

A origem das megaexposições internacionais e a arte do Brasil na Grã-Bretanha The origin of large scale international exhibitions and the art from Brazil in Britain

Vinicius Spricigo

Como citar:

SPRICIGO, V. A origem das megaexposições internacionais e a arte do Brasil no Reino Unido. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 158–176, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664197. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664197>.

Imagem: 'The Brazilian Court.' In *The Illustrated London News*, 1862. Fonte: National Art Library, Victoria and Albert Museum.

A origem das megaexposições internacionais e a arte do Brasil na Grã-Bretanha*

The origin of large scale international exhibitions and the art from Brazil in Britain

Vinicius Spricigo**

Resumo

Após o impacto da exposição *Magiciens de la terre* (1989) e das mudanças geopolíticas que aconteceram depois do fim da Guerra Fria, as megaexposições periódicas de arte contemporânea, como a documenta de Kassel e a Bienal de São Paulo, têm se engajado num esforço para revelar a existência de “múltiplas modernidades”. Um exemplo notável é a exposição inaugural da Tate Modern, em Londres. *Century City* (2001) re-inscreveu o neoconcretismo nos cânones da história da arte ocidental e a arte do Brasil nas instituições britânicas. Neste artigo, para compreender esse fenômeno contemporâneo, eu me volto ao passado, olhando para a origem dessas megaexposições no século XIX e o seu papel na definição de hegemonias construídas historicamente no campo das artes. Analiso, portanto, o caso da Exposição Internacional de 1862, em Londres, por ter sido a primeira a utilizar o modo de representação nacional por países em escala mundial. A partir da documentação consultada na National Art Library do Victoria and Albert Museum, reconstruo a primeira representação artística brasileira em Londres, com ênfase na galeria de pinturas. Por fim, eu argumento que o Império do Brasil buscava atender às expectativas cosmopolitas dos organizadores e do público e, ao mesmo tempo, responder às demandas internas que diziam respeito ao próprio processo de formação de uma arte nacional.

Palavras-chave

Exposição Internacional de 1862 em Londres. Neoconcretismo. Century City. Tate Modern. Brazilian Art Today.

Abstract

Since the 1989 Paris exhibition *Magiciens de la terre*, large scale contemporary art exhibitions, such as Kassel documenta and São Paulo Bienal, have been engaged in an effort to reveal multiple modernities. A remarkable example is the Tate Modern inaugural exhibition. *Century City* (2001) questioned the Western art historical canon and re-inscribed Neoconcretism and the art from Brazil in Britain. In this paper, I aim at analysing this contemporary subject by getting back to the past. I look to the origin of large scale international exhibitions in the nineteenth Century and their role in historically defining hegemonies in the art realm. I therefore analyse the case of 1862 London International Exhibition, the first one to organise a national representation system on a world scale. Based on the documentation held at the National Art Library in the Victoria and Albert Museum, I retrace the first Brazilian artistic representation in London, with emphasis on the pictures gallery. Finally, I argue that the Empire of Brazil sought to meet the cosmopolitan expectations of the organisers and the public and, at the same time, respond to his own process of forming a national art.

Keywords

1862 London International Exhibition. Neoconcretism. Century City. Tate Modern. Brazilian Art Today.

Proposta para um estudo das megaexposições internacionais

O foco do estudo das bienais e exposições periódicas na contemporaneidade frequentemente deixa escapar a sua origem nas megaexposições internacionais do século XIX, conforme notou Caroline Jones (2016) no seu ambicioso livro sobre o tema publicado recentemente. Na principal antologia de textos sobre o tema das bienais, Jones (2010) já apontava que o crescimento explosivo de bienais ao redor do mundo a partir de 1989 encontra as suas origens no modelo de representações nacionais, mas pouco foi dito sobre essa herança novecentista das bienais contemporâneas¹. Aliás, a chamada “bienalização” das exposições tem sido abordada como um fenômeno específico da arte contemporânea e sua recente globalização. No entanto, se ampliamos o campo de visão, notamos que as megaexposições internacionais são eventos com uma história centenária fundamental para a compreensão da expansão mundial da modernidade artística.

Estou partindo, portanto, da hipótese de que a ênfase na proliferação de bienais nas três últimas décadas e suas ligações com a globalização da arte contemporânea acaba desfocando o papel da primeira internacionalização da produção artística anterior a 1989. Seria possível dessa forma ampliar a perspectiva histórica sobre um fenômeno aparentemente contemporâneo, com o objetivo de apresentar uma visão mais abrangente sobre as megaexposições internacionais, a partir de um estudo de caso da apresentação e recepção da arte do Brasil no Reino Unido. Traçarei no presente artigo um longo percurso histórico e geográfico com o intuito de analisar os paradoxos de um *modus operandi* de confrontação de representações nacionais no momento de surgimento das dinâmicas e estratégias que começaram a definir uma perspectiva internacional para a arte moderna. Espero, além de contribuir para o estudo das exposições, abordar um passado oculto pelas sombras da “explosão” atual da arte contemporânea brasileira no exterior (Martins, 2012: 1), ao retornar à primeira representação brasileira em Londres.

Apesar da crescente valorização da arte do Brasil pelas instituições europeias e britânicas, é importante questionar as bases nas quais esse revisionismo está acontecendo, sobretudo no que diz respeito ao papel desempenhado pelas megaexposições periódicas de arte contemporânea na legitimação de outras modernidades. Conforme tenho argumentado em outros artigos (Spricigo 2016a; 2016b), a bibliografia recente sobre a história das exposições determina uma genealogia restrita ao eixo euro-americano quanto às exposições que definiram os cânones da arte moderna, restando aos demais países exposições que tiveram um importante papel na globalização da arte contemporânea, como a 24ª Bienal de São Paulo, conhecida como a “Bienal da Antropofagia”. Conforme assinala o crítico e historiador da arte Michael Asbury (2017: 144), a recorrente evocação da Antropofagia para a interpretação da arte brasileira no âmbito internacional, ao mesmo tempo que assinalaria um processo de resistência com relação a um sistema hegemônico internacional, no qual o Brasil busca sua inserção, recai na reafirmação persistente e irresoluta com relação à sua localidade e especificidade.

A meu ver, a origem dessa contradição remonta à Exposição Internacional de Londres de 1862. O livro *The shows of London* (Altick, 1978) situa a *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* como a apoteose de uma variedade de espetáculos para o entretenimento do público, que vão da exibição da coleção de curiosidades da família Tradescant no século XVII, que deu origem ao Museu Ashmolean, aberto em 1683, aos salões anuais da Royal Academy². No entanto, a aproximação feita por Richard Altick entre a exposição de 1851 e os salões ressalva uma diferença importante: as exposições universais não se repetiam com a mesma regularidade desses últimos. A exposição de Londres, por exemplo, teve somente uma mostra subsequente, em 1862, até hoje obscurecida pela grandiosidade da primeira, quando observamos a diferença na atenção dada para ambas nos estudos gerais sobre o

tema (Gilmore Holt, 1982; Greenhalg, 1988; Kretschmer, 1999). Apesar desse obscurecimento realizado pela historiografia, assim como a Exposição Universal de 1855 em Paris³, ela apresentou uma seção destinada às belas artes, paralelamente à representação da técnica industrial emergente, ajudando a diversificar o modelo das feiras industriais nacionais estabelecido em Paris, entre 1797 e 1849, e internacionalizado pela Grande Exposição de Londres. Ao integrarem também a exibição de obras de arte, as exposições universais, ao lado dos salões, serviram mais tarde, no final do século XIX, como modelo para a criação da Biennale di Venezia e, conseqüentemente, para o estabelecimento de um tipo de megaexposição periódica de arte contemporânea que permanece até os dias de hoje. Trata-se de voltar ao momento em que, utilizando uma metáfora proposta por Gerardo Mosquera (*apud* Asbury, 2012: 147), foi feito um “pacto com o diabo”. Com essa figura de linguagem, Asbury se refere ao outro lado da moeda do reconhecimento de nomes da arte brasileira, sobretudo ligados ao neoconcretismo, no circuito internacional, e da presença de suas obras em coleções e megaexposições em museus como a Tate Modern. Iniciamos, então, nosso percurso em 1951, ano em que se estabelece uma importante relação entre o Brasil e a Grã-Bretanha no âmbito artístico.

