CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

L994b

Luz, Angela Ancora da, 1941-
Uma breve história dos salões de arte : da Europa ao Brasil / Angela Ancora da Luz. - Rio de Janeiro : Caligrama, 2005
il.

Inclui bibliografia
ISBN 85-99457-01-2

1. Arte - Exposições - História. 2. Arte - História. 3. Arte - Exposições - Brasil - História. 4. Arte - História - Brasil. 5. Crítica de arte.

05-2885. CDD 708.009
CDU 7.074(09)

13.09.05 15.09.05 011568

Prefácio

Este livro que nos dá a Professora Angela Ancora da Luz era necessário há muito tempo. Com 150 anos de história no Brasil, nosso Salão é um índice muito significativo da vida cultural e institucional do país. Surgido na década de 1840 como Exposição Geral da Academia Imperial, a mostra foi mais um fator de modernização do Brasil, ao compor a implantação de um sistema de arte complexo. A autora deste livro, a Professora Angela Ancora da Luz vem implantando na direção da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, atual denominação da antiga Academia, o desenvolvimento do ensino e da pesquisa para as necessidades contemporâneas, bem como na definição de novas relações entre arte, técnica e sociedade. Tem promovido a inserção da EBA na sociedade e no espaço do debate. A Professora Angela Ancora da Luz restaurou as fragmentadas relações entre a Escola de Belas Artes e o Museu Nacional de Belas Artes, depois do longo afastamento intelectual entre as duas instituições, que era prejudicial a ambas. A Escola e o Museu têm uma história remota com a raiz comum na Missão Francesa de 1816. O novo modelo proposto pela EBA é de cooperação estreita e efetiva. Um prefácio para seu livro sobre os Salões de arte é a ocasião para apresentar algumas reflexões e indagações.

Em que pesem as leituras populistas, que confundem a obra extraordinária e a biografia comovente do Aleijadinho com a história do Brasil, o barroco e o rococó já não davam conta das necessidades sociais da forma entre nós nas primeiras décadas do século

XIX. Sabemos que os Inconfidentes não liam autores barrocos, mas tinham bibliotecas formadas por títulos da Ilustração e dos fundadores da independência americana. Em suma, se liam autores iluministas, tinham como referência o mesmo repertório teórico que sustentava o Neoclássico. Apesar das freqüentes leituras paulistanas de desconstrução da importância e do sentido histórico das instituições do Rio de Janeiro, do qual o capítulo sobre Debret no livro a *Forma Difícil* de Rodrigo Nave é um exemplo, D. João VI propulsionou a modernização do Brasil a partir da capital da Corte. A fundação da Academia, a segunda das Américas, marcou e alterou positivamente o país ao longo de sua história até o final do século XIX: criou um sistema de ensino formal da arte e da arquitetura; constituiu parte da implantação do ensino universitário no Brasil (ao lado das escolas de medicina, engenharia e direito); substituiu a figura do artesão pelo artista; estabeleceu canais de crescimento profissional dos artistas com a Europa através dos Prêmios; aparelhou o país com as múltiplas formas e técnicas da arte para uma sociedade que já almejava deixar a condição de colônia; abriu a produção pictórica para gêneros proscritos ou inexistentes no período colonial (como a paisagem) e abriu a primeira etapa de uma arte voltada para o país; deu mobilidade física à arte e alterou o perfil do mercado; deslocou os domínios da arte dos círculos religioso e militar para o âmbito da sociedade laica e civil; instituiu a história e a crítica de arte ainda que de modo incipiente; alterou positivamente a relação entre arte e Estado; promoveu nossas primeiras exposições públicas de arte; criou o Salão; montou nosso primeiro museu de arte com a característica de galeria da Academia; criou um público novo; enfim, mudou o papel e o lugar da arte na sociedade brasileira. Este livro da Professora Angela Ancora da Luz, concentrado na questão da Exposição Geral e do Salão, bem como sua iniciativa de organizar um seminário sobre a Missão Francesa em conjunto com o MNBA em 2004, atestam seu papel na promoção da reflexão acadêmica sobre a radical modernização do sistema de arte implantada em 1816.

