

Entre o global e o regional: circulação da arte no Salão da Primavera nos anos de 1970

[*Between global and regional: circulation of art the Spring Salon in the 1970s*]

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira¹

Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho²

RESUMO • O artigo pretende apresentar e discutir o Salão Global da Primavera (SGP) de 1973, realizado em Brasília e Goiânia. A partir de pesquisa documental, entrevistas, depoimentos e registros, mostramos quais agentes e contextos constituem o salão e seu funcionamento. Nesse tocante, defendemos que o SGP contribuiu para a constituição de um sistema das artes na região, inserido numa coligação do Estado com empresas de comunicação presentes no Centro-Oeste. Tomamos, assim, o salão como evento-sintoma de uma aproximação entre políticas culturais do momento, a expansão da TV Globo para Brasília (1971) e a institucionalização das artes visuais no Centro-Oeste. Concluímos que o evento responde a demandas distintas nas duas cidades, configurando de modo distinto as cenas brasiliense e goiana. • **PALAVRAS-CHAVE** • Salões de arte; instituições de arte; políticas culturais. • **ABSTRACT** • The article

aims to present and discuss the Global Spring Salon (GSS) of 1973 that took place at Brasília and Goiânia. Using documental research, interviews, statements and registries we show which agents and contexts constitute the salon and its inner workings. In this regard, we hold that the GSS contributed to the constitution of a system of arts in the region, inserted within a partnership between State and companies from the communication sector at Brazil's the Center-West. We thus view the Salon as an event synthomatic of an approachement between the time's cultural policies, the expansion of the Globo television network at Brasília (1971) and the institutionalization of visual arts at the Center-West. We conclude that the event responds to distinct demands at either city, shaping the Brasília and Goiânia scenes differently. • **KEYWORDS** • Art salons; art institutions; cultural policies.

Recebido em 17 de julho de 2018

Aprovado em 15 de julho de 2019

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de; COELHO, Aguinaldo Caiado de Castro Aquino. Entre o global e o regional: circulação da arte no Salão da Primavera nos anos de 1970. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 73, p. 194-209, ago. 2019.



DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi73p194-209>

¹ Universidade de Brasília (UnB, Brasília, DF, Brasil).

² Universidade Federal de Goiás (UFG, Goiânia, GO, Brasil).

Ao analisar o comportamento de artistas de esquerda diante do mercado de arte nos anos de 1970, Marcos Napolitano nos lembra da assimilação de atores e dramaturgos comunistas pela Rede Globo. O fenômeno, para o autor, foi paradigmático do modo como lentamente o Estado autoritário e seus mantenedores privados criaram alternativas para absorver os quadros intelectuais oriundos dos movimentos de esquerda. “Desconsiderar esta riqueza de caminhos e opções da arte engajada nos anos 1970, mesmo dentro da matriz nacional-popular, é passar uma borracha na história como experiência plural e indeterminada em nome de um movimento linear pré-determinado pelos males de origem – a ‘ida ao mercado’”, reflete o autor (NAPOLITANO, 2014, p. 46). Se a “ida ao mercado” é uma questão controversa para os historiadores da cultura e das artes do período, o mesmo pode ser dito para a aproximação de empresas associadas à manutenção do regime do sistema das artes visuais. Tradicionalmente, as artes visuais não são tratadas como fenômenos massivos de uma emergente “indústria cultural” do período. O que torna o Salão Global da Primavera um exemplo singular de estratégia cultural.

Em 1973, a Rede Globo de Televisão e o jornal *O Globo* organizaram o I Salão Global da Primavera em Brasília e em Goiânia. O presente artigo busca compreender o contexto operatório do evento, as ressonâncias para uma história social da arte do Centro-Oeste e a associação entre políticas culturais de instituições distintas como a Bienal Internacional de São Paulo e empresas de comunicação. Graças a uma busca em documentos arquivados por artistas, críticos e empresas de comunicação, além de entrevistas com artistas, pudemos compreender os fatores que organizaram esse salão.

No Brasil, tradicionalmente, salões de artes visuais estão associados ao Estado e promovem uma circulação da arte a partir de seus valores estéticos. Jogos e disputas dentro do campo artístico se articulam de modo a confirmar certos preceitos em relação a outros. Recentemente alguns autores têm elegido o salão como dispositivo que expressa as tensões internas ao sistema da arte, entre criadores e gestores públicos. Vivas (2012, p. 229-230) nos lembra, ao investigar os salões municipais de Belo Horizonte, o quanto eram comuns as “discordâncias entre os jurados, os críticos que escrevem nos jornais e os artistas. Este fato possibilita entender como estavam distribuídos os interesses políticos, sociais e artísticos”. Vasquez (2012, p. 142), por sua

vez, corrobora o papel privilegiado do evento para o entendimento dos movimentos no campo artístico, “assim, quando nos debruçamos sobre uma polêmica envolvendo dois críticos de arte, participantes do Salão, pudemos perceber as relações que se estabelecem dentro do campo e a forma como os agentes acionam (ou não) essas relações”. A autora parte de sua pesquisa sobre os salões paranaenses, mantidos pelo Estado, e completa:

A maneira como os diferentes agentes se comportam, visando alcançar a notoriedade, ou desmoralizar seu oponente, nos deram pistas sobre o campo em ação. Dessa forma, as polêmicas e disputas de que tentamos nos aproximar nos mostraram o campo funcionando. O artista que arrancou seu quadro da parede em que estava exposto e rasgou a Menção Honrosa que havia recebido, para protestar contra a incompetência de um júri incapaz de julgar as obras sintonizadas com uma produção supostamente moderna, mostrou como os grupos se opõem dentro do campo e como fazem valer seus pontos de vista (às vezes de maneira bem violenta) para alcançar os objetivos que julgam ser os mais importantes naquele momento. Anos depois, o mesmo artista fez duras críticas ao que considerou radicalismo da arte moderna, alterando sua posição dentro do campo e se alinhando com o grupo outrora antagônico. (VASQUEZ, 2012, p. 142-143).

