

Salões Oficiais de Arte no Brasil – um tema em questão

Angela Ancora da Luz

A origem dos salões oficiais no Brasil se dá com a Exposição Geral de 1840, e é somente a partir da República que essas grandes mostras tomam o nome de Salão Nacional de Belas Artes. Em 1940 vem a dividir-se em duas seções, a de Belas Artes e a Moderna. Finalmente, em 1951, a Divisão Moderna dá origem ao Salão Nacional de Arte Moderna, numa coexistência que se alonga até 1976, ano de sua edição última. Em 1978, num outro formato, surgiria o Salão Nacional de Artes Plásticas, reunindo num mesmo espaço as tendências plurais da arte brasileira. Sob a égide da Funarte ele aconteceria até a década de 1990.

Salões de arte, crítica, júri, premiações.

Durante o século 19 e até princípios do século 20, o salão foi o evento mais importante para as artes visuais no Brasil, do Império até a República. Desde seu surgimento, já no formato de mostra geral, tornou-se da maior significação por ser uma exposição aberta ao público.

Entre as muitas vantagens da medida liberal que a academia, com autorização prévia do governo, tem adotado no fim do ano presente, de admitir à sua exposição pública todas as obras dos artistas da Capital, uma se nos apresenta igualmente decisiva, quer sob a luz do interesse geral, quer do particular: qualquer indivíduo desconhecido, um obreiro em oficina de escultura em madeira, por exemplo, poder, daqui em diante, sem lhe ser necessário aparecer, fazer chegar em tempo próprio as suas produções, o fruto das suas viglias, ao júri de admissão na Academia; eis os seus trabalhos expostos: vê-os o soberano, vê-os o povo. O gênio quando neles transluz, já se acha sob o patronato nacional.¹

O modelo de “Exposição Geral” propiciou uma experiência bem democrática e rara. A grande

mostra estava aberta para todos os artistas, independente da origem de cada um ou de sua formação artística. Aceitava “um obreiro em oficina de escultura em madeira” para expor junto a um artista da Academia. O próprio diretor da Academia Imperial das Belas Artes – Aiba, Felix Émile Taunay, que era também professor de Pintura de Paisagem da Aiba, compareceu com duas obras: *Morte de Turenne* e *Vista da Mãe D’Água*. Assim, grandes mestres e iniciantes apresentavam seus trabalhos na mesma exposição, para serem vistos “pelo soberano” e “pelo povo”. Desse modo, todo aquele que por meio de sua arte lograsse se destacar, já poderia saber que contaria com o “patronato nacional”.

Essa característica de abertura que as exposições imprimiram às mostras oficiais impulsionaria a produção artística no Brasil. Por outro lado, a Aiba buscava novos estímulos para a formação de seus artistas. Em 1845, Felix Émile Taunay orienta a Congregação da Academia Imperial a solicitar ao governo a instituição de Prêmios de Viagem ao Exterior. A maioria de seus artistas não tinha os recursos necessários para uma estada na Europa, em busca de aperfeiçoamento. Taunay compreende a

importância dessa viagem, que seria monitorada pela própria Academia, pois dela partiria a escolha dos premiados, por meio de concurso, e a ela caberia o acompanhamento do pensionista em terras estrangeiras. O modelo inspirava-se no que ocorria na França com o Prêmio de Roma. O Imperador acolheu a solicitação da Academia, e em 23 de outubro de 1845 seria realizado o primeiro concurso para o Prêmio de Viagem ao Exterior. As premiações estavam ao alcance de todos os concorrentes, independente da esfera social a que pertencessem.

