

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas

Outubro 2011

A Arte de Julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira
Universidade de Brasília

Resumo

O presente trabalho procura investigar o comportamento dos mais importantes salões públicos de artes visuais brasileiros em diferentes comunidades nos anos 1960. A questão principal de nossa proposta é analisar os salões a partir da circulação e recorrência dos membros dos júris, ocupados em definir seleções, premiações e menções a diferentes códigos de arte. Para tanto, elegemos apenas salões com pretensões nacionais, com participações de artistas distantes das comunidades mantenedoras dos eventos.

Palavras-chave: salões de arte. jurados. arte contemporânea. memória.

Abstract

This work seeks to investigate the behavior of the most important public visual exhibitions in different Brazilian communities in the 1960s. The question issue of our proposal is to analyze the movement from the art salons and reoccurrence of jury members, engaged in defining selections, awards and references to various codes of art. In the context, we elected only art salons with national pretensions, with the participations of artists from distant communities of the event sponsors.

Keywords: art galleries; jurors, memory; contemporary art

Uma pesquisa atenta aos acervos dos museus de arte brasileiros mostra-nos que uma parcela considerável da arte colecionada foi assimilada graças ao sistema de salões. Um elemento e nada corriqueiro ponto deste sistema é o fato de que ele permitiu uma circulação de obras e artistas, sobretudo, antes dos anos 1990, num intercâmbio ímpar no incipiente mercado de arte brasileiro (OLIVEIRA, 2010). Particularmente nos anos de 1960, artistas como João Câmara, Jarbas Juarez, Antonio Henrique Amaral, Elke Hering, Humberto Espíndola, Vera Chaves Barcellos, Gilberto Salvador, entre tantos outros, compuseram um elenco de criadores que circulou por diferentes modalidades de salões (regionais, nacionais etc). Os salões funcionaram como alavancas para algumas carreiras oriundas de “centros” culturais periféricos. Ao mesmo tempo em que legitimaram carreiras diante das instituições artísticas da arte brasileira.

A presente comunicação traz apontamentos preliminares de uma pesquisa que procurou esboçar o comportamento dos mais importantes salões de artes visuais brasileiros em diferentes comunidades nos anos de 1960. Antes de nos atermos ao grande número de artistas selecionados e premiados nos eventos, a questão principal de nossa proposta foi analisar os salões a partir da circulação e recorrência dos membros dos júris, ocupados em definir seleções, premiações e menções em diferentes eventos. Para tanto, elegemos apenas salões com pretensões nacionais, com participações de artistas distantes das comunidades mantenedoras dos eventos.

Critério evidentemente polêmico porque exclui inúmeros salões cruciais para as cenas artísticas locais. Belo Horizonte, Brasília, Campinas, Curitiba, Fortaleza, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo e Vitória são as cidades que pretendemos investigar, numa abordagem inicial que pretende mapear e instituir um perfil para os homens e mulheres convidados a escolher a arte que deveria ser exposta e assimilada pelo Estado e pelas empresas patrocinadoras, ligadas às políticas públicas de gestão e circulação da cultura.

Tais salões foram palco de disputas ligadas às questões políticas, arenas decisivas para diferentes vocabulários estéticos, em contextos históricos distintos. Contextos estes marcados, no campo sociopolítico, pelo golpe militar-civil de 1964, e, no campo artístico, pelas discussões sobre as heranças modernistas, o legado concreto, as novas figurações, o abstracionismo informal, a ampliação dos suportes e dos gêneros, questões políticas, a gerência da arte pelo mercado e pela crítica incipientes e museus recém-criados. É evidente que mesmo que o perfil dos corpos jurados possa assemelhar-se em distintas realidades artísticas, as demandas, as tensões e as regras de cada salão redefiniram as práticas de qual arte deveria ser escolhida e celebrada, num árduo e polêmico processo de qualificação dos criadores.

A história dos salões de arte confunde-se com a própria história de sua negação, dissidências e críticas (LUZ, 2005). Os anos de 1960 não foram exceção, o salão iniciava uma longa adaptação às novas poéticas que

afetaram em momentos diferentes os eventos estudados, chegando mesmo a reservar para si a propriedade das revoltas e das inovações. Trata-se de uma situação contraditória e paradoxal que ainda vigora.