Outros aspectos têm no salão um “espaço” particular para o entendimento dos processos de desenvolvimento crítico, mostrando a dinâmica da formação dos corpos de jurados, seu trânsito e proximidade com a produção artística (SANTOS, 2014; CARDOSO, 2015; NEGRISOLLI, 2011). Outros pesquisadores se dedicaram a compreender a assimilação da arte moderna em distintas geografias, utilizando os salões como evento que expressa a transição de valores estéticos e a estabilização de modelos artísticos (ZAGO, 2007; BOTELHO, 2014). Os eventos também funcionaram como gestores de políticas aquisitivas para instituições museológicas em todo o país, ampliando seu impacto nas políticas sobre a memória das artes visuais em distintas comunidades (OLIVEIRA, 2010; NEVES, 2014). Há, ainda, questões prementes que têm no salão um ambiente particular de investigação, tais como: a organização e a hierarquização das relações de gênero (PINHEIRO, 2007); a utilização do evento como marketing cultural de instituições públicas (COELHO, 2015; BATISTA, 2016); a introdução de novas linguagens e suportes nos sistema de legitimação (LUZ, 2006; SILVA-FATH, 2009); a mediação e a formação docente (SCHLEY, 2015); a legitimação de grupos privados por meio dos salões (COELHO, 2016); a preservação e a recuperação patrimonial dos próprios eventos (OLIVEIRA, 2011; SILVA, 2015); entre tantas abordagens possíveis publicadas nas últimas décadas.

Em nosso caso, tomaremos aqui o salão como evento-sintoma de uma aproximação entre políticas culturais do momento, a expansão da TV Globo para Brasília (1971) e para o Nordeste (1972) e a institucionalização das artes visuais no Centro-Oeste³.

3 “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” (LUZ, 2005, p. 15).

A “CELEBRAÇÃO” DO EVENTO

O Salão Global da Primavera (SGP) ocupou um lugar próprio na economia que organizava os principais salões de arte no país. Tradicionalmente, ao longo do século XX, os salões foram criados por organizações públicas com forte empenho e presença de interesses privados. Inúmeros salões receberam apoio direto de empresas privadas, muitos prêmios recebiam o nome dessas empresas, em alguns casos havia propostas de compra de obras premiadas pelos patrocinadores (OLIVEIRA, 2012). Diferentes organizações públicas (o sistema financeiro destacou-se no período) e privadas constituíram salões abertos e corporativos, ampliando a circulação da produção profissional e, sobretudo, daquela considerada “amadora” pelos especialistas. O SGP tensionou esses dois limites: a relação entre as esferas pública e privada e a delimitação entre profissionalismo e amadorismo no campo das artes visuais.

Visto em sua perspectiva política, o SGP comportou-se como um evento “oficial”, inserido numa coligação do Estado com empresas de comunicação presentes no Centro-Oeste. Aberto em novembro de 1973, o evento foi celebrado por Roberto Marinho (1973d) como a união de esforços entre as empresas Globo (incluindo a associada TV Anhanguera), o Ministério da Educação e os governos de Brasília e de Goiás. Marinho cita explicitamente o Plano de Ação Cultural (PAC) do Ministério de Educação (MEC), vinculando o salão aos objetivos fundantes do PAC/MEC e de sua empresa: agregar à informação jornalística a prestação de serviços de interesse público, nesse caso a informação cultural, por meio da exposição artística, ampliando as “dimensões qualitativas do público receptor” (MARINHO, 1973d), valorizando o apoio aos que buscam “o primeiro” acesso aos bens culturais ou oportunidades de afirmação vocacional, estabelecendo o contato dos novos valores com os apreciadores da obra artística.

O lançamento do SGP coincidiu com o lançamento do PAC. Iniciativa do Departamento de Assuntos Culturais, o plano foi lançado em agosto de 1973, no fim da gestão de Jarbas Passarinho no Ministério da Educação. O plano objetivava o financiamento de eventos culturais, na ativa implementação de uma agenda, como também ambicionava promover ações na área do patrimônio⁴. Com recursos do Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação (FNDE), segundo Miceli (1984, p. 55), o plano não era apenas “uma abertura de crédito financeiro e político, algumas áreas da produção oficial até então praticamente desassistidas [...], mas também uma tentativa oficial de degelo em relação aos meios artísticos e intelectuais”. Dessa forma, o salão foi um dos primeiros eventos vinculados ao PAC, bem como a compor sua estratégia de ação nos meses seguintes, segundo Roberto Marinho (1973b, p. II; 1973c, p. 20). Basta verificar os nomes e a proveniência dos recursos para os prêmios (Prêmio

4 O PAC foi de fato o substituto das Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura, lançadas meses antes. O Plano é frequentemente apresentado como um ponto de inflexão entre disputas internas no MEC, frente a questões da cultura e das políticas patrimoniais, que não convergiam. Para compreender como o PAC apontou para o enfraquecimento do Conselho Federal de Cultura, criado em 1966, e para fortalecimento do Departamento de Assuntos Culturais, além de ter sido a antecipação da Política Nacional de Cultura (PNC) de 1975 (ver: COHN, 1984, p. 85-96).