1951. Festival Nacional em Londres, Bienal Internacional em São Paulo

“Infelizmente, como a Bienal de São Paulo coincidiu com o Festival da Grã-Bretanha, não foi possível obter, por empréstimo, as obras pertencentes a coleções públicas ou particulares da Grã-Bretanha, nem enviar uma contribuição tão numerosa ou representativa como seria de desejar” (Ronald, 1951: 100). Assim justificou o General Sir Ronald Adam, presidente do British Council, o envio de uma modesta seleção de obras para a participação britânica na primeira Bienal de São Paulo. Naquele ano, a antiga capital imperial realizava um festival nacional nas margens ao sul do rio Tâmisa, celebrando o centenário da Grande Exposição de Londres. Enquanto isso, a emergente metrópole do hemisfério sul estabelecia um “vivo contato” (Machado, 1951: 15) com a arte de outras partes do mundo, ao criar uma bienal baseada justamente no modelo de representações nacionais inaugurado pelas megaexposições do século XIX. É notável o quão opostas foram as estratégias adotadas pelos organizadores desses dois eventos em contextos ao mesmo tão diferentes quanto o Brasil e a Grã-Bretanha, mas igualmente influenciados pela geopolítica e a diplomacia cultural do pós-guerra.

O *Festival of Britain* foi originalmente “concebido como uma exposição internacional”, mas devido às restrições financeiras do Reino Unido o plano ambicioso foi reduzido a uma exposição “britânica” (Banham; Hillier; Strong, 1951: 12). Uma vez que a economia e o empreendedorismo britânicos não eram capazes naquele momento de repetir a grandiosidade e as aspirações internacionais de seu passado imperial, notadamente expressos na Grande Exposição de 1851, o festival foi usado como estratégia governamental para reforçar um discurso conciliador, apresentado na forma de uma “autobiografia da nação”, segundo a historiadora Becky Conekin (2003: 28-29).

Apesar das restrições impostas, o British Council enviou ao Brasil um pequeno número de pinturas de jovens artistas como Ben Nicholson e Graham Sutherland, os mesmos comissionados pelo Arts Council para pintar murais para o South Bank, bem como litografias de outros artistas como John Piper e Henry Moore, que fizeram obras públicas para o *Festival* (Conekin, 2003: 49-50). Segundo a organização governamental, a inauguração da Bienal de São Paulo “offered [Britain] an unprecedented opportunity to introduce leading artists systematically to their South American colleagues and, not least, to new markets, headed by two recently established contemporary art museums in São Paulo”⁴ (Garlake, 1991: 9).

A Bienal de São Paulo serviu, como previa o British Council, à “introdução” de artistas britânicos no sistema das artes local e atualmente o Museu de Arte Contemporânea da Universidade São Paulo

possui obras de, entre outros artistas britânicos, Moore e Sutherland, agraciados respectivamente com o Prêmio Internacional de Escultura na II Bienal, em 1953, e com um prêmio de aquisição na edição seguinte, em 1955. Por outro lado, a exposição desempenhou um papel importante no desenvolvimento da abstração geométrica no Brasil, tendência em destaque atualmente na Tate Modern (Gale, 2019). Embora o museu britânico busque associar de maneira um tanto arbitrária nomes como Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel e Sérgio de Camargo à Bienal de São Paulo, a escolha curatorial pelo título *A view from São Paulo*⁵ ressalta a proeminência internacional adquirida pela capital paulista através da megaexposição criada em 1951.

Uma vista do Rio de Janeiro em Londres

Embora a cidade de Londres tenha sediado a Grande Exposição de 1851, foi na virada do milênio que artistas brasileiros alcançaram atenção e valorização no Reino Unido, através de uma megaexposição, afirma a curadora da exposição *Century City*, Iwona Blazwick (Blazwick; Johal, 2019). Em tom grandiloquente com a abertura da Tate Modern, o diretor Lars Nittve, apresentou a primeira exposição temporária do museu com obras emprestadas de diversas instituições estrangeiras:

Century City explora a relação entre a metrópole e a criação artística. Ela foca não somente nos tradicionais centros artísticos do século XX, Paris, Nova Iorque, Viena, Moscou e Londres; mas também em outros ambientes intensamente criativos: Bombaim/Mumbai, Lagos, Rio de Janeiro e Tóquio. Essas cidades têm sido locais de contribuições pioneiras para mudanças de paradigmas na arte moderna. Movendo-se de 1900 até o presente, o projeto se concentra em pontos fulgurais que iluminam o século XX e que continuam a inflamar a cultura contemporânea. Century City também mostra que as artes visuais não se desenvolvem no isolamento mas em diálogo com uma enorme variedade de expressões culturais como design, arquitetura, cinema, dança, música e literatura. Century City é portanto clássica e contemporânea, global e local, transcultural mas com um foco específico nas artes visuais. Nisto se assemelha à Tate Modern.⁶ (Nittve, 2001: 7).

Ampliando a área de representação do museu através do século XX para além das capitais da arte moderna e contemporânea, *Century City* levou a Londres a arte e a cultura de países do hemisfério sul, entre eles o Brasil. Se a diacronia adotada divergia das megaexposições internacionais do século XIX, cujas representações eram pautadas pelos processos sincrônicos de formação de uma arte nacional, por outro lado, a megaexposição repetia a clara intenção de situar Londres como centro artístico mundial. Vale a pena lembrar que a exclusão de pinturas da Grande Exposição de 1851 devido a questões técnicas impostas pela arquitetura do Palácio de Cristal de Joseph Paxton não significou que a internacionalidade pretendida pela exposição não tenha repercutido no campo das artes visuais (Bryant, 2014: 60). Após o encerramento da megaexposição, a comissão organizadora, sob a égide da Royal Society, decidiu utilizar as terras próximas ao local original do Palácio de Cristal, adquiridas com os lucros da exposição, para criar um complexo de museus e instituições de ensino que alcançariam reconhecimento internacional, como o Victoria and Albert Museum e o Royal College of Art. Da mesma forma, nas margens ao sul do Tâmesa que hoje abrigam a Tate Modern, encontramos outro conjunto de instituições culturais, como o Royal Festival Hall, o British Film Institute e a Hayward Gallery, no local onde foi realizado o *Festival of Britain*. Um processo análogo pode ser observado em São Paulo, no qual o Parque do Ibirapuera, que recebeu a II Bienal de São Paulo, em 1953⁷, hoje se configura como um complexo cultural e abriga, entre outras instituições, a Fundação Bienal, os Museus de Arte Moderna e Contemporânea, o Museu AfroBrasil e o Pavilhão das Culturas Brasileiras.

No entanto, se atualmente a exposição do acervo da Tate Modern destaca a cidade de São Paulo e o papel da Bienal na difusão da abstração geométrica no Brasil, a cidade escolhida para representar o

país na exposição *Century City* foi o Rio de Janeiro. Do ponto de vista da recepção pública, a escolha parece ter sido acertada, sendo a representação da cidade, curada por Paulo Venâncio Filho, escolhida como a mais ‘bela’ da exposição pelo crítico de arte Adrian Searle:

É interessante ver como o ideal artístico concretista do construtivismo russo foi levado ao Rio por Max Bill e embalado pela música de Tom Jobim e do jovem João Gilberto, e transformado em algo tão sensual, poético e imaginativa nas mãos de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Franz Weissmann. Eles transformaram uma estética geométrica racional em uma espécie de magia secular. Esse foi um momento cultural realmente único, se não o último sonho utópico crível. Geometria, esses artistas provaram, poderia realmente ser sexy⁸ (Searle, 2001).

Na opinião do crítico do *The Guardian*, o responsável por levar o “ideal artístico concretista” ao Rio de Janeiro no final dos anos 1950 foi o escultor suíço Max Bill, estrangeiro premiado na primeira Bienal de São Paulo. Apesar da simplificação feita por Searle, a ligação entre a premiação de Bill e sua influência sobre os grupos concretos Ruptura (São Paulo) e Frente (Rio de Janeiro) é notória. Entretanto, em detrimento do grupo paulista, o museu britânico tem enfatizado o desenvolvimento do neoconcretismo no Rio de Janeiro, como pode ser observado numa *timeline* criada pela Tate Modern, em 2006, para representar visualmente o desenvolvimento da arte moderna e contemporânea. Na linha do tempo, o ‘Grupo Neoconcreto’, estrelando Hélio Oiticica e Lygia Clark, aparece juntamente com a *Pop Art* e a *Hard Edge Painting* como destaques da produção artística mundial no final dos anos 1950. Exceção à regra na coleção do museu é o nome de Mira Schendel, artista radicada em São Paulo que teve, em 2014, uma exposição individual dedicada à sua obra naquela instituição. No entanto, a aproximação por meio de uma tendência à abstração geométrica entre as obras de Schendel com os artistas cariocas revela uma série de simplificações e contradições na forma como o museu britânico representa em contexto internacional uma produção artística tão diversa como a brasileira.



