Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

AGUINALDO CAIADO DE CASTRO AQUINO COELHO

OS SALÕES E O SISTEMA DA ARTE - OS SALÕES DA CAIXEGO NOS ANOS 1970

TESE DE DOUTORADO

GOIÂNIA / 2015

Universidade Federal de Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

AGUINALDO CAIADO DE CASTRO AQUINO COELHO

OS SALÕES E O SISTEMA DA ARTE - OS SALÕES DA CAIXEGO NOS ANOS 1970

Tese apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – Doutorado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de DOUTOR EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa História, Teoria e Crítica da Arte e da Imagem, sob orientação da Profa. Dra. Míriam Costa Manso M. Mendonça.

TESE DE DOUTORADO
GOIÂNIA / 2015

Ficha catalográfica elaborada automaticamente
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob orientação do Sibi/UFG.

Coelho, Aguinaldo Caiado de Castro Aquino
Os Salões e o Sistema da Arte [manuscrito] : Os Salões da Caixego nos anos 1970 / Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho. - 2015.
280 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Míriam Costa Manso Moreira de Mendonça.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV) , Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2015.
Bibliografia. Anexos.
Inclui fotografias, tabelas, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Salões de arte. 2. Salões da Caixego. 3. Acervos. 4. Sistema da Arte . I. Mendonça, Míriam Costa Manso Moreira de, orient. II. Título.

sistema de bibliotecas ufg

UFG

TERMO DE CIËNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[ ] Dissertação** **[x] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Aguinaldo Caiado de Castro Aquino Coelho				
E-mail:	aguinaldocoelho1@gmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? [x]Sim [ ] Não					
Vínculo empregatício do autor	Docente/discente				
Agência de fomento:	Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás			Sigla:	FAPEG
País:	BRASIL	UF:	GO	CNPJ:	081561020001-02
Título:	Os Salões e Sistema da Arte – Os Salões da Caixego nos anos 1970				
Palavras-chave:	Sistema da Arte, Salão de Arte, Acervos, Salões da Caixego				
Título em outra língua:	The Competitive Art Fairs and System of the Art – The Caixego Competitive Art Fairs in the 1970's				
Palavras-chave em outra língua:	System of the Art, Art Fair, Collection of Art, Caixego Art Fairs				
Area de concentração:	Arte, Cultura e Visualidades				
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	27/04/2015				
Programa de Pós-Graduação:	Arte e Cultura Visual				
Orientador (a):	Míriam Costa Manso Moreira de Mendonça				
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

_____ Data: ____ / ____ / _____

Assinatura do (a) autor (a)

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Universidade Federal de Goiás

Faculdade de Artes Visuais

Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual

AGUINALDO CAIADO DE CASTRO AQUINO COELHO

OS SALÕES E O SISTEMA DA ARTE - OS SALÕES DA CAIXEGO
NOS ANOS 1970

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Miriam da Costa Manso Moreira de Mendonça
Orientadora e presidente da banca - FAV/UFG

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Membro externo – IDA/UnB

Prof. Dr. Luís Edegar de Oliveira Costa
Membro externo – UFRGS

Prof. Dr. Raimundo Martins da Silva Filho
Membro interno - FAV/UFG

Prof. Dr. José Cesar Teatini de Souza Clímaco
Membro interno - FAV/UFG

Prof. Dr. Nasr Nagib Fayad Chaul
Suplente externo – UFG

Profa. Dra. Maria Elízia Borges
Suplente externo - UFG

Prof. Dr. Thiago Fernando Sant'Anna e Silva
Suplente interno - FAV/UFG

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Míriam Costa Manso Moreira de Mendonça pelo constante estímulo e competente orientação deste trabalho.

Aos colegas da FAV-UFG, diretor, professores, funcionários e alunos pelo convívio e colaboração.

A Maria Alice e Jaime Câmara Júnior, Organização Jaime Câmara, pelo apoio e atenção que sempre me têm distinguido.

Aos colegas e Secretária da SEDUCE, Profa. Dra. Raquel Teixeira, pelo apoio e Dra. Tânia Mendonça, pelo auxílio na pesquisa e material cedido.

Aos meus entrevistados, pela generosidade de me receber e dividir comigo o seu conhecimento e cessão de documentos para a pesquisa. Ao advogado Leo Barreto pelo incentivo e documentos fundamentais dos Salões da Caixego.

À pesquisadora Rosane Andrade de Carvalho pela cessão do catálogo do IV Salão Nacional da Caixego.

À Professora Alice Martins pela acolhida no grupo de pesquisa e orientações.

À FAPEG pelo importante apoio representado pela bolsa.

Ao Dr. José Taveira pela cessão da documentação da Caixego.

Aos professores da Banca de Qualificação e Banca de Defesa, pelos ensinamentos e orientações.

Aos meus amigos, pelo afeto, estímulo e companheirismo.

Aos meus irmãos, sobrinhos e todos que fazem parte da minha grande família, pelo carinho e apoio incondicional.

À Elisa, minha mulher, pelo amor, pela paciência, carinho e apoio em todas as horas.

À Thalita, minha filha, pelo amor, carinho, compreensão e apoio em todos os momentos.

Dedico este trabalho a três pessoas, que são alento e recompensa dos meus esforços: minhas amadas Elisa e Thalita e meu filho, que está chegando e já tem muito amor.

RESUMO

Esta pesquisa tem por objeto analisar e refletir sobre o evento Salão de Arte, sobre Sistema da Arte e as edições dos Concursos Anuais de Artes Plásticas realizadas na década de 1970 pelo banco Caixa Econômica do Estado de Goiás – Caixego, que ficaram conhecidos como Salões da Caixego. Foram realizadas 05 edições. A primeira delas ocorreu em caráter estadual ou regional, criado em janeiro e lançado em julho de 1973, e as demais nacionais, em 1974 a 1977. O acervo artístico decorrente dos trabalhos premiados foi o principal formador do Museu de Arte Contemporânea de Goiás, localizado em Goiânia. Para a elaboração desta tese foi realizada pesquisa bibliográfica e pesquisa documental em arquivos da instituição Caixego, museus e jornais da cidade, imagens de microfilme, além de entrevistas abertas com gestores, organizadores e artistas participantes dos referidos salões e também com profissionais que atuaram nos salões recentes. A análise das características dos Salões da Caixego em comparação com os Salões Nacionais, da época e os atuais, juntamente com os conceitos e evolução do evento Salão de Arte e do Sistema da Arte, nacional e principalmente do estado de Goiás na década de 1970, com seus elementos ou atores, constituem os objetivos desta tese. Pretendeu ainda investigar a capacidade dos salões de arte de formar acervo para os museus públicos e o modo como configuram uma ação estratégica de política pública para construção de identidade e projeção cultural nacional do Estado. O propósito original dos Salões da Caixego, conforme explicado pelos dirigentes do Banco e pelo então governador do Estado era formar uma coleção de obras de arte não só dos artistas locais, mas também do Brasil, alguns já consagrados e outros ainda novos e divulgar nacionalmente essa produção. Os Salões da Caixego tiveram efetiva participação dos artistas de Goiás e também de vários estados, artistas convidados de renome nacional, selecionados por críticos atuantes, que eram jurados da Bienal de São Paulo e dos maiores Salões Nacionais.

Palavras Chave: artes plásticas, sistema da arte, salões de arte, salões de arte da Caixego, acervos de arte.

ABSTRACT

This research aims to analyse and reflect on the Competitive Art Fair Event, System of the Art and the editions of the Annual Visual Art Contests that were held in the 1970's decade by the bank Caixa Econômica do Estado de Goiás – that became known by Caixego Competitives Art Fairs. Five editions were held. The first one in regional or state terms, conceived in January and launched in July, 1973 , and the other four ones had a national character, from 1974 to 1977. The artistic collection resulting from the awarded works was the main former of the Contemporaneous Art Museum of Goiás, situated in Goiânia. A bibliographic and documental research was done in Caixego and museums files, local newspapers, microfilm images and open interviews with managers, organizers and artists who participated in the aforementioned Art Fairs and also professionals who work in current Art Fairs. The analysis of the characteristics of Caixego Competitives Art Fairs in comparison to the National Art Fairs, from that time and present ones, together with the concepts and evolution of the Competitive Art Fair Event and of the System of the Art, in national terms, but mainly in the State of Goiás in the 1970's decade, with their elements and actors, constitute the objectives of this thesis. It also intends to investigate the Competitive Art Fairs capacity to gather collections for the Public Museums and the way in which they configure a strategic action of public Policy for identity construction and cultural projection of the State. The original purpose of Caixego Competitives Art fairs , as explained by the directors of the bank and by the then State Governor, was to form an art work Collection made by artists not only from Goiás but also national ones, some already well-known and others still new , and to promote nationally the Art made in Goiás. The Caixego Competitives Art Fairs had an effective participation of the artists from Goiás and also from a number of Brazilian States, nationwide well-known invited artists, selected by active critics, who were jurors of São Paulo Bienal (Biennial) and of the major National Competitives Art Fairs.

Key-words: Visual Arts, System of the Art, Art Fairs, Caixego Art Fairs, Collection of Art.

RESUMEN

Esta investigación tiene por objetivo analizar y reflexionar sobre el evento Salón de Arte, sobre el Sistema del Arte y las ediciones de los Concursos Anuales de Artes Plásticas realizados en la década de 1970 por el banco *Caixa Econômica do Estado de Goiás – Caixego*, conocidos como Salones de Caixego.. Se realizaron 05 ediciones. La primera de ellas ocurrió en carácter estadual o regional, creado en enero y lanzado en julio de 1973, y las demás nacionales, de 1974 a 1977. El fondo artístico proveniente de los trabajos premiados fue el principal formador del Museo de Arte Contemporánea de Goiás, localizado en Goiânia. Para la preparación de esta tesis se llevó a cabo la investigación bibliográfica y documental en los archivos de la institución Caixego, de museo y periódicos, micro-filme imágenes y entrevistas abiertas con los directores, organizadores y participantes de estos salones y también com profesionales que trabajan en salones recientes. El análisis de las características de los Salones de *Caixego* en comparación a los Salones Nacionales, de la época y los actuales, juntamente con los conceptos y evolución del evento Salón de Arte y del Sistema de Arte, nacional y sobre todo del estado de Goiás en la década de 1970, con sus elementos o actores, constituyen los objetivos de esta tesis. Pretende aún investigar la capacidad de los salones de arte de formar fondos para los museos públicos y la forma cómo configuran una acción estratégica de política pública para la construcción de identidad y proyección cultural nacional del Estado. El propósito original de los Salones de *Caixego*, conforme a lo explicado por los dirigentes del Banco y por el gobernador del Estado en la época, era formar una colección de obras de arte de los artistas del Estado y de Brasil, consagrados y jóvenes y divulgar nacionalmente el arte hecha en Goiás. Los Salones de *Caixego* tuvieron una efectiva participación de los artistas de Goiás y también de varios estados, artistas convidados de renombre nacional, seleccionados por críticos actuantes, que eran jurados de la Bienal de São Paulo y de los mayores Salones Nacionales.

Palabras Clave: artes plásticas, sistema de arte, salones de arte, salones de arte de *Caixego,* colección de arte.

LISTA DE FIGURAS

1 – João Sebastião Costa – 1977 – pintura s/ lençol..... p. 96.
2 – João Sebastião Costa – “Serviço” – 1977 – pintura s/ lençol – prêmio..... p. 96.
3 – João Sebastião Costa – detalhe..... p. 97.
4 – Exposição Galeria Oscar Seráphico (O Popular, 26/06/1975, p .18)..... p. 145.
5 – Galeria LBP (O Popular, 27/10/1974, p. 05)..... p. 145.
6 - Galeria LBP (O Popular, 27/10/1974, p. 05)..... p. 146.
7 – Cartaz de inauguração da Casa Grande Galeria de Arte (O Popular, 26/10/1975)..... p. 146.
8 – Inauguração da Casa Grande Galeria de Arte – Célia Câmara, Walter Levy e Siron Franco (O Popular, 31/10/1975)..... p. 147.
9 – Wash – Op-art – 1973 – acervo MAC-GO/Caixego…… p. 171.
10 – Gina Cogolli – acervo MAC-GO/Caixego..... p. 172.
11 – Cléa Costa – “Garis” – premiado..... p. 172.
12 – Wash (O Popular, 18/08/1975)..... p. 175.
13 – Cléber Gouveia – “Rompida” – premiada..... p. 183.
14 – Nello Nuno – “Paisagem, Ouro Preto”..... p. 183.
15 - Márcia Barroso do Amaral - Tríptico - “Três” – Pintura s/madeira – 1974 – 100 X 100 cm..... p. 184.
16 - D.J.Oliveira – “Dama de Verde” – menção honrosa..... p. 185.
17 – I Salão Nacional da Caixego (O Popular 02/03/1975)..... p. 186.
18 - Míriam Inês Silva – “São Miguel Arcanjo “- Óleo s/ madeira – 1975 – 35 X 24 cm ..... p. 194.
19 - Fani Bracher – “Montanhas, arvores e caminhos” – Pintura – 1975 – 69 X 94 cm..... p. 194.
20 - Maria Tomaselli C. Lima – “Tem sangue de Índio” – Desenho – 1975 – 66 X 48 cm..... p. 194.
21 - Gianguido Bonfanti –“ 5 X 5 x 7” – B. de Pena – 1975 – 73 X 53 cm..... p. 195.
22 - Luis E. Brito – “Corpos (Por um Amor)” – Gravura em Metal – 1975 – 48 X 43 .....p. 195.
23 - Luis Lindemberg – “Vigilante” – Pintura – 1975 – 50 X 70 cm.....p. 195.
24 – Marcelo Grassmann – “Desenho I” – Desenho – 1975 – 46 X 28 cm... p. 195.
25 – Massuo Nakakuro – “(05.2 75 11s)” – Serig. – 1975 – 73 X 73 cm..... p.195.
26 - Arlindo Daibert do Amaral – “Quan Pulchra Est – Desenho - 1975 – 195 X 025 cm..... p. 195.
27 – Antônio Poteiro – “Saravá”..... p. 198.
28 – Roos e Poteiro, premiados (O Popular 14/11/1975)..... p. 200.
29 – Newton Mesquita – “Ninguém “, Acrílica s/ tela, 1976 – 70 X 70 cm..... p. 204.
30 – Juca de Lima – “Santa Bárbara de Goiás “ – Pintura O.S.T. – 1976 – 40 X 30 ..... p. 204.
31 – Gomes de Souza – “Jogadores de Carta” – Óleo s/ aglomerado – 1976 – 111 X 73 cm..... p. 204.
32 – Sérgio Di Letier Lemos – “Quatro II” – Pintura o.s.t. – 1976 – 160 X 122 cm..... p. 204.
33 – Anico Herskovits – “Voto Popular” – Gravura – 1977 – 29 X 25 cm..... p. 205.
34 - Hélio Albuquerque – “Invasão de Domicílio” – Desenho – 1976 – 49 X 70,5 cm..... p. 205.
35 – Péricles – “Serpente do Mearim” – Desenho-Naquim – 1976..... p. 205.
36 – Momento de Montagem (O Popular, 18/12/1976)..... p. 210.