As exposições gerais, anos mais tarde, já no período republicano, em 1894 vão também outorgar seus prêmios de viagem, o que representou uma possibilidade a mais para nossos artistas. Paulo Herkenhoff resume a importância dos salões fazendo uma análise crítica de seu significado e da importância de sua ação por cerca de um século e meio:

Nosso Salão foi e é uma instituição maleável. Ao longo de mais de século e meio de ação, provou sua enorme capacidade de se adaptar às novas exigências do país e de seus artistas. Sem maleabilidade são certos governantes, certos gerentes de cultura, certos representantes do mercado, certos interesses geopolíticos. O Salão abrigou as transformações estilísticas e as preocupações conceituais do Oitocentos: nossos românticos, realistas, impressionistas, pós-impressionistas, simbolistas, positivistas, indianistas, nossos pintores do plein air estavam na Exposição Geral. Cumpriu a função política da arte de consolidação do Brasil como Estado Nação, tanto na produção simbólica de uma imagem do país quanto de uma história em comum. O Salão articulou o Brasil, de Norte a Sul, dos gaúchos como Porto-Alegre e Weingärtner ao amazonense Manuel Santiago, o primeiro pintor abstrato brasileiro já na década de 1910. Ainda que com percalços e falhas significativas, nenhuma instituição abrigou os artistas do país com a generosidade do Salão Nacional.²

Essa generosidade de que fala Paulo Herkenhoff comprova-se na declaração de Fernando Pamplona quando nos explica seu deslumbramento ao conhecer a Europa, o que se tornou possível quando obteve o Prêmio de Viagem do Salão Nacional de Arte Moderna em 1961. Pamplona explica a dificuldade, como estudante, para juntar dinheiro suficiente à aquisição de um livro sobre Rodin e a emoção de “folheá-lo passando a mão na página para tentar sentir o apelo tátil das formas do escultor no acetinado da folha”.³ Com a viagem, ele relata a emoção de ir ao museu Rodin e “ver Rodin” dentro do museu. Da mesma forma descreve o encontro com “o primeiro Van Gogh vivo”, ou seja, o momento em que a pintura ganhou a topografia verdadeira, a cor manifestou seus matizes reais e a pincelada fez saltar aos olhos de Pamplona a própria mão de Van Gogh, a repetir freneticamente a mancha vermicular com a qual acentuava a forma flamejante de suas pinturas. Pamplona admite ter gritado diante da obra.

O salão propiciava a oportunidade para todo e qualquer artista, independente da situação econômica que tivesse, poder se aperfeiçoar nos principais centros de produção artística na Europa. A cada ano, a emulação entre os concorrentes ajudava o despertar de novos valores para a arte brasileira. Como as obras premiadas ficavam para a coleção da Academia, depois Escola Nacional de Belas Artes, e que, em 1937, no governo de Getúlio Vargas, deu origem ao acervo do Museu Nacional de Belas Artes, temos, ainda, a grande contribuição dos salões para a formação e ampliação desse acervo notável de nosso museu.

Outro ponto interessante a ser observado é o desenvolvimento da crítica de arte. Na França, a crítica nasce tendo como objeto as grandes exposições de seus salões. Diderot sonhava com uma publicação que pudesse apresentar as reproduções das obras e alguns comentários, pois, o protótipo do que hoje entendemos como “catálogo” era um livretinho com explicações sobre as pinturas, esculturas e gravuras expostas, que se publicou durante a segunda metade do século 18 e que era redigido pelo secretário da

Academia. O rei recebia um exemplar especial, com encadernação única, enquanto as altas autoridades eram aquinhoadas com volumes de nobre concepção, também encadernados. Havia, ainda, as pequenas brochuras, vendidas à porta do salão. Todos esses livretos não possuíam ilustrações, apenas texto descritivo. É sob a insistência de Grimm que Diderot começa a escrever sobre os salões, e sua primeira incursão no *métier* será o Salão de 1759. Sua redação é descritiva, repleta de avaliações valorativas, anotadas com uma franqueza transparente dirigida ao que lê e observa a obra, de forma direta: “Enfim nós o vimos, este famoso quadro *Jasão e Medeia*. Oh! Meu amigo, que coisa feia! É um cenário teatral com toda a sua falsidade; um fausto de cor que não se pode suportar; um Jasão de uma imbecilidade inconcebível”.⁴