Fig.1. Fachada da exposição Brazilian Art Today. Cortesia do arquivo do Royal College of Art; fotógrafo desconhecido.

Michael Asbury critica nesse sentido a notoriedade internacional adquirida pelo neoconcretismo. Nas suas palavras: “Sua notoriedade decorre do fato de ter adquirido um status quase mítico: o de sinalizar a origem nacional da arte contemporânea brasileira”⁹ (Asbury, 2005: 168) Além disso, a representação estreita da arte produzida no Brasil definida a partir do neoconcretismo seria empobrecedora para a compreensão de uma modernidade existente fora do eixo euro-americano na medida em que desconsidera o seu contexto local (Scovino, 2012: 8-9). Apesar disso, o neoconcretismo permanece como um exemplo singular de uma realização moderna nas artes que poderia responder tanto aos requisitos por uma “brasilidade”, quanto aos padrões cosmopolitas da crítica internacional.

O isolamento do neoconcretismo do contexto brasileiro é agravado pela ausência de outras apresentações institucionais e oficiais no Reino Unido, como indicou Guy Brett (1991: 47). Até os anos 1960, Paris ainda era a principal ligação com a Europa para muitos artistas brasileiros, e a introdução de nomes como Camargo, Clark, Oiticica e Schendel na cena artística britânica foi o resultado de relações pessoais estabelecidas pelo grupo que circundava a Signals Gallery, incluindo o próprio Brett. Talvez a única exceção tenha sido a exposição *Brazilian Art Today* [Fig. 1], organizada pelo Arts Council, e curada por Carel Weight (pintor que também executou um mural para o *Festival of Britain*) para o Royal College of Arts em 1965.



Fig.2. Vista da exposição *Brazilian Art Today*, 1965. Cortesia do arquivo do Royal College of Art; fotógrafo desconhecido.

A seleção de pinturas e gravuras feita por Weight incluiu somente alguns poucos nomes ligados aos neoconcretos, como Willys de Castro e Ivan Serpa. A maioria das obras apresentava um estilo expressionista, como as pinturas de Manabu Mabe, que se destacavam nas vistas da exposição [Fig. 2]. Isso revela que apesar da narrativa historiográfica ressaltar o desenvolvimento da arte concreta a

partir da premiação de Bill na primeira Bienal e o neoconcretismo enquanto ponto de inflexão para a arte contemporânea, na metade dos anos 1960 essa vertente era obscurecida pela força do Expressionismo abstrato.

Embora chancelada oficialmente pelo governo brasileiro, a exposição *Brazilian Art Today* não teve a mesma recepção pública que décadas mais tarde seria alcançada por exposições como *Century City* ou pela política global de aquisições da Tate voltada a artistas de regiões antes negligenciadas pela instituição, como a América Latina. Para além de um grupo de críticos e especialistas, a representação e o reconhecimento da arte do Brasil em Londres passa indiscutivelmente pelas megaexposições internacionais e suas contradições apresentadas acima.

Seria igualmente relevante apontar alguns reflexos desse processo de internacionalização no contexto brasileiro. Grosso modo, com o objetivo de projetar o reconhecimento do Brasil no exterior e ao mesmo tempo servir como ponto de contato com a produção internacional, as estratégias adotadas nas últimas décadas pelos curadores da Bienal de São Paulo não foram analisadas criticamente.

Analogamente ao problema apontado por Asbury (2017) quanto ao estabelecimento de uma cronologia da arte contemporânea brasileira a partir do neoconcretismo, a contradição no uso de teorias como a Antropofagia para legitimar as bienais de arte no Brasil reside no fato de que elas:

(...) pertencem a um momento histórico em que pensar em uma vanguarda na periferia significava questionar o eurocentrismo implícito dentro do ideal de universalidade na arte moderna (...) Hoje, com conceitos como a vanguarda geralmente desacreditados, a retórica que legitima a arte contemporânea brasileira, por exemplo, no interior dos circuitos artísticos globais, invocam aquelas mesmas teorias, como tem sido argumentado por Moacir dos Anjos, não para superar um sentido de disparidade mas com o objetivo de afirmar um sotaque local (...) ¹⁰ (Asbury, 2012: 142).

Um reflexo dessa situação pode ser observado na Bienal de São Paulo. Quando tardiamente, em 2006, o evento abandonou definitivamente o modelo de representações nacionais oriundo das exposições internacionais do século XIX, curadores brasileiros foram perdendo espaço na formulação de propostas para a Bienal¹¹. Aclamada pela crítica como uma mudança há muito tempo ensaiada pela Bienal, o abandono das representações não resultou numa maior autonomia e posição crítica com relação ao sistema internacional. Parece-me que mesmo as instituições locais, ao operar através da lógica de internacionalização, obedecem à primazia estrangeira do papel de legitimação, validação e produção de significados.

Apesar da crescente valorização da arte do Brasil pelas instituições europeias e britânicas, é importante questionar as bases nas quais esse revisionismo está acontecendo, sobretudo no papel desempenhado pelas megaexposições periódicas de arte contemporânea. Em primeiro lugar, a bibliografia recente sobre a história das exposições determina uma hegemonia do eixo euro-americano no que diz respeito às exposições que definiram os cânones da arte moderna e das vanguardas dos anos 1960. Dessa perspectiva geopolítica, em minhas recentes pesquisas, tenho argumentado (Spricigo, 2016) que são igualmente importantes para a revisão crítica da história da arte estudos de caso de exposições realizadas no Brasil antes de 1989, sobretudo edições da Bienal de São Paulo da década de 1970, ainda pouco analisadas mesmo por pesquisadores brasileiros. No entanto, historiadoras como Maria de Fátima Morethy Couto e Isobel Whitelegg contribuíram nesta questão, ao abordarem, no âmbito da história das exposições, a I Bienal Internacional de São Paulo (1951) e a Bienal Latino-Americana de São Paulo (1978), respectivamente (Cavalcanti et. al, 2016).

Tal inversão de perspectiva permitiria questionar uma genealogia das exposições de arte contemporânea proposta a partir da globalização, sobretudo das bienais e da proliferação dessas mostras ao redor do mundo após a queda do muro de Berlim. Talvez retornar ao momento no qual esse sistema está se constituindo nos ajude a formular um olhar crítico a partir de uma perspectiva histórica. O resgate da exposição de 1862 ganha especial importância por ter sido a primeira a contar com uma representação artística brasileira. Rezende (2010) e Schuster (2015) assinalam que, até a Exposição Universal de Paris de 1889, o Império Brasileiro de D. Pedro II participou das exposições universais mais importantes com o objetivo de promover uma imagem de nação moderna e civilizada. Pesavento (1997) também analisa a entrada do Brasil nesse cenário transnacional dando ênfase ao papel que elas desempenharam na difusão de princípios ideológicos da modernidade, como o progresso e o cosmopolitismo do comércio transnacional. Segundo a autora: "No decorrer do século XIX a modernidade e a tecnologia foram obsessivas para parte da elite ilustrada da América Latina (...). Ser moderno, participar da rota do progresso, tornar-se uma grande nação, desfazer a imagem do exotismo tropical do atraso e da inércia" (Pesavento 1997: 16). No entanto, esses textos dedicados à participação do Brasil não dão destaque à representação do país na seção de belas artes, mas à apresentação de matérias-primas e produtos manufaturados e objetos etnográficos. Uma exceção é a análise feita por Margarida de Souza Neves, assinalando o exotismo e o etnocentrismo europeus na representação da população nativa e na marginalização dos negros nas imagens oficiais (Neves, 2014). Para além dessas análises mais gerais, o livro *A exposição universal de 1889 em Paris*, de Heloisa Barbuy, nos fornece um excelente exemplo de um trabalho monográfico, ao tratar especificamente de uma única exposição. Outro aspecto do trabalho de Barbuy que nos serve de referência é a abordagem da exposição enquanto fenômeno visual, a partir de registros da arquitetura, da expografia e dos objetos apresentados reproduzidos pela imprensa e outros meios de comunicação¹².