Governo do Distrito Federal, Prêmio Governo do Estado de Goiás, Prêmio Rede Globo, Prêmio O Globo e Prêmio Fundação Cultural do Distrito Federal, respectivamente do primeiro ao quinto prêmio; os quinze prêmios de aquisição foram nomeados Prêmio Canal 10 de Brasília) para perceber a unidade entre intenções públicas e privadas (LUCENA, 1973, capa e p. 3).

Da perspectiva de seu funcionamento, a cadeia que vinculou vocação a “novos valores”, em toda sua ambiguidade, não deve passar despercebida: 1.200 trabalhos foram inscritos e analisados, de aproximadamente 400 artistas. A análise realizada por um júri de críticos profissionais selecionou 163 obras de artistas residentes em Brasília e Goiás. O número de trabalhos reforçou a coabitação de artistas mais ou menos próximos ao sistema profissional das artes visuais. É preciso destacar, nesse aspecto, que o mercado e o circuito das artes visuais nas duas geografias, ainda eram demasiadamente discretos, mesmo contando com instituições de formação, poucas galerias públicas e privadas e uma instituição museológica convencional (Museu de Arte de Goiânia).

O texto produzido por Antônio Coutinho de Lucena, então diretor regional da Rede Globo Brasília, para o catálogo do SGP enfatizava que o evento se abria, prioritariamente, para artistas estreantes. Em setembro, matérias no jornal *O Globo* veiculavam que apenas trabalhos inéditos de novos artistas seriam premiados (LUCENA, 1973). Informação não corroborada por outros jornalistas e críticos na época, visto que tanto o crítico Hugo Auler (em sua coluna *Atelier* no jornal *Correio Braziliense*) quanto o jornalista Domiciano de Faria (articulista no jornal *O Popular*, de Goiânia) e, também, matérias no *O Popular* frequentemente ressaltavam a presença de artistas consagrados no evento, numa clara busca de valorização da iniciativa das empresas de comunicação (AULER, 1973c, p. 2; SALÃO Global, 1973a, p. 12; FARIA, 1973, p. 2). A dubiedade encontrada no discurso dos agentes organizadores – Auler fez parte do corpo de jurados – mostra-nos os distintos usos que os salões adquiriram em comunidades artísticas incipientes. É interessante a matéria publicada no *Jornal de Brasília*, assinada por Ângela Farias (1973, p. 2), que comentava as críticas de artistas quanto à participação competitiva dos artistas consagrados junto aos estreantes, pois estes teriam pouquíssima chance de premiação contra os consagrados. Da mesma forma, os profissionais expressavam contrariedade por estarem concorrendo com amadores. A artista Minnie Sardinha, radicada em Brasília, selecionada e premiada no salão, observou a insatisfação de parte dos concorrentes com a participação e premiação de Rubem Valentim:

Uma curiosidade sobre o Global foi a polêmica no meio sobre a participação e premiação de Valentim, visto ser artista com vasta estrada, com várias conquistas, prêmios nos maiores salões do Brasil, nome feito, e consideravam que o salão seria para revelar novos valores⁵.

5 Entrevista dada a Aguinaldo Aquino Coelho em 6 de novembro de 2017, às 19h10, por telefone.

O jogo entre emergentes e renomados era recorrentemente explicitado no período. À medida que o salão, enquanto evento distintivo e competitivo, entrava em crise nos anos de 1970 nos grandes centros culturais, bloqueando de modo agressivo o ingresso das experimentações artísticas do período, em outros *centros ex-cêntricos*, na acepção conferida do Aracy Amaral⁶, ele funcionava como uma das poucas alternativas de reconhecimento profissional para jovens artistas e, simultaneamente, como mantenedor de valores tradicionais pelo elogio contínuo dos artistas consolidados.

O manejo da divulgação, da seleção, da exposição, da premiação e da recepção crítica é aspecto importante para compreender como o salão dialogou com o campo naqueles anos de tensão política. Apesar de sua tímida aparição na história da arte do Centro-Oeste, o SGP foi um grande empreendimento que contou não apenas com dezenas de obras expostas, mas com cinco prêmios de viagem (exterior e Brasil) e prêmios aquisições⁷, incorporados ao acervo da Rede Globo (MARINHO, 1973a, p. 16)⁸. Foram selecionados trabalhos nas categoriais de pintura, desenho, escultura, gravura, objeto, fotografia, tapeçaria, talhas e “proposta”. Embora, segundo Auler (1973b), o objetivo do salão fosse também selecionar as “demais manifestações atuais da criação artística contemporânea”, o número de trabalhos experimentais foi

6 “Desenvolve-se, por sua vez, a cada dia de forma mais intensa desde os anos 70, centros regionais de cultura, como Porto Alegre, Recife, Fortaleza, Belém, Belo Horizonte, além de Curitiba e Florianópolis, os do Sul sempre se caracterizando pela predominância da iniciativa privada. Cada um desses centros possui seus artistas locais, galerias, críticos, e um mercado relativamente ativo. O dado importante é notar que nesse fenômeno do surgimento de centros *ex-cêntricos* em várias partes do Brasil, depois da criação de Brasília, é que seus artistas não se sentem mais compelidos a viver no Rio de Janeiro ou em São Paulo. É o caso de Siron Franco, em Goiânia, Sérvulo Esmeraldo, em Fortaleza, Karin Lambrecht e Vera Chaves, em Porto Alegre, João Câmara Filho, no Recife, Amílcar de Castro, em Belo Horizonte, Mário Cravo Neto, em Salvador, Emmanuel Nassar, em Belém, entre outros artistas” (AMARAL, 2006, p. 91).

