Esperamos que nossa fórmula 'Imparcialidade mais admira o' seduza a todos". O comentário de Douglas Crimp (2005, p. 182) acerca de tal assertiva de Broodthaers foi que a ideia de que um museu possa querer seduzir "clientes e curiosos" empregando uma contrafa o da fórmula kantiana "imparcialidade mais admira o", eventualmente, tenha sido "a crítica mais elíptica – ainda que precisa – que o modernismo institucionalizado já recebeu".

14 - "A vanguarda, em seu começo, não estava interessada, de modo algum, em dar   'arquitetura, ao desenho industrial,   fotografia e ao filme uma espécie de paridade com a pintura, a escultura e as artes gráficas", a fim de elevar as obras de outros meios 'ao reino das belas-artes'. Pelo contrário, seu verdadeiro radicalismo consistia no abandono da própria no o de belas-artes no interesse da produ o social, o que, por um lado, significava destruir a pintura de cavalete enquanto forma. O programa da vanguarda original não consistia em uma est tica com implica es sociais; consistia em uma est tica politizada, uma arte socialista" (CRIMP, 2005, p. 236).

Ademais, ao fragmentar os trabalhos de um mesmo artista a partir de tais categorias, a instituição anestesiava/"quebrava" o discurso embutido no conjunto da obra de cada um¹⁵. Isso porque a trajetória da vanguarda incluía tanto trabalhos denunciadores da institucionalização da arte no interior da moderna sociedade burguesa quanto práticas culturais que reivindicavam uma função social. Assim, a vanguarda soviética, Duchamp e os dadaístas alemães (Grosz, John Hartfield, Baader, Hoech e Hausmann), por exemplo, foram apresentados de modo periodizado, embora "liberados de seu peso histórico", e, na medida do possível, como se fossem obras-primas convencionais das belas-artes a servir de modelos para o design de produtos e para a publicidade. Ao mesmo tempo, a grandiosidade do acervo fazia esquecer que qualquer construção de história pressupõe edição e hierarquização – ao visitante do museu poderia escapar, pois, a noção do que foi excluído para a reserva técnica e a percepção de eventuais preconceitos que teriam relegado certas obras para paredes debaixo da escada.

A nova tipologia de projeto expositivo vigorante a partir século XX apareceu, portanto, especialmente com o primeiro museu de arte moderna, o MoMA, e impôs-se como espaço ideal para a exposição de arte (moderna), sendo propagada em outros museus de arte moderna que surgiram nos Estados Unidos, bem como em outros países, incluindo o Brasil com seu Museu de Arte Moderna de São Paulo, criado em 1949, e o do Rio de Janeiro, em 1950¹⁶.

A VIRADA PARA O SÉCULO XIX: "ESPERAMOS QUE NOSSA FÓRMULA SEDUZA A TODOS"

Na *Artforum* de 1967 foi publicado "Arte e objetividade" de Michael Fried, artigo no qual, em observância aos preceitos da Teoria Modernista [acerca da autocrítica e reducionismo de cada arte], o autor desqualificava os artistas minimalistas por exigirem do espectador a redefinição constante de sua posição e de sua percepção diante da teatralidade de seus trabalhos que se

15 - "O visitante do museu não tem nenhuma noção do que significou – para dar só um exemplo – o abandono da pintura por Rodchenko em favor da fotografia. Rodchenko via a pintura como um vestígio de uma cultura ultrapassada, e a fotografia como um instrumento possível para a criação de uma nova cultura [...], mas não se consegue concatenar essa história porque as diversas obras de Rodchenko encontram-se distribuídas entre os diferentes feudos do museu. Do jeito que está, Rodchenko é percebido meramente como um artista que trabalhou com mais de um meio, ou seja, um artista versátil como muitos 'grandes' artistas. Visto no interior da seção de Fotografia, Rodchenko pode dar a impressão de ser um artista que desenvolveu as possibilidades formais da fotografia como algo que tinha um potencial muito maior para a práxis social que a pintura, no mínimo pelo fato de que a fotografia se tornava imediatamente disponível para um sistema mais amplo de distribuição. Montadas e emolduradas como obras de arte individuais cheias de aura, as fotografias de Rodchenko nem conseguem transmitir esse fato histórico extremamente simples" (CRIMP, 2005, p. 235).