37 – João Câmara – “História das cinco amigas”, série “Cenas da Vida Brasileira 1930/54”, Litografia – 16/20..... p. 210.
38 – João Câmara – “Ao Baile dos Liberais”, série “Cenas da Vida Brasileira 1930/54”, Litografia – 10/15..... p. 210.
39 – João Câmara – “Exílio no Trópico” (História das três amigas), Litografia 11/20..... p. 211.
40 – Omar Souto – premiados (O Popular 21/12/1976)..... p. 212.
41 – Omar Souto – “Sala dos Milagres” – detalhe.....p. 212.
42 – Omar Souto – “Romeiros nº 2” – detalhe..... p. 213.
43 – Ana Amélia Rangel – “Para onde vamos?” – Pintura – 1975 – 43 X 30 cm..... p. 216.
44 – Ana Carolina Albernaz – “Sorry, Gran Bell II” – Gravura – 1975 – 26 X 32 cm..... p. 216.
45 - Ana Carolina Albernaz – “Sorry, Gran Bell IV” – Gravura – 1975 – 26 X 32 cm..... p. 216.
46 - Ana Carolina Albernaz – “Sorry, Gran Bell VII” – Gravura – 1975 – 26 X 32 cm..... p. 216.
47 – Bené Fonteles - “ Enigma I” - gravura off set – 1975 – 31 X 21..... p. 217.
48 – Cláudio Valério Teixeira – “ 8.339” – Desenho – 1975 – 91 X 66 cm... p. 217.
49 – Eduardo Cruz – “Figura n. 3” – Desenho – 1975 – 52 X 46 cm..... p. 217.
50 – Leo Barreto, Maria das Graças Cruvinel e Edwaldo Pacote (O Popular, 14/01/1977)..... p. 218.
51 – Marcos C Benjamim – “Este Lado para Cima” –1977 – 33 X 30 cm..... p. 231.
52 – Marcos C Benjamim – “Preenhe de Medo” –1977 – 33 X 33 cm..... p. 231.
53 – Paulo Fogaça – “Denotativo 012” – Serigrafia – 1977 – 70 X 51 cm..... p. 231.
54 - Maria José Boaventura Leite – “Oi” – Desenho – 1977 – 29 X 21 cm.... p. 232.
55 – Aldemir Martins, “Desenho I”..... p. 232.
56 – D. J. Oliveira – têmpera s/tela, “Os Matadores”, 100 X 81 cm..... p. 233.
57 – Vista da Exposição (O Popular, 26/11/1977, p. 05)..... p. 234.
58 - Cláudio Valério Teixeira – “Tragédia em Madureira” – Desenho – 1975 – 99 X 69 cm..... p. 237.

As imagens relativas às galerias e aos Salões da Caixego, foram obtidas nos jornais. As fotos correspondentes as figuras nº 1, 2, 3, 9, 10, 11, 13,14,15, 25, 35, 36, 37, 39, 40, 46, 54, 55 são de minha autoria. As demais fotos foram cedidas pelo MAC-GO e são de autoria dos membros da comissão de levantamento das obras do acervo, Amaury Menezes e Virgínia Guimarães. As obras fotografadas são do acervo CAIXEGO/ MAC-GO.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Selecionados no 11º Salão de Arte da Bahia..... p. 112.

Tabela 2 – Inscritos no Salão Nacional de Arte de Goiás – 4º Prêmio Flamboyant..... p. 112.

Tabela 3 – Inscritos e selecionados por faixa etária no 11º Salão da Bahia.. p.113.

SUMÁRIO

OS SALÕES E O SISTEMA DA ARTE - OS SALÕES DA CAIXEGO NOS ANOS 1970.

INTRODUÇÃO..... 12.

CAPÍTULO I - Memória e Sistema da Arte..... 22.
1.1 - Coleção, Memória e Identidade..... 22.
1.2 - Campo e Sistema da Arte..... 29.
1.3 – Dimensões e Instâncias do Sistema da Arte..... 41.

CAPÍTULO II - Salões de Arte, Histórico e Desenvolvimento..... 62.
2.1 - Gênese e Percurso..... 63.
2.2 - Salões de Arte: Compassos e Descompassos..... 85.

CAPÍTULO III - O Sistema da Arte nos anos 1970 em Goiás..... 119.
3.1 - Galerias de Arte..... 119.
3.2 - A Imprensa escrita e as artes plásticas..... 142.
3.3 – O Salão Estadual da Caixego e eventos concorrentes..... 148.

CAPÍTULO IV - Os Salões Nacionais da Caixego..... 161.
4.1 - As edições dos Salões Nacionais da Caixego..... 161.
4.2 - O Acervo Transmitido..... 216.

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 242.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 248 .

ANEXOS I..... 260.

ANEXO II..... 263.

ANEXO III..... 267.

ANEXO IV..... 272.

ANEXO V..... 276.

ANEXO VI..... 279.

INTRODUÇÃO

“Salões da Caixego” é a denominação pela qual ficaram conhecidas as edições dos concursos anuais de artes plásticas realizadas na década de 1970 pelo banco “Caixa Econômica do Estado de Goiás – Caixego”. Percebi nas matérias pesquisadas e entrevistas que se considerava como Salão a mostra decorrente dos concursos, mas neste trabalho será utilizada a denominação “Salões da Caixego”, estadual ou nacionais, para designar os eventos compostos pelo concurso de artes plásticas e respectiva mostra.

Foram realizadas 05 edições dos “Salões da Caixego”. A primeira delas ocorreu em caráter estadual ou regional, chamada “Concurso Estadual de Artes Plásticas”, criado em janeiro e lançado em julho de 1973, com expectativa de julgamento em outubro do mesmo ano. No entanto só foi julgada e aberta em fevereiro de 1974. Muito pouco conhecida, praticamente sem registros, teve sucessivos adiamentos após o lançamento. A edição regional dos “Salões da Caixego” foi única, pois não aconteceram edições regionais posteriores. Essa edição será denominada neste trabalho como “Salão Estadual da Caixego”.

Através de consulta aos documentos oficiais do banco, como ofícios e despachos da presidência, verifiquei que no ano seguinte, em 1974, foram instituídas as edições em caráter nacional, denominados “Concurso Nacional de Literatura e Artes Plásticas” e o “Concurso Nacional de Música” (realizado em convênio com o Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás). A edição de 1974 é conhecida como a primeira edição dos “Salões Nacionais da Caixego”, pois é a primeira edição nacional e teve grande divulgação na imprensa local e nacional. A partir de 1976 houve a separação das áreas de Literatura e Artes Plásticas e foram criados o “Concurso Nacional e Anual de Artes Plásticas” e o “Concurso Nacional e Anual de Literatura” (Resolução nº 021/76 Pres. CCEG). As quatro edições do concurso de artes plásticas de caráter nacional serão identificadas neste trabalho como “Salão Nacional da Caixego”, do I ao IV, sendo que esta última ocorreu em 1977. O foco deste trabalho, naturalmente, incide nas edições dos concursos de artes plásticas, estadual e nacionais (“os Salões da Caixego”).

O referido banco teve liquidação extra-judicial decretada e o seu acervo artístico foi cedido em comodato ao “Museu de Arte Contemporânea de Goiás”, localizado em Goiânia. Esta pesquisa pretendeu levantar e analisar os dados referentes às edições dos “Salões da Caixego” e neles identificar fatores que contribuíram para a pretendida análise do sistema das artes plásticas de Goiás na referida década, situando-o no ambiente sócio-cultural e político do Estado.

A análise das características dos “Salões da Caixego” em comparação com os salões nacionais do período, juntamente com os conceitos e evolução do evento “Salão de Arte” e do “Sistema da Arte”, com seus elementos ou atores, especialmente o sistema de Goiás, na década, constituem os objetivos desta tese. Foi investigada a capacidade dos salões de arte de formar acervo para os museus públicos de Goiás e o modo como configuram uma ação estratégica de política pública para construção de identidade e projeção cultural nacional do Estado.

O interesse pela pesquisa dos “Salões da Caixego” foi iniciado por algumas circunstâncias vivenciadas há algum tempo atrás. A primeira foi quando cheguei ao estado de Goiás, oriundo da “Escola de Artes Visuais do Parque Lage”, no Rio de Janeiro, onde estudei no início dos anos 1980. Pude conviver com os artistas e galeristas de Goiânia, na segunda metade daquela década. Época na qual uma situação especial se configurava no sistema da arte de Goiás, com um surpreendente número de galerias instaladas em Goiânia e de artistas produzindo e vivendo da sua arte, participando de salões em vários estados do Brasil. Por meio do convívio com esses artistas, galeristas, moldureiros, jornalistas e demais personagens da cena artística, tive ciência dos “Salões da Caixego”, ocorridos na década anterior. Praticamente todos eles haviam participado daqueles salões como selecionados, premiados, colaboradores ou simplesmente como público das exposições decorrentes e o recordavam como dos mais importantes eventos de Goiás na área de artes plásticas e o mais importante da década de 1970.

A segunda circunstância se deu quando, anos após, no final da década de 1990, ocupei a Direção de Patrimônio Histórico e Artístico da Agência Goiana de Cultura, Agepel, que era o órgão gestor da cultura do Governo do Estado.

Dentre as muitas unidades culturais subordinadas à diretoria, envolvendo escolas de arte, bibliotecas e museus, incluía-se o “Museu de Arte Contemporânea de Goiás”, que havia recebido em comodato as obras de arte da “Caixego”. Nesta oportunidade, tendo acesso a parte organizacional da Instituição, verifiquei que o importante acervo oriundo dos “Salões da Caixego” praticamente não tinha escritos sobre as origens de sua formação, mas apenas fichas técnicas e avaliação das obras. A documentação dos salões não havia sido transmitida juntamente com as obras.

Uma terceira motivação, que ainda poderia ser incluída, seria tanto a experiência de ter participado, como artista inscrito, como jurado e como curador, de vários e grandes salões de arte, nacionais e regionais pelo País, como também a atividade de professor da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás que naturalmente instiga a atuação de produção intelectual. A falta de documentação e escritos sobre este importante evento, que constituía verdadeira lacuna na História das Artes de Goiás, representou ao mesmo tempo a dificuldade e a motivação para abraçar o tema.

Existem publicações sobre salões de arte, sobre o sistema da arte, museus e alguns trabalhos que relacionam museus e salões contendo consistentes análises e reflexões. Esses textos foram fundamentais para o desenvolvimento do presente trabalho. Entretanto, sobre os “Salões da Caixego”, muito poucas publicações estão disponíveis, podendo-se citar, quase isoladamente, os autores Amaury Meneses – que procede a um levantamento dos artistas e fatos relevantes da história da arte em Goiás - e Aline Figueiredo – que faz uma consistente análise do sistema da arte em Goiás e do Centro Oeste, além de artigos dos participantes das comissões julgadoras das edições do salão que escreviam em suas colunas nos jornais “O Globo”, “Jornal do Brasil”, “Correio Brasiliense” e “Revista Veja”. Também na pesquisa bibliográfica foram estudados os autores teóricos que embasaram as reflexões sobre acervos e coleções, memória, identidade, sobre o campo da arte e sistema da arte, sobre a história dos salões e atuação dos salões no ambiente artístico geral e de Goiás, dos capítulos ora apresentados.

Fontes com detalhes importantes são os documentos oficiais do banco e do Governo do Estado - memorandos, ofícios, autorizações, portarias e folders -

sobre três das cinco edições daqueles salões, que foram obtidas por este autor. O responsável pelas edições nacionais dos “Salões da Caixego”, Leo Barreto, que era o chefe da assessoria especial da presidência do Banco na época, cedeu cópia da documentação de três das cinco edições, que havia preservado. A Administração da Massa Falida da “Caixego” só possuía alguns documentos de duas das edições (constantes do conjunto preservado por Barreto) e prontamente os cedeu para este pesquisador.

Verificou-se, na pesquisa, que as matérias, reportagens e notas das colunas, especialmente do jornal “O Popular” e, em menor volume, da “Folha de Goiaz”, ambos de Goiânia, veiculadas na década, constituíram excelente fonte, pois cobriam extensivamente os “Salões da Caixego” e informavam com profusão de detalhes. Aliás, cobriam não só aqueles salões, mas vários eventos de artes plásticas na década.

Ainda foram consultadas as fontes primárias do MAC-GO, catálogos de salões nacionais e catálogos de exposições de artistas relevantes para a pesquisa. Estas fontes primárias do museu se restringiam às fichas técnicas das obras e alguns poucos documentos de relação das obras entregues pela “Caixego”, com as respectivas avaliações.

A adoção complementar de técnicas de coleta de dados, como as entrevistas, foi considerada bastante oportuna em função dos personagens, gestores públicos, organizadores, artistas participantes, jurados, galeristas, estarem acessíveis e por possibilitar um confronto de informações com as demais fontes. Note-se que duas edições do evento apenas estão registradas nos veículos de mídia, o que tornou as entrevistas um recurso fundamental para reflexão daqueles salões.

Dentre as modalidades de entrevista optou-se pela entrevista Episódica, aberta, ou não estruturada, numa proposta de pesquisa qualitativa que se envolve com a História Oral, para o levantamento dos citados eventos. A adoção desta técnica, com fontes orais, em conjunto com as demais fontes existentes em pesquisa qualitativa possibilitaram as análises sobre os temas pretendidos.

Enfim, vale observar que a pesquisa realizada tem caráter explicativo, sob o método observacional. A etapa inicial representou um período de

investigação relativamente livre, para selecionar quais seriam os fatores mais efetivos para a análise do objeto e quais os instrumentos disponíveis para obter os dados.