Esses primeiros textos são descritivos, como traduções vivas entre o olhar de quem fala e o de quem vê, sobre uma dada obra. O campo é o salão, fulcro do nascimento da crítica de arte. Sobre o Salão de 1846, Baudelaire escreverá um texto em que irá afirmar o grande e terrível ponto de interrogação que está em poder da crítica. Com ele se abre um novo questionamento, instaura-se o juízo crítico, uma vez que se inicia o processo de discussão da obra e não o de condução do observador à obra por meio do texto. Para Baudelaire, a melhor crítica era aquela capaz de agradar por sua dose de poesia, sem a preocupação fria e algébrica de querer dar explicações para tudo. Ele imerge na poética para falar a mesma linguagem que as obras e assim abrir novos horizontes. Para ele, a exaltação da linha sobre a cor ou vice-versa era apenas um ponto de vista, sendo muito mais importante a paixão com que o crítico deveria fazer seu “dever”, acreditando que cada século e cada povo possuía a expressão de sua beleza e de sua moral.

Mais à frente, Émile Zola chamará a atenção para a importância do júri, destacando uma esfera que se constituiria cada vez mais significativa. Muitos críticos fizeram parte do corpo de jurados das exposições, até no Brasil, uma vez que se atribuía a eles esse olhar mais

depurado, capaz de ver através da cor ou deslizar pelo traçado dos desenhos e encontrar, nos volumes, os princípios básicos dos valores escultóricos. Segundo Zola, escrevendo sobre o assunto em 1866, “Um salão em nossos dias, não é obra dos artistas, ele é obra de um júri. Assim eu me ocupo, antes de tudo, do júri, o autor destas longas salas frias e desbotadas nas quais se instalam, sob a luz crua, todas as mediocridades tímidas e todas as reputações perdidas”.⁵

É desta forma que Émile Zola vê o salão: como uma grande instalação de obras boas ou medíocres, pesando mais a mediocridade e o jogo das vaidades e reputações dos expositores.

Nos salões, as esferas da crítica, do corpo de jurados e, obviamente, das obras e seus criadores se movem continuamente, pois, além da emulação entre artistas, a crítica açodará as opiniões e levantará questões não apenas do material exposto, mas também da faculdade de julgar que se manifesta nas escolhas do júri e do público, confirmando a assertiva de Argan de que “uma obra de arte é sempre uma realidade complexa, que não pode ser reduzida apenas a imagens”.⁶

No Brasil, o que se observa pelos textos sobre os nossos salões oficiais da primeira metade do século 20 é que o crítico e o historiador estão muito próximos. A importância do documento para o historiador, estimulada pela prova contundente e científica exigida pelo positivismo, levou os críticos brasileiros à busca de uma experiência sensível no contato físico com a obra, “o seu documento”, o que foi muito significativo e enriquecedor pelos textos consubstanciados nas obras.

A partir da segunda metade do século observa-se uma transformação gradual. À medida que a obra vai abandonando seu compromisso com a *mimesis* e começa a tornar-se efêmera, quando sua permanência se estabelece a partir de processos de reprodução, ou seja, quando ela se destrói como documento original e a função da modernidade passa a ser poética, ela começará a tornar-se referência para a elaboração de reflexões abstratizantes por parte

do crítico, que irá elaborar seu pensamento na proximidade do campo filosófico.

Em 1951, com o surgimento do Salão Nacional de Arte Moderna, a grande polêmica sobre a modernidade, que suscitava acirradas discussões nos meios artísticos, receberá mais oxigênio. Mário Pedrosa, em sua coluna do *Jornal do Brasil* de 12/04/57, vai afirmar que se fez o inconcebível e que a justiça salomônica do Estado partira em dois o salão, exacerbando os ânimos de artistas e críticos. Havia-se delineado, no entanto, o que se queria moderno.

É a partir de 1960 que o declínio dos salões se torna mais nítido. O descaso das autoridades é denunciado por Quirino Campofiorito em sua coluna de Artes Plásticas publicada em 16/09/1966 em *O Jornal*. "Os oito artistas que ora se acham na Europa com idêntico prêmio obtido em vários setores dos referidos Salões dos anos de 1964 e 1965, há quatro meses não recebem suas pensões, que lhes devem chegar por intermédio do departamento do Tesouro Brasileiro em Nova York". Mas o canto de cisne da instituição "salão oficial" aconteceria nos anos 90.