16 - Durante os anos seguintes à criação do MoMA (1929) surgiram o Whitney Museum of American Art, em 1930, e o Musée National d'Art Moderne em Paris (1947). O Guggenheim Museum, que havia nascido em 1939 como Museu de Arte Não Objetiva, transformou-se, em 1952, num museu voltado para a arte contemporânea. A Tate Gallery, de Londres, criada em 1878, conjugou, por essa época, a exibição da arte do passado e da arte da atualidade, a exemplo da National Gallery de Washington, criada em 1941. Segundo mapeia Lisbeth, na segunda parte do século XX, o modelo museográfico do MOMA serviu também para as Kunsthalle da Alemanha e da Suíça (GONÇALVES, 2004, p. 37, 51).

colocavam em um campo entre a pintura e a escultura (cf. FRIED, 2002). Enfatizar essa dita propriedade cênica, portanto, seria produzir "não arte", algo que se tornou, sintomaticamente, mais frequente desde a década de 1950 com as pesquisas no campo do *Happening*, do *Environment*, das *performances*. A obra de arte saiu das paredes brancas e dos pedestais. Surgiu, ainda, a linguagem das instalações, que se difundiu fortemente a partir da década de 1980, propondo uma nova relação entre obra e espaço expositivo. Uma linguagem e uma relação de onde a nova forma "teatralizada" de conceber e projetar a exposição de arte foi buscar uma semelhança morfológica.

Assim, conforme nos mostra Lisbeth Gonçalves (2004), os últimos vinte anos do século XX foram palco para a introdução de conceitos museográficos diversos daqueles vigorantes na tipologia do museu de arte moderna. Nesse sentido, a criação de ambientes cenográficos para contextualizar a obra exibida teria sido adotada, inicialmente, em museus de história, antropologia, arqueologia, ciências naturais e design. Em especial na década de 1990, apareceram os chamados "novos museus" – não mais o "museu templo" e sim o "museu-monumento", "de geografia cultural sem limites"; aquele que formata exposições "produto de exportação" para depois fazer tais montagens viajarem por outros museus do mundo, ainda que em configurações menores. Naquele contexto histórico, essas instituições se viram em condições favoráveis de poder assumir declaradamente a intenção de agradar e seduzir o público de sua época, o habitante da metrópole contemporânea.

Quanto a isso, lembremos que uma etapa subsequente e avassaladora de autopropulsão da cultura do espetáculo havia começado exatamente naquela década de 1990 com a aparição pública da internet. A potência dupla da televisão e da rede informática teria tornado os meios de comunicação políglotas, ou, dito de outra forma, transculturais, com um acento inevitável de simplificação da "enorme riqueza do real" (FERRER, 2010, p. 7)¹⁷. Sobrepostos em uma época vocacionada a estimular que cada sujeito se transforme em "emissor" da informação, esses dois dispositivos forçaram uma "vontade participativa". Assim, uma outra consequência foi o aperfeiçoamento da articulação *simultânea* dos sentidos humanos, fazendo do *observador-ambulante* um *observador-participante* de um cenário mediado pela tela, onde o toque é reabilitado, mas de modo limitado à ponta dos dedos [*touch screen*].