Evento competitivo que busca selecionar e premiar obras de arte, o salão tornou-se um elemento essencial da organização institucional da arte, sobretudo a partir dos anos de 1950. Os salões estudados, além da ambição nacional já mencionada, tiveram que preencher dois critérios que julgamos importantes: possuir ao menos três edições no período estudado, salvo exceções notórias como, por exemplo, o *Salão da Bússola*, no Rio de Janeiro, ou o *Salão da Época*, em Porto Alegre, e ter produzido mostras públicas, que puderam ser freqüentadas pela crítica e pelo público. Não fizemos distinção, nesse ponto da pesquisa, entre os salões exclusivamente mantidos pelos poderes públicos e aqueles salões financiados e organizados por associações, fundações ou entidades privadas de qualquer finalidade. Assim sendo, salões díspares como o *Salão do Estado de Pernambuco*, em Recife, e o *Salão do Grupo Seibi de Artistas Plásticos*, em São Paulo foram incorporados ao cálculo do estudo.

Na etapa que se encontra a pesquisa, chegamos a 209 nomes de jurados em 31 salões. Dividimos os jurados em três grupos distintos, mas não exclusivos. Os jurados que estavam envolvidos com a atividade crítica profissional, como por exemplo: Clarival do Prado Valladares, Antonio Bento, Edyla Mangabeira Unger, Lourival Gomes Machado, Nilo Firmeza (Estrigas), Pedro

Manuel Gismondi, Maria Eugênia Franco e Walmir Ayala, entre outros. Jurados oriundos dos quadros administrativos e políticos dos organizadores dos salões, como por exemplo: Eduardo Rocha Viamond (PR), José Joaquim Carneiro de Mendonça (BH) e Barreto Guimarães (PE).

Por último, temos os jurados que se consagraram por suas atividades artísticas: Aldemir Martins, Darel Valença, Donato Ferrari, Fernando Velloso, Francisco Stockinger, Genaro de Carvalho, Geraldo de Barros, Ibere Camargo, Lothar Charoux, Loio Persio, Luiz Sacilotto, Manabu Mabe, Marcelo Grassmann, Heloysa Juaçaba, Maurício Nogueira Lima, Milton Dacosta, Niobe Xandó, Paulo Mentem, Rubem Valentim, Tikashi Fukushima, Waldemar Cordeiro, Poty Lazzarotto e Yolanda Mohalyi. Uma breve análise na longa lista mostra-nos que ao contrário do que muitos dos críticos dos salões advogavam mais de dois terços dos ingressantes dos corpos jurados eram formados por artistas (CATTANI, 2006: 263). Alguns salões são marcadamente eventos de “artistas”, como é o caso *Salão Paulista de Arte Moderna* com forte predominância de artistas no período.

Há particularidades importantes nesse sentido, como demonstramos em pesquisa anterior (OLIVEIRA, 2010), alguns salões operam com a regra das transições entre gerações de artistas capazes e preocupados em garantir a continuidade do sistema de mérito e competição que outrora os consagraram.¹ Ou seja, artistas premiados hoje eram solicitados como jurados

¹ Analisei demoradamente a questão no *Salão Paranaense de Belas Artes* (OLIVIERA, 2010, 51-64).

depois. Muitos regulamentos dos salões eram, até pouco tempo, excessivamente corporativistas. Seus critérios dificultavam a entrada de um jovem artista no ciclo, mas, uma vez selecionado e premiado, as regras, em geral, garantiam a sua permanência, ao menos entre os selecionados, nos anos seguintes. Tal manutenção corporativa criou algumas questões que afetavam a legitimidade dos eventos, pois como não premiar um artista que fora jurado nos anos anteriores? Não premiá-lo poderia colocar em xeque sua competência e, assim, a própria seleção anterior. E mais, como comprova uma simples lista dos jurados em sete cidades (São Paulo, Belo Horizonte, Curitiba, Recife, Brasília e Campinas), a premiação num dado salão parece ter conferido a certos artistas trânsito e ingresso em salões de outras comunidades, sobretudo quando o sentido é entre o eixo Rio-São Paulo em direção às demais comunidades.

