

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Sobre posições:
objetos em fluxo,
espaços em refluxo**

Instalação e Usos do Espaço nas Exposições Gerais de Belas Artes, 1894-1930

Arthur Valle
UFRRJ

Resumo

O presente artigo procura analisar as transformações sofridas pelas estratégias de instalação e de ocupação do espaço nas Exposições Gerais de Belas Artes, realizadas no Rio de Janeiro durante a 1ª República. São enfatizados aspectos como a ambientação geral dessas mostras e a disposição interna das obras nos seus espaços expositivos, bem como a maneira como estes fatores preparavam a experiência – social e fenomenológica – dos visitantes.

Palavras-Chave

Exposições Gerais de Belas Artes; História da Instalação de Exposições; Usos do Espaço na Arte

Abstract

This paper analyzes the transformations undergone by the strategies of installation and use of space in the Exposições Gerais de Belas Artes (General Exhibitions of Fine Arts), held in Rio de Janeiro during the Brazilian First Republic. We emphasize aspects such as the general setting of these exhibitions and the placement of the works in their spaces, as well as how these factors prepared the social and phenomenological experience of visitors.

Key-Words

General Exhibitions of Fine Arts in Brazil; History of Exhibition Installations; Uses of Space in Art

Em 1924, o promotor cultural e *marchand* bávaro Theodor Heuberger, um dos membros fundadores da PRO ARTE Sociedade de Artes, Letras e Ciências, visitou a XXXI Exposição Geral de Belas Artes, no prédio da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), à Av. Rio Branco, Rio de Janeiro. Em um depoimento dado quase seis décadas depois, Heuberger relembrou nos seguintes termos seu “choque” diante do aspecto daquela mostra:

Eu quase desmaiei quando vi a exposição do Salão de 1924, na Escola de Belas Artes, com quadros em quatro filas... por isso eu organizei uma exposição em uma linha só! Foi uma beleza! Eles disseram: ‘Que coisa, a gente pode respirar, a gente pode ver um quadro diferente do outro, em vez de um quadro matar o outro!’¹

A declaração de Heuberger descreve bem como a instalação de obras de arte em um espaço expositivo pode determinar decisivamente a fruição do espectador. Ela parece indicar, igualmente, a percepção de alguém que, afinado com as tendências artísticas em voga na Europa do início do século XX, era capaz de perceber a falta de “beleza” das práticas expositivas brasileiras e intervir na sua remodelação, se insurgindo contra aquilo que Ruth S. Tarasantchi descreveu, ainda recentemente, como “o modo aleatório [de colocar os quadros] que era usado na época, isto é, de colocar o maior número de quadros, um encostado ao outro”².

Registros fotográficos de mostras organizadas por Heuberger no Rio de Janeiro, como a *Deutsche Werkbund-Bauhaus* (1929) ou a *Exposição Alemã em homenagem ao Brasil* (1931), ambas instaladas no referido prédio da ENBA, permitem que tenhamos uma ideia da forma de instalação supostamente alternativa por ele defendida. Em artigo dedicado à *Exposição Alemã*, o pesquisador Marcelo M. Lacombe assim a descreveu:

Heuberger, de acordo com as fotografias que fazem parte do álbum de 31, realizou uma curadoria inovadora para os padrões habituais do Rio de Janeiro; os quadros foram expostos alinhados sobre o lambri das paredes do salão, de forma a estarem na altura da vista dos expectadores e não dispostos uns sobre os outros até o pé direito da parede como parece ter sido comum na década de 20. Com isso Heuberger conseguia pôr o espectador numa situação de contemplação íntima de cada obra, acentuando em cada uma delas a sua individualidade.³

Se nos fiarmos na declaração de Heuberger, a instalação das Exposições Gerais propugnada pela ENBA, já bem adentrado o século XX, era das mais arcaicas. Vem à mente as imagens de aposentos cobertos com uma verdadeira “hera” de pinturas, que, desde o Seiscentos, foram frequentes nos *Salons*, museus e galerias do Velho Mundo. Um exemplo conhecido é a pintura do estadunidense

1 VIEIRA, L. G. *O Salão de 1931* – Marco da revelação da arte moderna em nível nacional. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1984, p.63

2 TARASANTCHI, R. S. *Pintores paisagistas: São Paulo, 1890 a 1920*. São Paulo: EDUSP, 2002, p.60.

3 LACOMBE, M. M. *Entre Elfos e Curupiras: Uma Exposição de Artistas Alemães em Homenagem ao Brasil. XIV Congresso Brasileiro de Sociologia*. Disponível em: <starline.dnsalias.com:8080/sbs/arquivos/28_5_2009_19_44_39.pdf>. Acesso 1. jul. 2010.