Em 1976 realizara-se o último salão em suas duas versões: de Belas Artes e de Arte Moderna. Dois anos depois, em 1978, ele surgiria numa outra organização: o Salão Nacional de Artes Plásticas. Os prêmios de viagem foram mantidos, mas o objetivo do novo formato era a descentralização da grande mostra, de modo a contemplar artistas que estivessem fora do eixo Rio – São Paulo. Ocorre que, para tal, era necessário o deslocamento do júri a diversas regiões do país, onde houvesse inscritos para a correta avaliação das obras. As dificuldades tornaram-se maiores e, "num dos salões, por exemplo, a seleção das obras dos artistas residentes em unidades da Federação distantes do Rio de Janeiro (onde continua tendo lugar a mostra) teve de ser feita através do exame de slides e fotografias remetidas pelas concorrentes".⁷

As décadas de 1980 e 1990 apreciaram a vontade de permanência dessa instituição, mas o salão não sobreviveria além da última década do

século que se findava. Foram, aproximadamente, 150 anos de existência, descontando aqueles poucos em que não aconteceram, desde o início das exposições gerais até o Salão Nacional de Artes Plásticas. Em diferentes montagens, ocupando a superfície das paredes, como peças de mosaico, ou ocupando os espaços em instalações e happenings, os salões contribuíram para a veiculação da arte brasileira. A falta de investimentos, a escassez de recursos que pudessem atrair os jovens artistas foi apenas um dos motivos do esvaziamento dos salões oficiais. Além disso, a revolução eletrônica que surge, obrigando a novas soluções curatoriais, antagônicas à organização do tradicional salão oficial, também deve ser pesada. A simultaneidade da comunicação, a velocidade da imagem, a participação do fruidor na obra nos obrigam a refletir sobre tantas questões. O salão é apenas uma delas. Importante, pois a obra é criada para ser vista, ela espera o público, necessita do julgamento, e, nesse particular, o espaço dos salões cumpriu um relevante papel. Favoreceu o fortalecimento da crítica de arte, democratizou o acesso do jovem artista, propiciou a ampliação dos acervos institucionais e públicos, chocou o público, recebeu aplausos, obrigou a tomadas de posição diante da obra e, ainda hoje, é um tema em questão.

Angela Ancora da Luz - Historiadora e Crítica de Arte, diretora da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA, da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP e do Instituto Histórico e Geográfico do Rio de Janeiro - IHGRJ. Entre suas publicações destacam-se "Anna Letycia" da Editora Edusp e "Uma breve história dos salões de arte - da Europa ao Brasil" da Editora Caligrama.

Notas

¹ O texto foi publicado no *Jornal do Commercio* de 16 de dezembro de 1840, ano XV, n. 332: 1 e se encontra transcrito na íntegra em: Levy, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1990: 23.

² Luz, Angela Ancora. *Uma breve história dos Salões de Arte – da Europa ao Brasil* (Prefácio de Paulo Herkenhoff). Rio de Janeiro: Caligrama, 2005: 10.

³ Luz, Angela Ancora. *O Salão Nacional de Arte Moderna – tensão e extensão da Modernidade no Brasil – década de 50*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1999. Anexos/entrevistas.

⁴ Lemaire, Gerard-Georges. *Le Salon de Diderot à Apollinaire*. Paris: Henri Veyrier, 1986: 77. (*Enfin nous l'avons vu, ce tableau fameux de Jason et Medée. O mon ami, la mauvaise chose! C' est une décoration théâtrale avec toute sa fausseté: un faste de couleur qu' on ne peut supporter; un Jason d' une bêtise inconceivable.*)

⁵ Id., *ibid.*: 223. (*Um salão, de nos jours, n'est pas l'oeuvre des artistes, il est l'oeuvre d'un jury. Donc, je m'occupe avant tout du jury, l'auteur de ces longues salles froides et blafardes dans lesquelles s'étalent, sous la lumière crue, toutes les médiocrités timides et toutes les réputations volées.*)

⁶ Argan, Giulio Carlo, Fagiolo, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1992: 21.

⁷ Leite, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre@LTDA, 1988: 457.