7 Os prêmios viagem foram concedidos a: Rubem Valentim, *Emblema IX – logotipo poético* (pintura, Brasília); Siron Franco, *Sobreviventes n° 3* (pintura, Goiânia); Cleber Gouveia, *Umbilical prestes a romper* (pintura, Goiânia); Heleno Godoy, *Gravura n° 2* (gravura, Goiânia); Antônio Wanderlei Santos Amorim e Rosane Marie Alvim Carneiro, *Bujões* (instalação, Brasília). Os prêmios aquisição foram concedidos aos seguintes artistas de Brasília: A. C. Veiga (fotografia); Charles Mayer (gravura); Douglas Marques de Sá (pintura); João Frank da Costa (escultura); Joaquim Paiva (fotografia); Minnie Sardinha (Maria Eugênia Pedrette) (tapeçaria); e Ricardo Torres (colagem). Os artistas premiados de Goiânia que tiveram suas obras adquiridas foram: D. J. Oliveira (gravura); Juca de Lima (pintura); Leonam Fleury (pintura); Luci de Sousa Borges (objeto/colagem); Neuma Gusmão Lima Sá (gravura); Roosevelt Lourenço (pintura); Vanda Pinheiro Dias (gravura) e Whashington H. Rodrigues (pintura) (I SALÃO Global..., 1973).

8 Das obras premiadas, foram encontradas na Coleção Roberto Marinho a de Rubem Valentim e as três obras inscritas de Cleber Gouveia, conforme depoimento de Joel Coelho em 30 de maio de 2017, coordenador da Coleção. Embora Roberto Marinho colecionasse arte desde a década de 1930, a Coleção Roberto Marinho só foi formalmente organizada a partir de 1983, quando foram iniciados os trabalhos e a partir daí em várias etapas, envolvendo levantamento, classificação, documentação, registro, administração, entre outras, e a formação de um Conselho Curador, permanentemente ativo. Em 1985 foi levado ao público acesso a esse trabalho com a publicação do livro *Seis décadas de arte moderna na Coleção Roberto Marinho* (LEITE, J. et al., 1985, p. II).

pequeno, destacando *Bujões*, a proposta-instalação premiada de Antônio Wanderlei Santos Amorim e Rosane Marie Alvim Carneiro (Figura 1).

Por quinze dias em novembro os trabalhos selecionados e premiados ficaram expostos no Palácio do Buritis em Brasília, seguindo para Goiânia, onde foram expostos no Centro Administrativo, no mês seguinte. Os poucos dias de exposição, para os parâmetros atuais, não refletem a ampla cobertura dos veículos promotores. O jornal *Correio Braziliense* atuou como agente parceiro, ofertando um número grande de reportagens e citações sobre o salão no período entre a divulgação e o encerramento da mostra em Goiânia (34 edições em 1973, de agosto a dezembro)⁹. O *Jornal de Brasília*, que pertencia ao grupo Jaime Câmara, proprietário do jornal *O Popular* e TV Anhanguera, também contribuiu para a “celebração” do evento. Em Goiânia, de 1º de setembro a 18 de dezembro de 1973, o salão foi noticiado 59 vezes, com matérias ou citações, no jornal *O Popular*. O *Globo*, do Rio de Janeiro, publicou matérias e citações em 12 edições, no mesmo período.



Figura 1 – Reprodução da obra *Bujões*, proposta-instalação de Antônio Wanderlei Amorim e Rosane Marie Carneiro. Fonte: *Veja*, 28 de novembro de 1973

9 Interessante observar que Hugo Auler, jurado do I Salão Global da Primavera, foi um grande incentivador do evento em sua coluna *Atelier* no *Correio Braziliense*. Em Goiânia, embora tenha sido divulgado na *Folha de Goiás*, teve enorme divulgação no jornal *O Popular*, na coluna do jornalista Domiciano de Faria, que era o editor do jornal e o responsável pelo I SGP em Goiás.

Se a divulgação do evento excedia a atenção dada aos demais salões naquela década, o corpo jurado obedeceu à fórmula dos principais salões do país: composto de críticos notórios que atuavam nas Bienais de São Paulo, em importantes veículos da imprensa (jornais *O Globo*, *Correio da Manhã*, *Correio Braziliense* e a revista *Veja*) e nos grandes salões nacionais: Clarival do Prado Valladares, Hugo Auler¹⁰, Jayme Maurício, José Roberto Teixeira Leite e Olívio Tavares de Araújo (I SALÃO Global..., 1973), todos membros da Associação Brasileira de Críticos de Arte, sendo que Valladares, Auler, Jayme e Teixeira Leite já haviam integrado júris internacionais. Todos eram 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, conforme pesquisa anterior (OLIVEIRA, E., 2011). Além disso, cada um deles tinha uma longa experiência em eventos-premiação. Um exemplo foi Jayme Maurício. Ele era colunista do jornal *Correio da Manhã* e, além de ter participado do corpo jurado da XIX Bienal Internacional de 1967, passara pelos júris do Salão de Belas Artes de Belo Horizonte (e seu sucessor, o Salão Nacional de Arte Contemporânea), Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Salão Abril da Petite Galerie do Rio de Janeiro, apenas para citar eventos de circulação nacional na década imediatamente anterior ao salão “global”.