Uma exceção, nada desprezível, da manutenção dos grupos controladores dos salões foi a Salão Nacional de Arte Moderna. Como salienta Mario Barata, em seu texto “Arte Moderna nos prêmios de viagem dos salões nacionais de 1940 a 1982”, publicado na ocasião do 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, em 1983:

Sabe-se que os trabalhos das comissões julgadoras e de organização e arrumação do Salão Nacional de Belas Artes e do Salão Nacional de Arte Moderna eram gratuitos, não cabendo nenhuma gratificação à função exercida. Isso soma-se às indicações sobre o prestígio que os Salões oficiais mantinham, e desse prestígio decorria a presença atuante da significação dos Prêmios de Viagem. Todavia os artistas modernos, com raras exceções como as de Pancetti e Guignard, foram deixando de expor no Salão, já na década de 1950, depois que recebiam as lãureas de viagem, o que pode ser uma

conseqüência de vários fatores, mas na verdade contribuiu, também, sobremaneira para enfraquecer a grande mostra nacional. É que despontava a atuação envolvente e profunda de galerias particulares e de instituições como a Bienal de São Paulo. Instalava-se o 'mercado de arte' e a função colateralmente cultural do Salão ficava, em conseqüência, infelizmente, prejudicada. (FUNARTE, 1983: 13)

Além da circularidade que certos salões cultivaram, alguns jurados acabaram por predominar em seleções específicas, como é o caso de Eduardo Rocha Viamond que participou de cinco júris no *Salão Paranaense* entre 1961 e 1967, em Curitiba. Jacques do Prado Brandão, em Belo Horizonte, seguiu o mesmo sentido ao participar de cinco edições do *Salão Municipal de Belas Artes* e seu desdobramento (São Nacional de Arte Contemporânea) na década; e Raphael Galvez, cinco vezes membro do júri do *Salão Paulista de Arte Moderna*, entre 1961 e 1966. Há também o caso de jurados que permaneceram fixados a uma localidade, mesmo participando de diferentes eventos competitivos, cujo caso clássico é o de Antonio Bento, que participou de inúmeros salões no período, mas quase todos restritos ao Rio de Janeiro, incluindo neles salões de patrocinados por galerias privadas ou entidades empresariais como o *Salão dos Transportes*, realizado em 1969 no MAM-RJ.

A circulação no país deu-se, sobretudo, no sentido Rio - São Paulo em direção aos demais centros. O intercâmbio entre os espaços periféricos é menor: Lélío Colucini no 15º Salão Paulista de Arte Moderna em 1966; Maristela Tristão no 26º Salão Paranaense, em 1969; e Humberto Espindola no 2º Salão Nacional de

Arte Contemporânea (BH) em 1970 configuram-se como exemplos do trânsito que movia artistas e obras de um ponto ao outro do país.

Embora os “artistas” predominem na listagem, os nomes que mais recorreram estavam posicionados como críticos e estiveram indissociavelmente presentes nos mais importantes salões do período. São eles: José Geraldo Vieira (12 eventos), Mario Schenberg, Frederico Moraes e Walter Zanini (11 eventos), Mário Pedrosa (9), Jayme Maurício (8 eventos) Geraldo Ferraz e Quirino Campofiorito (7). A biografia individual de cada um destes oito profissionais da arte pode ser investigada para que se possa concluir o que levou cada um deles a transformar-se numa referência na “arte de julgar” arte. Contudo, nosso interesse é compreender os pontos comuns entre estes articuladores e críticos.