17 - Além disso, outra consequência, esta apontada por Jonathan Crary (2012), é que as técnicas que vieram a reboque da computação sequer necessitam desse *real* para a formalização/produção e difusão de imagens. Se pelo menos até meados da década de 1970, cinema, fotografia e televisão eram, em geral, formas de mídia analógica – que ainda correspondiam aos comprimentos de onda óticos do espectro e ao ponto de vista, estático ou móvel, localizado no espaço real –, não são as imagens que se tornam abstratas [lembrar da narrativa histórica construída pela teoria modernista de Greenberg – acima] em um encadeamento "inevitável", mas a própria visão. A criação de imagens passa a se dar em plano dissociado do corpo do observador humano: o *design* feito com o auxílio do computador, a holografia, os simuladores de voo, a animação computadorizada, o reconhecimento automático de imagens, o rastreamento de raios, o mapeamento de texturas, o controle dos movimentos [*motion control*], os capacetes de realidade virtual. "A maioria das funções historicamente importantes do olho humano está sendo suplantada por práticas nas quais as imagens figurativas não mantêm mais uma relação predominante com a posição de um observador em um mundo 'real', oticamente percebido. Se é possível dizer que essas imagens se referem a algo, é, sobretudo, a milhões de bits de dados matemáticos e eletrônicos" (CRARY, 2012, p. 11-12).

Acrescenta-se, ainda, que as técnicas digitais de formalização, produção e difusão de imagem deslocaram a experiência para um plano dissociado daquele do corpo do observador, em formatação de rede, em lógica de imersão. [Certamente, outros modos de "ver" mais antigos e familiares irão persistir e coexistir, com dificuldade, junto dessas novas formas].

Houve, pois, "um giro completo em direção ao público" nos princípios de ação museológica, respondendo ao comportamento desse novo tipo de observador que "cada vez mais, parece estar em busca de experiências enfáticas, esclarecimentos instantâneos, superproduções e espetáculos de grande sucesso, ao invés da apropriação meticulosa do conhecimento cultural" (HUYSSSEN, 1994). No design expográfico de hoje [ou cenografia de exposição] usam-se cores, luz teatral, montagens de ambientes que dramatizam explicitamente o contato com a obra de arte apoiando-se fortemente na interface com a tecnologia visual digital para promover um evento de ritual de imersão. Na emergência dessa nova museologia, destaca-se o papel cumprido pelo Centro Georges Pompidou nos anos 1980, papel semelhante ao do MoMA ao longo dos anos de 1930, 1940 e 1950 em relação à arte moderna.

LITURGIAS CONTEMPORÂNEAS, FARNESE DE ANDRADE E OS EX-VOTOS NO MUSEU CASA DO PONTAL

A GVB Galeria de Arte é um espaço do Museu Casa do Pontal voltado para a realização de exposições temporárias. Em sua programação privilegia a realização de projetos que provoquem o pensamento sobre fronteiras e apropriações na arte. Propostas que a partir da arte popular brasileira visem diálogos e confrontações com as artes estabelecidas, as vanguardas e a crítica de arte, de forma a permitir que a criação artística seja pensada e vista por múltiplos ângulos, considerando suas diferenças e especificidades (MASCELANI, 2012, p. 6).

Na exposição *Liturgias Contemporâneas*¹⁸, realizada na GVB Galeria de Arte em 2012, foram reunidos 141 ex-votos¹⁹ do acervo do Museu Casa do Pontal e 13 obras de Farnese de Andrade, cedidas por instituições museológicas e colecionadores²⁰, nas quais o artista utiliza

18 - A curadoria da exposição foi de Angela Mascelani; coordenação geral de Lucas Van de Beuque e Joana Correa; projeto expositivo, projeto gráfico e supervisão de montagem de Roberta Barros; marcenaria e montagem de Benivaldo Cordeiro de Jesus; iluminação de Eduardo Salino; tecnologia digital e projeção de Axel Melo; produção de conteúdo áudio visual de Kika Serra, Raissa Albuquerque e Tiago Arakilian; produção de Sérgio Allisson, JTH/José Carlos, Cristina Ortigão, Priscila de Souza; transportadora: Millenium; seguradora: Foco Art Group Seguros.