Salões foram recorrentemente afetados diretamente pelo “efeito Bienal”: padrões e modelos críticos debatidos e veiculados no evento internacional de São Paulo eram irradiados para outras geografias, contribuindo, a longo prazo, se não para a padronização da produção artística brasileira, ao menos para a uniformidade das narrativas que instruíram a história da arte até recentemente. Isso pode explicar ou sugerir uma interpretação para os severos cortes no SGP. Segundo Auler, 90% das obras inscritas foram preteridas (AULER, 1973d). Tal expediente, de convidar jurados notórios, era utilizado por vários salões tidos como “regionais” como forma de valorizar o evento, referendar e dar visibilidade aos artistas selecionados e ao possível acervo dele decorrente. Os salões proporcionavam circulação da produção artística e reflexão sobre essa produção (OLIVEIRA, E., 2011; FIGUEIREDO, 1979; CATTANI, 2006).

O impacto do salão era evidente em duas cidades que careciam de um sistema de circulação de artes visuais organizado. Se tomarmos como critério salões de repercussão nacional, que envolviam críticos consagrados, meios de comunicação e premiações atraentes, tanto Brasília quanto Goiânia não tinham eventos tradicionais ou periódicos. No caso da capital goiana, o último evento com condições atrativas para os artistas fora realizado em 1970, a I Bienal de Artes Plásticas de Goiás. Tratou-se de um salão atrelado à política de seleção das Bienais Nacionais dos anos de 1970. Entre 1970 e 1976, a Fundação Bienal de São Paulo criou um mecanismo de pré-seleção, que objetivava escolher os artistas que comporiam a representação brasileira nas Bienais

¹⁰ Hugo Auler residia em Brasília. Era desembargador e crítico de arte. Escrevia para o *Correio Braziliense* e também para o *Jornal de Brasília*. Foi jurado de salões de arte e da Bienal de São Paulo.

Internacionais. Em 1970, criou-se a mostra chamada Pré-Bienal, uma preparação para XI Bienal Internacional de 1971¹¹.

O nome de Hugo Auler conecta os dois eventos. Ele foi o representante da Bienal de São Paulo na Bienal de Goiás, ao lado de Iulo Brandão e Alcides da Rocha Miranda. Após a seleção em Goiânia¹² e a Pré-Bienal, chegaram à XI Bienal Internacional os artistas Ana Maria Pacheco, Cléber Gouveia, Gustav Ritter e Liselotte Thilde de Magalhães, cujas carreiras expressavam momentos distintos da consolidação das artes visuais na jovem capital de Goiás. É salutar observar que também em Brasília, no primeiro semestre de 1970, aconteceu a exposição de seleção dos artistas que representaram o Distrito Federal na Pré-Bienal de 1970. Chamada de I Encontro dos Artistas Plásticos de Brasília, como a I Bienal de Goiás, foi organizada por Hugo Auler, representando a Fundação Bienal de São Paulo e a Associação Brasileira de Críticos de Arte, com apoio do governo de Brasília (ALER, 1970). Auler dividiu a seleção, novamente, com Iulo Brandão e com o artista Rubem Valentim, o mesmo artista premiado no SGP. Mas, ao contrário da ocorrida em Goiânia, nenhum artista do Distrito Federal chegou à Bienal Internacional de 1971.

ENTRE O INVERNO E A PRIMAVERA

Nos jogos e nas circulações que marcaram a dinâmica dos salões, em períodos curtos, é comum a repetição de nomes que oscilam dos quadros de artistas emergentes selecionados, artista premiados, artistas-jurados e críticos. Nesse tocante, os artistas radicados no Distrito Federal selecionados para a Pré-Bienal não participaram do SGP, com as marcantes exceções de Marcus Vinícius Gonzaga e Rosane Marie Carneiro. No caso de Goiânia, deu-se o oposto. A maioria dos artistas apontados pelos jurados da I Bienal de Artes Plásticas de Goiás de 1970 pode ser revista na exposição de dezembro de 1973, no Salão Global.

11 Zago nos mostrou em sua pesquisa que o que chamamos de “Bienais Nacionais” é composto de um conjunto de quatro exposições entre 1970 e 1976. “A primeira, chamada Pré-Bienal 1970, surgiu com a proposta de escolher a representação brasileira para a Bienal Internacional de 1971. Em 1972 a mostra levou o nome Brasil Plástica 72 ou Mostra do Sesquicentenário da Independência. Houve mais dois eventos, em 1974 e 1976, chamadas de fato de Bienais Nacionais”, (ZAGO, 2013, p. 3).

12 Auler citou nominalmente os artistas que participaram da I Bienal de Artes Plásticas de Goiás: Anna Maria Pacheco, Cleber Gouveia, Vanda Pinheiro Dias, Heleno Godoy, Cirineu de Almeida, D. J. Oliveira, Isa Costa, Tancredo de Araujo, Washington Honorato, João Batista Rosa, Leonam Fleury, Laerte Araújo, Thomás Ritter, Gustav Ritter, Reinado Barbalho, Zofia Stamirowska e Liselotte Thilde de Magalhães (AULER, 1973a).



Figura 2 – Reprodução da obra *Emblema logotipo poético*, Rubem Valentim, c. 1973; obra apresentada no Salão Global da Primavera. Fonte: *Veja*, 28 de novembro de 1973

A ausência dos principais artistas radicados em Brasília no I Salão Global da Primavera pode ter contribuído para a especulação, externada por alguns jurados, de que a representação de Brasília naquele salão tinha sido superada pela de Goiás. Alguns jurados consideraram o evento um confronto entre Brasília e Goiás. Como Jayme Maurício (1973, p. 3), que usou esta expressão “confronto” em seu artigo “O encontro nas artes plásticas”, Olívio Tavares de Araújo (1973, p. 8) e até mesmo Hugo Auler (1973d), quando mencionou que não houve “superioridade” entre as duas regiões. No entanto, os artistas entrevistados tanto de Goiás quanto de Brasília¹³ não expressaram essa competição. Luis Augusto Jungmann Andrade (Girafa), selecionado de Brasília, ressaltou a cordialidade entre os artistas das duas localidades¹⁴. A esse

¹³ Entrevistas coletadas por Aguinaldo Aquino Coelho: Minnie Sardinha, por telefone em 6/II/2017, Luis Jungmann (Girafa), por mensagem eletrônica em 27/II/2017, Antônio Wanderlei, por mensagem eletrônica em 19/I/2018, e Siron Franco, por telefone, em 26/2/2017.