Há dois pontos comuns entre eles: o acesso aos meios de comunicação e a Bienal de São Paulo. Juntos estavam responsáveis por colunas-críticas, mais ou menos estáveis ou ligados a projetos editoriais específicos. Já o vínculo entre eles e a Bienal é marcante e decisiva ao longo dos anos de 1960 (e mesmo antes). Na 6ª Bienal, em 1961, estavam envolvidos na seleção, organização ou julgamento José Geraldo Vieira (ligado ao evento desde 1954) Geraldo Ferraz, Mário Pedrosa, Mario Schenberg e Quintinho Campofiorito. No evento seguinte, em 1963, junta-se a Vieira, Ferraz e Pedrosa: Walter Zanini. Em 1965, na 8ª edição, além destes quatro teremos o envolvimento

de Mario Schenberg. Em 1967, ficam de fora Zanini e Pedrosa, todos os outros (incluindo Frederico Moraes e Jayme Maurício) compõem o júri de seleção ou de premiação.

Salões foram recorrentemente afetados diretamente pelo “efeito Bienal”. Os casos mais explícitos foram as primeiras edições do Salão de Arte Contemporânea de Campinas, realizadas na segunda metade da década (1965-1970). Os SACCs apresentavam a arte inscrita a um corpo jurado predominantemente oriundo das fileiras da Bienal, a ponto do crítico e historiador da arte José Roberto Teixeira Leite – membro dos júris de 1969 e de 1970 – definí-los como “laboratórios” para as Bienais de São Paulo (ZAGO, 2007: 18). As participações recorrentes de Mário Schenberg (de 1965 a 1968) e José Geraldo Vieira (de 1966 a 1969), ao lado das edições freqüentadas por Walter Zanini (1966), Jayme Maurício (1967 e 1968) e Frederico Moraes (1968 e 1970). Em 1968, na 4ª edição do SACC, com exceção de Aracy Amaral, o júri era todo proveniente da 9ª Bienal de São Paulo.

Tal presença transformou o salão campineiro, por alguns anos, num evento nacional, que premiou nomes como José Roberto Aguilar, Antônio Henrique Amaral, Ubirajara Mota Lima Ribeiro, Marcelo Nitsche, Sara Ávila Claudio Tozzi, Avatar Moraes, Gilberto Salvador, Carmela Gross, Antonio Manuel, Anna Maria Maiolino, Vera Chaves Barcellos, Emanuel Araújo, Humberto Espíndola, Wilma Martins, Evandro Carlos Jardim, Lothar Charoux, Amélia Toledo e Mira Schendel.

Houve também momentos específicos em outros salões. Dois exemplos merecem destaque. Menos influenciado que o SACC, a história do Salão Paranaense de Belas Artes no oferece um momento decisivo nos anos de 1960. Criado em 1944, o salão foi nos primeiros anos um evento voltado majoritariamente para a consagração da arte local. Apenas no 19º SPBA, em 1962, o número de artistas premiados de fora do ambiente paranaense superou os premiados locais: 21 e 11, respectivamente. Não é casual o fato de que nesse júri estavam os “estrangeiros” Mário Pedrosa, Nelson Coelho e Frederico Moraes, além dos artistas locais Ennio Marques Ferreira e Eduardo Rocha Virmond, que se abstiveram de julgar seus conterrâneos (JUSTINO, 1995).

A partir de então, quase todos os salões começaram a premiar artistas não-locais, indicando, aí sim, uma certa nacionalização do evento e contando no júri com as lideranças de Mário Barata (1963), Walter Zanini (1964), Paulo Mendes de Almeida (1965; ligado à Bienal de São Paulo desde 1961), Geraldo Ferraz (1966, ao lado de José Roberto Teixeira Leite) e Clarival do Prado Valladares (1967, mesmo ano que integra o júri de premiação do 9ª Bienal de São Paulo). Lideranças que alteram as premiações do evento escolhendo artistas preocupados como toda uma nova estética naqueles anos: Anna Bella Geiger, Farnese de Andrade, Antonio Henrique Amaral, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Anna Maria Maiolino, Regina Silveira, Avatar Moraes, Antonio Manuel, Vera Chaves Barcelos, Wilma Martins, Lothar Charoux, Sonia von Brusky e Tomie Ohtake.