19 - Conforme explicação de Angela Mascelani (2012, p. 48), "um ex-voto é uma oferenda destinada à divindade ou a um santo, que tem como objetivo agradecer uma graça alcançada ou materializar um pedido com vistas a obter um dom [...] Em geral, ele visa à restituição da saúde, ao agradecimento por uma cura, pelo restabelecimento após uma doença, mas também pode ter em vista a realização de algo de outra ordem, igualmente importante, como conseguir um casamento, ter um lugar para morar, trazer de volta uma pessoa que está longe ou desaparecida, livrar alguém do vício do alcoolismo, obter um emprego".

20 - Charles Cosac, Jô Frazão, Coleção Stützer/SP, Coleção Ronie Mesquita/RJ, Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM-RJ, Coleção Diógenes Paixão/RJ, Coleção Ananda Frazão/RJ, Coleção João Sattamini/MAC-Niterói.

também alguns objetos votivos. Um dos objetivos principais, seguindo a vocação do espaço físico em questão, era evidenciar os pontos de ligação entre os dois conjuntos de obras, ressaltando, evidentemente, as especificidades de cada uma, com o intuito de jogar luz sobre as linhas que tecem as separações de fronteiras entre arte erudita, arte popular e artesanato, e sobre os discursos de poder que habilitam ou não um objeto a fazer travessias entre estes campos fortemente demarcados. De modo a contribuir com tal intenção, conforme será argumentado em seguida, a estratégia para o delineamento do projeto expositivo foi a procura pela combinação consciente de determinadas características das três tipologias de exposição panoramicamente apresentadas.

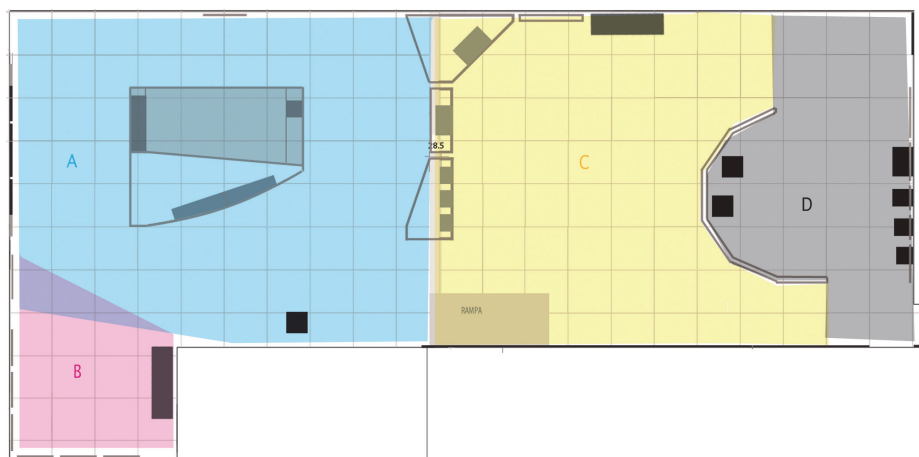


Figura 1 Desenho simplificado da planta-baixa da exposição Liturgias Contemporâneas, na GVB Galeria de Arte do Museu Casa do Pontal, com demarcação esquemática do espaço em zonas de A a D

A área de 230 m² foi fracionada em quatro espaços, sendo as divisões ora mais, ora menos declaradas (Figura 1). Aquele identificado como "zona A" acolhia um grande módulo expositivo com quatro faces bastante distintas entre si. Na primeira a se apresentar ao visitante, podia ser lido o título da exposição em que cada letra moldada individualmente se projetava em cerca de 2 cm para além desse painel de base, o qual era revestido inteiramente em folha de madeira clara. As letras de acabamento em branco, enquanto contrastavam com o revestimento do painel para garantir sua legibilidade e seu protagonismo na hierarquia de percepção do espectador nesse conjunto inicialmente apresentado, também sugeriam a continuidade do olhar para os objetos de mesma cor que estavam exibidos a sua esquerda em uma janela de feitio bastante horizontal e espessura suficiente para que sua base fizesse as vezes de uma prateleira. Ai estavam expostas três cabeças, sob cubos tão lisos quanto possível, todos em marrom de tom caloroso como o da madeira de revestimento do módulo – como que a se autoanularem e fundirem-se nele (Figura 2). Assim, pretensamente neutras e devidamente afastadas em cerca de 20 cm umas das outras – mas em dimensões diferentes quanto a suas alturas –, essas bases