Os salões de arte colaboraram para constituir ou integrar com seus prêmios de aquisição o acervo dos vários museus pelo Brasil e também do museu de arte público do Estado de Goiás, o “Museu de Arte Contemporânea – MAC-GO”.

O propósito original dos “Salões da Caixego”, conforme explicado pelos dirigentes do Banco e pelo governador do Estado na época[1] era formar uma coleção de obras de arte dos artistas de Goiás e nacionais, além de divulgar os artistas goianos no cenário nacional.

Os trabalhos premiados - prêmios aquisitivos – nos “Salões da Caixego” e vários trabalhos selecionados doados pelos artistas, além de alguns adquiridos pela instituição, constituíram inicialmente o acervo do Banco. Estes salões tiveram efetiva participação dos artistas de Goiás e também de vários estados, artistas convidados de renome nacional, selecionados por críticos atuantes, que eram jurados da “Bienal de São Paulo” e dos maiores salões nacionais. Nesse processo, nomes foram lançados ou divulgados e tornaram-se expoentes da arte em Goiás.

O pintor Amaury Menezes, conhecedor da arte em Goiás e que acompanhou as edições, afirma que os “Salões da Caixego” foram indubitavelmente os mais importantes realizados em Goiás, em termos de projeção nacional. Comenta que o salão proporcionou o conjunto de obras mais significativo do atual acervo do MAC – GO (MENEZES, 1998). A quantidade de obras que a “Caixego” transmitiu para o “MAC-GO”, perto de 190 obras, sendo a maior parte oriunda dos salões, representa a maior quantidade que eventos desta natureza proporcionaram a museus públicos em Goiás.

Aline Figueiredo, pesquisadora e conhecedora da cena da arte do Centro-Oeste afirma que o principal estimulador do aquecimento das artes

[1] Leo Barreto, assessor da presidência (2009), Mário Roriz, advogado (2013), Índio do Brasil Artiaga, presidente do banco (2013) e Irapuan Costa Júnior, ex-governador (2013), em entrevistas.

goianas nos anos 1970 foram esses “Salões da Caixego”, os quais permitiram um confronto nacional ao artista goiano, impulsionando a arte goiana. E que aquele Banco, através de grandes recursos investidos, partiu para obter um acervo visando um futuro museu. Além disso, também conforme Aline Figueiredo (1979, p. 101), os “Salões da Caixego”, com estratégias de alta premiação, atraíram artistas representativos de todo o país.

O salão de arte é um evento já realizado na Europa desde o século XVIII e no Brasil desde o Império, com os concursos que concediam os prêmios de bolsas e viagens nacionais e internacionais. É um evento polêmico, criticado por muitos profissionais de arte que, no entanto, não se abstêm de participar em suas comissões julgadoras. “Ultrapassado” e “anacrônico” são alguns dos adjetivos utilizados, visto que o salão, em última análise, continua sendo um concurso que seleciona, premia e legitima artistas, por meio de um júri.

Apesar das críticas, o modelo continua sendo adotado e realizado até hoje, principalmente nos estados e cidades fora do eixo Rio – São Paulo, com a ampla inscrição de artistas, participação de renomados críticos, colecionadores e curadores nas comissões julgadoras. O salão de arte é a mais utilizada entre as poucas estratégias ou ações de investimento de política pública para a área das artes plásticas. Isto por viabilizar aquisição de acervo, proporcionar prêmios em dinheiro aos artistas, viagens, intercâmbio da produção, divulgação da arte, oportunidade do público de estar diante de um painel da arte praticada em vários estados, além de divulgar o estado realizador e trazer para a localidade os artistas, críticos, jornalistas, colecionadores que compõem a comissão julgadora.

Este trabalho analisou o salão de arte como estratégia para possibilitar a construção de uma identidade desejada e projeção cultural em nível nacional para o Estado e para o museu de arte. Essa estratégia foi revelada pelas características do evento ou do regulamento: nacional ou regional; moderno ou conservador; o valor da premiação; perfil dos jurados; as modalidades artísticas previstas em regulamento; expografia; a logística; etc. A falta de publicações, de divulgação e a distância de quase 50 anos daquelas realizações contribui decisivamente para o pouco conhecimento ou mesmo desconhecimento sobre aqueles eventos por parte das gerações mais novas de artistas em Goiás.

A estrutura do presente trabalho é disposta da seguinte forma: os dois primeiros capítulos, divididos em três e dois itens respectivamente, apresentam os suportes e bases teóricas para o estudo e reflexão dos conteúdos levantados por meio das várias fontes anteriormente citadas. Tais dados e reflexões são apresentados nos capítulos posteriores, enfocando o sistema da arte em Goiás nos anos 1970, com seus atores e os "Salões da Caixego" e outros salões e eventos nacionais, características dos eventos, jurados, artistas participantes e a produção artística apresentada e adquirida, além da repercussão na mídia impressa. O trabalho é finalizado com tópico específico de conclusão.

Então, dentro de uma perspectiva teórica, o primeiro capítulo desta tese intitulado "Memória e Sistema da Arte" é sub-dividido em três itens. No primeiro, chamado "Coleção, Memória e Identidade", é abordado inicialmente o fenômeno do colecionismo, caracterizado na intenção da "Caixego" em instituir um salão para adquirir as obras dos artistas goianos e de conhecidos artistas nacionais, visando divulgar e valorizar a produção artística do Estado. São estudados então os conteúdos e conceitos propostos por vários autores sobre coleção e acervo, memória e sua construção, identidade e documentos, estes como bens culturais a serem preservados. Tais temas foram vinculados às expectativas do Estado, representado pela "Caixego", na sua condição de banco público estadual com a realização dos salões de arte. No segundo item, intitulado "Campo e Sistema da Arte", foram abordadas as noções de campo das artes como espaço de disputas de forças e legitimações, nas proposições de Bourdieu, agregando comentários de Renato Ortiz e ainda as noções de sistema da arte, com as classificações de seus agentes propostas por Alexandre Melo, Maria Amélia Bulhões e José Carlos Durand. E no terceiro item, as "Dimensões e Instâncias do Sistema da Arte", a classificação proposta por Melo. Neste capítulo são importantes as análises comparativas de Aline Figueiredo sobre os conceitos dos agentes do sistema da arte de Goiás na década de 70 e sobre os "Salões da Caixego", incluídos como agentes deste sistema. Ainda são utilizadas as considerações de outros autores sobre a questão.

O segundo capítulo é intitulado "Salões de Arte, Histórico e Desenvolvimento". Em seu primeiro item, "Gênese e Percurso", foram desenvolvidos os comentários e reflexões sobre o desenvolvimento histórico

cronológico do evento “Salão de Arte”, baseados nos estudos de Angela Ancora Luz, Durand e Nicolau Pevsner, entre outros, tendo como espinha dorsal o “Salão Nacional de Belas Artes”, no Brasil. No segundo item, “Salões de Arte: Compassos e Descompassos”, foram analisadas as características dos salões de arte, predominantemente os da década de 1970 até os contemporâneos, com as respectivas discussões dos aspectos polêmicos da sua prática, das inovações e novas modalidades do evento e os posicionamentos críticos de jornalistas, artistas, colecionadores e críticos de arte que atuaram e atuam como jurados em vários salões pelo Brasil. A influência da situação sócio-econômica e política do governo militar daquela época também foi abordada.

O terceiro capítulo é intitulado “O Sistema da Arte nos anos 1970 em Goiás”. Em seu primeiro item, “Galerias de Arte”, são enfocados e analisados os antecedentes da década no Estado e no Brasil, os pioneiros agentes do sistema, notadamente os artistas e galeristas destacados e principais eventos, a produção de arte em Goiás e no Brasil na década de 1960-1970.

Imprescindível considerar que na década de 70, conforme alguns autores, como Frederico Morais, o mercado de arte no Brasil estava impulsionado pelo crescimento econômico iniciado em 1967, chamado “milagre brasileiro” , chegando a se falar em “boom” do mercado de arte, entre 1972 e 1975 (MORAIS, 1975, p.87 e 112) e José Carlos Durand (2009, p.189). Estes ecos se fizeram ouvir em Goiás, como pode perceber-se na atuação do jornalista Lourival Batista Pereira (2013) um dos principais galeristas do estado naquela época que, conforme afirmou em entrevista, abriu sua galeria, LBP Galeria, em 1973, referiu-se, nestes termos, “a um boom” do mercado nacional de arte e ao sucesso dos artistas goianos.

No segundo item, com o título “A Imprensa escrita e as artes plásticas”, é analisada a atuação da imprensa escrita em Goiás, na década, como um dos atores do sistema, colaborando para o crescimento do mercado e da cena cultural, divulgando intensamente os eventos culturais, considerando também a premiação de Siron na “XIII Bienal Internacional de São Paulo” e a entrada do escritor Bernardo Elis, para a “Academia Brasileira de Letras”, vencendo a disputa com Juscelino Kubistchek, ambas as conquistas em outubro de 1975, citados como determinantes inclusive por Figueiredo (1979, p. 99).

O terceiro item trata do “Salão Estadual da Caixego e eventos concorrentes”, sendo o “Salão Estadual” como experiência piloto da instituição e a relação com o sistema da arte que se iniciava e com salões concorrentes como o “I Salão Global da Primavera”. A divulgação e influência dos Jornais em relação aos eventos será especialmente abordada.

Foi investigado o interesse e vinculação de jornalistas e jornais com as artes plásticas, como Domiciano de Faria, editor geral do jornal “O Popular”, que era diretor do Departamento de Cultura do Governo do Estado, tendo criado naquele órgão uma “Escolinha de Artes Plásticas” nos moldes da famosa “Escolinha de Arte do Brasil” no Rio de Janeiro, do artista Augusto Rodrigues; o jornalista Lourival Batista Pereira, conhecido como LBP, principal colunista social do citado jornal, que criou, como já mencionado, em 1973, a primeira galeria com razoável atividade comercial do Estado; a galerista Célia Câmara, que inaugurou em outubro de 1975 a “Casa Grande Galeria de Arte”, de grande importância no Estado. A galerista não era jornalista mas esposa do dono do “O Popular”, condição que criava um vínculo entre as duas empresas e que culminou na transformação da galeria em parte de uma fundação ligada à empresa jornalística; foram incluídos ainda artistas e críticos que eram articulistas e colunistas do jornal.

No quarto Capítulo, intitulado “Os Salões Nacionais da Caixego”, são apresentados e analisados os dados e características das quatro edições sendo o primeiro item, “As edições dos Salões Nacionais da Caixego”, onde são tratadas as quatro edições realizadas, envolvendo os dados e características, atas, opiniões de jurados, de jornalistas e público, alcance dos salões em termos nacionais, valores de premiação, importância de jurados, evolução do evento, penetração nacional dos “Salões da Caixego” e dos artistas de Goiás e outras considerações. O segundo item, “O Acervo Transmitido”, contém reflexões e dados sobre a natureza das obras do acervo adquiridas através dos “Salões da Caixego”, além da sua inserção na época e a relação com a produção mostrada nas “Bienais de São Paulo”.

Após o desenvolvimento dos capítulos são apresentadas as considerações finais e referências bibliográficas. Em seguida, os anexos que

contém esclarecimentos sobre as entrevistas, os editais dos “Salões da Caixego” e tabelas com as matérias de jornais sobre os salões.

CAPÍTULO I – MEMÓRIA E SISTEMA DA ARTE

Por que foram organizados os salões da Caixego? Através das entrevistas com personalidades ligadas das mais diversas formas ao evento, apurou-se que a intenção era adquirir obras dos artistas goianos que estavam se destacando e novos valores, além de obras de importantes artistas de outros estados, com renome nacional. O objetivo era divulgar e valorizar a arte do Estado e seus artistas. Explicaram ainda que a inclusão dos notórios artistas nacionais visava, além de ter obras de representantes expressivos da arte nacional, dar visibilidade e valorizar o evento e, por conseguinte, os artistas goianos. Evidentemente o Estado teria a sua cota de prestígio com esta visibilidade do evento e com o apoio aos artistas goianos.

Percebe-se nestas respostas, dentre outras coisas, a intenção de guardar as obras para a posteridade e, com isso, preservar – ou construir – a memória das artes plásticas de Goiás como parte importante da memória do Estado. A motivação para tal empreendimento foi o florescimento do meio artístico de Goiás naquele momento, início de 1970, citado nas entrevistas e registrado nas matérias e colunas dos jornais e revistas pesquisados - O Popular, Folha de Goiaz, O Globo, Jornal do Brasil e Revista Veja. Evidentemente para tal florescimento influiu a já citada situação econômica do momento, de expansão. Isso alavancou em Goiás, a abertura de galerias, matérias noticiosas nos jornais, exposições, surgimento de novos aspirantes à artistas, colecionadores e profissionais de atividades complementares à produção, como moldureiros, enfim, um mercado estava se formando em Goiânia e os principais agentes estavam presentes para a constituição de um campo e sistema de arte do Estado.

1.1 - COLEÇÃO, MEMÓRIA E IDENTIDADE

A Caixa Econômica Estadual era conhecida como Caixego e foi criada pela Lei Estadual nº 4.206 de 11 de novembro de 1962, com a natureza de autarquia. Era, portanto, um banco e atuava nas áreas de créditos comercial e rural, na captação de poupança e na intermediação de recursos para

investimentos em infra-estrutura urbana do Estado e municípios, especialmente no financiamento habitacional como agente do ex-BNH (Banco Nacional da Habitação).

A Caixego era uma instituição da Administração Pública Indireta jurisdicionada à Secretaria da Fazenda do Governo do Estado de Goiás. Posteriormente, pela Lei Estadual nº 7.640 de 05 de junho de 1973, transformou-se em Empresa Pública de Direito Privado[2], ainda jurisdicionada à Secretaria da Fazenda do Estado. O documento de autorização para a Caixego realizar as despesas para a realização dos Salões da Caixego é um despacho assinado pelo Governador (Despacho n. 1.698 de 03/06/1974).

Em 20 de dezembro de 1990 sofreu Liquidação Extra-Judicial, determinada pelo Banco Central, 15 anos após a última edição dos salões. O seu acervo artístico proveniente dos salões e de aquisições fora dos eventos foi cedido em comodato para o recém-criado Museu de Arte Contemporânea - MAC que atualmente é chamado Museu de Arte Contemporânea de Goiás, MAC-GO, e desta forma será identificado neste trabalho. Kleber Adorno, Secretário de Cultura Estadual da gestão em que foi criado o museu, em entrevista concedida afirmou que para constituir o acervo do MAC - GO já antecipadamente contavam com as obras de arte da Caixego, que ainda não havia sido liquidada.