¹⁴ Mais conhecido como “Girafa”, Andrade concedeu a entrevista a Aguinaldo Aquino Coelho em 27/II/2017, por mensagem eletrônica.

respeito, Maurício publicou extensa matéria sobre o SGP, citada anteriormente, comentando sobre os trabalhos premiados e, como Tavares, sobre a surpresa dos trabalhos dos goianos e a decepção com a participação dos artistas de Brasília (MAURÍCIO, 1973, p. 3). Os dois críticos ressaltaram que Rubem Valentim (Figura 2), ao chegar a Brasília, já era um artista consagrado, pronto, e não o consideraram como valor local. Maurício questionou, no artigo referido, se a arquitetura de capital federal tinha reservado espaço para as artes acontecerem. Reflete, ainda, no artigo sobre internacionalização, valores regionais e a importância destes no mundo globalizado, e aplica tal reflexão às obras do salão.

O confronto entre artistas de Brasília e artistas de Goiânia reservava-nos, como membro do júri, uma grande surpresa, que, entretanto, se enquadra no espírito da “aldeia global”. Os artistas de Goiás apresentaram-se em número maior que os de Brasília, na maioria dos casos, seguindo tendências internacionalizantes de criação; além disso, os artistas de Goiás, em média, parecem mesmo atravessar momento mais criativo que os de Brasília. O I Salão Global da Primavera seria uma vitória de Goiás, se o espírito competitivo o tivesse inspirado... em relação a Brasília, as expectativas não foram plenamente cumpridas. Brasília é o maior canteiro de obras do século. O que há de mais sofisticado em arquitetura e em planejamento urbano foi concretizado ali... Terá o seu formidável avanço urbanístico e arquitetônico funcionado como uma força inibidora de outras atividades artísticas? É difícil deixar-se de fazer esta pergunta após a realização do I Salão Global da Primavera. Lamentavelmente, o planejamento arquitetônico de Brasília não definiu grandes aberturas em direção às outras artes. A arquitetura de Brasília provou-se tão extraordinária que as outras modalidades de criação artística foram relativamente esquecidas. (MAURÍCIO, 1973, p. 3).

A indagação e a avaliação de Maurício estavam alinhadas à exaltação da linguagem moderno-constructiva presente na obra de Rubem Valentim. Arquitetura, pintura e “identidade” se conciliavam (Figura 2). O artista baiano radicado no Distrito Federal é um importante elo na história do SGP com os extintos Salões de Arte Moderna (SAMBS), realizados entre 1964 e 1967. As quatro edições dos SAMBS, realizadas entre 1964 e 1967, foram a tentativa da recém-inaugurada capital do Brasil de iniciar um processo de constituição de uma cena artística dedicada às artes visuais. Naquela década praticamente todo o aparato artístico-cultural sob responsabilidade do governo federal havia optado por permanecer na cidade do Rio de Janeiro. Nenhum museu, nenhum salão, nenhuma escola de arte migrou para Brasília. Coube à cidade iniciar um longo período de consolidação de suas bases culturais (MADEIRA, 2013, p. 35-69). Valentim esteve presente no IV SAMB de 1967, polêmico pela intervenção que danificou obras de Cláudio Tozzi, Rubens Gerchman e José Roberto Aguillar e pela controvérsia sobre o *Porco empalhado*, de Nelson Leirner, a última edição marcou um período de iniciativas tímidas na promoção nacional dos artistas do Distrito Federal (OLIVEIRA, 2016).

CONCLUSÃO

Enquanto, em Brasília, o SGP pode ser tomado como a primeira iniciativa de fôlego após o fim dos SAMBs, o que gera uma grande desconfiança da classe artística¹⁵, em Goiânia o SGP estava envolvido num processo de consolidação das artes visuais pelo estado. Se o final da década anterior era marcado pela criação do Museu de Arte de Goiânia (1970), em 1973 o salão “global” dividiu atenção com o salão promovido pela Caixa Econômica do Estado de Goiás (Caixego), iniciativa que se estenderia até 1977, numa nova coligação regional entre o estado e o campo das artes visuais¹⁶. Ou seja, se tomarmos pela perspectiva nacional, o Salão patrocinado pela Rede Globo e outras empresas de comunicação estava intimamente vinculado aos projetos e disputas no âmbito estatal da cultura, patrimônio e educação. Mas, se observarmos por outro ângulo, aquele que nos esclarece sobre a consolidação do campo, especialmente pela institucionalização da circulação da produção artística, o SGP produziu “contextos” (narrativas) distintos para as duas regiões.

Tomada a quantidade de edições como critério para avaliar o prestígio do salão, para a TV Globo Brasília o SGP não foi tão bem-sucedido e longo quanto seu par em Belo Horizonte. Um caso de sucesso na constituição do circuito artístico mineiro, o Salão Global de Inverno foi o precursor de todas as edições de “salões globais” realizados pelas emissoras “regionais” da Globo¹⁷. A TV Globo Minas realizou oito edições¹⁸ do Salão Global de Inverno nas galerias do Palácio das Artes em Belo Horizonte, com a parceria da Fundação Palácio das Artes, tendo ocorrido o primeiro em julho de 1973. Carlos Morici salienta que o Salão Global de Inverno “serviu de estímulo e embrião para o Salão Global da Primavera, realizado pela Rede Globo Brasília, e o Salão Global de Verão, promovido no Nordeste” (MORICI, 2006, p. 41).