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 da 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 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. A Professora Angela Ancora da Luz ora nos traz subsídios para compreendermos melhor esta complexa trajetória e seus precedentes europeus. Em 1917, Anita Malfatti é "assassinada" por Monteiro Lobato com a crítica a sua exposição em São Paulo, mas foi aceita sem traumas no salão da Escola Nacional de Belas Artes do mesmo ano. A principal artista de 1922 já havia, pois, passado antes também pelo Salão. Em 1931, o Salão organizado por Lúcio Costa foi revolucionário, se constituindo na primeira exposição de arte que articulava efetivamente largos segmentos da produção moderna de artistas oriundos de todo o Brasil. Tinha objetivos bem diferentes dos interesses municipais de Mário de Andrade em 1922, quando exclui da Semana os principais modernos do Rio ou da Escola de Belas Artes como insistiu P. M. Bardi. Nossa modernidade, como aponta Bardi, já estava bem implantada com J. Carlos, Oswald Goeldi (participou ou não participou da Semana, embora já tivesse participado antes do Salão?), Manoel Santiago, Carlos Oswald, Navarro da Costa, Belmiro, Augusto Malta, os irmãos Timótheo da Costa – são alguns dos muitos ausentes da Semana. Em seus caminhos e descaminhos o Salão sempre teve um olhar cuidadoso.

Na primeira metade do século XX, os embates dos artistas contra a Escola Nacional de Belas Artes ou o Salão por seu anacronismo (no caso de Mário de Andrade, isto não se separava de sua guerra permanente contra o Rio) não mudaram a instituição. No entanto, a longo prazo prejudicaram ao país. É que o Salão foi um dos principais canais de formação do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, o mais importante arco da história da arte brasileira. Não se deseja inverter as responsabilidades, afinal o conservadorismo era presente e danoso naquelas duas instituições. Se um Iberê Camargo abandonou a EBA, no entanto não deixou de participar do Salão, tendo sido premiado em 1947 com obra hoje no acervo do MNBA.

Uma forma detratora do Salão de outras instituições públicas é a classificação de "oficial", mesmo que em sua comissão organizadora estivessem um Quirino Campofiorito ou um Iberê Camargo. A arte "oficial" dos pavilhões da Bienal de São Paulo, mandado pelos respectivos governos, fica escondida sob a designação de "representações nacionais", mas nunca houve diferença. Esse argumento rançoso se esquece que, numa sociedade moderna, as instituições públicas devem ser vistas como instituições da representação democrática e, em seu desvios, devem ser cobradas pela sociedade civil. Logo se estabelecem dois pesos e duas medidas. O Salão é oficial, mas os pensionistas dos poderes públicos federais, estaduais

ou municipais não o são (cito Anita Malfatti e Iberê Camargo, bolsistas do governo de seus Estados natais). Nesse processo irracional, escapam do pejo de "oficial" a escultura de Brecheret (o notável artista trabalhou assiduamente para a Prefeitura de São Paulo durante décadas), a gravura de Goeldi (professor na ENBA) ou o Sergio Camargo do grande painel no Palácio do Itamaraty, construído no período da ditadura. Escapa a literatura de Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade. Não escapou o boêmio Di Cavalcanti acusado pela pena ligeira de um crítico.