> "Dentro da política do Governo naquela ocasião, fizemos vários projetos para várias áreas e para a área das artes plásticas uma das carências era a existência de um museu de arte contemporânea... me reuni com o pessoal da área e com museólogos e planejamos a instalação de um museu e o acervo inicial seria composto pelas várias obras de arte que o governo possuía, que estavam espalhadas nos vários órgãos do Governo e o acervo da Caixego." (ADORNO, entrevista em 03/08/2013).

Virgínia Guimarães, que era arquiteta do estado e responsável pela adequação arquitetônica do novo espaço, quando da sua criação, confirma que o acervo da Caixego foi o "mote para abrir o MAC, para a criação do Museu de

---

[2] Decreto-lei nº 900, de 29 de setembro de 1969, artigo 5º - II - Empresa Pública - a entidade dotada de Personalidade Jurídica de direito privado, com patrimônio Próprio capital exclusivo da União, criada por lei para a exploração de atividade econômica que o Governo seja levado a exercer por força de contingência ou de conveniência administrativa, podendo revestir-se de qualquer das formas admitidas em direito.

Arte Contemporânea" (GUIMARÃES, entrevista em 06/08/2013). O museu foi criado em novembro de 1988. [3]

Voltando à pergunta do início do capítulo, pode-se perceber então que a primeira idéia era formar uma coleção ou um acervo da instituição. Era uma inovação na época, um banco com objetivos sociais, de habitação entre outros, investir em cultura. Evidentemente não era uma formação de capital econômico a motivação da iniciativa. A intenção da Caixego era de proporcionar o incentivo cultural na literatura, música e artes plásticas e ter um painel dos artistas goianos que estavam se destacando nacionalmente e com grande repercussão nos jornais em Goiás, além de estimular novos talentos, conforme informações obtidas em entrevistas com o ex-presidente da Caixego, Índio do Brasil Artiaga (2013), com seu assessor e curador do evento Leo Barreto (2009) e com o ex-governador Irapuan Costa Júnior (2013). Também era este o objetivo para criação do MAC - GO, como se observou nas citadas entrevistas com o Secretário de Cultura do Estado, Kleber Adorno e com a arquiteta Virgínia Guimarães.

Então esse acervo haveria de ser mostrado e, realmente, nas últimas edições já foi divulgada a intenção de criar um museu de arte para acolher e mostrar as obras. Isto porque, segundo afirmou Índio do Brasil Artiaga em entrevista, " o acervo estava muito grande, já estava crescendo muito, a cada concurso se acumulavam muitas obras" (ARTIAGA, entrevista em 23/04/2013) e isso estava criando uma situação difícil para o Banco, que não era uma instituição de arte com espaço para guardar obras e mostrar as mesmas[4]. Não estava ainda definido se pertenceria à Instituição ou ao Estado, como explicaram em entrevista o governador Irapuan Costa Júnior (2013) e o presidente Índio Artiaga (2013). Segundo eles, para o banco era complicado estruturar um museu de arte em função dos objetivos institucionais. Naquela época as instituições bancárias ainda não haviam constituído fundações ou centros culturais, como o Centro

[3] Naquela gestão do secretário da cultura Kleber Adorno, no governo Henrique Santillo, foram criados de uma só vez, espaços para várias linguagens artísticas na capital e algumas cidades do interior. Em Goiânia foram criados o Centro Cultural Martim Cererê para cursos e apresentações de teatro, o Centro Cultural Gustav Ritter como escola de música e dança, o MAC para artes plásticas, o MIS, além de reinaugurados outros museus (entrevista concedida por K. Adorno em 03/08/2013).

[4] Vale lembrar que na instância pública não havia um museu estadual de arte em Goiás. Havia o museu municipal de arte, da capital, chamado Museu de Arte de Goiânia – MAG.

Cultural Banco do Brasil, Centro Cultural da Caixa Econômica ou Centro Cultural Itaú, hoje existentes. E doar as obras para o Estado de Goiás, a fim de instalar o museu, também não permitido pelo Banco Central, conforme as informações obtidas por meio das referidas entrevistas, pois a instituição financeira estaria fazendo transferência de seu patrimônio para o governo.

> "O Banco Central não aceitava transferência de patrimônio da instituição financeira para o controlador, que no caso seria o Estado de Goiás. Isso implicava em diminuição patrimonial da instituição, o que não era desejável no entender do próprio Banco Central" (COSTA JÚNIOR, entrevista em 09/04/2013).

Mas mesmo depois do último salão da Caixego, em 1977, o esperado museu não foi criado. No entanto, em 1989, antes mesmo da liquidação extrajudicial do banco, as obras foram emprestadas para a Secretaria de Cultura do Estado, que as acondicionou no recém criado MAC - GO. Note-se que já haviam se passado 11 anos do último salão da Caixego. Guimarães (2013) relata em entrevista que verificaram algumas obras já deterioradas e isto deve ter contribuído para motivar o empréstimo, além da comentada dificuldade de armazenamento e conservação e talvez também pelo fato da grande maioria das obras não estarem expostas ao público.

Observe-se que são dois momentos com duas administrações estaduais em cada um deles. No primeiro, de 1973 a 1977, foram criados e executados os Salões da Caixego – sendo que foi criado como concurso regional em 1973, no governo de Leoníno Caiado e como nacional a partir de 1974, no governo de Irapuan Costa Júnior. No segundo momento dá-se a criação do MAC - GO e transferência do acervo da Caixego para o museu. Em 1988, no Governo Henrique Santillo, teve lugar a criação do referido museu, em 1990, a liquidação da Caixego e, em 1992, a transferência de todo o acervo em comodato ao MAC - GO, no governo de Iris Rezende. Há então um interregno de tempo de 11 anos e, como foi verificado, as motivações políticas de cada gestão foram condicionadas pelos contextos das respectivas épocas e também pela ação do tempo. Interessa ao presente trabalho o fato de que a Caixego, mesmo sem ter ainda um museu, utilizou-se do evento salões de arte para adquirir obras de qualidade dos artistas goianos e nacionais. É importante registrar, igualmente, que o MAC - GO teve a quase totalidade do seu acervo constituído por obras oriundas do evento salão de

arte – os salões da Caixego, que contribuíram com a maior quantidade, aproximadamente 189 obras, e a I Bienal de Arte de Goiás, que teve 14 obras premiadas. Sobre estas últimas, talvez por falta de previsão no edital de que os prêmios seriam aquisitivos, os artistas autores receberam a sugestão da comissão julgadora, conforme pode-se ler na respectiva ata, para que doassem os trabalhos ao novo museu que estava sendo criado no momento.[5]

Segundo o pintor Amaury Menezes, as mais importantes obras transmitidas ao acervo do MAC foram provenientes dos salões da Caixego (MENEZES, 1998, p. 50). E também foram esses salões que cederam a maior quantidade de obras ao museu, conforme informação da arquiteta Virgínia Guimarães (entrevista concedida em 2013), responsável pela adequação arquitetônica e expografia do novo museu [6]. A coleção da Caixego era composta pelas obras premiadas em modalidade aquisitiva juntamente com várias selecionadas doadas pelos autores, além de outras adquiridas pela instituição. O acervo de aproximadamente 190 obras foi integrado ao Museu de Arte Contemporânea do Estado (MAC-GO) cedido em comodato, conforme documento datado de 1992. Virgínia fez parte de uma comissão constituída pelo Governo do Estado e pela Caixego, integrada ainda por Reinaldo Barbalho e Amaury Menezes, embora só ela e Menezes tenham atuado efetivamente, com a missão de localizar e avaliar o acervo que estava sendo transmitido. Virgínia confirmou que muitas obras da Caixego já estavam na posse da Secretaria de Cultura Estadual e o restante, localizado nas dependências do banco e nas repartições do governo, foi entregue ao MAC em 1992. Realmente, foi verificado no museu que as antigas fichas individuais de tombamento de um grande número de obras provenientes da Caixego acusam a data de entrada de 1989.

---

[5] Ressalve-se que na trajetória do MAC – GO, nem todas as aquisições aconteceram com os trabalhos premiados ou selecionados dos salões. Também trabalhos recusados de alguns salões, que não foram retirados pelos autores, foram incorporados ao acervo. E algumas doações também foram aceitas ao acervo do museu sem avaliação da qualidade. A partir de 1999 estabeleceu-se um conselho consultivo no museu, formado por professores da Faculdade de Artes Visuais da UFG, colecionadores e pesquisadores e criou-se uma portaria que disciplinava a doação: os interessados em doar teriam que encaminhar as obras ou suas imagens para a aprovação do conselho.

[6] Dados confirmados nas fichas do acervo da documentação do MAC, inclusive documento de constituição do Museu, emitido pelo Secretário de Cultura.

É interessante refletir ainda sobre a declarada intenção inicial de adquirir as obras dos artistas goianos e nacionais, que acarretava na formação de uma coleção da arte para a Instituição e que a maioria das obras era produzida pelos artistas de Goiás. Oliveira confirma sobre o caráter de colecionismo em relação ao MAC-GO, que em seu trabalho denomina de MACG:

> "Tendo sua origem conceitual marcada pelo "colecionismo" e sua forma registrada no gabinete de curiosidades, galerias de arte, e centros de ciência, alguns museus permaneceram focados na aquisição de bens patrimoniais sem deter-se com afinco na circulação, comunicação e pesquisa de tais bens. Esse modelo de instituição que chegou até nós parece ser o modelo empreendido pelo MACG, para o qual a preocupação em organizar seu acervo a partir do paradigma que privilegia a procedência em detrimento de todos os demais fatores é sintomática..." (OLIVEIRA, 2009, p. 179).

Sobre o ato de colecionar, Malta comenta que a princípio o homem guardava não só o que necessitava para sobreviver, mas recolhia tudo que por algum motivo quisesse ver ou usar novamente. Segundo a autora, o apego aos bens materiais, naturais ou artificiais, estava presente na própria fundamentação da condição humana. O passo posterior à coleta foi a coleção. Os objetos colecionados se tornavam pontes entre o momento presente e o passado, evocando sensações, lembranças a partir de um passado vivido com este objeto. "O homem começou a colecionar memórias tangíveis... Como repositório de memórias, os objetos de coleção carregam um compromisso de arquivar lembranças de épocas, pessoas, lugares e de traduzirem o desejo de recriação do mundo" (MALTA, 2012, p.196).

Pomian define coleção como todo conjunto de objetos naturais ou artificiais, conservado por algum tempo ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sob proteção em local fechado especialmente para tal fim e com possibilidade de exposição ao público" (POMIAN, 1984, p.53). Cardoso considerando as coleções no processo de construção da identidades comenta os conceitos sobre coleção emitidos por Benjamim e Pomian. Enquanto Benjamim "olhando de dentro, reconhece no colecionismo um gesto de transcendência pessoal", Pomian , "olhando com distanciamento histórico, identifica a formação de coleções como um impulso dirigido à transcendência coletiva" (CARDOSO, 2003, p. 193). Na posição de ambos existe a consideração de que esse acumulo

de objetos com posterior ordenação, pode resultar na produção de sentido que ultrapasse o tempo presente.

A prática de colecionar é mais particular que institucional, apesar de inegavelmente as instituições darem mais visibilidade às suas coleções. A raridade valorizava o bem colecionado, a própria coleção e proporcionava prestígio ao colecionador, que controlava a visibilidade da peça colecionada, pois, segundo Malta, aquilo que somente está ao alcance de poucos aumenta a curiosidade (MALTA, 2012, p. 198). Com o tempo as coleções constituíam os gabinetes, sendo de duas categorias: os gabinetes de maravilhas – ou de curiosidades - contendo objetos bizarros e espetaculares, e os gabinetes de arte. Ressalva a autora que tais categorias não eram impeditivas, pois havia os que reuniam tanto curiosidades como objetos de arte. Ao longo da história muitas coleções foram constituídas através de conquistas e pilhagem de guerras, mas naturalmente também há aquelas provenientes de aquisições e acordos políticos e presentes entre Estados, devido ao valor comercial agregado ao valor simbólico.

> “Muitos desses objetos de coleção foram chamados de objetos de exceção, entre eles os de arte, possivelmente pelo fato de gozarem de propriedades estéticas e/ou não interagirem com as práticas comerciais corriqueiras. Para que determinadas coleções fossem consideradas artísticas elas deveriam conter peças com um mesmo padrão de qualidade: quadros de pintores de destaque...não era qualquer sorte de objetos que merecia fazer parte de uma coleção artística” (MALTA, 2012, p. 199).

Segundo Malta, nos séculos XVII e XVIII, os colecionadores europeus dedicaram-se, antes de adquirir, ao planejamento para esta aquisição das peças, envolvendo categorizações, correspondendo tal procedimento à tipologia que os museus adotaram posteriormente. Os primeiros grandes museus públicos receberam coleções privadas, da realeza. Os museus surgiram na qualidade de colecionadores com algumas vantagens sobre os demais de natureza particular, pois tinham menos probabilidade de dispersão de bens e como instâncias de consagração contavam com a preferência dos artistas (MALTA, 2012, p. 200).

A citada autora comenta que acredita-se que no momento em que um objeto é inserido num museu ele ganha uma aura e passa a possuir forte carga simbólica e atribui-se “ à sua localização anterior uma neutralidade que, na

verdade, nunca existiu" (MALTA, 2012, p 2001). Os primeiros museus brasileiros criados no século XIX foram adjetivados como locais de guarda da memória nacional, mesmo que seus acervos estivessem relacionados a particulares. Ou seja, a instância pública estaria investindo na memória nacional como estratégia para contribuir no fortalecimento do conceito de nação, através de imagens e artefatos palpáveis e concretos, contidos ou representados pelos acervos.

Para Ulpiano B. de Menezes, a memória nacional "é o caldo da cultura, por excelência, para a formulação e desenvolvimento da identidade nacional" (MENEZES, 1992, p. 23). Pretende representar uma memória unificada e integradora e, por isso mesmo, o estado e as camadas dominantes da sociedade são os principais interessados e responsáveis pela sua construção.