destacavam e individualizavam cada um dos objetos escultóricos que ofereciam à apreciação do público, em forte débito com os preceitos expositivos modernistas, os quais aqui não estavam a serviço de impedir "a entrada do povo", mas para declarar "isso é obra de Arte Popular". Os signos característicos dessa forma de expor se encarregavam de interditar qualquer intenção do toque do visitante, na medida em que não havia vedação de vidro à frente das obras.



Figura 2 Detalhe de módulo expositivo da exposição Liturgias Contemporâneas, na GVB Galeria de Arte do Museu Casa do Pontal

Fonte: Mascelani (2012, p. 90).

Do mesmo modo, não havia fechamento ao fundo dessa janela, o que permitia ao olhar se prolongar três metros até as profundezas do módulo expositivo em questão. Naquele interior havia mais cabeças, muito mais cabeças esbranquiçadas envoltas em densa penumbra. O destaque aqui não eram as qualidades estéticas específicas de cada uma, como no caso das primeiras a que nos referimos, mas a força do conjunto em redundância ao signo cabeça. Além disso, a cena instalada se mostrou bastante impregnante pelo uso teatral da luz: embutidos no teto do módulo, cujo interior estava completamente pintado de preto, foram previstos pequenos focos (em lâmpada de led), cada qual acima de uma cabeça, fazendo com que as sombras dos volumes traçassem linhas escuras muito marcadas, principalmente abaixo dos narizes, bochechas e queixos mais salientes. O controle bastante preciso da incidência dessa iluminação fez com que as hastes (também em preto) em que as cabeças estavam espetadas mal pudessem ser notadas, o que dava a ilusão de os objetos estarem em suspensão. Se a tipologia de projeto expositivo modernista atua na neutralização das histórias e dos códigos narrativos dos objetos para ressaltar suas qualidades formais e assim conceder-lhes a sacralidade de "obra de arte", para esse segundo e grande conjunto de cabeças, diferentemente, buscou-se na linguagem das

instalações de arte (mais difundidas nas últimas décadas do século XX) a sugestão da dimensão de magia e espiritualidade condizente com as fronteiras primevas para as quais estes objetos foram entalhados/moldados²¹.

Caso o visitante escolhesse seguir seu trajeto pela esquerda da face frontal do módulo descrito, poderia vislumbrar um certo velamento desse grande conjunto de cabeças que era empregado pelo grande tecido do fechamento lateral (Figura 3). Enquanto a percepção das hastes de ferro espetadas nas bases desses objetos poderia remeter aos horrores dos tempos medievais, a presença da grande tela branca turvava os contornos daquelas cabeças flutuantes para que se pintassem imagens fantasmagóricas das faces anônimas. Os ex-votos recebiam novos significados, ao mesmo tempo em que suscitavam aqueles que não haviam desaparecido por completo. Na parede oposta a esse painel de tecido, era apresentada a obra de Farnese de Andrade intitulada *Luto* (1992/Coleção Stüetzer, SP): uma pequena caixa com tampa e dobradiças douradas, em que o artista acomodou um objeto votivo em forma de cabeça, apoiada em uma coluna (ou base) torneada de mobiliário, sendo todo o conjunto em madeira de tom claro [que havia determinado a escolha de revestimento do módulo expositivo para os ex-votos de cabeças do acervo do Museu Casa do Pontal]. No diálogo direto provocado pelo posicionamento determinado no projeto expográfico/museográfico entre essa *assemblage* de Farnese e o referido conjunto de ex-votos, o título da primeira e a ambiência do segundo reforçam-se mutuamente, indicando o parentesco de ambas as estruturas de madeira – tanto a de proporções pequenas quanto a de escala avantajada – com a urna funerária.