Parto, portanto, da hipótese que, para se compreender as megaexposições periódicas e globais e seu papel na redefinição de hegemonias construídas historicamente no campo das artes, precisamos estabelecer diálogos com o passado, por meio de uma abordagem arqueológica que revele as características inerentes que elas carregam das exposições universais do século XIX, com suas representações nacionais¹³. Por meio do estudo de caso da Exposição Internacional de 1862 em Londres, pretendo demonstrar como a representação artística e sua historicização no âmbito das megaexposições podem ser compreendidas no contexto geopolítico das trocas transnacionais e das transferências culturais que lhe são inerentes, bem como em situações nacionais específicas, no caso, as relações que se estabelecem entre o Brasil e o Reino Unido no âmbito das artes plásticas. Como afirmado anteriormente, a Tate Modern tem apresentado e colecionado obras de artistas como Hélio Oiticica, mas também outros nomes do Brasil como Cildo Meireles, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Sérgio de Camargo e Ricardo Basbaum.

A presença da arte produzida no Brasil em exposições no Reino Unido remonta justamente à Exposição de 1862 e, dessa forma, o estudo de caso aqui proposto pode lançar luzes sobre um passado pouco lembrado e ajudar, assim, a analisar criticamente a imagem nacional associada à produção contemporânea de artistas que estão inseridos nessa dinâmica global. Além disso, se consideramos que discursos de uma perspectiva do Brasil sobre a arte têm contribuído para a crítica às megaexposições periódicas de arte contemporânea, tal retrospectiva permitiria questionar também como essa produção artística estabelece relações de longa data com os cânones internacionais e a história da arte. Especificamente, essa abordagem fornecerá uma perspectiva crítica da primeira representação nacional do Brasil na Exposição Internacional de 1862 em Londres e do complexo de fatores envolvidos na legitimação de uma modernidade vista a partir do Brasil.

Uma megaexposição internacional esquecida

A primeira representação nacional do Brasil numa megaexposição internacional aconteceu em Londres, em 1862. Embora a *Great Exhibition of the Works of All Nations* realizada no Palácio de Cristal projetado por Joseph Paxton seja conhecida como a primeira da série, sua sucessora de 1862 teve “*far more, and in many cases far better exhibits than the 1851 exhibition*”, afirma John Allwood. Apesar disso, “today who knows that there was an International Exhibition in London in 1862, let alone where it was or what the building looked like?” (Allwood, 2001: 1).

Um dos motivos para o esquecimento poderia estar na grandiosidade do Palácio de Cristal, que conquistou a imaginação do público e, segundo o historiador John Davis, obscureceu o evento subsequente:

Enquanto a Exposição de 1851 é conhecida como “Grande”, a de 1862 não recebe nenhuma alcunha. A Grande Exposição de 1851 é um marco para historiadores da Grã-Bretanha Vitoriana, amplamente vista como o ponto alto, totem ou sinopse da era, e ligada especificamente à emergência da Grã-Bretanha de um período de agitação para um de crescimento econômico, confiança e equilíbrio. Aquela de 1862, enquanto isso, é raramente mencionada nas histórias gerais, pouco conhecida em detalhes e freqüentemente perdida nas abordagens cronológicas usuais do período. Se for ao menos mencionada, geralmente é uma espécie de irmã feia do glorioso evento de onze antes no Hyde Park: um reflexo deformado do Palácio de Cristal, do qual Thomas Prasch pergunta “Um palácio de vidro pode lançar uma sombra?”¹⁴ (Davis, 1999: 10).

Apesar do fato de ambos os edifícios erguidos para as exposições de Londres terem sido destruídos, foi o Palácio de Cristal que permaneceu como um marco para as megaexposições internacionais do século XIX. Talvez por isso o esquecimento da exposição de 1862 esteja ligado ao destino do seu edifício, como afirma Dale Dishon (2014: 21). Ocupando uma área muito maior do que o Palácio de Cristal, o novo espaço foi construído pelo capitão e engenheiro militar Francis Fowke em South Kensington, próximo ao lugar original da Grande Exposição de 1851, recusando uma alternativa de usar o próprio Palácio de Cristal, removido para Sydenham. No entanto, a construção, conforme mencionado, não era adequada para a apresentação de artes plásticas, que tinham desempenhado um papel central na Exposição Universal de 1855, em Paris, e apresentara uma inovação com relação à sua predecessora inglesa. Tomada a decisão pela Society of Arts presidida pelo Príncipe Albert – cuja morte precoce adiaria a abertura da exposição prevista para acontecer em 1861 –, pelo local onde atualmente encontramos o Museu de História Natural, o projeto do edifício atendia não somente aos requisitos de uma área expositiva para artes plásticas, mas tinha a ambição de abrigar, além da gigantesca exposição internacional, salas de concerto, jardins e áreas de lazer e alimentação. Diante de planos tão ambiciosos, era natural que a recepção pública do edifício fosse decisiva. De acordo com Dishon (2014: 28), desde a sua concepção o edifício projetado por Fowke enfrentou polêmicas, devido ao fato de ter sido escolhido por Henry Cole¹⁵, ao invés de por uma comissão, como acontecera com o projeto de Paxton (Dishon, 2014: 26). Além disso, as expectativas por algo tão espetacular quanto o Palácio de Cristal foram frustradas, apesar de a galeria de pinturas ter sido aclamada pela crítica especializada (Dishon, 2014: 40). Conforme notado por um periódico da época: “Quaisquer que sejam os defeitos do arquiteto do edifício da Exposição Internacional, ele tem pelo menos um mérito – ele forneceu uma galeria de pinturas na qual algumas centenas de quadros podem ser pendurados, bem iluminados, e vistos com conforto”¹⁶ (London International Exhibition, 1862a: 50).

Naquilo que concerne à exposição de arte, a Exposição Internacional de Londres de 1862 superou tanto a iniciativa britânica anterior quanto a tentativa de uma exposição de arte “contemporânea” realizada em Paris em 1855. No que diz respeito ao apelo internacional da exposição de artes, a crítica da época

ênfatiou a perspectiva nacionalista das representações, afirmando que elas mostravam uma seleção da produção artística moderna, reunida fora dos museus ou espaços privados, assim o público poderia apreciar o “progresso” e a atualidade da arte inglesa, ao lado das demais escolas nacionais (London International Exhibition, 1862b: 246). De certo modo, no formato de feira das nações, as exposições reuniam o estado da arte moderna mundial, bem como davam a oportunidade das nações apresentarem suas identidades nacionais por meio da história da arte. Para o Reino Unido, como país organizador, a exposição foi um marco na definição da “Escola Inglesa” (Bryant, 2014: 59).

Comparada com aquela de Paris, a exposição de 1862 não só acompanhou conceitualmente a sua antecessora ao incluir as artes plásticas, mas também a delimitação temporal da mostra antecedente, ao incluir não somente a “arte moderna” mas também obras do passado recente. Outro artigo se refere ao edifício como um:

projeto ambicioso para levantar em Brompton um revival do “Museu” de Alexandria dos destroços da Exposição de 1851. A remoção da Galeria Nacional da Trafalgar Square, que forma um elemento do cômputo geral, passou a chamar a atenção do público em geral enquanto outras propostas não teriam alcançado interesse fora dos círculos esclarecidos.¹⁷ (London International Exhibition, 1862c: 181).

Aparentemente, em 1862 havia planos para que o edifício construído para a exposição internacional permanecesse erguido para receber a coleção da National Gallery, instituição que na época dividia espaço com a Royal Academy (Bryant, 2014: 60). Caso isso tivesse ocorrido, a aproximação entre ciência, design e artes visuais promovida pelas megaexposições londrinas talvez tivesse uma ressonância muito maior nos dias de hoje.



Fig.3. ‘View of the English Picture Gallery.’ In *The Illustrated London News*, 1862.