O Salão esteve na vanguarda, Angela Ancora da Luz nos demonstra. Abrigou as inovações dos meios (a fotografia ainda em meados do século XIX) e outra grande revolução modernizadora de nossa arte (os artistas do *plein air*); as primeiras pinturas de gênero quando a representação da sociedade estava fora da arte; os primeiros modernos à la Baudelaire ainda no século XIX (como Amoedo, Castagneto, Visconti, Belmiro, etc.) e os primeiros modernistas no modelo da vanguarda de choque dadaísta (Malfatti, Rego Monteiro e Goeldi antes da Semana). Nosso modernismo foi em parte financiado pelo capital acumulado com o café, eufemismo para designar um capital com origem na mão de obra escrava, como no caso da família Amaral. A premiação do Salão democratizou o contato dos artistas brasileiros provenientes de extratos sociais mais modestos com a Europa, que, ainda no modernismo continuava alimentando nossas vanguardas nacionalistas de Di Cavalcanti a Tarsila do Amaral. O Salão Nacional premiou artistas abstratos e neoconcretos de Bandeira e Iberê a Serpa e Carvão. No tempo certo, percebeu a emancipação da arte brasileira. Funcionou como resistência à ditadura militar com premiação a obras críticas da censura como as pinturas e desenhos de Antonio Henrique Amaral, Regina Vater e Farnerse de Andrade. O Salão Nacional de Arte Moderna criava um paradoxo: como o principal evento de arte organizado pelo Estado poderia estar premiando "subversivos"? Nesse mesmo período, o Salão se abriu para as primeiras performances, com Antonio Manuel. Este artista é exemplar no processo de apropriação do espaço de uma ação do Estado para seu projeto libertário.

Na década de 1970, o período de mesmice do Salão coincidiu com um período de mesmice da Bienal de São Paulo. A criação da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) no final da década de 1970 foi um acerto, acompanhado do equívoco de sua instalação na parte do prédio do Museu Nacional de Belas Artes que era ocupado pela Escola Nacional de Belas Artes, depois de sua transferência para o campus da UFRJ no Fundão. Esse duro processo, no período da ditadura, foi pessoalmente vivenciado pela Professora Angela Ancora da Luz. No período em que trabalhei na FUNARTE (1983-1985), produzi pelo menos um documento propondo à instituição entregar o edifício ao MNBA. A FUNARTE foi um grande acerto, não

isento de alguns equívocos. Recebeu a responsabilidade jurídica de realizar o Salão Nacional de Artes Plásticas, a nova denominação da velha Exposição Geral.

No Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP), certo esnobismo cultural e provincianismo confundiram o trabalho com arte de ponta com uma justificativa para uma atuação pífia com a diversidade do Brasil e resumiu o Brasil ao Rio. É o caso da Coleção ABC, que era ótima em seus títulos individuais e equivocada em seu programa brasileiro. Maria Edméa Falcão foi a dirigente da FUNARTE, no período em que Aloísio Magalhães e Marcos Vilaça dirigiram a Secretaria da Cultura do Ministério da Educação, que avaliou e corrigiu as distorções da FUNARTE e do INAP. A criação dos pólos regionais do Salão foi um mecanismo de democratização geográfica do acesso ao evento. O Salão Nacional de Artes Plásticas passou a ser grande termômetro, um processo efetivo de contato e de articulação da arte brasileira na década de 1980. Foi no pólo de João Pessoa que o jurado do SNAP Paulo Roberto Leal percebeu a existência de um movimento em pintura no Brasil e sugeriu a realização de um evento nacional, que resultou na mostra-marco "Como vai você Geração 80?". O SNAP buscou responder ao desejo de participação dos artistas de todo o país num evento nacional. Para agilizar o processo, o SNAP abriu as inscrições por dossier. Houve um protesto no Conselho Federal de Cultura (ou num órgão equivalente) por uma figura qualquer, alienada da realidade brasileira. No entanto, o sistema de dossier não foi um fogo que destruísse o Salão. Ao contrário, o SNAP teve mais de 1400 inscritos. Noutro momento, graças à política efetiva de articulação da FUNARTE/INAP com todo o país, o SNAP passou, ao lado de ampliar seu papel como salão nacional, a ser um processo de reflexão e circulação de idéias, mostras e cursos, tendo realizado pela primeira vez um evento em praticamente todas as Unidades da Federação, tais como um simpósio sobre a Visualidade Amazônica em Manaus ou uma mostra antológica do paraense Aluísio Carvão em Belém, sua cidade natal, onde não expunha a mais de três décadas. No segundo lustro dos anos 80, isto morreu. O SNAP esticou excessivamente a corda da arte de ponta, produziu uma exposição bastante reduzida e pouco representativa do momento artístico. Descuidou das táticas ao, de modo arrogante, atuar numa única certa direção estética das transformações da linguagem. Sem projeto, a FUNARTE desaprendeu o saber que construiu. Ignorou que o Brasil é um grande rizoma, por onde corre a seiva rica da diversidade. A FUNARTE perdeu e foi perdendo cada vez mais seu nexo político com o país, voltando a isolar o INAP e a si mesma. Em certos momentos da historia da FUNARTE, parece que se reinscreveu uma ação tática determinada com certo alinhamento passadista, inclusive com vínculos com o Partido Comunista. No entanto, a reação acrítica contra aquela edição do Salão acabou sendo um retrocesso nas estratégias de política cultural e não uma simples