Samuel F. B. Morse chamada *Galeria do Louvre* (1831-33), que Brian O’Doherty qualificou, em um conhecido ensaio sobre práticas expositivas, de “perturbadora para o olhar moderno”:

*obras-primas como se fossem papel de parede, cada qual ainda não separada e isolada no recinto, como um trono. Contrariando a (para nós) horrorosa concatenação de períodos e estilo, as exigências impostas ao visitante pela disposição estão além da nossa compreensão. [...] Que norma de apreciação justificaria (para nossos olhos) uma barbaridade dessas?*⁴

Na França, desde o início da *IIIe République*, comerciantes de arte, grupos como os Impressionistas e mesmo artistas expondo individualmente experimentavam com novas formas de instalação e, a partir de finais do século XIX, técnicas especializadas de exposição vinham se desenvolvendo⁵. A “curadoria inovadora” de Heuberger parece, assim, filiada àquela ideologia do espaço da arte que viria a caracterizar as galerias modernas. Sob essa ótica, a sua declaração se evidencia como mais uma de muitas, reiterando a conhecida narrativa construída a partir da ótica dos modernistas, que, opondo “acadêmicos” retrógrados a “modernos” inovadores, conta como estes últimos revolucionaram a trajetória das artes no Brasil.

Em que medida devemos continuar repetindo essa narrativa? Embora seja um registro valioso dos fatores que condicionavam a produção e o consumo de obras de arte durante as primeiras décadas da República, o estudo dos modos de instalação nas exposições particulares e coletivas do período continua pouco teorizado. O presente artigo é apenas um esboço nesse sentido, mas creio que a tentativa aqui feita de traçar a evolução dos usos do espaço nas Exposições Gerais revelará uma imagem menos maniqueísta do que a velha oposição “acadêmicos vs modernos”, transposta para o contexto expositivo, poderia implicar.

Um dado que parece por em cheque as palavras de Heuberger é que as fotografias disponíveis da Exposição Geral de 1924 não confirmam plenamente o panorama por ele descrito. Resenhas noticiando o *vernissage* da mostra, publicadas em periódicos como *O Jornal* e *O Paiz* [Figura 1]⁶, revelam, sem dúvida, uma instalação mais “densa” do que a da *Exposição Alemã*, com intervalos menores distanciando as obras. Mas, é necessário ponderar que os quadros do “Salão” tendem a ser bem maiores, e, se eles não se assentam em uma única fila horizontal, estão dispostos em, no máximo, duas filas – não em quatro, como afirma Heuberger. É presumível que tais fotos mostrem espaços “nobres” da Exposição: figuras ilustres como ministros, embaixadores estrangeiros ou o então diretor da ENBA, João Baptista da Costa, posam formalmente, em frente a obras que então

4 O’DOHERTY, B. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.5-6.

5 WARD, M. Impressionist Installations and Private Exhibitions. *The Art Bulletin*, Vol. 73, No. 4 (Dec., 1991), p.599-622

6 O “vernissage” do salão de 1924 – Diversas notas. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1924, p.3; A inauguração oficial do salão de 1924. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1924, p.3.; EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 13 ago. 1924, p.5.

se destacavam no certame, como *Mata iluminada*, de Anibal Mattos. Talvez houvessem outros espaços, bem mais atravancados, no restante do “Salão”.

Embora relativamente mais raros, os registros iconográficos das primeiras Exposições Gerais republicanas parecem, por outro lado, apoiar a descrição de Heuberger. Desde que, em outubro de 1894, a primeira de uma extensa série regular de mostras abriu suas portas, charges e fotos sugerem que os quadros iam até o topo disponível das paredes e eram sobrepostos em várias filas. Particularmente reveladora é uma foto do “Salão” de 1905, publicada pela *Gazeta de Notícias*⁷: nela, pode-se discernir que os “biombos vermelhos”⁸ que cercam o espaço expositivo estão repletos de pequenas obras, dos mais diversos gêneros, instaladas muito próximas umas das outras e se sobrepondo em colunas, nas quais se contam de três até cinco pinturas.