Não nos interessa somente a apresentação das artes visuais, mas sobretudo o fato de a Exposição de 1862 incorporar um número maior de representações nacionais, aumentando para 39 o número de 25

participações em 1851, incluindo outros países sul-americanos como Brasil, Equador, Peru, Uruguai e Venezuela e ampliando a abrangência geográfica da Grande Exposição de 1851 (Dishon, 2014: 40)¹⁸. De acordo com a pesquisadora Livia Rezende, o Império do Brasil foi sub-representado extraoficialmente tanto em Londres, em 1851, quanto em 1855, em Paris, perdendo assim as primeiras oportunidades de ser apresentado entre o grupo das nações “civilizadas” (Rezende, 2010: 16-17). Em sua tese, ela aponta que, nas exposições do século XIX, eram articuladas noções particulares de nacionalidade e identidade, voltadas tanto ao público local quanto ao estrangeiro. No caso do Brasil, a representação nacional servia como fator de distinção com relação às demais nações representadas, ao mesmo tempo em que destacava a identidade e a unidade nacional (Rezende, 2010: 18). A “brasilidade” construída pelos representantes governamentais e apresentada no exterior deveria, portanto, responder tanto aos imperativos de formação nacional do período quanto ao perfil cosmopolita do evento.

Outra vista do Brasil

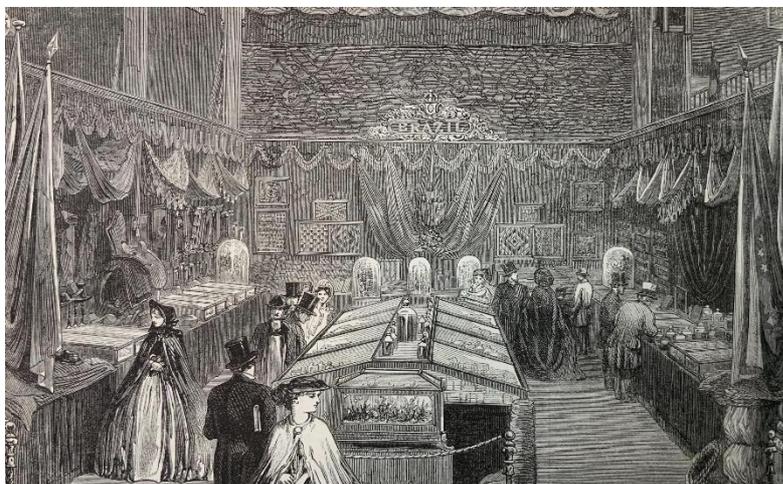


Fig.4. 'The Brazilian Court.' In *The Illustrated London News*, 1862.

Um império que mantinha sua unidade, apesar de uma imensa extensão territorial e da grande diversidade cultural de sua população, contrastava com a fragmentação das antigas colônias espanholas na América do Sul. Assim era descrito o Brasil aos visitantes no guia de visita da Exposição Internacional de 1862:

(...) um território doze vezes maior do que toda a França, com suas costas banhadas pelo Atlântico por aproximadamente 3,5000 milhas, e a fronteira norte da qual jorram as águas do poderoso Amazonas – uma terra de ricas produções tropicais, de flores brilhantes, florestas gigantescas, do minúsculo beija-flor, a jibóia, seu morcego vampiro, a onça e o lobo, – um vasto território ocupado por não mais que 5 milhões de pessoas (...) (London International Exhibition, 1862d: 230).

O texto sublinhava que ao final do espaço expositivo dedicado ao país eram vistas as “Armas Imperiais de Dom Pedro II, que tem se dedicado diligentemente ao desenvolvimento dos recursos de seu país, e está ansioso para que eles sejam bem representados nesta Exposição”²⁰ (London International Exhibition, 1862d: 231). Após essa breve apresentação do Império do Brasil e de seu governante, o autor descreve os produtos exibidos. Apesar da ênfase na riqueza das matérias primas, alguns produtos manufaturados também eram mencionados, juntamente com uma fotografia do Imperador e da

Imperatriz e membros da família real e uma fotografia do Jardim Botânico do Rio de Janeiro (London International Exhibition, 1862d: 232).

Assim como a descrição do guia, o *London Illustrated News* não tratava do exotismo de uma nação tropical, como se poderia supor, mas, ao invés disso, ressaltava aspectos civilizados de um novo Império, representado de maneira extremamente “bela”:

O arranjo do pavilhão era de bom gosto e eficaz, a vista obtida ao adentrá-lo era encerrada por uma espécie de troféu recoberto de veludo e ouro, sob o qual bandeiras de seda e armas eram exibidas. Esse pavilhão era formado por três lados de um quadrado; uma série de caixas foram distribuídas ao redor das três partições retangulares, e uma fileira dupla de armários ocupava o centro. Havia, portanto, toda a conveniência oferecida para o exame, uma vez que muitos dos artigos não dependiam do seu tamanho para chamar a atenção, isso era quase uma necessidade (...) Ao todo, a coleção deu uma ideia bastante favorável dos recursos internos do império do Brasil²¹ (London International Exhibition, 1862e: 529).

Novamente a descrição dá ênfase aos recursos naturais de um império continental e à boa qualidade de alguns produtos manufaturados. Um artigo esnobou ao dizer que o Brasil, tão próspero quanto a sua “mãe” Portugal, enviou “um pouco de arte em estofados, não dignos de nota por si só, mas indicando um povo em quem confiamos que pode em breve se tornar rico o suficiente para ocupar-se com o lazer”²² (London International Exhibition, 1862d: 206). Sven Schuster afirma que a representação do Brasil em Londres não contou nem mesmo com um guia específico, como em exposições posteriores. (Schuster, 2015). Talvez o acanhamento da representação desta representação, a despeito da sua qualidade, somada ao fato da própria exposição ter sido esquecida, tenham resultado na falta de interesse dos pesquisadores com relação ao evento. O Império do Brasil não conseguiu um espaço expositivo apropriado e a organização não conseguiu transportar até Londres grandes máquinas que atraíssem a atenção do público das exposições, limitando-se assim a apresentar somente suas reproduções, afirma Schuster (2015). Além disso, a estratégia em se apresentar como uma nação moderna estava baseada na personalidade do monarca e dos símbolos imperiais. Nesse sentido, se essa experiência inicial serviu para abrir caminho para participações posteriores em outras megaexposições do gênero, ela ainda carecia de formas mais representativas, sobretudo diversificadas da arte e da cultura de nosso país. Segundo Rezende, apesar de ser um país multicultural, buscava-se apresentar a imagem de uma nação homogênea no exterior (Rezende, 2010).

No Brasil, a imprensa da época mencionava uma exposição “industrial e artística”, cuja representação brasileira seria organizada pelo “ministério dos negócios estrangeiros”²³. Um correspondente estrangeiro lembrava ainda que o governo imperial teria perdido a chance de participar das duas primeiras grandes exposições, a de Londres, em 1851, e a de Paris, em 1855, e já seria a hora, um ano antes da abertura da exposição em primeiro de maio de 1862, de nomear um comissário para cuidar da representação do país²⁴, assim como estavam fazendo outras importantes nações. Outra notícia alertava que o governo não devia perder tempo em solicitar um concorrido espaço na exposição²⁵. Os artigos também mencionam questões referentes às relações externas do Império do Brasil com o Reino Unido, no que diz respeito à implantação do transporte ferroviário no país ou dos conflitos com os países da região do Rio da Prata que culminariam na Guerra do Paraguai, evidenciando a influência da Inglaterra na política brasileira. Textos escritos após a abertura da mostra de 1862 trazem os elogios que foram feitos à representação brasileira, organizada pelo comissário Francisco Ignacio de Carvalho Moreira, o Barão de Penedo, destacando que o Brasil, apesar das dificuldades encontradas, ocupou um lugar na rua central da exposição, apresentando seus produtos “elegantemente” ornamentados,

com ordem e métodos científicos, "de modo que era tudo visível e podia facilmente ser examinado"²⁶. Além da excelência da matéria-prima brasileira e da competitividade da nossa indústria em formação, eram destacados ainda os símbolos imperiais e as cores verde e amarelo dos estandartes presentes no espaço expositivo. Pode-se observar que a importância dada ao evento era sempre ressaltada nos âmbitos comercial e da política externa, enquanto muitos dos textos citados não mencionam as obras de arte apresentadas pelo Brasil na seção de belas-artes.²⁷

Afasia e tradução

Conforme argumentei neste artigo, a participação do Brasil (na seção de artes plásticas) da Exposição Internacional de 1862, em Londres, foi orientada, entre outros motivos, pelo objetivo de inscrever uma representação da cultura do país (forjada como homogênea, pujante e harmônica) numa perspectiva internacional. No entanto, apesar do modelo de representação nacional das exposições oferecer a "todos" os países a possibilidade de representar-se através de uma linguagem artística internacional, alguns, como o Brasil, encontravam dificuldade para conformar-se aos parâmetros – definidos pelo progresso da civilização europeia (Souza Neves, 2014: 84) – e expectativas cosmopolitas dos organizadores e do público e, ao mesmo tempo, responder às demandas internas que diziam respeito ao próprio processo de formação nacional. É como se, ao falar uma língua estrangeira, alguém buscase ultrapassar seu idioma local e ocultar o próprio sotaque, com o objetivo de não ser reconhecido como estrangeiro. Ao menos em 1862, parece-me que o Brasil evitava o exotismo e uma representação nacional vinculada à heterogeneidade racial e cultural do país. Uma pintura de Claude Joseph Barandier intitulada *Índigenas*, por exemplo, apresentada na Exposição Nacional preparatória, realizada no Rio de Janeiro em 1861, não foi enviada à Londres, segundo Schuster (2015).