> "A partir do Decreto nº 25, de 30/11/1937, que criava o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, demarcava-se mais um passo para o processo de institucionalização dos objetos da coleção. A idéia do patrimônio, fortemente alicerçada na idéia de propriedade, contou com muitos objetos de coleção particular para formalizar uma imagem tangível de nação" (MALTA,2012, p.202).

Maria de Fátima Moretti Couto considera o museu como uma das instâncias fundamentais do sistema da arte, não somente como espaço de legitimação mas, também, por emprestar uma possibilidade de fantasia ou ficção que permite a construção de diversas narrativas. Diz a autora que:

> "Ao acolher obras e objetos que foram muitas vezes retirados do seu contexto cultural de origem, ao inseri-los em um ambiente aparentemente neutro e ordená-los de acordo com padrões museológicos ou historiográficos, o museu propicia novas condições de percepção que atuam na compreensão de um acervo e lhes confere novos valores" (COUTO, 2012, p12).

Menezes comenta sobre tais valores que a instituição museológica pode conferir aos objetos, afirmando que os museus dispõem de um referencial sensorial importantíssimo, constituindo, por isso mesmo, terreno fértil para as manipulações das identidades:

> "se caracterizam pela importância das coisas materiais e pela possibilidade de explorá-las não só cognitiva, mas também efetivamente. Seria ocioso lembrar com que facilidade certos objetos se transformam em catalisadores e difusores de sentidos e aspirações" (MENEZES, 1993, p. 211).

Analisando a idéia de acervo, Julião afirma que este presume o processo cotidiano de reconhecimento e de formulação de sentidos, por meio do debate e seleção de critérios: o planejamento obedecendo regras especialmente formuladas. Nas coleções os objetos ingressam em um quadro de relações definidas por seu formador. Os acervos, ao contrário, permitem compor novos conjuntos, estabelecer novas interações entre os objetos, diversos dos originários, articulando-os dentro de novas percepções (JULIÃO, 2006, p. 98). Ou seja, a idéia de acervo é fundamentalmente relacionada à instituição. Nos museus de arte, pela natureza de seus objetos necessariamente ligados à arte, a diferença dos conceitos de acervo e coleção resta bastante diluída. Por tal motivo, apesar das apontadas diferenças, o uso indistinto dos termos é comum quanto ao conjunto de obras de uma instituição de arte. Nesta tese, por não prejudicar o entendimento das questões e discussões que serão apresentadas, visto que estas distinções não são seu objeto, os termos serão utilizados indistintamente.

Julião considera o acervo como centro do trabalho investigativo dos museus dividindo-se em duas direções: a documentação museológica e a pesquisa propriamente dita. A documentação também é pesquisa de natureza instrumental e envolve identificação, classificação, organização e levantamento de dados históricos dos artefatos e objetos. Já a segunda direção de atuação envolve investigação e estudos que originarão novas abordagens, conceitos e interpretações do acervo (JULIÃO, 2006, p. 97).

Para Oliveira “os acervos são, a seu modo e finalidade, mantenedores e fixadores de uma pequena parte da escrita da memória artística de uma sociedade (e geralmente acreditam ser o melhor que há nela)” (OLIVEIRA, 2009, p. 35) e museus e acervos “são organizadores da escrita da memória no âmbito artístico ou no urbanístico...” (OLIVEIRA, 2009, p. 43). O pesquisador considera os museus como lugares de memória[7] que pretendem apresentar suas “coleções dentro de uma perspectiva de memória – histórica” (OLIVEIRA, 2009, 03). “Oficiais e oficiosos, são lugares de memória enquanto instituições politicamente privilegiadas na complexa arena da memória histórica” (OLIVEIRA, 2009, p. 43). Alguns museus, segundo o autor são tipificados pela necessidade geográfica de

[7] Oliveira explicita adotar o termo de Pierre Nora.

conservar a memória das artes visuais da região ou cidade. Ulpiano B. de Menezes classifica tais museus como regionais/locais – os outros tipos são os universais e os nacionais. O museu local regional seria aquele em que os processos de identidade encontrariam o espaço mais aceitável de expansão. Comentando sobre tais museus, o autor alerta para o fato de que não há no país realidade regional/ local que seja homogênea e estática. Daí o perigo de tais museus tentarem simbolicamente construir uma imagem pretendendo que reflita ou representem toda a realidade (MENEZES, 1993, p. 214).

Oliveira analisa que os museus, no fim do século XVIII e século XIX, tinham como objetivo criar e legitimar modelos da cultura, como meios de preservação, ou depósitos de um passado que se desejava perpetrar, ou seja "de nossas histórias" (OLIVEIRA, 2009, p. 19). Sobre os museus de arte contemporânea Oliveira afirma que ;

> "Todavia, no meio do caminho de todos eles há o próprio conceito do que é arte, de quais valores deveriam ser adotados para classificá-la, de que memória artística o museu deveria se ocupar e quais seriam os mecanismos de seleção destes valores e memórias" (OLIVEIRA, 2009, p. 21).

Aqui vale uma observação em relação aos "Salões da Caixego" e ao MAC – GO. Da mesma forma que a Caixego, aparentemente sem conhecimento suficiente para atender aos questionamentos apontados no comentário acima, fez uso dos salões para concretizar as aquisições, o Museu de Arte Contemporânea de Goiás também utilizou-se do aval dos salões, não só os da Caixego, mas também outros, para constituição do acervo que representasse uma modernidade que era a identidade pretendida pelo Estado. Isto porque não havia na época um corpo no museu com respaldo técnico reconhecido socialmente para selecionar obras de arte contemporâneas ou pós-modernas. A ausência de paradigmas estáveis que norteassem os critérios de valor dessa arte seria a causa da dificuldade e tal questão será abordada nos capítulos seguintes. Outra questão relevante seria a não disponibilização de verbas para aquisição direta de obras de arte. E ainda que a houvesse, exigiria processos de inexigibilidade de licitação nos quais as justificativas não seriam pacíficas. Diante deste quadro, os salões eram um tipo de evento que motivava o governo a promover sua realização, pois apresentavam-se como solução democrática para uma seleção

legitimada. Representavam possibilidade financeira de aquisição ao museu e facilidade processual para o Estado. Por tal motivo ainda hoje são realizados.

A situação do mercado de arte nacional, que estava fortalecido na década de 70, impulsionado pela propalada expansão econômica dos anos 60, contribuiu para a visibilidade dos artistas goianos por meio das matérias de jornais relativas às suas conquistas, chamando a atenção das instituições como a Caixego.

A cena artística goiana estava se consolidando, artistas já estavam conquistando espaço em termos regionais e nacionais desde os anos 1960, dentre eles Maria Guilhermina, Cleber Gouveia, Gustav Ritter, Ana Maria Pacheco, Liselotte Magalhães[8] que haviam sido selecionados na I Bienal Nacional de São Paulo ou Pré - Bienal (1970) para a 11ª Bienal Internacional de São Paulo (1971). Destes artistas, Ana Maria Pacheco radicou-se em Londres em 1973 onde vive até hoje. Conquistou expressiva notoriedade com seu trabalho artístico e acadêmico no exterior, mas estava ausente de Goiás na época dos Salões da Caixego. Sua primeira grande individual em Goiás foi em 2000 no MAC[9]. Importante ressaltar o grande sucesso do pintor Siron Franco na cena nacional. Naquele momento, início dos anos 1970, já havia conquistado premiações em importantes eventos do País e feito exposições com sucesso de vendas em prestigiadas galerias do eixo Rio-São Paulo[10]. Esse artista, no entanto, não integrou o acervo do Banco através dos Salões, pois nunca participou como concorrente das edições[11]. As obras de Siron que integram a coleção do Banco,

---

[8] Ana Maria Pacheco, Cleber Gouveia, Gustav Ritter, Liselotte Magalhães foram selecionados na I Bienal Nacional de São Paulo em 1970, ou Pré-Bienal, como ficou conhecida. A Fundação Bienal, no intuito de aumentar a participação brasileira e oportunizar a artistas de todos os estados brasileiros, havia instituído tais Pré-bienais visando selecionar a delegação brasileira na 11ª Bienal internacional de São Paulo, que ocorreria em 1971. Foram realizadas exposições em Belo Horizonte, Recife, Goiânia, Belém e Brasília. (ZAGO, 2011, p. 2608).

[9] Ver catálogo da exposição Ana Maria Pacheco, Trabalhos Selecionados, Gravuras e Desenhos. Goiânia: AGEPEL, 2000.

[10] II Bienal da Bahia - 1968, I Salão Global da Primavera - 1973, III Bienal Nacional de São Paulo - 1974, XIII Bienal Internacional de São Paulo - 1975, XXIII e XXIV Salão Nacional de Belas Artes – 1974 e 1975.

[11] Embora nunca tenha se inscrito nos salões da Caixego, Siron colaborou com a realização do evento na indicação e contato com críticos, na montagem da mostra, divulgava e prestigiava o evento participando das aberturas e representou a artista Márcia Barroso do Amaral, mulher do renomado colunista do Jornal do Brasil, Zózimo Barroso do Amaral , recebendo para ela o prêmio conquistado no I Salão Nacional da Caixego, conforme declarou em entrevista (FRANCO, 2013).

foram adquiridas diretamente do artista, conforme informado por Barreto (2009) e também registradas em documentos da Caixego[12].

Ainda sobre a relação da memória e o poder, abordando também o conceito de memória nacional, no caso dos “Salões da Caixego”, percebemos, por meio das citadas entrevistas com os responsáveis pelos salões, que a intenção do Governo do Estado e do banco era preservar a memória das artes plásticas produzidas em Goiás, de caráter contemporâneo, integrando-a à memória do Estado, na intenção de fortalecimento ou construção da identidade do mesmo, além da constituição de um acervo e da criação do MAC . Pode ser verificada no Catálogo do IV Salão Nacional da Caixego, na apresentação, onde Índio Artiaga declara textualmente, referindo-se aos Salões:

> “ A iniciativa é ainda inspirada no objetivo superior de buscar , através da arte, a identidade brasileira em cada Estado. Com o IV Concurso, que agora se abre, dá a Caixego mais um passo rumo ao objetivo maior, que é a constituição, em Goiás, de um Museu de Arte Contemporânea. Será a sua afirmação na história e, principalmente, um legado à definitiva afirmação de Goiás no contexto artístico nacional” (ARTIAGA, 1977, p. 03).

Da mesma forma na criação do MAC – GO, Oliveira afirma que “a memória constitui do ponto de vista político, uma vigorosa e necessária estratégia. A memória carregaria, assim, um atributo fortemente ético, influenciando os interesses dos indivíduos e grupos sociais”, induzindo condutas (OLIVEIRA, 2009, p. 28). Em relação aos museus de arte, ou mesmo na tentativa dos salões da Caixego de construir uma memória através das obras de arte dos artistas goianos, entende-se que tais condutas seriam relacionadas a pertencimento, auto-estima, status de produção cultural ativa, progresso, reconhecimento nacional e um conceito similar a nação, como memória estadual. Comenta ainda o pesquisador que memória e identidade estão necessariamente ligadas e é pouco provável a sua ocorrência separadas. Este pensamento é encontrado na obra de Pollak que afirma que a memória é um fenômeno construído e tem uma ligação muito estreita com a construção da identidade,

---

[12] Despacho nº 046 GAB/79 (Presidência da Caixego) de 13 de março de 1979, autorizando, para enriquecimento do acervo artístico da Caixego, a aquisição de obras dos artistas goianos Siron Franco, Fernando C. Filho, Isa Costa, Sáida Cunha, Amaury Menezes, Agostinho, Roosevelt e Omar Souto.

“memória e identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos” (POLLAK, 1992, p.05). “O trabalho de enquadramento de memória pode ser analisado como investimento” e refere-se à identidade coletiva, que representa os investimentos que “um grupo deve fazer ao longo do tempo, todo o trabalho necessário para dar a cada membro do grupo – quer se trate de família ou de nação – o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência” (POLLAK, 1992, p.07).

Para Ulpiano Menezes, “desde a década de 60 que se estava procurando resgatar um passado de funções homologatórias e conservadoras e o tema da identidade cultural aparecia como rota capaz de conduzir os museus, com segurança, ao porto almejado” (MENEZES, 1993, p. 207). Dessa forma a construção da identidade cultural tornou-se um dos objetivos fundamentais para os museus. Enquanto ação política, tais posturas foram eficientes (MENEZES, 1993, p. 208). Essa construção pode contribuir para estimular as estratégias de dominação e desempenhar funções estabilizadoras. Para Ulpiano, identidade e poder não se dissociam. E afirma que a identidade não tem uma existência anterior às sociedades e grupos, “é um processo incessante de construção/reconstrução” (MENEZES, 1993, p.210).

> “Essa dimensão da identidade a serviço de instituições ligadas ao Estado permite que, em muitos casos, cunhe-se a ideia de que identidades bem-sucedidas são aquelas destinadas a estabilidade. Nega, portanto, o seu movimento e ambivalência, da mesma forma que dissimula o fato de que são negociáveis, renováveis e finitas. Tal operação acaba, muitas vezes, por forjar tradições imaginadas, ou melhor dizendo, acaba por inventar suas próprias tradições retificadoras” (OLIVEIRA, 2009, p. 48).

Um fato importante foi a articulação para a construção de uma identidade desejada, tanto no caso dos Salões da Caixego na década de 1970 quanto na criação do MAC no final da década de 1980. Perguntados sobre por que os salões não tinham um caráter acadêmico, Índio do Brasil Artiaga declarou em entrevista:

> “ a concepção inicial era fortalecer a cultura, as artes plásticas de Goiás e percebemos que se trouxéssemos gente de fora iríamos enriquecer o que tínhamos aqui. Se fizéssemos moderno não engessaríamos e poderíamos ter o que se estava produzindo na época” (ARTIAGA, entrevista concedida em 23/04/2013).

Da mesma forma, o ex-governador Irapuan Costa Júnior e o organizador Leo Barreto responderam que a intenção era adquirir e prestigiar os artistas que estavam produzindo no momento e estavam se inserindo nos grandes eventos nacionais e estimular os jovens talentos. Assim entendiam o caráter contemporâneo. A opção pela atualidade era perceptível não tanto pelo regulamento, mas principalmente pela escolha dos jurados, atuantes nos salões nacionais e Bienais de São Paulo, que legitimariam o acervo. Tais fatos são verificáveis nas matérias de jornal da época e entrevistas concedidas.