Porém, a análise de outra fonte decisiva, as notas escritas sobre a recepção das Exposições Gerais, revela que, ao menos desde o início do século XX, uma parcela dos contemporâneos não via esse aspecto “carregado” das mostras como desejável e/ou natural. É o que demonstra o articulista do *Jornal do Commercio*, ao expor uma reflexão que antecipava, em décadas, as ideias que norteariam as instalações promovidas por Heuberger:

*Dada a exiguidade de espaço de que o acanhado edifício da nossa Escola dispõe para essas exposições, e isso mesmo com sacrifício de quadros da nossa galeria permanente, um menor e mais escolhido número de telas faria melhor vista, porque proporcionaria melhor arrumação, não amontoando os quadros uns sobre os outros e deixando-os ficar com melhor distribuição de luz. Assim, o público, por um lado, poderia examinar melhor os quadros expostos e mais serenamente formar a sua apreciação, e por outro lado os próprios trabalhos expostos, colocados assim mais independentes uns dos outros, poderiam apresentar mais livremente, sem as influências que uma demasiada proximidade de outros quadros lhes possa causar, os seus valores próprios.*⁹

Cumprе lembrar que, em suas primeiras décadas, a ENBA permaneceu alocada no prédio projetado por Grandjean de Montigny, à antiga Travessa das Belas Artes, n. 12, cujas acomodações “nasceram pequenas [...] para o alunado e para as funções suplementares de pinacoteca e de espaço para as Exposições Gerais de Belas Artes”¹⁰. Em 1902, o articulista do *Jornal do Commercio* voltaria a se referir à “exiguidade de espaço” ali disponível para o “Salão”, bem como aos seus resultados funestos para a apreciação das obras¹¹. Em 1905, foi a vez de Gonzaga Duque ironizar o aspecto atravancado da mostra, comprovado pela foto acima referida: “Depois, pelo alto das paredes, entre umas marinhazinhas,

7 *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 10 set. 1905, p.1.

8 DUQUE, G.. O Salão de 1905. *Kosmos*, Rio de Janeiro, n. 9, set. 1905, n/p.

9 NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 10 set. 1901, p.3.

10 MELLO JUNIOR, D. O edifício do Museu nacional de Belas Artes. *Boletim Museu Nacional de Belas Artes*, Rio de Janeiro, mai. 1983-abr. 1984, n/p.

11 NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 7 set. 1902, p.3.

das quais apenas percebo uns barquinhos e umas praiazinhas, muitas mangas, muitas laranjas, muitas bananas, então bananas em penca!”¹².

Dessa forma, a sensibilidade demonstrada pelos contemporâneos em suas falas nos conduz à hipótese de que a sobrecarga de obras verificável nas primeiras edições das Exposições Gerais não era o resultado de uma estratégia de instalação deliberada ou da ignorância de seus organizadores, mas sobretudo de contingências como *a*) as limitações do espaço expositivo e *b*) o número de obras que deviam ser nele acondicionadas.

Um bom indicador desse último fator é a Seção de Pintura das Exposições Gerais, que, no período aqui analisado foi sempre a que abrigou a maioria esmagadora de obras¹³. O gráfico da **Figura 2** mostra a quantidade aproximada de pinturas expostas por ano, entre 1894 e 1930¹⁴. Embora a oscilação no número de obras não pareça revelar nenhum padrão subjacente, é óbvio que, em anos com poucas obras, o “Salão” apresentava um aspecto mais “leve”. Em 1910, por exemplo, o articulista do *Jornal do Commercio* atestou: “A exposição atual é pequena e menor ainda aparece em vista da longa galeria onde foram pendurados os quadros”¹⁵.

Nesse ano, a impressão de relativo esvaziamento deve ter sido acentuada por uma mudança relacionada ao primeiro fator que assinalai – o espaço expositivo que abrigava a mostra. Com efeito, em 1908, a ENBA foi transferida para um novo e mais vasto edifício, projetado por Adolpho Morales de los Rios na antiga Av. Central, onde Heuberger teve oportunidade de ver o “Salão” de 1924 e fazer suas próprias instalações. Se a hipótese levantada acima estiver correta, seria de se esperar mudanças no aspecto das Exposições Gerais após essa transferência, mas os registros de que disponho não permitem uma generalização nesse sentido.