Para concluir, recorro ao filósofo Jacques Derrida para refletir sobre as representações nacionais no contexto das exposições internacionais do século XIX. Sabemos que as línguas foram um importante elemento na construção das identidades nacionais. Na Europa, os idiomas substituíram os dialetos locais e nas Américas as línguas dos colonizadores europeus foram impostas aos nativos. No entanto, para o entendimento entre as Nações, aquelas dos maiores impérios do século XIX, o francês e o inglês se impuseram como línguas francas. Nas exposições internacionais, ocorre algo semelhante. Cada nação deve expressar a sua identidade local através de uma linguagem artística internacional que permita o diálogo entre as nações no contexto de uma exposição. Fala-se, nesse sentido, uma língua que não é sua, embora seja a única que permite, por imposições alheias, acessar um sistema de representações nacionais²⁸. Durante a conferência "Echoes from Elsewhere", organizada por Edouard Glissant na Louisiana State University, Derrida afirmou que: "Nós só falamos uma língua [ainda que não seja a nossa]" (Derrida, 1998: 7). Contraditoriamente, ele defende a afirmação de que: "Nós nunca falamos somente uma língua". Com o objetivo de demonstrar o seu ponto de vista ele disse ainda que sua dupla postulação não é contraditória, destacando ao público formado por pessoas de diferentes origens e nacionalidades a sua própria identidade problemática como francófono. Derrida lembra a perda quando jovem sua cidadania francesa, quando ele experimentou a possibilidade de ter uma língua que não poderia ser a sua. O "Monolingualismo" não seria para o filósofo uma posse natural da língua, uma vez que não há uma relação entre propriedade e identidade, sendo os processos de apropriação da linguagem 'construções fantasmáticas' (*Ibidem*: 23). Segundo ele, o 'monolingualismo' é imposto pelo outro, reduzindo a linguagem à homogeneidade (*Ibidem*: 40). O problema, no entanto, seguindo o raciocínio do filósofo franco-magrebino, é que esse monolingualismo é de certo modo uma afasia, na qual se é lançado num processo de absoluta tradução, mas uma tradução sem uma língua de partida, somente com uma língua de chegada.

Talvez essa reflexão nos ajude a compreender em outros termos o paradoxo apresentado no início do texto. A legitimação da arte brasileira no circuito artístico internacional, segundo Asbury (2017), traz à tona uma “situação paradoxal”, na qual o “pertencimento” é ao mesmo tempo negado e reafirmado. Fala-se a única linguagem artística que se possui, mas ela não é exatamente sua. Foram as próprias exposições que apresentaram o internacionalismo como uma arena aberta à todas as nações cujas diferenças seriam homogeneizadas pela linguagem da arte. Diferentemente de uma “Babel” na qual cada indivíduo fala a sua própria língua, numa exposição de arte seria supostamente usada uma linguagem verdadeiramente internacional. “Uma Exposição Internacional coloca o gênio de cada nação em um relevo distinto e, ainda assim, em harmonia geral”²⁹ (London International Exhibition, 1862f: 353).

Referências

- ADAM, R. Grã-Bretanha. IN: *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2 ed. Fundação Bienal de São Paulo, 1951.
- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALLWOOD, J. *The Great Exhibitions: 150 years*. 2 ed. (revised by Allan, T.; Reid, P.). London: Exhibition Consultants Ltd., 2001.
- ALTICK, R. *The shows of London*. Cambridge: Harvard University Press, 1978.
- ASBURY, M. Some Notes on the Contamination and Quarantine of Brazilian Art. In: BACHMANN, Pauline et al. (ed.). *Art/Histories in Transcultural Dynamics: narratives, concepts, and practices at work, 20th and 21st Centuries*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2017, p.141-152.
- _____. The Uroborus Effect. Brazilian Contemporary Art as Self-Consuming. *Third Text*, 26:1, 2012.
- _____. Neo-concretism and Minimalism: on Ferreira Gullar's theory of the non-object. In MERCER, K. (ed.) *Cosmopolitan Modernisms*. London: InIVA / MIT, 2005 p.168-189.
- BANHAM, M.; HILLIER, B.; STRONG, R. *A Tonic to the Nation: The Festival of Britain 1951*. London: Thames & Hudson, 1976.
- BARBUY, H. *A exposição universal de 1889 em Paris*. São Paulo: Loyola, 1999.
- BLAZWICK, I.; JOHAL, R. Curating the Cosmopolis/ *British Art Studies*, Issue 13, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-13/johal-blazwick>. Acesso: 22 mar. 2021.
- BRETT, G. Brazilian artists in Britain. In: GUTTERIDGE, J.; ROGERS, B. (ed.). *Britain and the São Paulo Bienal 1951-1991*. London: British Council, 1991.
- and the São Paulo Bienal 1951-1991. London: British Council, 1991.
- BRYANT, J. The progress and present condition of Modern Art: Fine Art at the 1862 Exhibition. *The Journal of the Decorative Arts Society 1850 - the Present*, n. 38, Almost Forgotten: the International Exhibition of 1862, 2014, pp. 58-81.
- CAVALCANTI, A. M. et al. (org.). *Histórias da Arte em Exposições - Modos de Ver e Exibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016.
- CARDOSO, R. Histories of nineteenth-century Brazilian art: a critical review of bibliography, 2000-2012, *Perspective*, 2, 2013. Disponível em: <<http://perspective.revues.org/3891>>. Acesso: 10 jan. 2018.
- CONEKIN, B. “The Autobiography of a Nation”: *The 1951 Festival of Britain*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- DAVIS, J. R. *The Great Exhibition*. Stroud: Sutton, 1999.
- DISHON, D. South Kensington's Forgotten Palace: The Rise and Fall of the 1862 Exhibition. *The Journal of the Arts Society 1850 - the Present*, n. 38, 2014, p. 20-43.
- DERRIDA, J. *Monolingualism of the other; or the prosthesis of origin*. Redwood City: Stanford University Press, 1998.
- GALE, M. *A View from São Paulo: Abstraction and Society*. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/artist-and-society/view-sao-paulo-abstraction-and-society>. Acesso: 20 mar. 2019.
- GARLAKE, M. The British Council and the São Paulo Bienal. In: Gutteridge, Joanna, Rogers, Brett (ed.). *Britain and the São Paulo Bienal 1951-1991*. London: British Council, 1991.