Figura 3 Vista da exposição Liturgias Contemporâneas, na GVB Galeria de Arte do Museu Casa do Pontal

Fonte: Mascelani (2012, p. 90).

21 - "No Museu Casa do Pontal os ex-votos são numerosos e provêm, na sua maior parte, de Canindé, no Ceará. Sua aquisição se deu de maneira fortuita e, pode-se dizer que foi a primeira coleção expressiva formada por Jacques Van de Beuque [...] Nas suas múltiplas possibilidades significativas, os ex-votos guardam o anonimato característico deste tipo de produção, na qual o artista/escultor popular se retrai a favor do suplicante que encomendou a obra" (MASCELANI, 2012, p. 8-9).

Caso o visitante optasse pelo trajeto da direita, na face da outra lateral desse módulo, encontraria à altura confortável ao olhar uma grande vitrine horizontal com paredes interiores amarelas e fechamento em acrílico transparente, com cerca de trinta objetos expostos de modo tributário à lógica do colecionismo dos gabinetes de curiosidades. O acúmulo de pés, dispostos lado a lado e ora uns acima dos outros, afasta a instauração da *aura* e distancia-se, portanto, do discurso muito utilizado a partir de fins do século XIX para opor o objeto único ao objeto seriado e assim distinguir a arte erudita – que conta “a” História Ocidental – das imagens inferiores (como a fotografia). Também não se tratava da serialização maquínica, mas de um emparelhamento de formas a repetirem um mesmo conceito – o pé – que, nas perfeitas imperfeições deixadas pelas mãos demasiadamente humanas que as criaram e nas variações perante aquelas a seu lado, despertavam a curiosidade pelas histórias singulares de cada um daqueles objetos, de cada uma daquelas vidas ordinárias. Vale ainda ressaltar que havia ali pedaços de bicho a se intrometerem no conjunto de pés, a confundir as linhas/fronteiras daquele ser, a problematizar o paradigma moderno da reificação do corpo (humano), evidenciando sua fragilidade. Em frente a esta vitrine, estava posicionado o par de pés de madeira – um branco e outro avermelhado – da obra *Sem título* (1993/Coleção Stüetzer, SP) de Farnese de Andrade, em módulo ilha com proteção em cúpula cúbica de vidro.

Ao caminhar mais um pouco em direção ao fundo da sala o visitante experimentava a escala de seu corpo ser confrontada pela massa de cor vermelha escura formada pelo painel tríptico de 3,80 m de altura e 4,85 m de largura em seu total, sendo que cada uma das partes afastadas ligeiramente uma das outras em 10 cm. Na medida em que as obras de arte selecionadas pela curadoria eram dotadas de alta carga religiosa, as duas faces das laterais traçavam linhas diagonais em 45 graus na relação com o painel do centro, de maneira que essa composição assumisse a aparência de um oratório com as portas abertas. As grandes dimensões desse painel foram recortadas à altura do olhar (1,65 m seguindo a média ergonômica) para criar nichos de pouca profundidade, revestidos por tecido em tonalidade semelhante à da pintura ao redor, que emoldurassem obras cujo protagonismo estava reservado a objetos votivos em que a graça esperada se referia à saúde das mamas. Já as faces opostas desse tríptico eram roxas e estavam voltadas para o terceiro espaço demarcado na sala, em que estavam expostos mais seis ex-votos em forma de seios, 12 mãos, dentre as quais algumas apresentavam a extensão do antebraço e uma peça apresentava o braço completo e incluía a escápula. Duas gamelas de Farnese de Andrade (*Barriga, coração, memórias*, 1976, Coleção João Sattamini; *Formação de um pensamento*, 1976, Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM-RJ), uma *Natureza morta* (1986/Coleção João Sattamini, MAC-Niterói) e um oratório apresentavam também nesse espaço uma transição na narrativa da mostra.