Por exemplo, fotos da primeira Exposição Geral realizada no prédio da Av. Central, em 1909, continuam a revelar precariedade e sobrecarga de obras¹⁶. Em 1912, entretanto, pelo que se pode conhecer do “Salão” através de fotos publicadas na revista *Careta* [**Figura 3**]¹⁷, a instalação antecipava muitos pontos da curadoria que Heuberger fez na *Exposição Alemã*: os quadros se encontravam dispostos em uma única fila, alinhados por baixo, à altura média do olhar dos espectadores e relativamente espaçados entre si, sublinhando a autonomia visual de cada peça. Pelo que indica a legenda das fotos, a seção de escultura contava, inclusive, com um espaço individualizado.

12 DUQUE, G., *op. cit.*

13 O Regimento da Exposições Gerais publicado em 1895 discriminava 7 seções: Pintura, Escultura, Gravuras de medalhas, Arquitetura, Gravura e Litografia, Xilografia, Artes aplicadas à indústria.

14 Levantamento realizado a partir dos dados fornecidos pelo pesquisador Carlos R. M. Levy em seu *website*: <<http://www.artedata.com/crml/>>.

15 NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1910, p.6.

16 *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, n.37, set.1909, p. 22.

17 Escola Nacional de Belas Artes – O Salão de 1912. *Careta*, Rio de Janeiro, n. 223, set. 1912, p.12.

Sob outros aspectos, porém, mesmo essa instalação de 1912 se desvia do paradigma mais despojado e neutro de espaço expositivo modernista. A iluminação parece pouco abundante e se perpetua a prática de pendurar as pinturas sobre biombos de tom fechado – desta vez, “roxo-rei”¹⁸ –, que serviam, simultaneamente, como anteparo diante das paredes e como subdivisões do espaço expositivo. Além disso, festões ornamentais de folhagens podem ser vistos sobre as paredes e na parte superior dos biombos.

Se as superfícies em tons escuros e a ornamentação indicam a sobrevivência de práticas expositivas questionadas em países como a França desde os anos 1870¹⁹ e à época ironizadas também por comentaristas brasileiros, outros fatores como a iluminação e o uso improvisado de biombos parecem decorrer de limitações estruturais. É preciso lembrar que as obras no novo prédio da ENBA se arrastaram por mais de uma década, após a sua inauguração. Essa situação foi, mais de uma vez, acusada pelos comentaristas: “[...] não havendo salas disponíveis para as Exposições anuais, eram elas efetuadas dentro do próprio Museu, em paredes provisórias, levantadas na ocasião, com sarrafos cobertos de aniagem, escondendo assim dos visitantes os quadros da pinacoteca, durante pequena parte do ano”.²⁰

Somente em 1922, com uma ampla reforma no edifício da ENBA, tais inconvenientes foram sanados. No *vernissage* daquele ano, comemorativo do Centenário da Independência, o diretor Baptista da Costa proferiu um discurso, no qual agradeceu ao apoio que o então Presidente da República, Epitácio Pessoa, deu à reforma, listando suas melhorias:

Hoje, [...] suas galerias [da ENBA] estão definitivamente organizadas, livres da perturbação prejudicial que as ameaçava por escassez de espaço, sofrendo o desastre das armações de sarrafo e aniagem, para realização das exposições anuais, até então realizadas, com grande risco para as riquezas da nossa pinacoteca.

*[...] A iluminação diurna e noturna está tanto quanto possível resolvida.*²¹

Embora tenha modificado de forma criticável o plano original de Morales de los Rios²², a reforma do prédio da ENBA concluída em 1922 parece ter realmente beneficiado as Exposições Gerais. Com efeito, a partir de então, as fotos dos “Salões”, como aquelas da **Figura 1**, confirmam que o uso de biombos foi abolido e as obras passaram a se destacar sobre paredes de tom claro. Cabe sempre frisar, todavia, que o despojamento que essas fotos revelam talvez estivesse limitado a áreas de destaque no conjunto das mostras.