- GREENHALG, P. *Ephemeral vistas: the expositions universelles, great exhibitions and world's fairs: 1851-1938*. Manchester: University Press 1988.
- GILMORE HOLT, E. *The Art of All Nations, 1850-1873*. New Jersey: Princeton University Press, 1982.
- JONES, C. *The Global Work of Art: World's Fairs, Biennials, and the Aesthetics of Experience*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2016.
- _____. Biennial Culture: a longer history. In FILIPOVIC, Elena; et al. (ed.). *The Biennial Reader: Anthology of essays on the global phenomena of biennials*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, p. 66-86.
- KRETSCHMER, W. *Geschichte der Weltausstellungen*. Frankfurt: Campus, 1999.
- LONDON INTERNATIONAL EXHIBITION. *Remarks on the Foreign Pictures Now in London*. London, 1862, p. 50-57.
- _____. *On the Fine Arts at the International Exhibition*. London, 1862, p. 245-253.
- _____. *Threepenny Guide to the Pictures, English and Foreign, Etc*. London: John Murray, 1862c.
- _____. *The Popular Guide to the International Exhibition 1862*. London: W.H.Smith & Son, 1862d.
- _____. *The London Illustrated News*, Nov. 15, 1862e.
- _____. *Pictures, British and Foreign*. Edinburgh: Blackwood, 1862f, p. 353-371.
- MACHADO, L. G. Apresentação. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. 2.ed. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1951.
- MARTINS, S. Bursting on the Scene, *Third Text*, 26: 1, 2012, p.1-4.
- NITTVE, L. Foreword. In BLAZWICK, Iowa (ed.) *Century City: art and culture in the modern metropolis*. London: Tate Publishing, 2001.
- REZENDE, L. *The Raw and the Manufactured: Brazilian Modernity and National Identity as Projected in International Exhibitions (1862-1922)*. PhD thesis, Royal College of Art, 2010.
- PESAVENTO, S. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade de século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SCOVINO, F. Moacir dos Anjos and Agnaldo Farias in Conversation with Felipe Scovino. *Third Text*, 26:1, 2012, p. 5-15.
- SEARLE, A. *Guardian Weekly*, February, 2001. Disponível em: <https://www.theguardian.com/arts/critic/feature/0,1169,728585,00.html>. Acesso: 20 de março 2019.
- SQUEFF, L. *Uma galeria para o Império: A Coleção Escola brasileira e as origens do Museu nacional de belas artes*, São Paulo: Edusp, 2012.
- SOUZA NEVES, M. de. Los escaparates del progreso: Brasil en las exposiciones internacionales del siglo XIX, in SCHUSTER, Sven (ed.). *La nación expuesta. Cultura visual y procesos de formación de la nación en América Latina*. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, Escuela de Ciencias Humanas, 2014, p 83-100.
- SCHUSTER, S. The 'Brazilian Native' on Display: Indianist Artwork and Ethnographic Exhibits at the World's Fairs, 1862-1889, *RIHA Journal*, 0127, 2015. Disponível em: <http://www.riha-journal.org/articles/2015/2015-jul-sep/schuster-the-brazilian-native-on-display>.
- SPRICIGO, V. Anthropophagisme et historiographie. *Marges, revue d'art contemporain*, v. 23, 2016a, 10-22; Rumo a uma arqueologia das exposições, in CYPRIANO, F.; OLIVEIRA, M. (ed.). São Paulo: Educ, 2016b, p 53-68.

Notas

* Resultado de pesquisa financiada pela FAPESP na forma Bolsa de Pesquisa no Exterior, realizada no Chelsea College of Art and Design da University of Arts London, entre agosto de 2019 e janeiro de 2020, sob a supervisão de Michael Asbury.

** Vinicius Spricigo é professor adjunto do Departamento de História da Arte da UNIFESP e membro do Grupo de Pesquisas 'Política e Crítica da Arte Contemporânea' (CNPq). O foco da sua pesquisa é o estudo das exposições, tendo se concentrado, nos últimos anos, nas megaexposições periódicas de arte contemporânea. Realizou pesquisa de pós-doutorado junto ao Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia (CISC) da PUC/SP, no Interdisziplinäres Institut für Historische Anthropologie da Freie Universität

Berlin (2012), no programa *Art dans la Mondialisation* do Institut National de Histoire de l'Art (2013) e no *Research Centre for Transnational Art Identity and Nation* da University of the Arts London (2019-2020). Doutor pela ECA-USP, como parte de seu doutorado foi pesquisador visitante no Royal College of Art (Londres, 2007) e no Projeto *Global Art and the Museum* (ZKM/Karlsruhe, 2009). Contribuiu, entre outros textos publicados, para os livros *The Biennial Reader* e *German Art in São Paulo*, ambos pela Hatje Cantz. E-mail: vinicius.spricigo@unifesp.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3320-1805>.

¹ O próprio *reader* dedicado às bienais parece exemplificar a afirmação de Jones de que as origens desse modelo expositivo nas exposições universais do século XIX não recebeu ainda a devida atenção. No mesmo volume, existe apenas um artigo de Donald Preziosi remetendo à origem das mega exposições periódicas de arte à *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* de 1851. Um dos motivos desse apagamento poderia ser devido ao fato de a arte ter assumido uma posição secundária nas exposições universais com relação ao destaque dado aos produtos extraídos da natureza, manufaturados e industrializados e ao maquinário desenvolvido com o emprego de avanços tecnológicos.

² Em 1769, foi realizada a primeira exposição da Royal Academy, criada no ano anterior. Conhecida como a exposição de verão que comemorou, em 2018, 250 anos de existência, a mostra anual segue ainda hoje o modelo dos salões estabelecido pela Académie Royale de Peinture et de Sculpture na França, que desde 1725 exhibia obras dos artistas acadêmicos no Salon Carré do Louvre.

³ No presente artigo, utilizo o termo exposição internacional para designar a exposição de Londres de 1862 e Grande Exposição para aquela de 1851. O termo megaexposições internacionais também pode aparecer designando de maneira geral os eventos ocorridos no século XIX, enquanto exposições universais é usado para se referir às exposições realizadas especificamente na França. Com (mega)exposições periódicas refiro-me às bienais criadas segundo o modelo veneziano.

⁴ Referência aos Museus de Arte e de Arte Moderna de São Paulo, fundados respectivamente em 1947 e 1948. Este último foi o responsável pela criação da Bienal de São Paulo e ficou responsável pela organização do evento até a sua quinta edição. Em 1962, a exposição passou a ser organizada por uma instituição privada presidida pelo seu criador, Francisco Matarazzo Sobrinho, e deixou de contar com uma Direção Artística, retomada nos anos 1980, com a criação do cargo de curador.

⁵ Seleção de trabalhos de artistas brasileiros associados pela curadoria da Tate Modern à Bienal de São Paulo. O texto oferecido ao visitante fala muito pouco da relação desses artistas com a Bienal, para além do fato dela ter sido criada em 1951. Gale, Matthew. *A View from São Paulo: Abstraction and Society*. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/artist-and-society/view-sao-paulo-abstraction-and-society>. Acesso: 20 mar. 2019.

⁶ "Century City explores the relationship between the metropolis and the creation of art. It focuses not only on the traditional twentieth-century art centres of Paris, New York, Vienna, Moscow and London; but also on other intensely creative environments: Bombay/Mumbai, Lagos, Rio de Janeiro and Tokyo. These cities have been the sites for pioneering artistries, for paradigm shifts in modern art. Moving from 1900 to the present, the project focuses on cultural flash points which have illuminated the twentieth century and which continue to ignite contemporary culture. Century City also shows that visual art does not develop in isolation but rather in dialogue with a wide variety of cultural expressions such as design, architecture, film, dance, music and literature. Century City is thus classic and contemporary, global and local, cross cultural but with a firm focus on visual art. In this it resembles Tate Modern".

⁷ A segunda edição da Bienal de São Paulo, considerada por muitos como um dos maiores eventos artísticos já realizados no país pela presença dos grandes artistas do modernismo, coincidiu com as comemorações do quarto Centenário da cidade, presidida pelo próprio Matarazzo. Nesse sentido, a exposição e a criação do parque estão ligados também a um discurso sobre a história nacional. Atualmente, quando como monumentos como o *Monumento às Bandeiras* de Victor Brecheret, inaugurado em 1954, são criticados por seu papel na construção dessa narrativa histórica, seria um momento propício à revisão dessa exposição a partir de uma perspectiva crítica decolonial.

⁸ "It is interesting to see how the Russian constructivist, concretist artistic ideal was carried to Rio by Max Bill, and lulled to the music of Tom Jobim and the young João Gilberto, and turned into something so sensual, poetic and imaginative in the hands of Lygia Clark, Helio Oiticica and Franz Weissmann. They turned a rational geometric aesthetic into a kind of secular magic. It truly was an unrepeatable cultural moment, if not the last believable utopian dream. Geometry, these artists proved, really could be sexy".

⁹ "Its notoriety arises from the fact that it has acquired a quasi-mythical status: that of signalling the national origin of contemporary Brazilian art".

¹⁰ "(...) belong to a historical moment when to think of an avant-garde in the periphery meant to question the implicit Eurocentrism within the ideal of universality in modern art. (...) Today, with concepts such as the avant-garde generally discredited, the rhetoric that legitimises Brazilian contemporary art, for instance, within the global art circuits, invokes those same theories, as has been argue by Moacir dos Anjos, not to overcome a sense of disparity but in order to affirm a particular local accent (...)"