Em Belo Horizonte, o 22º Salão Municipal de Belas Artes, de 1967, foi o ponto alto da disputa entre artistas locais e artistas de fora. O júri formado por Jacques de Prado Brandão, Morgan Motta, Frederico Morais, Jayme Maurício e Walter Zanini optou por premiar Eduardo Aragão, Angelo Aquino e Maria do Carmo Secco (esta no polêmico prêmio “pesquisa”). O jornalista e crítico Wilson Frade – com a ajuda de Motta –, ao lado de outros artistas locais, colocou-se contrário às escolhas dos jurados e entrou na justiça pedindo a anulação do salão. Na ocasião, atrelado ao discurso identitário e pouco preocupado em debater as novas linguagens artísticas preferidas pelo júri, Frade reclama que o salão deveria ser exclusivo para os artistas mineiros e sua arte (RIBEIRO, 1997: 187).

O júri estava sendo acusado de ter premiado “pseudoartistas” de vanguarda em vez de ater-se a carreiras sólidas do ambiente local. Marília Andrés Ribeiro (1997) lembra-nos de que o termo vanguarda passava a designar um “movimento artístico inovador”, enquanto Rodrigo Vivas Andrade (2008) interpreta o termo, nessa ocasião, como indicativo de uma “geração de artistas cariocas e paulistas que se reuniam na primeira metade da década de 1960”. O Salão não foi anulado, mas a disputa entre os diferentes lados, simbolizados por Morgan Motta e por Frederico Morais, parecia refletir o clima político da época. A nova vanguarda fazia-se representar por meio de críticas aos costumes, à tradição da arte e à repressão da ditadura. Mas também, e a seu modo, a força dos articuladores “autorizados” pelos grandes

centros culturais. Para o artista e crítico Márcio Sampaio, o salão de 1967 marcava uma nova etapa na história da arte de Minas Gerais, uma vez que instituiu, contra todas as adversidades, um debate sobre os critérios de seleção e premiação, bem como discutiu o papel da crítica e dos jurados.

Naquele mesmo ano, a discussão sobre o papel desses corpos jurados foi amplamente questionada no famoso episódio entre Nelson Leirner e o júri. O IV Salão de Arte Moderna de Brasília (SAMB) foi palco de uma conhecida controvérsia graças a um porco empalhado, enviado ao júri por Leirner. A inscrição de *O porco empalhado*, como explica o artista, tinha a finalidade de testar os valores de avaliação conferidos à arte. Contudo, o corpo jurado, chefiado por Mário Pedrosa, aceitou-o, o que levou o artista a questionar, em uma nota publicada em 21 de dezembro do mesmo ano pelo *Jornal da Tarde* de São Paulo, os critérios adotados pelos jurados para incluí-la. Aparentemente, pela primeira vez um artista questionava o porquê de uma obra ter sido aceita (OLIVEIRA, 2011).

Papel do júri diante da arte é ambíguo: premiar e excluir. Os corpos jurados, sobretudo desde os anos de 1960, parecem conscientes da fragilidade de suas funções. Diante de parâmetros artísticos cada vez mais moventes e valores mercadológicos decisivos, eles muitas vezes parecem ler a sorte, tentar reconhecer antecipadamente o que será significativo. Sabem que suas decisões serão sentidas profundamente, e raramente aceitas sem debate. Decisões que começaram a ser refutadas não apenas

dentro de um quadro tradicional de referências críticas – como ocorria nos tradicionais salões oficiais oitocentistas –, mas também pelo enfrentamento da própria instituição-evento.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Rodrigo Vivas. *Os Salões Municipais de Belas Artes e a Emergência da Arte Contemporânea em Belo Horizonte: 1960-1969*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, 2008.

CATTANI, Icleia. “Os salões de arte são espaços contraditórios”. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTE. *Arte moderna no Salão Nacional*. 1940-1982. Rio de Janeiro: MEC, 1983.

JUSTINO, M.J. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba: SEC/MAC-PR, 1995.

LUZ, Angela A. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

OLIVEIRA, E. D.G.. *Museus de Fora*. A Visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil. Porto Alegre: Zouk, 2010.

_____. “Por que Museu?”. *Revista ArtCiencia.com*. Setembro de 2011, ano 7, nº14, acesso em novembro de 2011; disponível em: <http://www.artciencia.com/index.php/artciencia/article/view/35>

RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

ZAGO, Renata. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes) Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