mudança no regime do evento. Não se percebeu que a sobrevivência do SNAP estava em se converter em processo mais amplo de articulação do país, para além do salão em si. Foi esse o aprendizado do Itaú Cultural com as políticas públicas da FUNARTE da primeira metade dos anos 80 em muitos de seus projetos. Isso é em parte válido, inclusive para o programa Rumos, e nas reedições de certas produções da Fundação.

Em sua criação, a FUNARTE implantou uma cisão com os quase 150 anos da história do Salão por superficialidade na relação com a história, irresponsabilidade com os processos museológicos e o velho esnobismo. Os prêmios do SNAP não iriam mais alimentar a coleção nacional do MNBA. Foram parar num museu então inexistente, sem nexo histórico com o processo do Salão Nacional e o Museu Nacional de Belas Artes, como resultado de um processo pouco claro envolvendo o Ministro da Cultura, a Presidência da FUNARTE e a direção do MNBA. Faltou um Ministro da Cultura com um projeto de ação à altura do país, com a estatura de sua arte e de sua tradição de política no campo cultural, digna de um Mário de Andrade, Rodrigo de Mello Franco, Sergio Buarque de Hollanda, Gustavo Capanema ou Aloísio Magalhães para dar novo alento cultural ao Salão. A Presidência da FUNARTE parecia operar as mágoas entre Manaus e Belém, ao levar esse acervo para o Pará. A indiferença de uma direção do MNBA, que no passado tinha o passivo da destruição do acervo do MAM no incêndio de 1978, e agora respondia, depois de imposta no governo Collor, com proverbial descaso pelo desenvolvimento e preservação da coleção do MNBA. Na década de 1990, o MNBA estava vivendo sua época de maior estagnação por conta de sua separação do Salão Nacional como processo formador de seu acervo. Era o momento de corrigir os danos causados pela aludida cisão criada na fundação da FUNARTE. Na verdade, o Império havia colecionado melhor que a República; a República Velha, melhor que a República desenvolvimentista; os ditadores (de Vargas ao militares) melhor que os períodos democráticos, por mais ilustrados que pudessem ter sido os Presidentes. O Salão, em suas múltiplas dimensões, havia sido continuamente um fator dinâmico, desse colecionismo público. A década de 1990 significou a privatização da vida cultural, com a perigosa penúria ou morte de instituições públicas, a omissão do Estado e a privatização das decisões sobre recursos de origem pública sem sistema de controle crítico e social dos resultados.

No Brasil, os bancos e as grandes corporações, não o Ministro da Cultura, passaram a conduzir diretamente os processos mais importantes para a representação simbólica do país. O exemplo mais clamoroso são os festejos dos 500 anos do Brasil totalmente concentrados em São Paulo e presidido por um banqueiro, usando recursos públicos, com o Ministro da Cultura reduzido a seu papel voluntário de auditor da Lei Rouanet. Não se trata