18 G. de O. O SALÃO DE 1912. Rápidas impressões do Salão desse ano. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 set. 1912, p.1.

19 WARD, M., *op. cit.*, p.600 sg.

20 ESCOLA Nacional de Belas Artes. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 13 dez. 1922, p.3.

21 EXPOSIÇÃO de Arte Retrospectiva e Contemporânea. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 14 nov. 1922, p.4.

22 MELLO JUNIOR, D., *op. cit.*

Se considerarmos um outro tópico – a organização das obras no espaço expositivo –, durante todo o período aqui delimitado, parece que não houve respeito a qualquer critério rígido de agrupamento ou de distribuição das peças. Fotos como a da **Figura 3** indicam que envios de um mesmo artista costumavam ser pendurados próximos uns dos outros, mas nem sequer isso chegou a constituir uma regra. Por outro lado, era comum que a disposição das obras manifestasse uma hierarquia valorativa, pondo em destaque obras de artistas consagrados ou julgadas, pelos organizadores, esteticamente superiores. Já em 1896, essa prática foi percebida pelo articulista do *Jornal do Commercio*:

*Pela arrumação e arranjo dos quadros nos dois salões de que se compõe a Exposição, afigurar-se-nos [sic] que o próprio júri tratou de estabelecer uma seleção entre os trabalhos expostos, acumulando no primeiro salão os que lhe pareceram de mais valor artístico e desterrando para o segundo os que eram mais fracos.*²³

A divisão das Exposições Gerais por seções, que estruturava os catálogos, a segmentação do júri e até a forma usual como os críticos resenhavam as mostras, parece igualmente ter se refletido pouco em uma divisão correspondente do espaço expositivo. Em grande medida, isso era resultado da referida predominância numérica das obras da seção de pintura: ocupando quase todas as paredes disponíveis, esta funcionava como um verdadeiro “invólucro”, dentro do qual as outras seções eram alocadas. Antes da remodelação de 1922, em certames pontuais, parece que especialmente a seção de escultura foi instalada em um espaço independente: foi o referido caso de 1912 e, novamente, de 1913; somente depois da remodelação, a autonomia dessa seção passaria a ser mais frequente.

De qualquer modo, a ausência de uma divisão formal por seções não significava que esforços não fossem feitos para individualizar perceptivamente seções embutidas no espaço de outras. Esse foi o caso, especialmente, da seção de Artes Aplicadas: existem indícios de que, desde os primeiros “Salões”, peças de mobiliário, como vitrines, eram estrategicamente utilizadas para contornar a exiguidade de espaço, isolando as peças decorativas do seu entorno. Em 1895, por exemplo, achavam-se arrumadas “em duas vitrinas [...] diversas obras de prata e metal, tais como serviços de chá e de mesa, charuteiras, cigarreiras, talheres, colheres de chá e de café, copos, vasos, etc., das formas as mais variadas e artísticas, e de diversos estilos”²⁴, executadas pela Companhia Argentífera. Em 1906, “na mesma sala onde est[ava] a seção de escultura, a senhora Joanna Brandt, que já no ano passado apresentara trabalhos interessantíssimos de arte aplicada, t[inha] uma vitrina com belos trabalhos de couros e bordados”²⁵. Uma fotografia referente às peças decorativas que Theodoro Braga e sua esposa, Maria Braga, expuseram no “Salão” de 1927, mostra um grande cuidado e refinamento no arranjo do conjunto, valorizando-o sobremaneira²⁶.