Até aqui o público vinha se deparando com objetos parciais²² que, mesmo organizados e agrupados em função do signo ao qual remetiam, ainda assim procuravam despertar incômodo suficiente para instigar a "participação semântica" de reconstituir a inteireza desse corpo esquartejado e espalhado pela entrada da galeria. Na metade dessa "zona c", portanto, o movimento que supostamente já estava a ocorrer nas cabeças dos visitantes começava a se materializar nas últimas obras citadas. As peças do grande quebra-cabeças aos poucos estavam se juntando para se restituir os contornos da forma corpórea inteiriça: "barriga e coração", ou "cabeça e torso", ou "cabeça e torso e braços e pernas". Se aqui aparece apenas uma figura humana já completada, no espaço seguinte (n. 4) há sete delas, e as duas de maiores proporções eram exibidas em módulos-ilha brancos individualizados, com pequeno afastamento de 30 cm em relação ao grande painel, também branco, formado por cinco faces que em meia lua cestavada protegiam as referidas esculturas.

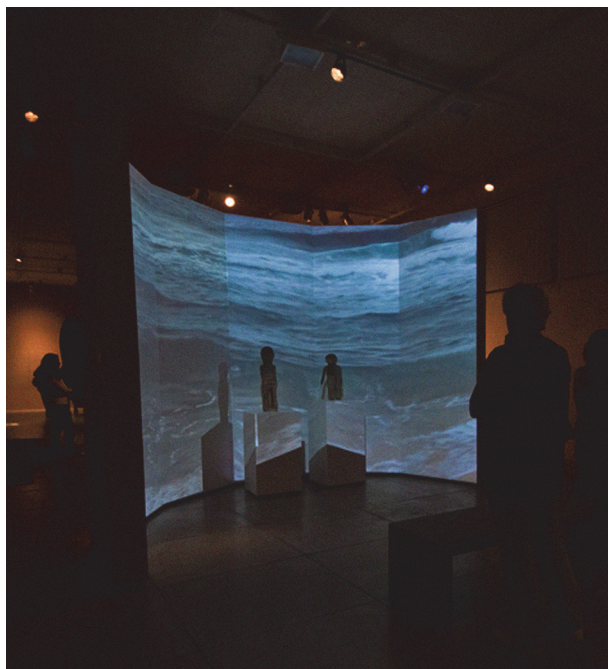


Figura 4 Vista da exposição Liturgias Contemporâneas, na GVB Galeria de Arte do Museu Casa do Pontal

Fonte: Mascelani (2012, p. 94).

Uma vez mais a tipologia da *nova museologia* foi consultada para propor um ritual de imersão a partir do uso da tecnologia visual digital. Dois projetores foram usados para fazer

22 - Sobre a sugestão de permutabilidade latente na abordagem do corpo em partes, em objetos parciais, para provocar um questionamento da significação e do ser, para ressaltar a instabilidade da forma humana, ver Krauss e Bois (1997).

com que ondas do mar banhassem aqueles dois corpos em alusão a dados biográficos de Farnese de Andrade²³. Nesse ambiente, o próprio corpo do espectador era posto na cena, evidenciado em sua materialidade, quando interceptado pela luz ao se locomover para dar continuidade ao seu caminho na visita (Figura 4). Como a saída da galeria deveria ser feita pela mesma grande porta em que havia se dado a entrada, o visitante deveria percorrer o sentido inverso daquele que o orientara até ali – as partes de corpo que haviam sido costuradas para chegar a um contorno totalizante iriam, pois, inevitavelmente, se fragmentar outra vez. Ainda que fossem possíveis variações de trajetos tanto para vir quanto para voltar – o que proporcionava que diferentes elaborações para o corpo "construído" no caminhar de cada um que experimentasse a exposição –, ao final dessa movimentação sugeria-se a impossibilidade de se sustentar essa coerência de inteireza, bem como evocava-se a "fragilidade e o mistério da vida" (MASCELANI, 2012, p. 56).