aqui de acusar os bancos em seu processo de converter o capital financeiro em capital simbólico, mas de perceber que o papel do Estado na cultura é insubstituível. O sumiço ilegal do SNAP na década de 90, a preguiça política instalada no MinC, o abandono dos museus federais, o encolhimento da FUNARTE, tudo isso coincide com a expansão do arranjo jurídico da Lei Rouanet de incentivos para a cultura mediante renúncia fiscal. Entre muitos benefícios efetivos, o esquema também cria involuntariamente ou não a privataria dos recursos públicos e um tubaranatao da cultura. O dinheiro público privatizado para a cultura no Brasil é o mais fácil e viciante do mundo. Essa facilidade cria resistências à imposição de certa disciplina nova e ética pública no processo. Não se trata de ser contra ou a favor da Lei Rouanet, mas de compreender criticamente sua trajetória e efeitos para adequá-la a uma escala de valores em beneficio da sociedade. A explosão da Lei Rouant coincide com a concentração das sedes das instituições financeiras em São Paulo (bancos e mercado de capitais) na década de 1990. O triunfo econômico dessa cidade sobre o país e o quase monopólio das decisões sobre investimentos da Lei Rouanet por empresas privadas, na maioria sediadas na Paulicéa, resultam em novo aspecto do colonialismo interno implantado no Brasil e afeta diretamente as instituições. Somos todos servos culturais dos departamentos de marketing das empresas. Desaparecer com o Salão Nacional faz, ademais, parte da estratégia neoliberal de aniquilar todo e qualquer outro processo que discrepe desse sistema de poder. Em linguagem cínica, deixar morrer por si mesmo.

Muitos contrapõem Salões a Bienais. Salões estão fora de moda. Em parte, estão fora de sintonia com a produção, sobretudo quando são resistentes á introdução de novos mecanismos de seleção e sistemas curatoriais que possam contrabalançar a fragilidade do processo de amostragem dos salões. Um problema que a preguiça institucional muitas vezes não resolve é que até aqui a maioria dos salões só lida com o aleatório dos artistas inscritos. Nisso estão seu anacronismo e sua agilidade. Sem resolver tal problema, os Salões não recobram um sentido social pleno para o meio contemporâneo. Sintomaticamente, os Salões têm enorme importância nas Regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste do país, como é o caso do Arte Pará, da Bahia e de Goiás. Nessas comunidades, são efetivos instrumentos de ação cultural. Salões também são um mecanismo de acesso bastante democrático para artistas emergentes – este é uma necessidade ainda sem resposta em muitas partes do país. Se o modelo "Salão" está fora de moda ou fora de sintonia, também o modelo das Bienais, com seus vazios, equívocos, distorções e excessos curatoriais está em crescente crise. Em suma, Salão ou Bienal são problemas diferentes, mas parte do mesmo processo. No plano do mercado, a internacionalização do comércio de arte brasileira, precisou recorrer a modelos

de legitimação de outra ordem. Nesse novo processo de circulação capitalista do mercado, os Salões não estão "in", não mais constituem um referencial valorizado nas feiras, museus e galerias estrangeiros. É que os salões são organizados por agentes culturais locais, regionais ou nacionais. Já as bienais, em qualquer parte do mundo, do Ceará a San José do Porto Rico têm curadores "estrangeiros", cujos nomes são reconhecidos no mercado de trocas internacional. Por isso, as bienais com seus curadores e sua vocação ao block-buster, agregam valor ao produto "arte", como um fetiche, do Mercosul em Porto Alegre a Instanbul. Lá como cá, o tempo do olhar é rápido, como já mostrou Waltercio Caldas numa Bienal de São Paulo dos anos 80. Desde a XXIV Bienal de São Paulo em 1998, propôs-se um novo padrão às bienais, aqui e no exterior: não há temas, mas questões críticas propostas ao debate através de um processo curatorial preciso; não há Crítica sem História; bienais não são museus, mas devem constituir nexos entre a contemporaneidade e a História; o saber acadêmico não garante capacidade curatorial; não há verdades estéticas absolutas e unívocas (nisto o Salão foi um grande exemplo de abertura); exposições-pacotes não mais legitimam bienais ; igrejas e panelas não funcionam; o mercado deve ser mantido à distância; os catálogos devem ser espaços de argumentação teórica; a integração com a educação pública é processo fundamental. Fora disso, a crise das bienais caminha para a crise dos salões, pois se tornam espaços burocráticos e presa do mercado.

Este livro da Professora Angela Ancora da Luz nos conduz a uma conclusão: entender a história dos Salões, por suas causas, mazelas estéticas, institucionais ou sintomas é também compreender, no nível da representação simbólica, nosso próprio projeto de sociedade.

Paulo Herkenhoff

Setembro de 2005.