23 NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 6 set. 1896, p.3.

24 NOTAS SOBRE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 5 set. 1895, p.2.

25 NOTAS DE ARTE. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 1 set. 1906, p.3.

26 A XXXIV EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 12 ago. 1927, p.3.

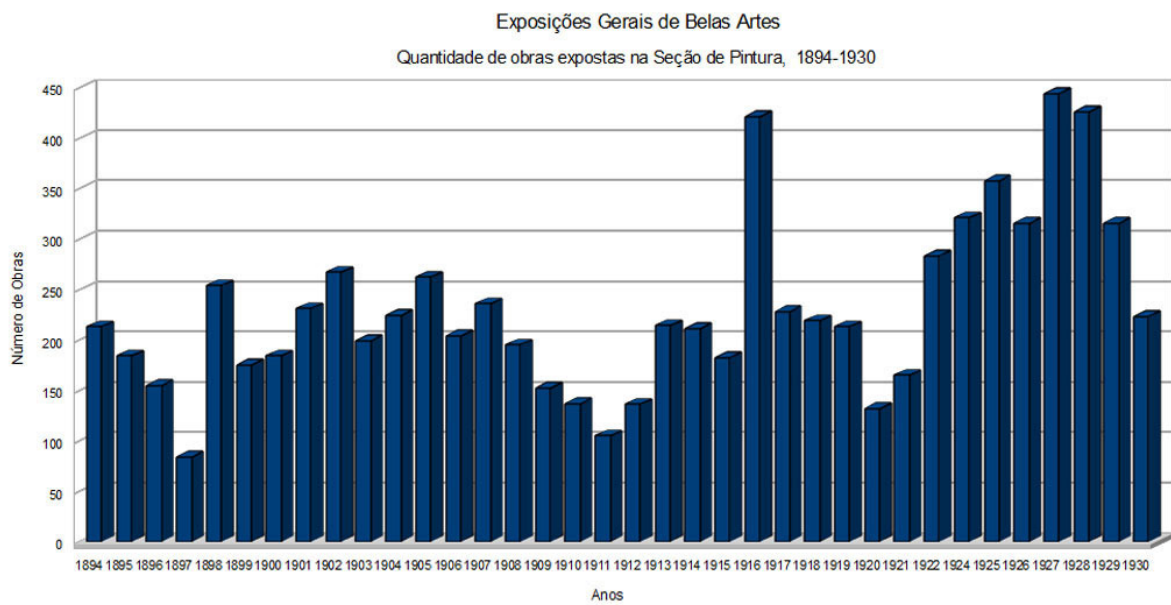
Fatores de ordem estética podem também ter contribuído para as reivindicações por mudanças nas instalações das Exposições Gerais que foram em parte atendidas durante as primeiras décadas da República. Caberia citar, por exemplo, a difusão, na pintura de cavalete, de uma concepção de pintura decorativa caracterizada por aquilo que O'Doherty apelidou “mito do achatamento”, e cujas exigências perceptivas, defende o autor, estiveram na gênese do “cubo branco” das galerias modernas²⁷.

Finalizando, embora a extensão do presente artigo não permita esgotar o tema anunciado em seu título, creio que o que foi dito implica na relativização da idéia de uma ruptura nas práticas expositivas vigentes no Brasil republicano, ou de que um “modo aleatório” de instalação imperasse nas Exposições Gerais. Creio também que fica sublinhada a importância de estudos do gênero aqui esboçado, que podem revelar aspectos da circulação dos bens artísticos e como as instalações das exposições condicionavam a fruição dos espectadores.

²⁷ O'DOHERTY, B., *op. cit.*, p.9 sg.

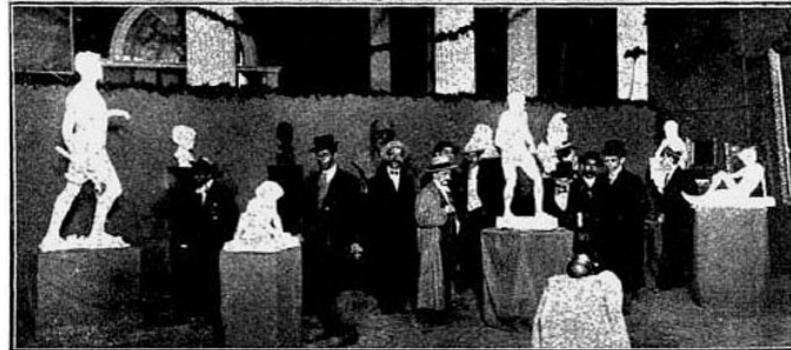


Aspectos do vernissage
Exposição Geral de Belas Artes/RJ de 1924.



Quantidade aproximada de obras expostas na seção de Pintura das Exposições Gerais de Belas Artes/RJ, entre 1894 e 1930.

ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES — O SALÃO DE 1912



I — Esboços e estudos anatômicos. II — No salão. III — No salão de esculturas.

Aspectos do vernissage
Exposição Geral de Belas Artes/RJ de 1912.