15 Em entrevista realizada por Aguinaldo Aquino Coelho por telefone em 6/II/2017, a artista Minnie Sardinha explicita essa desconfiança diante dos acontecimentos que marcaram o encerramento do IV SAMB. Lembramos que, após a abertura do IV SAMB com obras selecionadas e premiadas no Salão, o Departamento de Ordem Política e Social (Dops) solicitou a Alexandre Torres, organizador do evento, que retirasse obras com mensagens políticas e apelo sexual. A exposição não foi fechada, nem as obras foram retiradas oficialmente. Todavia, duas semanas após a abertura da mostra, um grupo de ativistas de direita invadiu as galerias do Teatro Nacional e danificou as obras, num ato que demonstrava a tensão existente um ano antes da instituição do Ato Institucional n. 5 – AI5 (cf. OLIVEIRA, 1965, p. 165). O crítico Hugo Auler (1977) citou o ambiente de “desconfiança” entre artistas e os gestores culturais no início dos anos de 1970 no artigo “Esplendor e decadência dos salões e bienais”.

16 Salão Global da Primavera, que foi lançado concomitantemente à primeira edição dos Salões da Caixego, que era regional, embora este só tenha sido executado em 1974 (cf. COELHO, 2015).

17 No que concerne aos salões, são elas: Globo Minas (1968), em Belo Horizonte; Globo Brasília (1971), na capital federal; e Globo Nordeste (1972), em Recife.

18 Note-se a IV edição em 1976, no Palácio das Artes em Belo Horizonte, quando ocorreu o episódio de censura envolvendo a obra de Lincoln Volpini. O artista e os jurados do Salão (Rubens Gerchman, Carybé, Mário Cravo Júnior e Frederico Moraes) foram a julgamento (cf. MORAIS, 2004). Os jurados foram inocentados, e o artista, condenado a um ano de prisão (COELHO, 2015, p. 94).

O conjunto de salões de artes visuais, ao lado da Galeria de Arte Global¹⁹, criada também em 1973, em São Paulo, merece uma demorada pesquisa para compreender o jogo de marketing cultural construído e seu real impacto na distribuição de forças políticas em cada localidade. No caso do I Salão Global da Primavera, o impacto fez-se sentir de modo distinto em Brasília e Goiânia. Na primeira, o evento, aparentemente, não alçou ações de colecionamento duradouro, não incentivou outros salões do mesmo porte na década e não premiou talentos emergentes (à exceção da dupla Antônio Wanderlei e Rosane Marie), mas reificou os artistas conhecidos. Já na capital goiana, o salão reuniu artistas consagrados ou aqueles já inseridos nos eventos nacionais, nomeou e legitimou jovens carreiras, contemplando-os com prêmios, como Siron Franco, Heleno Godoy, Cleber Gouveia, Leonam Fleury, Roosevelt, Whash, entre outros, além de compor um quadro mais amplo de institucionalização das artes visuais. Ou seja, a “primavera” prometida pelo salão não alcançou os mesmos objetivos nas duas regiões, basicamente porque, apesar do discurso laudatório e celebrativo, o SGP foi uma ação pontual, de forte repercussão, mas efêmero como muitos dos pactos que mantiveram as políticas culturais da época.

SOBRE OS AUTORES

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

é professor associado do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (IdA/UnB) e professor consorciado do Curso de Museologia da UnB.

E-mail: dionisio@unb.br

<https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>

AGUINALDO CAIADO DE CASTRO AQUINO

COELHO é professor adjunto da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV/UFG).

E-mail: aguinaldocoelho@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5591-8834>

REFERÊNCIAS

AMARAL, A. *Textos do Trópico de Capricórnio*: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

19 Propriedade da Rede Globo, em sua criação temos a participação de Walter Clark, gestor da empresa de comunicação. A galeria foi dirigida por Franco Terranova, no Rio de Janeiro, e Raquel Arnaud, em São Paulo, conhecida por comercializar obras (principalmente gravuras) por preços reduzidos (FIORAVANTE, 2001, p. 15).

