



ARTE E SUAS INSTITUIÇÕES

XXXIII COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Setembro 2013





Sobre a imagem da capa: Trabalho de CARLOS ZÍLIO - "Rubens on the beach II, 2007, óleo e bastão de óleo sobre tela, 140x180cm".

Exposições de arte no Brasil: modos de interpretação

Leticia Squeff - Departamento de História da Arte - Unifesp

Resumo: Desde o século XIX, com a instauração de uma Academia de Artes no Rio de Janeiro, as exposições de arte vêm fazendo parte da prática artística, primeiro na corte de d. Pedro II, mais tarde em outros centros urbanos. Durante o Império, o Rio de Janeiro sediou nada menos do que 26 exposições gerais. Estas exposições estavam vinculadas a toda uma estrutura em que se articulavam alguns compradores e colecionadores, amadores ou críticos, e muitos artistas. Pode-se falar, assim, que no começo do século XX já havia uma espécie de tradição de exposição de arte, inspirada genericamente no modelo dos salons franceses. Minha intenção aqui é apontar como elas instituíram formas de comportamento, reverberaram modelos externos, e acabaram adquirindo um modo de funcionamento e um papel particular na corte do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Exposições Gerais de Belas Artes. display of art. Academia Imperial de Belas Artes

Abstract: The aim of this text is to shed light on the Exhibitions held by the Fine Arts Academy of Rio de Janeiro in the XIXth century. I will analyse how the Exhibitions promoted a circulation of art works,

art values in Rio de Janeiro. I shall discuss also the connections between the French Salons and these Exhibitions.

Keywords: Art Exhibition of 1879. Display of art. Imperial Fine Arts Academy of Rio de Janeiro

Pode-se afirmar que se conhece pouco a respeito das Exposições Gerais de Belas Artes (EGBAS), promovidas pela Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro durante boa parte do século XIX. O que causa espanto, tendo em vista, em primeiro lugar, a longevidade do evento. Entre 1840 e 1884 a Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) promoveu 26 Exposições Gerais, apresentando 3.315 obras de 516 artistas. Isso dá uma média de mais de uma exposição por ano. Estas exposições também foram cruciais para o desenvolvimento das artes no Rio de Janeiro. Algumas das principais obras de arte do período monárquico foram apresentadas, justamente, durante estes eventos.

O interesse pelas exposições gerais ganha sentido quando iluminado por uma perspectiva historiográfica que ultrapassa o objetivo de discutir apenas o “conteúdo” das obras. Alguns historiadores vêm mostrando como os critérios artísticos, bem como o maior ou menor valor atribuído a um ou outro artista são afetados por contextos mais amplos: o mercado, o museu, padrões de gosto que funcionam muitas vezes de maneira independente

daqueles que regem a apreciação das artes visuais. Deste ponto de vista, interessa entender também as relações das obras expostas com outras imagens, seu significado no desenvolvimento de determinadas formas de ver e de vivenciar a fruição artística.¹ Cada exposição geral tinha seus significados e efeitos replicados em catálogos, crônicas de jornal, caricaturas, entre outros. Minha intenção aqui é apontar como elas instituíram formas de comportamento, reverberaram modelos externos, e acabaram adquirindo um modo de funcionamento e um papel particular na corte do Rio de Janeiro.

O catálogo

O catálogo da 25^a Exposição Geral de Belas Artes permite compreender os modos de fruição artística e valores artísticos em voga. Trata-se de uma pequena brochura de cinquenta páginas. A seção de pintura inicia o catálogo e é a mais extensa de todo o conjunto, reunindo 349 obras. Ela traz as obras dos participantes da exposição geral, e está organizada em ordem alfabética de nome de artistas. Esse era o sistema adotado na França desde o século XVIII³⁵. A seção de pintura termina com a “Coleção de Quadros Nacionais formando a Escola Brasileira (na Pinacoteca)”, que tem uma organização diferente das demais: está estruturada em ordem cronológica, pelo nomes dos artistas.

Muitas obras são acompanhadas por resumos – pequenos textos que buscam ajudar o observador a

¹ Entre os que trataram destes ou de assuntos correlatos, pode-se mencionar autores como Francis Haskell, Thomas Gaehtgens, Thomas Crow, Patricia Mainardi, entre outros.

compreender as obras. O catálogo parece-se com o que chamaríamos hoje de “livro de bolso”, feito para ser carregado facilmente pelo público durante a visita à exposição. Com ele em mãos, o público podia admirar as obras seja seguindo a ordem alfabética de artistas, seja em função das escolas de pintura. O catálogo tinha a função instrutiva e, sobretudo formativa, coerente com um princípio de tradição iluminista, que vinculava a arte à difusão de saberes e à formação erudita dos cidadãos. Sinal de que havia a intenção de proporcionar aos visitantes um tipo de fruição artística comum em outras academias e salões do período. No contexto carioca, certamente esses princípios sofreram adaptações e ajustes. Mesmo assim, não deixa de ser interessante de se perceber o quanto a exposição carioca estava alinhada a modos de sensibilidade e fruição comuns nos salões franceses do período.