Mas não se pode desprezar a avaliação que interessava ao governo de Goiás**:** a construção da imagem de estado moderno, progressista. Na história de Goiás, a vinculação da modernidade com o progresso remonta da década de 1930, época da criação de Goiânia e mudança da capital do estado[13]. Conforme o texto de Artiaga, já se previa um museu de Arte Contemporânea (em 1977). Em relação ao MAC – GO, um importante fato relatado por Virgínia Guimarães em entrevista corrobora a identidade construída. O fato diz respeito à escolha do nome do novo museu que estava sendo criado (em 1988). Informa a citada arquiteta que em reuniões nas quais estava presente, juntamente com a diretora do futuro MAC, a museóloga Rosângela Barbosa, o crítico de arte, teatrólogo e escritor Carlos Fernando Magalhães e o professor de história da arte Adelmo Café analisavam a possibilidade de adotar o nome museu de arte moderna, em função do acervo da Caixego, que já estava em parte à disposição da Secretaria de Cultura do Estado e cujas obras datavam entre 1973 e 1977. No entanto optou-se por adotar a denominação de arte contemporânea para que o museu "não nascesse datado" ou voltado para o passado, para abrir a possibilidade de aquisição de obras do momento, a fim de contemplar os futuros artistas goianos e nacionais (GUIMARÃES, 2013). Era a identidade do museu que estava sendo decidida, assim como o critério de seleção do acervo. Note-se que o entendimento de "contemporâneo" era similar ao adotado pelos dirigentes da Caixego, ou seja, de atualidade.

---

[13] Goiânia foi construída na década de 1930, com o objetivo de ser a nova capital de Goiás. A construção da nova capital foi articulada com o presidente Getúlio Vargas no projeto Marcha para o Oeste e os ideais de modernidade e progresso do Estado Novo (CHAUL, 1999, pp. 81 a 83). A própria arquitetura encomendada para a nova capital, a cargo do arquiteto Atílio Correia Lima teria sido no estilo Art Déco, justamente pela simbologia de modernidade e progresso que denotava tal estilo, adotado pelo Governo Vargas (NEIVA COELHO, 1997, p. 20).

Le Goff afirma que existem dois tipos de suportes físicos da memória, os monumentos e documentos. Os monumentos ligam-se ao poder, têm intenção de se constituírem em lembranças para a posteridade e não se caracterizam apenas nas construções arquitetônicas. O autor afirma, porém, que todo documento é também monumento, visto que resulta das relações de poder na sociedade, que lhe atribuem algum valor e possuem uma carga de intencionalidade de registro para lembrança ou memória. Diante disto, propõe a adoção do conceito documento/monumento para os objetos integrantes de coleções, formadas a partir de escolhas e intenções de seus formadores. Tais coleções podem informar muito das estratégias utilizadas pela sociedade para perpetuar determinadas memórias (LE GOFF, 1984, p 103).

É então possível considerar que as obras de arte oriunda dos salões, como documentos/monumentos, pois foram selecionadas e integradas à coleção de uma instituição pública, como a Caixego, diante do objetivo declarado de preservação e divulgação da arte e dos artistas de Goiás. Note-se que o documento não se resume a papéis e escrituras. Como lembra Le Goff, tudo que atesta e exprime a presença do homem é documento. Mas, no caso da Caixego, os documentos em papel, sobre a realização dos salões, que era a origem das obras do acervo, não foram transmitidos ao MAC-GO.

Oliveira (2009, p. 179) comenta que o MAC - GO praticamente não produziu escritos sobre o seu acervo. Verifica-se que a documentação produzida dizia respeito a identificação das obras em fichas de tombamento com dados sobre dimensões, técnicas, autor, data e, em alguns casos, dados de doação, compra e empréstimo.

No caso da Caixego toda a documentação bancária, bens e os seus arquivos ficaram sob a responsabilidade da Liquidante, até o dia 17 de abril de 2007, data da conclusão da liquidação (Goiás Agora: Notícias do Estado de Goiás - 17/04/2007). Mas dos “Salões da Caixego”, só detinha pouca documentação de apenas duas edições do evento. São documentos administrativos do Banco, que contém resolução com o regulamento da primeira edição do salão nacional, uma resolução extinguindo o concurso de literatura e artes e recriando os eventos em separado e atas que tratam sucintamente da

aprovação do evento, de atribuição de valor parcial para despesas e providência pontual, portanto, sem informação relevante sobre a realização do evento propriamente dito.

Cópias da documentação de três das cinco edições daqueles salões foram preservadas pelo coordenador cultural do evento, Léo Queiroz Barreto, em seu arquivo pessoal, que as disponibilizou para a pesquisa. São igualmente documentos administrativos do banco e do Governo do Estado, ou seja, memorandos, ofícios, autorizações, portarias, relatórios, orçamentos, mas que contém importantes informações sobre as características e fatos dos salões.

Pela amostra cedida, pelos dados sobre aqueles salões pesquisados nas matérias do Jornal O Popular, de Goiânia, veiculadas na época e conforme as informações da entrevista com Leo Barreto (2009), percebe-se que até 1977, a instituição produziu farta documentação, bastante detalhada, contendo regulamentos de cada edição, relação de jurados, selecionados e premiados, relação de obras, arquivo fotográfico das mesmas, valores de premiação, valores de pagamento aos jurados, contratos com empresa de mala direta nacional do Rio Grande do Sul, estatísticas de selecionados em cada categoria por estado, atas dos jurados com critérios e análises, documentos de recibo do Museu com a relação das obras transferidas e folderes de algumas edições.

Vale observar que o Banco teve outras administrações, após a última edição dos salões até a liquidação extra-judicial (1990) e, também, houve diferentes liquidantes nas gestões da liquidação, ao longo de 17 anos que foi o tempo de duração da liquidação. Na cessão das obras para o museu foi juntamente entregue a documentação fotográfica e ficha técnica das obras com identificação do autor, técnica do trabalho, dimensões, título e avaliação estimada. No entanto, não foram transferidos documentos sobre os salões. As supra citadas informações foram levantadas nas entrevistas com Léo Barreto, com o artista Amaury Menezes, que procedeu a avaliação e fotografia das obras e com a arquiteta e artista Virgínia Guimarães, que assinou o recibo das obras (datado de 25/08/1992).

A natureza jurídica de empresa pública do Banco Caixego e a relevância dos “Salões da Caixego” para a História da Arte de Goiás e a comentada relação entre os conceitos de memória e documento motivaram a

análise, que se segue, deste aspecto sobre documentação em relação aqueles salões e ao acervo resultante.

Inicialmente considera-se a natureza jurídica do Banco Caixa Econômica do Estado de Goiás, CAIXEGO, que é empresa pública de direito privado, para a verificação de suas responsabilidades relativas à produção e conservação de documentações e arquivos. Tais obrigações são previstas nas legislações.

As autarquias e empresas públicas têm natureza jurídica de direito privado mas funcionam como instrumento jurídico do governo estadual, conservando também os princípios e pressupostos de direito público e têm a responsabilidade estatal objetiva, conforme previsto na Constituição Federal de 1988, art. 37, XIX, quando dispõe sobre as empresas Estatais.[14] A citada Legislação prevê que as responsabilidades dos órgãos de administração indireta no tocante à gestão dos documentos são idênticas as dos órgãos públicos da administração direta.

Por gestão de documentos se entende "o conjunto de procedimentos e operações técnicas referentes à sua produção, tramitação, uso, avaliação e arquivamento em fase corrente ou intermediária, visando a sua eliminação ou recolhimento para a guarda permanente". Esta definição de gestão de documentos está expressa na Lei 8.159 de 08 de janeiro de 1991, conhecida como Lei de Arquivos, que dispõe sobre a política nacional de arquivos públicos e privados e documentos. Ela regulamentou o art. 216 da Constituição Federal de 1988, cujo texto estabelece que os documentos portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, relacionados à manifestações artístico-culturais, constituem o patrimônio cultural brasileiro e, ainda, que cabe à administração pública a gestão da documentação governamental e as providências para disponibilizar a sua consulta ao público, prevendo até punição aos danos e ameaça ao patrimônio cultural.

---

[14] "A administração pública direta e indireta de qualquer dos Poderes da União, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios obedecerá aos princípios da legalidade, impessoalidade, moralidade, publicidade e eficiência ..."

Por documento se entende o registro de uma informação independentemente da natureza do suporte que a contém e são classificados quanto ao gênero em escritos ou textuais, cartográficos, iconográficos (fotografias, desenhos, gravuras), sonoros, informáticos e outros (PAES, 2002, p. 29). Como anteriormente mencionado, em relação aos “Salões da Caixego”, as obras de arte resultantes desses salões seriam consideradas documentos, conjuntamente com os documentos textuais produzidos pelo Banco em relação aos salões e às obras.

Segundo Lopes, obras de arte, desenho, pintura ou escultura podem ser vistos como documentos por conterem informação, mas devem estar acumulados e com organicidade (estejam ligados ao órgão ou instituição). Dependendo de sua importância e significação, o ideal é mantê-los agrupados (LOPES, 1986, p. 41). Esse é mais um argumento para que a documentação textual sobre os “Salões da Caixego” fosse mantida na instituição junto às obras ou com estas fossem transmitidas ao museu. As características dos salões e a relevância desta modalidade de evento como estratégia do poder público como política cultural para divulgação e construção de identidade cultural e moderna e sua importância para a história da Arte de Goiás, justificaria a sua guarda e proteção legal.

Machado (2004, p. 116), Castro (1988, p.164) e outros autores observam atitudes e procedimentos adotados em todas as esferas públicas e concluem que apesar do avanço em termos de normatização, na maioria dos casos se observa omissão, descaso e degradação, em relação aos documentos e ao arquivo. Muitos acervos foram perdidos ou foram descartados pela falta de conhecimento do valor que contêm.

Vale explicar que durante o período dos “Salões da Caixego”, boa parte da extensa documentação produzida foi copiada pelos gestores iniciais e com eles conservada após a sua retirada da instituição, o que permitiu o seu conhecimento e pesquisa. Percebe-se que estes gestores têm muito orgulho do empreendimento e tinham um cuidado especial com a documentação, pois conforme informaram em entrevista, devido à novidade de um banco público fazer tais despesas com um evento artístico cultural continuado, havia a preocupação

de se resguardar para a possibilidade de futuras explicações ao Banco Central ou outras instituições públicas.

Os documentos produzidos pela Caixego dizem respeito à quantidade de participantes, jurados, critérios de julgamento emitidos nas atas, montagem das exposições, quantidade de trabalhos expostos e várias outras características relevantes, que diferiam a cada edição. As próprias modalidades aceitas no salão (pintura, desenho, gravura), permitem a análise sobre a compreensão da arte, ou mesmo da identidade cultural, da região ou do poder público, numa época em que artistas da chamada vanguarda no Brasil e no mundo já desenvolviam, na década de 1960 e 70, trabalhos em outras categorias, como instalações, performances, áudio-visuais (com slides), vídeo-artes, fotografias, objetos, etc... dentro e fora do espaço museal.

À despeito da não conservação dos documentos dos “Salões da Caixego” na massa falida, no período correspondente à liquidação daquele Banco estava ocorrendo no exterior e também no Brasil , grande quantidade de estudos e normas para proteção de documentos e arquivos na valorização da memória. Isto devido ao fenômeno da transformação acelerada da história e da sociedade, estabelecendo uma necessidade de guardar e preservar tudo. E que repercutiram intensamente junto aos museus e instituições de memória como os arquivos. Observa-se que a maioria dos museus durante o século XX construiu uma memória orientada para o arquivamento, guarda e patrimonialização, diante da necessidade de preservação, levando a década de 1980 ao *boom* da memória (PINTO, 2011, p. 15).

Pinto afirma, baseada em Huyssen, que houve nas sociedades ocidentais, com o fim do milênio, um sentimento de crise e um medo de esquecer, ocasionando o olhar para o passado numa ânsia de armazenar dados e informações. Esse esquecimento ou o medo da amnésia, desencadeado pela contemporaneidade, associado ao desenvolvimento da escritura, do registro, do desenvolvimento da tecnologia da informação, com bancos de dados audiovisuais, favoreceram o *boom* da memória e, recentemente, a criação de arquivos e processos de informatização. Mas, ao mesmo tempo em que se nota a ânsia de musealização, de proteção ao patrimônio histórico, de criação de

vários centros de memória e leis de proteção aos bens culturais, ocorre também a dificuldade de processar a quantidade de documentos e objetos recolhidos, a negligência na preservação ou a eliminação arbitrária dos documentos (PINTO, 2011, p.24).

O levantamento desta documentação ou o seu conteúdo é fundamental para o MAC - Goiás, pois seu acervo, objetos de exposição temporárias, material de documentação, relação obra - artista – público, devem constituir o "eixo de uma atividade constante de pesquisa". Todos estes suportes de informação devem ser transformados em patrimônio coletivo à disposição da produção de conhecimento (PINTO, 2011, p. 176).

1.2 – CAMPO E SISTEMA DA ARTE

Neste item serão abordadas conceituações teóricas e classificações que embasam o estudo das instituições, nas quais se incluem os Salões e demais personagens que atuam na arte, observando as relações entre tais elementos.

Vale observar que no caso do Salão de Arte, além de ser um elemento do campo ou sistema das artes, ele engloba, na sua constituição, vários outros como: artistas participantes; críticos, jornalistas, artistas e colecionadores, que constituem as comissões julgadoras e curadorias; comissões de produção ou criação do evento; além de gestores do poder público ou da iniciativa privada como patrocinadores e também montadores, assessores de imprensa, fotógrafos, editores dos catálogos, entre outros profissionais. Amélia Bulhões afirma que "para compreender as artes visuais é preciso ir além do artista", e considerar todos os atores que interagem com o artista, assim como os "eventos artísticos estão ligados às condições econômicas, sociais, políticas e culturais do meio em que atuam" (BULHÕES, 2014, p. 15).

Aparentemente a pergunta "o que é arte?" seria crucial para o entendimento de toda a atividade que contextualiza a obra de arte e o sistema com seus processos de consagração, mas conforme explica o crítico e teórico português Alexandre Melo (2012, p. 134), não vale a pena procurar uma resposta

universal e abstrata para essa pergunta. O que importa, segundo o autor, é tentar situar as configurações da experiência social da arte nas práticas concretas da sociedade ou de determinadas sociedades.