- ARAÚJO, Olívio Tavares de. Surpresas goianas. *Veja*, 28 de novembro de 1973, p. 130-133.
- AULER, HUGO. Atelier. *Correio Braziliense*, n. 3.149, Caderno 2, 21 de março de 1970, p. 2.
- _____. I Salão Global da Primavera. *Correio Braziliense*, n. 4.173, 30 de agosto de 1973a.
- _____. I Salão Global da Primavera. *Correio Braziliense*, n. 4.186, 12 de setembro de 1973b.
- _____. I Salão Global da Primavera. *Correio Braziliense*, n. 4.220, 16 de outubro de 1973c.
- _____. I Salão Global da Primavera. *Correio Braziliense*, n. 4.270, 5 de dezembro de 1973d, p. 8.
- _____. Esplendor e decadência dos salões e bienais. *Correio Braziliense*, n. 5.437, 13 de dezembro de 1977, p. 3.
- BATISTA, S. *Do começo ao fim: história da implantação, desdobramentos e encerramento do Salão Nacional de Arte de Goiás – Prêmio Flamboyant (Goiânia, 2001-2006)*. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Goiás, 2016.
- BOTELHO, S. *Preto e branco: contribuições do Salão de 54 para a modernidade artística no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- CARDOSO, R. Os Salões de Maio e a crítica de arte: modernismo, surrealismo e abstração. *Revista Pós*, Belo Horizonte, v. 5, n. 10, nov. 2015, p. 130-143.
- CATTANI, I. Os salões de arte são espaços contraditórios. In: FERREIRA, Glória (Org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- COELHO, A. *Os salões e o sistema da arte: os salões da Caixego nos anos 1970*. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual). Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultural Visual, Universidade Federal de Goiás, 2015.
- COELHO, T. P. O Salão Arte Pará: processos de construção e legitimação de uma agenda cultural. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, 2016.
- COHN, G. A concepção oficial da política cultural nos anos 70. In: MICELI, S. (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984, p. 85-96.
- FARIAS, Ângela. Agora é esperar pela exposição no Burity. *Jornal de Brasília*, 19 de outubro de 1973.
- FARIA, Domiciano de. Oportunidade para artistas de GO e DF. *O popular*, 1º setembro de 1973.
- FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas no Centro-Oeste*. Cuiabá: UFMT, MACP, 1979.
- FIORAVANTE, C. *O marchand, o artista e o mercado*. Catálogo de exposição. Curadoria de José Roberto Aguillar. São Paulo, Casa das Rosas, 2001.
- LEITE, J. et al. Seis décadas de arte moderna na Coleção Roberto Marinho. Rio de Janeiro: Edições Pina-kotheke, 1985.
- LUCENA, Antônio Coutinho de. I Salão Global da Primavera. Catálogo de exposição. Brasília: TV Globo Brasília, 1973.
- LUZ, A. *Uma breve história dos salões de arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.
- _____. *A trajetória da fotografia no Salão Paranaense: uma visão a partir da construção social da tecnologia fotográfica*. Dissertação (Mestrado em Tecnologia). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2006.
- MADEIRA, A. *Itinerâncias dos artistas: a construção do campo das artes visuais em Brasília. 1958-2008*. Brasília: Editoria da UnB, 2013.
- MARINHO, Roberto. Rede Globo promove Salão da Primavera. *O Globo*, 30 de agosto de 1973a.
- _____. Aberto o I Salão Global de Arte. *O Globo*, 1º de setembro de 1973b.
- _____. TV Globo lança I Salão Global da Primavera. *O Globo*, 2 de setembro de 1973c.
- _____. Brasília abre com 168 obras o I Salão Global da Primavera. *O Globo*, 20 de novembro de 1973d, p. 3.
- MAURÍCIO, Jayme. O encontro das artes plásticas. *O Globo*, 28 de dezembro de 1973.

- MICELI, S. O processo de construção institucional na área cultural federal (anos 70). In: ____ (Org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo: Difel, 1984.
- MORAIS, Frederico. Arte e crítica de arte nos tribunais militares. In: SEFFRIN, Silvana (Org.). *Frederico Moraes*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MORICI, Carlos. *Yves: a tirania do bem*. São Paulo: Globo, 2006.
- NAPOLITANO, M. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970) um balanço historiográfico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 58, 2014, p. 35-50.
- NEGRISOLLI, D. *Os Salões de Arte Contemporânea de Santo André de 1968 a 1985*. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Programa de Pós-graduação em Educação, Arte e História da Cultura. Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.
- NEVES, A. *Os Salões Nacionais de Arte em Belo Horizonte na década de 1980: as especificidades dos salões temáticos*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- OLIVEIRA, A. *Os acervos documentais referentes aos Salões de Arte de Pelotas (1977-1981): história e memória*. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural). Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, 2011.
- OLIVEIRA, E. D. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.
- _____. A arte de julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960. In: COUTO, M.; CAVALCANTI, A.; MALTA, M. (Org.). *Anais do XXXI Colóquio Comitê Brasileiro de História da Arte*. Campinas: Unicamp, 2011.
- _____. Arte e identidade nos salões de arte nos anos 1960. In: ____; COUTO, M. (Org.). *Instituições da arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012, p. 173-188.
- OLIVEIRA, E. (1967). IV Salão de Arte Moderna de Brasília: os últimos modernos. In: CAVALCANTI, A.; OLIVEIRA, E.; COUTO, M.; MALTA, M. (Org.). *História da arte em exposições: modos de ver e exhibir no Brasil*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2016, p. 147-156.
- PINHEIRO, A. Entrelaçamentos entre política para as artes visuais e política de gênero. In: ENECULT – ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 3., Faculdade de Comunicação, UFBA. *Anais...*, Salvador, 2007.
- SALÃO Global. *O popular*, 9 de setembro de 1973.
- SALÃO Global. *O popular*, 18 de outubro de 1973.
- SANTOS, N. Gonçalves. *História da arte em Belo Horizonte nos salões municipais de belas artes de 1964 a 1968*. Dissertação (Mestrado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.
- SCHLEY, C. *Meu, teu, nossos olhares docentes sobre o museu de arte: o salão de arte como espaço de mediação e saberes*. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade do Vale do Itajaí, 2015.
- SILVA, A. P. Reflexões sobre a (não) perenidade nos museus: a documentação e a aquisição em salões de arte da Bahia. Dissertação (Mestrado em Museologia). Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 2015.
- SILVA-FATH. *A fotografia artística na Bahia e sua inserção nos salões oficiais de arte*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, 2009.
- VASQUEZ, A. *O Salão Paranaense e o campo artístico de Curitiba*. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Paraná, 2012.

- VIVAS, R. *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões de arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.
- ZAGO, R. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, 2007.
- _____. *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-1976*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, 2013.