Reconstituindo uma exposição

A inauguração de uma Exposição Geral era objeto de longos preparativos e muitos gastos. Para organizar a de 1879 foram chamados pintores, douradores, carpinteiros, ferreiros, servidores para lavagem da casa e para arrumação de ferragens e esculturas.

A Academia carioca seguia o exemplo dos Salões europeus de decorar as paredes com fazendas e tecidos refinados e, sobre eles, pendurar o quadros. A *Revista Ilustrada* traz uma representação notável da aparência destes eventos.

A imagem da exposição de 1884 sugere que a Academia carioca seguia o padrão de disposição dos quadros do chão ao teto, ainda vigente no século XIX. As obras eram dispostas bem próximas umas das outras, muitas vezes cobrindo toda a extensão da parede, do teto ao nível do olho. Ocupando todos os centímetros disponíveis, os quadros ficavam quase colados uns aos outros. Isso só era possível porque cada obra era vista como uma entidade independente, fechada em seu próprio esquema perspético, isolada de seu vizinho pelas pesadas molduras.²

Nos salões franceses, esse padrão expositivo herdado dos antigos gabinetes de curiosidades cedo começa a se revestir de hierarquias (SCHAER, 1993).

A organização das obras obedecia àquela dos gêneros de pintura. No alto, ficavam os quadros maiores, geralmente as cenas bíblicas ou mitológicas, ou grandes feitos históricos. Esses quadros dificilmente eram compreendidos, pois só uma parte do público possuía cultura suficiente para entender as refinadas alusões históricas e mitológicas que eles continham. Por isso, e por causa de suas grandes dimensões, geralmente ocupavam a região mais alta da parede. A seguir, vinham os retratos e os quadros considerados “melhores”. E por último, a pintura de gênero, a natureza morta, as paisagens (CROW, 1991).

A imagem de Agostini permite perceber que a Academia carioca organizava sua exposição segundo os princípios expográficos e os valores artísticos dos

² “A pintura de cavalete é como uma janela portátil que, colocada na parede, cria nela a profundidade do espaço.” O’Doherty, 2002, p. 8.

salões franceses. Embaixo estão os quadros menores – aparentemente, paisagens – e, em cima, obras maiores, entre as quais é possível reconhecer telas de Pedro Américo como *A Carioca*, *A Noite com os gênios do Estudo e do Amor*, *Judite rende graças a Jeová por ter conseguido livrar sua pátria dos furores de Holofernes*, entre outros.

A crítica e os salons caricaturais

A Exposição Geral de 1879 também suscitou uma produção imagética considerável, reunida na forma dos Salões Caricaturais ou ainda como motivo para caricaturas que se produziam, de forma esparsa, em revistas do período. O artista Angelo Agostini foi um dos que atuou simultaneamente como crítico, ilustrador e cronista de vários destes eventos.

Em um de seus salões caricaturais, ele mostrava uma porta apinhada de gente, com a legenda: “Fomos à exposição e notamos com prazer que ela é muito concorrida. Até vimos lá o sr. Bernardo com sua respeitável família. E dizem que este povo não gosta de Belas Artes... verdade é que a entrada é gratuita”. Por trás do chiste e da paródia, que não escondem o conhecimento das litografias de tema semelhante produzidas por artistas como Honoré Daumier, Agostini mostrava que as Exposições tinham um lugar importante na vida cortesã do Rio de Janeiro – como lugar de passeio, espaço em que as famílias ‘respeitáveis’ não apenas iam ver, mas também *era vistas*. As Exposições Gerais assumiam aqui mais do que uma função instrutiva

e formativa que se apreende nos catálogos. Tornavam-se importante espaço de lazer, de afirmação social, de constituição de um espaço peculiar.

O surgimento de um mercado de artes no Rio de Janeiro

Contudo, nem tudo na Academia carioca seguiu o caminho trilhado pelo modelo francês. Na verdade, uma análise comparativa indica que, pelo menos no que se refere às Exposições Gerais, a experiência acadêmica no Rio de Janeiro teve desdobramentos próprios. Para examinar a questão, vale retomar a história dos Salões franceses até fins do século XIX.

A Academia francesa começou a promover os chamados Salões em 1699. Eles começaram a acontecer de forma sistemática a partir de 1737, tendo um papel fundamental na história da arte européia. Até então, o público só entrava em contato com arte de alto padrão secundariamente, em festas religiosas ou cívicas, quando aristocratas e burgueses abastados expunham suas posses em pátios de igrejas e praças públicas.³ Com o advento do *Salão*, o homem comum podia agir diante dos quadros tendo o mesmo tipo de prazer que antes era reservado apenas para uma exclusiva elite de mecenas e seus amigos íntimos. O *Salão* é, assim, a primeira experiência de arte totalmente pública da Europa.⁴

³ Uma excelente descrição está em Haskell, 1997.