Figura 5 Vista da exposição Liturgias Contemporâneas, na GVB Galeria de Arte do Museu Casa do Pontal

Fonte: Mascelani (2012, p. 94).

Nesse retorno para o "espaço A", à esquerda da passagem do visitante estava a grande janela da galeria que, por não ter sido fechada por painéis na montagem em questão, mostrava que um tanto de coisas ficou do lado de fora, mas convidava a adentrar a sala a natureza vigorosa dos jardins, forte elemento da identidade do Museu Casa do Pontal. Logo em frente a esses grandes vidros, no "espaço B", as obras de Farnese e os ex-votos do museu estavam exibidos lado a lado, em painéis quadrados, brancos, afixados na parede à altura confortável para o

23 - O artista mineiro havia chegado ao Rio de Janeiro, em 1948, com a prescrição de caminhar nas areias das praias para se livrar de tuberculose recorrente. Ver mais sobre a vida do artista em Mascelani (2012, p. 28-34); Cosac (2005); Naves (2002).

olhar (Figura 5). Tais molduras isolavam-nos da cor bege escura das paredes do ambiente. O emparelhamento, a equivalência da forma expositiva, sem distinções formais que hierarquiassem ou estigmatizassem quaisquer objetos daquele conjunto exposto, acabou por provocar dificuldade de identificação da autoria de cada peça, sugerindo assim novas perspectivas para que se pensasse cada uma das criações artísticas naquele diálogo.

Contemporary liturgies at Casa do Pontal Museum: a case study about how exhibition design can draw lines that break apart high art, folk art and craftwork

Abstract – First, this article intended to present a panoramic view about most relevant differences between exhibition design typology of XIX, XX and XXI centuries, while highlighted how the specific characteristics of each one was related and at the same time participated in the art institution discourse creation of their cultural context. Then, it sought to analyze the *Liturgias Contemporâneas* exhibition design project, held in 2012 at Casa do Pontal Museum's GVB Art Gallery, pointing out the lines that break apart high art, folk art and craftwork, and the ways exhibition design contributes to depart or approximate those borders.

Keywords: Exhibition design. Design and art institution. High art. Folk art. Craftwork.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

COSAC, C. *Farnese: objetos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CRARY, J. *Modernity and the formation of the observer, 1810-1845*. Nova York: Columbia University, 1987.

CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 11-12.

CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. Fotografias Louise Lawler; tradução Fernando Santos; revisão da tradução Aníbal Mari. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERRER, C. Consumo de espetáculos e felicidade obrigatória: técnica e bem-estar na vida moderna. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL SER FELIZ HOJE: reflexões sobre o imperativo da felicidade. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

FRIED, M. Arte e objetividade. Tradução Milton Machado. *Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002.

FOUCAULT, M. Poder-corpo. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GONÇALVES, L. R. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2004.

GREENBERG, C. *Vanguarda e Kitsch (1939)*. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

HARRIS, J. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

HUYSEN, A. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. *Revista do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 34-57, 1994.

KRAUSS, R.; BOIS, Y.-A. Part object. In: KRAUSS, R.; BOIS, Y.-A. *Formless: a user's guide*. New York: Zone Books; Cambridge: MIT Press, 1997.

MASCELANI, A. *Liturgias contemporâneas – Farnese de Andrade e os ex-votos do Museu Casa do Pontal*. Rio de Janeiro: Museu Casa do Pontal, 2012.

NAVES, R. *Farnese de Andrade*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VINÇON, R. *Artifices d'exposition*. Paris: L'Harmattan, 1999.

Recebido em fevereiro de 2016.
Aprovado em fevereiro de 2016.