É interessante neste momento fazer uma regressão às origens do sistema da arte, que para Maria Amélia Bulhões é:

> "o conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo dos objetos e eventos, por eles mesmos rotulados como artísticos, e, também, pela definição dos padrões e limites da Arte para uma sociedade, ao longo de um período histórico" (BULHÕES, 2005, p. 235).

Afirma que, de toda a produção de artefatos que constituem o universo das práticas simbólicas do ser humano, somente uma pequena parte é considerada artística e o que define essa minoria é um sistema que a acolhe, um circuito que a institucionaliza.

Segundo a autora, as origens desse sistema encontram-se na Itália (século XIV), quando alguns pintores e escultores foram diferenciados dos artesãos, através das relações com mecenas e literatos, e obtiveram status e o poder de autoria sobre suas obras - até então os artistas não tinham poder autoral sobre as suas obras. Estas eram comparadas e valorizadas como qualquer atividade manual prática. Vasari foi o primeiro intelectual a defender uma situação especial para um grupo de artistas, estabelecendo o modelo de gênio criador (BULHÕES, 2005, p. 235).

A Academia de Arte, criada por Vasari, em 1563, as exposições públicas de arte a partir de 1564 e os procedimentos de vendas de quadros, com a respectiva criação de uma pequena clientela de colecionadores, além da comissão formada pelos artistas Ammannati, Bronzino e o próprio Vasari, que avaliavam as obras (LUZ, 2005, p. 27), contribuem para a distinção do artista em relação aos artesãos. Segundo Bulhões, a institucionalização de forma mais efetiva aconteceu com a criação da Academia Real de Pintura e Escultura, em Paris, 1648. A condição do artista foi legalizada e definitivamente diferenciada dos artesãos que eram controlados pelo regime das guildas.

Conforme a autora (LUZ, 2005, p. 236), somente na segunda metade do século XVIII se estabeleceram as três principais correntes de legitimação da Arte, que apesar de distintas atuavam interligadas:

- A Estética, criada por Baumgarten, como ramo da filosofia a dedicar-se às artes ou ao sublime.

- A História da Arte, criada por Winckelmann, apoiando-se nos padrões da cultura greco-romana para estabelecer critérios de valor.

- A Crítica da Arte, iniciada com os comentários de Diderot sobre os salões de Belas Artes.

Então essas três correntes estabeleceram os discursos legitimadores, e os Salões de Arte e Academias se incumbiram da definição da Arte e da designação de quem era artista. Estava instituído, conforme a referida autora, o primeiro Sistema da Arte que perduraria até o modernismo.

A crítica não só atribuía a condição de arte às obras, mas também as classificava numa ordem de hierarquia, segundo critérios próprios. “Assim, ao final do século XVIII, na Europa Ocidental, estava completamente instituído o primeiro modelo de sistema da Arte e, com ele, as condições de estabelecimento do conceito Arte que se conhece hoje.” (BULHÕES, 2005, p. 236).

Desde aquele tempo pode-se notar a permanência de três aspectos nas práticas do sistema: *elitismo*, diante da distinção de uma burguesia emergente; *excludência*, em virtude da eleição de determinadas produções em detrimento de outras; e *dominação*, ao impor uma visualidade para os diferentes setores sociais (BULHÕES, 2005, p. 237).

Segundo Bulhões, o sistema acadêmico se espalhou pelo mundo europeu, ao longo do século XIX, quando foram criadas várias academias de Belas Artes, inclusive no Brasil, criada por D. João VI, na época da vinda dos artistas franceses da chamada “Missão Francesa”[15]. As características do sistema acadêmico, de elitismo, excludência e dominação, foram contestadas pelos modernistas, com propostas democratizantes, mas que na prática mantiveram as estruturas hierárquicas.

---

[15] A pesquisadora Lilia Moritz Schwarcz (2008) questiona a existência da Missão Francesa, como iniciativa do Estado português. A autora defende que a iniciativa e realização do projeto da vinda dos artistas franceses partiu dos próprios artistas e não do governo português. Somente após a chegada dos franceses é que teriam sido apoiados por D. João VI com a criação da Academia de Arte e contratados para trabalhos artísticos no Brasil (SCHWARCZ, 2008, p. 177).

Melo observa que a partir dos anos 60, com a pós-modernidade, os sistemas de arte foram questionados em seu componente mercadológico e métodos de valoração. No entanto, não foram enfraquecidos enquanto instância de legitimação, pois novos sujeitos ou atores, tais como os museus de arte moderna, galerias e feiras de arte, entraram em foco, representando respectivamente o Estado e o mercado, ou a instância pública e a privada. Estimulada pela globalização, uma nova hegemonia da arte contemporânea emergiu da internacionalização, num circuito de mercado mundializado (QUEMIM, 2014, p.24). Vale notar que essa internacionalização tende a abranger gradualmente a produção de países da América Latina, África e Ásia, numa paulatina absorção da diversidade cultural do mundo (ANJOS, 2005, p. 50).

Afirma Melo que o pós-modernismo não é um novo paradigma, mas a denominação de uma situação de crise de todos os paradigmas, no sentido tradicional do termo. “A condição pós-moderna corresponde a uma situação de esgotamento e falência de todos os paradigmas tradicionais e de inexistência de qualquer paradigma unificador capaz de se afirmar como dominante” (MELO, 2012, p.146). Ressalta o autor que existem valores, atitudes e práticas históricas que identificam a condição pós-moderna, mas apenas que esse conjunto não conforma um paradigma na acepção do termo, englobando conteúdo definido embasado em regras universais.

A modernidade se sustentou durante um século com a dialética das vanguardas – o moderno contra o acadêmico ou o novo contra o velho, mas essa energia esgotou-se nos anos 1970, juntamente com as “concepções unilineares da história”.

> “A época pós-moderna em que vivemos é uma época de afirmação dos valores do pluralismo e do relativismo, enquanto expressão dos confrontos de uma infinita diversidade de identidades que se cruzam num contexto de interdependência generalizada... Não há uma, mas várias histórias da arte do século XX que podem ser lidas como histórias paralelas – pluralismo – ou podem ser cruzadas segundo as exigências das diferentes “histórias” – relativismo – que com elas se queiram contar” (MELO, 2012, p. 146).

Com isso, acredita o autor que não há mais uma possibilidade de se conceituar arte através de um paradigma da estética, como no passado, mas as questões da definição da arte só seriam atualmente viáveis se consideradas no

plano da sociologia, daquilo que as pessoas nas suas funções no tecido social, reflexões e sentimentos consideram e denominam “arte”. Sugere esse deslocamento partindo do pensamento de Nelson Goodman, que propõe a substituição da pergunta “o que é arte” para “quando é arte”. Goodman fala da transitoriedade, pela qual em determinado momento a coisa pode ser considerada arte em função do seu poder simbólico. Equivale dizer que determinada coisa ou objeto é arte em determinado momento e em caráter não estável, pois em momento diferente e em circunstâncias diversas, o entendimento também pode ser diferente (MELO, 2012, p.136). Melo aproveitou a idéia da transitoriedade e valorizou a atuação de agentes do sistema que, em seus contextos, influem na legitimação da obra de arte. É este último o aspecto que esta tese aproveita para o estudo dos sistemas da arte.

Não é proposta deste trabalho discordar ou comprovar a afirmação de que a conceituação da arte seja exclusivamente do âmbito da sociologia, ainda que tal afirmação nos pareça exagerada. O que nos interessa nas proposições de Melo é a consideração de vários agentes do sistema da arte além do artista criador, que atuam no tecido social, no processo de legitimação e valorização da obra de arte desde o período modernista. Esta proposição nos auxilia na caracterização do sistema da arte e seu desenvolvimento na década de 1970 em Goiás, um dos objetivos deste trabalho.

A obra de arte em seu curso envolve um número grande de pessoas e atividades e a sociedade reconhece a existência de um conjunto de atores e instituições com poder de decisão ou legitimação para classificar o que seja arte. Tais decisões são consensualmente ou genericamente aceitas e consideradas como verdadeiras, ainda que a maioria das pessoas que as acatam nem conheça os valores ou bases que dão consistência a essas decisões. As pessoas aceitam o fato que obras de artistas consagrados, como Picasso, por exemplo, valham fortunas ou sejam expostas nos mais importantes museus, sem nunca as terem analisado ou demonstrado a menor curiosidade para entender a qualidade delas (MELO, 2012, p. 148). Mas necessariamente não há uma desconsideração absoluta de valores estético nestes processos de legitimação, por parte das instituições legitimadoras.

Melo ressalta a idéia de consenso informal no decurso do processo de legitimação. Para este autor é o que determina a condição artística do objeto e

qual posição ocupa no conjunto de objetos artísticos, em que a sua aceitação e a divulgação como obra de arte, juntamente com a respectiva valorização, vão-se ampliando do pequeno círculo localizado ou especializado até abranger virtualmente o conjunto de uma sociedade ou mesmo do mundo (2012, p.150).

> "Se um objeto é consensualmente comentado, transacionado e exposto como se fosse uma obra de arte, então ele é, na sociedade e na situação dadas, uma obra de arte" (MELO, 2012, p.139).

Dessa discussão nos importa a observação dos atores do ambiente da arte e seus procedimentos, relações e distinções, que possibilita o conhecimento do sistema da arte, como já afirmado. José Carlos Durand (2009) desenvolveu extenso trabalho nesse sentido, estudando esses elementos, atores e instâncias, desde o Império com a vinda da "missão francesa" e criação da Academia de Arte do Império até a década de 1980, utilizando as concepções sociológicas de Bourdieu para configurar o sistema da arte brasileiro, conteúdos esses que contribuíram para o desenvolvimento desta tese[16].

No estudo deste ambiente social onde se realizam as obras e demais produções da arte, dentre elas os salões de arte, como os da Caixego, é importante abordar os conceitos de Bourdieu que enfocam a mediação entre os agentes sociais, representados pelos produtores culturais, público e a sociedade. Considera, na elaboração de sua teoria, a discussão entre dois tipos de conhecimentos antagônicos: a fenomenologia e o objetivismo. A primeira enfoca a experiência do indivíduo enquanto o segundo prioriza as relações objetivas que organizam as práticas individuais, direcionando-se para a sociedade. Bourdieu, em sua reflexão, articula de forma dialética o indivíduo como ator social e a estrutura social. Conforme Ortiz, este tipo de abordagem é chamado por Bourdieu de conhecimento praxiológico. Do ponto de vista sociológico, a discussão fenomenologia e objetivismo se traduz pela oposição entre Durkheim e Weber. Enquanto o primeiro tem no sujeito o ponto de partida, o segundo tem o foco na sociedade. Para Weber não existe um mundo objetivo, como sociedade global. A objetividade do social só pode ser apreendida através das ações

[16] Aline Figueiredo (1979) estudou especialmente os agentes e o ambiente da arte nos estados do Centro Oeste brasileiro. Em tal obra elabora importante análise do sistema da arte de Goiás, enfocando as primeiras manifestações dos anos 1950 até o final da década de 1970. Os conteúdos de ambos os trabalhos foram utilizados nesta tese sobre o sistema da arte de Goiás nos anos 1970.

individuais. Bourdieu concordando com Weber, entende que a sociedade não existe como totalidade, mas “como intersubjetividade que tem origem na ação primeira do sujeito”. No entanto, introduz na discussão a questão do poder, extrapolando a fenomenologia. (ORTIZ, 1983, p.12).

Formaliza, então, Bourdieu o conceito de Campo, que é entendido como o espaço onde ocorrem lutas para obter poder ou domínio, e Habitus, sistema aberto de regras, ações e percepções que os indivíduos adquirem com o tempo em suas experiências sociais, o que permite a percepção da posição ocupada num campo e seus respectivos capitais. Assim, o Habitus, pode ser compreendido como cultura, costume, estilos de vida, julgamentos políticos, morais, estéticos. Analisou o citado autor campos diferentes, como o artístico, o religioso, o científico, o dos partidos políticos, classes sociais ou o campo do poder, na intenção de estabelecer as leis gerais de seu funcionamento (Bourdieu, 1983 A, p. 44). Determinadas condições econômicas e sociais devem estar presentes para que um “universo social possa funcionar como campo, por oposição aos simples agregados amorfos de elementos (indivíduos, instituições) simplesmente coexistentes, e ainda os aparelhos (ou instituições totais) mecanicamente submetidos a uma intenção central” (BOURDIEU, 1983 A, p. 45).

O Campo Artístico é o espaço onde ocorrem lutas pela conquista ou manutenção do poder simbólico, do capital cultural. A posição dos atores desta disputa dentro do referido espaço se encontra anteriormente fixada. Os objetivos de tais competições no campo artístico são as hierarquias e legitimações ou consagrações da produção artística, sejam obras, idéias ou eventos do setor, tais como os salões de arte.

> “Da mesma maneira que fiz para o campo artístico, pensei que era necessário deduzir as leis de funcionamento dos campos, os objetivos específicos que propõe, os princípios de divisão segundo os quais se organizam, as forças e estratégias dos diferentes campos que se opõe; tudo isso sem esquecer que, por maior que seja a sua autonomia relativa, cada um deve suas propriedades à posição que ocupa no campo do poder: só pensando como tal a estrutura de relações objetivas entre os diferentes universos e a luta para manter ou subverter essa estrutura, quer dizer, para impor o princípio dominante de dominação (capital econômico ou capital cultural hoje) é possível compreender completamente as propriedades específicas de cada um dos sub-campos” (BOURDIEU, 1983 A, p. 42).

Bourdieu entende por capital não só os bens e riquezas econômicas, mas também um capital simbólico, seja cultural ou social que se constitui em bens culturais, saberes, diplomas, títulos e relações sociais que podem resultar em poder na sociedade e permitem identificar os agentes naquele espaço. Este capital simbólico é instrumento de legitimação e as seleções e premiações nos salões de arte fazem parte do seu rol. O Capital Cultural pode se apresentar no estado incorporado, "quando sua acumulação exige sua incorporação que, enquanto pressupõe um trabalho de inculcação e de assimilação, custa tempo que deve ser investido pessoalmente pelo investidor" (BOURDIEU, 1998, p. 74).

O capital cultural incorporado tem duas características potenciais: de aquisição e transmissão hereditária. Ele é relativo à estrutura biológica da pessoa e permite que lhe sejam acrescidas aquisições pessoais. Esta qualificação depende do capital econômico que a família ou o sujeito possuem.