¹¹ Após três edições organizadas por Lisette Lagnado (2006), Ivo Mesquita (2008) e a dupla Moacir dos Anjos e Agnaldo Farias (2010), a curadoria da exposição foi assumida por estrangeiros como Luis Pérez-Oramas (2012), Charles Esche (2014), Jochen Volz (2016), Gabriel Pérez-Barreiro (2018) e Jacopo Crivelli Visconti (2020-21).

¹² A extensa bibliografia que se produziu no Brasil sobre o século XIX a partir dos anos 2000 (Cardoso, 2014) inclui apenas um livro relacionado à história das exposições, dedicado à apresentação de uma coleção da "Escola Brasileira" na exposição de 1879 da Academia Imperial de Belas Artes (Squeff, 2012). Ver também Dias, E. *Paisagem e Academia - Félix-Émile Taunay e o Brasil (1824-1851)*. Campinas: Unicamp, 2009. As Exposições Gerais também são tema de artigos presentes no livro *História da Arte em Exposições: modos de ver e exibir no Brasil* (Cavalcanti et al, 2016), uma obra seminal para o campo da História das Exposições no país, resultado de um colóquio realizado em 2014 na Universidade de Campinas. Desses estudos, nos interessa em especial o papel que a Academia Imperial de Belas Artes desempenhou no projeto político e cultural do Império de construção de uma imagem nacional.

¹³ Um antecedente fundamental para a presente proposta é o projeto de pesquisa intitulado *Arqueologia das Exposições*, que desenvolve desde 2015 no âmbito do Programa de Pós-graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo. A ideia

de uma arqueologia das exposições foi uma forma crítica de interpretar a formação de um novo campo ligado à história da arte dedicado às exposições, enfatizando as questões geopolíticas envolvidas na redefinição dos cânones herdados da história da arte, na definição de seus objetos de estudo e na inserção social desses estudos. Uma abordagem arqueológica se coloca também como uma forma de contestar as narrativas globalizantes sobre as bienais de arte contemporânea que obscurecem as origens dessas exposições no século XIX, ou no sentido dado por Agamben (2009) como uma forma de voltar o nosso olhar para a escuridão do seu tempo, para as sombras que o presente projeta sobre o passado.

¹⁴ “While the Exhibition of 1851 is known as “Great”, that of 1862 is not given any soubriquet. The Great Exhibition of 1851 is a landmark for historians of Victorian Britain, widely viewed as the highpoint, totem, or epitome of the age, and linked specifically to the emergence of Britain from a period of unrest into one of economic growth, confidence and equipoise. That of 1862, meanwhile, is rarely mentioned in general histories, scarcely known about in detail and frequently lost in the usual chronological accounts of the period. If it is remarked on at all, it is usually as a sort of ugly sister to the glorious event eleven years previously in Hyde Park: a warped reflection of the Crystal Palace, of which Thomas Prasch asks ‘Can a palace of glass cast a shadow?’”

¹⁵ Embora não seja possível atribuir a uma única pessoa a ideia de “abrir as portas das exposições a uma única pessoa em particular” (Davis 1999: 10), para muitos foi Henry Cole, servidor do Public Record Office, quem apresentou a ideia da realização de uma exposição internacional em Londres ao Príncipe Albert, em 1848, após ele ter visitado a *French National Exhibition* em Paris. Em 1852, ele seria nomeado diretor do Museu das Manufaturas, cujas instalações em Brompton supervisionadas por Fowke dariam origem ao South Kensington Museum, inaugurado em 1857.

¹⁶ “Whatever may be the misdeeds of the architect of the International Exhibition building, he has at least one merit – he has provided a picture gallery in which some hundreds of pictures can be well hung, well lighted, and seen in comfort”.

¹⁷ “(...) ambitious project of raising at Brompton a revival of the Alexandrian ‘Museum’ out of the débris of the 1851 Exhibition. The removal of the National Gallery from Trafalgar Square, which formed an element in the calculation, happened to arrest public attention when other proposals would not have possessed an interest outside learned circles”.

¹⁸ Na exposição de 1851 participaram: Arquipélago da Sociedade, Brasil, Chile, China, Egito, Estados Unidos, México, Vice-reinado de Nova Granada, Santo Domingo, Pérsia, Tunísia, Turquia e Rússia. Vale lembrar, no entanto, que na Grande Exposição as participações de Brasil e Chile foram extraoficiais. Em 1862, temos como representações estrangeiras não-europeias: África Central e Oriental, Argentina, Brasil, China, Costa Rica, Egito, Equador, Estados Unidos, Guatemala, Grécia, Haváí, Haiti, Nicarágua, Japão, Libéria, Madagascar, Peru, Rússia, Tailândia, Turquia, Uruguai e Venezuela. No entanto, outras regiões foram representadas sob o domínio colonial francês e inglês, entre outros.

¹⁹ “(...) a territory twelve times greater than the whole of France, with its coast washed by the Atlantic for nearly 3,500 miles, and the northern boundary of which the mighty Amazon rolls its volume of waters – a land of rich tropical productions, of bright flowers, gigantic forests, of the tiny humming bird, the boa constrictor, their vampire bat, the jaguar, and the wolf, – a vast territory occupied by not more than five millions of people (...)”.

²⁰ “*Imperial Arms of Don Pedro II, who has sedulously devoted himself to the development of the resources of his country, and has been anxious that they should be well represented in this Exhibition*”

²¹ “The arrangement of the court was tasteful and effective, the view obtained on it on entering being terminated by a kind of canopied trophy of velvet and gold, beneath which silken banners and arms were displayed. This court was shaped in tree sides of a square, and a series of cases were ranged around the three rectangular partitions, and a double row of cabinets occupied the centre. There was thus full convenience afforded for examination, and, as most of the articles did not depend on their size for their attraction, this was almost a necessity. (...) Altogether, the collection gave a very favourable idea of the internal resources of the empire of Brazil”.

²² “*a little upholstery art, not worthy of notice in itself, but indicating a people which we trust may ere long becoming rich enough for busy leisure*”

²³ *Correio Mercantil*, 1861. Edição 00202 (1). Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=217280&PagFis=19301&Pesq=exposicao%20internacional>. Acesso: 6 mar. 2019.

²⁴ *Jornal do Comércio*, 1861, edição 00156 (1). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&pesq=exposicao%20internacional&pasta=ano%20186. Acesso: 6 mar. 2019.

²⁵ *Jornal do Comércio*, 1861, edição 00357 (1). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&PagFis=2173&Pesq=exposicao%20internacional. Acesso: 6 mar. 2019.

²⁶ *Jornal do Comércio*, 1862, edição 00156 (1). Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_05&PagFis=2173&Pesq=exposicao%20internacional. Acesso: 6 mar. 2019.

²⁷ A participação brasileira na Exposição Internacional de 1862 se estendeu até a galeria dedicada às pinturas estrangeiras, na qual o Brasil apresentou seis trabalhos, na maioria paisagens e naturezas mortas. Segundo o catálogo oficial, na seção de belas artes foram expostas as seguintes obras: *A Miniature*, Guimarães, C.; *Flowers*, Carvalho, J. dos R.; *A Landscape*, Müller, A.; *Fruit e Brazilian Forest*, Motta, A. J. da; *Pen and Ink Portrait of H.I.M., the Empress of Brazil*, Almeida, M. J. di Palgrave, F.T. (1982). *Official Catalogue of the Fine Art Department*. London: Truscott, Son, and Simmons, 1982. Disponível em: <https://catalog.hathitrust.org/Record/009016297>. Data de acesso: 5 de julho de 2018; ver Barão de Penedo (1863). Relatório sobre a exposição internacional de 1862 apresentado a S. M. Imperador. Londres: Thomas Brettell. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/34640>. Data de acesso: 12 de julho de 2018.

²⁸ No quinto capítulo de seu livro *Learning from Madness*, Kaira Cabañas parte da mesma obra para pensar sobre o “monolingualism of the global”. Segundo a autora, ao ser incluído no cânone da arte ocidental por meio do conceito de “*global art*”, o neoconcretismo, por exemplo, perderia a sua especificidade, o seu sotaque. CABANAS, Kaira. *Learning from madness: Brazilian modernismo and global contemporary art*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2018. Embora não tenha utilizado o livro de Cabañas como referência direta na minha pesquisa, pode-se dizer que partimos de pontos em comum para analisar objetos de estudos diferentes.

²⁹ “An International Exhibition brings the genius of each nation into distinctive relief, and yet into general harmony”.

Artigo recebido em janeiro de 2021. Aprovado em março de 2021.