⁴ "But the Salon was the first regularly repeated, open, and free display of contemporary art in Europe to be offered in a completely secular setting and for the purpose of encouraging a primarily aesthetic response in large number of people." CROW, 1991: 3.

O destino e os objetivos do Salão mudam para sempre com a Revolução Francesa. Em 1791, a *Commune des Arts* propõe que o Salão passe a ser aberto, expondo não apenas as obras dos membros da Academia, mas de todos os artistas julgados aptos para tal. Lentamente o mercado de artes passa a funcionar *fora* do Salão. As pinturas de paisagem e os retratos – mais acessíveis ao grande público, nem sempre culto ou abastado o suficiente para consumir a pintura de história – passam a ocupar cada vez mais espaço nas paredes do Salão. E a Academia, que antigamente detinha o monopólio não apenas sobre a formação artística, através da *École*, mas também sobre o que devia e podia ser mostrado, através dos Salões, começa a perder importância. Pode-se dizer, assim, que o desenvolvimento e ampliação dos Salões resultaram, na França, no enfraquecimento da Academia e seus dispositivos.

Já no caso do Rio de Janeiro a história reveste-se paulatinamente de contornos próprios. Como sede da corte e principal porto do Império, a cidade concentraria um comércio de luxo crescente. Quadros e livros misturavam-se a objetos de decoração e móveis em leilões e lojas. Sabe-se de alguns leilões promovidos por comerciantes, geralmente estrangeiros, que incluíam a venda de obras de arte.

Em diversas Exposições Gerais não apenas d. Pedro II, mas também colecionadores particulares aproveitavam para apresentar obras de suas coleções. A Exposição Geral de 1859 apresentava obras de nada menos do

que seis colecionadores privados, além do Imperador. O catálogo também é significativo do lugar que esses homens ocupavam no âmbito da exposição geral: “N.B.: as descrições dos quadros e a designação de seus autores e escolas foram ministradas pelos seus possuidores, e exaradas no catálogo sem alteração; excetua-se os quadros de S. Majestade o Imperador”.

O texto sugere que já circulava em determinados meios diversos termos e conceitos próprios à atribuição de valor na tradição da história e da apreciação artística. Os apreciadores e proprietários de obras de arte da corte possuíam, em alguma medida, noções próprias ao mercado de arte no Ocidente, tais como autoria, título, escola, entre outros. Esses valores eram informações importantes, pois situavam o lugar das obras na história da arte, destacando a posição dos artistas considerados “mestres” dos simples membros de uma ou outra “escola artística”. Além disso, como o autor do catálogo faz questão de enfatizar, eram os próprios colecionadores que informavam a Academia a respeito da atribuição de suas obras. Afinal, o nome do artista, a “escola” à qual se filiava, o nome da obra, eram fundamentais para atribuição de valor das mesmas. Deste modo, os catálogos de exposições das EGBAs informam sobre a existência, se não propriamente de um mercado de artes, mas de um ambiente em que obras de arte eram encomendadas e/ou compradas. As Exposições Gerais funcionavam também a serviço de particulares que as usavam para fazer negócio: expor e, quem sabe, vender, trocar, ou comprar obras de outros colecionadores. Deste

ponto de vista, a experiência carioca transcorreu em sentido radicalmente oposto do que ocorreria nos salões franceses. As Exposições Gerais foram um instrumento importante para o funcionamento da corte e também para a estruturação de um incipiente mercado de artes no Rio de Janeiro do Império.

Referências Bibliográficas:

- ANDERSON, B. 1993. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- CARVALHO, J. M. de. 2003. *A construção da Ordem; Teatro de sombras*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. 2004. "A relação entre o público e a arte nas Exposições Gerais da Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro na segunda metade do século X". *Anais do XXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte, pp.49-58.
- CROW, Thomas. 1991. *Painters and Public life in Eighteenth-century*. Paris. Yale: Yale University Press.
- GAETHGENS, Thomas. 1984. *W. Versailles – de la résidence royale ao musée historique*. Antwerpen, Mercatorfonds.
- MAINARDI, Patricia. 1994. *The end of the Salon: art and the State in the early Third Republic*. Cambridge: Cambridge University Press.
- O'DOHERTY, BRIAN. 2002. *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte*. Rio de Janeiro: Martins Fontes.
- SCHAER, Roland. 1993. *L'Invention des Musées*. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux.
- SQUEFF, Leticia. 2012. *Uma galeria para o Império: a Coleção Escola Brasileira (1879) e as origens do Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo: Edusp.