O capital cultural pode se caracterizar ainda sob a forma objetivada, presente em bens culturais como livros, obras de arte, etc.; e também como forma institucionalizada, contida nos diplomas escolares e acadêmicos e vinculada ao mercado de trabalho. Capital social e capital cultural integram o capital simbólico e estão profundamente relacionados à distinção e legitimação. O capital simbólico é o capital de qualquer espécie recebido por um agente dotado de categorias de recepção "resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio" (BOURDIEU, 2012, p. 145). Bourdieu afirma que o capital cultural está diretamente relacionado com o aproveitamento no sistema de ensino e embora possa ser diverso segundo a origem social dos agentes, rompe com o entendimento do dom ou habilidades inatas.

Com o conceito de Campo, ajustam-se as ações subjetiva e objetiva da sociedade, uma vez que o ator ou agente age no interior de um campo socialmente predeterminado, onde só realiza aquelas ações que ele realmente pode efetivar. Segundo Ortiz, o Campo não resulta exclusivamente das ações individuais dos agentes, mas das suas relações e estratégias e o sistema de transformação ou de conservação da sociedade (ORTIZ, 1983, p.20).

O Campo se particulariza como um espaço onde ocorrem as relações de poder, o que implica afirmar que ele se estrutura a partir da distribuição

desigual de um capital social – no caso do campo artístico, um capital cultural - que vai determinar a posição que o ator ocupa. A estrutura do Campo envolve as posições antagônicas representadas pelos dominantes e os dominados, em relação ao capital cultural que possuam.

Essa divisão do campo em dominantes e dominados é conceituada por Bourdieu como ortodoxia e heterodoxia respectivamente. O polo dominante desenvolve as práticas para conservar o poder, ou domínio, representado pelo capital social acumulado.

> "Por exemplo, nos momentos de novos lançamentos junto a estas instituições (universidades, grandes galerias artísticas, casas de moda), que tendem a canonizar ou refutar o produto lançado no mercado – um livro, um quadro, uma nova moda. Poderia dessa forma instituir um processo de legitimação dos bens simbólicos, assim como estabelecer um sistema de filtragem que determine aqueles que devem ou não ascender na hierarquia cultural" (ORTIZ,1983, p. 22).

Já os dominados pretendem uma subversão, pois estão em confronto permanente com a ortodoxia. Entretanto, Bourdieu "considera essas estratégias como rituais sacrílegos, que se destinam por sua vez a serem sacralizados e fundar uma nova crença", ou seja, pretendem a mesma legitimidade ou consagração, afirmando com isto o sistema ou as regras do campo. A estratégia herética funciona como reforço da ordem do campo em questão (ORTIZ, 1983, p. 23). Reportando para os salões de arte, dentre eles os da Caixego, os jovens artistas almejam a premiação, que representa a legitimação ou entrada no sistema. Por mais que haja contestações ao evento, como será abordado em capítulo posterior, ele continua tendo numerosas inscrições dos aspirantes à consagração no campo das artes plásticas, parte deles integrantes do coro da crítica.

Como foi dito, dominantes e dominados, embora antagônicos, participam dos mesmos princípios do funcionamento do campo. "São necessariamente coniventes, adversários cúmplices que através do antagonismo, delimitam o campo legítimo da discussão." (ORTIZ, 1983, p. 23) Dessa relação tira-se o consenso a respeito da situação, ou seja, o que deve ser considerado. Para Bourdieu, o consenso é decorrente da falta de consciência por parte dos atores que em sociedade ocupam um espaço de conflito, de disputa de grupos

com seus interesses. “Assim as práticas heréticas reavivam a fé, pois elas sempre se referem, sem questioná-lo, a este fundamento último do campo, *locus* onde se sedimenta o consenso. (ORTIZ, 1983, p.24)

Segundo Bourdieu para se compreender o sentido e funcionamento do campo, como espaço social, é necessário conhecer o sistema das relações entre as posições ocupadas pelos atores, as relações que ocorrem em determinado campo e a divisão hierárquica das classes sociais . A observação da circulação dos bens simbólicos ou das instituições em que circulam estes bens reproduzem as relações de poder no interior do campo.

Nos salões de arte, os agentes têm suas respectivas posições de instância de consagração ou legitimação. São eles os realizadores representando o poder público e que inseria o evento e artistas participantes no meio social, os jurados e artistas convidados como instâncias técnicas possuidoras do capital cultural, os jornalistas que divulgavam o evento e participantes nos jornais, os inscritos representando os dominados e ainda o público que comparecia e era receptor das decisões dos agentes citados. Tais situações são visíveis nos Salões da Caixego.

O gosto ou a opção estética reproduz as relações de poder de interesse social, constatável nos bens simbólicos consumidos e valorizados, bens estes distribuídos no mercado. Este consumo reflete as posições ocupadas e é possibilitado em função do capital econômico e cultural que dispõe. “ Nada distingue, com efeito mais rigorosamente as diferentes classes do que as disposições e competências objetivamente exigidas pelo consumo legítimo das obras legítimas” (BOURDIEU, 1983 C, p. 89). O gosto denota um tipo de dominação suave, ou consentida, a violência simbólica, onde estão camufladas as relações de poder entre os atores e a sociedade como um todo. Não apenas os aparelhos de coerção dos governos ou ideologias políticas oficiais são responsáveis pela reprodução da ordem, mas também as representações sociais ou escolhas estéticas (ORTIZ, 1983, p.25). Bourdieu percebeu que era importante estudar o conjunto de campos ou sub-campos que se relacionam, para o conhecimento das leis de cada campo, e não estudar isoladamente um deles (BOURDIEU, 1983 A, p.42).

Nesse sentido é interessante pensar que o Salão de Arte da Caixego, embora fosse agente no campo das artes plásticas em Goiás, buscava a valorização como instância de legitimação através da participação no corpo de jurados de críticos e jornalistas de outros estados, de notoriedade nacional. Também desenvolveu estratégias para contar com a participação de artistas de todo o país. Buscava agentes de outros campos, ou de um campo nacional, para agregar valor ao Campo ou sub-campo local.

> "A questão da reprodução da estrutura do Campo do Poder é uma das questões mais vitais dentre as que estão em jogo na concorrência que se desenvolve dentro deste campo. É a questão de distribuição dos poderes e privilégios entre as diferentes categorias de agentes engajados nesta concorrência" (BOURDIEU, 1983 A, p. 42).

Em relação às empresas ou mesmo o Estado, Bourdieu afirma que é verificável o interesse pelo poder na administração pública, instituições com capacidade de gerir grande parte dos recursos disponíveis, diante do controle dos meios materiais e financeiros,

> "institucionais (regulamentação das relações sociais) e simbólicos, que são controlados pelas autoridades administrativas. Isto coloca uma interrogante sobre a parte que é deixada à ação propriamente política, ao governo, pelas leis tendenciais que a ciência social estabelece" (BOURDIEU, 1983 A, p. 43).

Todos estes atores que Bourdieu situa no campo das artes são, da mesma forma, pertencentes ao sistema das artes. E como dito no início, o salão de arte, além de ser um ator deste campo e do sistema, funciona como um sub-sistema ou sub-campo, pois engloba grande número de atores do campo em que se situa.

Juntamente com os estudos de Bourdieu e Durand, para caracterização dos agentes ou atores deste sistema, será utilizado a seguir o trabalho do autor português Alexandre Melo que configura a classificação e agentes do sistema da arte contemporânea internacional.[17]

---

[17] Percebe-se na caracterização dos agentes e suas relações grandes semelhanças ao que se verifica atualmente no Brasil. Vale notar a afirmação do próprio Melo que os sistemas de arte

Cumpre dizer que boa parte das características relacionadas atualmente à contemporaneidade, não ocorriam na década de 1970 – época dos "Salões da Caixego" - nem em Goiás e nem no país. Naturalmente, naquele momento o sistema estava sendo formado, não existia a figura do curador com a complexidade que envolve a atividade atualmente[18]. No entanto, as três dimensões apresentadas por Melo existiam naquela década, embora seus agentes atuassem numa intensidade diferente devido ao perfil da época. A análise da situação contemporânea do sistema interessa para comparação dos contextos dos dois momentos para o entendimento do seu desenvolvimento.

1.3 – DIMENSÕES E INSTÂNCIAS DO SISTEMA DA ARTE

Aponta então, o citado autor, três dimensões de funcionamento, ressalvando que seus componentes ou agentes não são exclusivos delas, pois podem participar de mais de uma, embora normalmente se verifica preponderância. São as dimensões econômica, cultural e política. É a sua interligação que constitui o sistema (MELO, 2012, p. 07).

Na dimensão econômica a obra de arte, ou a produção artística, é vista como uma mercadoria, semelhante a um produto de qualquer outro processo econômico. As três instâncias desta dimensão são a produção, a distribuição e consumo, que correspondem às atividades econômicas de produção, circulação e valorização.

À instância da produção corresponde a atividade do artista criador. Entendendo que o produtor é o artista ou o curador de um evento da área, vale notar que mesmo nesta atividade há um concurso de outros agentes, como ajudantes, fornecedores e colaboradores para tarefas específicas que contribuem

---

nacionais são interligados. Melo já esteve no Brasil como comissário da delegação portuguesa na Bienal Internacional de São Paulo em 2004 e, segundo o crítico brasileiro Marcus Lontra (2014), conhece a arte e o sistema brasileiro.

[18] Segundo Betina Rupp, até o fim dos anos 70 não se usava a palavra curador. O profissional que desempenhava tal atividade era nomeado como diretor artístico, assessor de artes plásticas ou comissário de arte (RUPP, 2014, p. 103).

na produção. Os artistas emprestam o seu prestígio para instituições como museus e eventos, como os salões de arte, onde participam como artistas convidados ou na comissão julgadora. No caso de museus, Emerson Dionísio observa que alguns museus, ao acolherem certos artistas, os mostram não apenas como representantes de determinado momento da arte, mas “como modelos para a reprodução da própria representação” (OLIVEIRA, 2009, p. 203). Sobre os artistas como protagonistas dos museus, mais recentemente perdem a evidência para os curadores e arquitetos dos espaços e, nas listas dos mais influentes no mundo da arte publicadas pela prestigiada revista internacional Art Review, entre 100 personalidades, somente 20% eram artistas, ou seja, 80% são os outros agentes do sistema (CANCLINI, 2007, p.43).

A distribuição é constituída pela atuação dos vendedores, que são os intermediários, chamados galeristas, marchands ou comerciantes e, também, eventos peculiares como leilões e feiras de arte. Durand aponta, de maneira enfática, os leilões porque os considera importantes no início da estruturação do mercado e do sistema de arte no Brasil na década de 60. A princípio benemerentes, a partir de 1965 tiveram um caráter especialmente comercial, através das iniciativas de Baccaro, principal marchand do país na época. Durand afirma, citando Raimond Moulin, que nos leilões é que se formam os preços de referência das obras de arte no mercado (DURAND, 2009, p. 206). É o ingresso no “circuito dos leilões que representa a chegada de um artista contemporâneo ao escalão mais elevado da consagração social e valorização econômica” (MELO, 2012, p. 38).

Por comerciantes Melo entende os agentes que realizam compra e venda de obras de arte sem possuírem galeria estabelecida. Constituem o chamado mercado secundário e, segundo o autor, ao viabilizar a circulação das obras ao largo das galerias, permitem a checagem e difusão do valor comercial de um artista.

Quanto às galerias, o referido autor observa a sua importância para a estruturação do sistema. Ressalva que todas são comerciais, sendo, ao mesmo tempo, também culturais.

> "os galeristas têm uma importância simultaneamente econômica – são eles que essencialmente, ou inicialmente, vendem as obras dos artistas – e sócio-cultural – são eles que mostram e basicamente promovem o trabalho dos artistas. Um maior peso da componente cultural ou comercial depende do tipo de galeria" (MELO, 2012, p. 43).

Distingue o autor diversos tipos de galeria, permitindo-se a uma simplificação enumerando três tipos delas: as galerias de novos talentos, que chama de revelações; as galerias de atualidade, que trabalham com artistas valorizados ou comentados no momento; e as galerias de consagrados, cujos clientes preferem os investimentos já comprovados ou com mais estabilidade no mercado. Ressalta a promoção cultural que as galerias realizam em conjunto com a categoria que chama de comentadores, que seriam os críticos e pesquisadores, que normalmente resultam em catálogos e livros sobre a obra dos artistas apresentados, evidentemente também no intuito de promovê-los ou valorizá-los. Bulhões afirma que algumas galerias e marchands, obtiveram, devido ao prestígio, a posição de "rotuladoras", ou seja, agregavam valor de mercado aos artistas que apresentavam ou divulgavam, como instâncias legitimadoras (BULHÕES, 2014, p. 43).

Nesta análise dos elementos do sistema da arte, ainda dentro da atuação das galerias, mas numa situação bastante diferenciada, vale observar as Feiras de Arte, que reúnem num determinado espaço e num dado período de tempo, uma quantidade variável de galerias com elevado número de compradores e público em geral.

> "Leilões, feiras, bienais e exposições internacionais dão assim o ritmo atual dos mundos da arte e exercem papel determinante na formação simultânea de reputações e preços. O fenômeno da proliferação das feiras e bienais de arte contemporânea em escala mundial não é recente, mas acelerou-se significativamente desde os anos 1980" (QUEMIM, 2014, p. 24).

Entre as maiores feiras pode-se citar a Art Basel (Basel, Miami e Tóquio), fundada em 1970; a Freeze, em 1991 (inicialmente em Londres e posteriormente em Nova York), a Arco (Madri), a Fiac em 1974 (Paris). Também no plano nacional, na última década, a SP – Arte em São Paulo e a Arte Rio, no Rio de Janeiro, estão se expandindo, equiparando-se ou mesmo ultrapassando

em volume de negócios e em quantidade de galerias estrangeiras a Art-BA de Buenos Aires, Argentina (1991), que era referência na América do Sul[19]. As consideradas pequenas feiras, como a Artigo no Rio de Janeiro e a Feira Parte em São Paulo[20] também estão em ascensão, juntando em torno de 40 galerias e se diferenciando das grandes feiras. Acompanhando uma característica de duas das maiores feiras internacionais, a Art Basel e a Freeze, que ocorrem em outras cidades além das matrizes (Basel e Londres), a SP - Arte está sendo montada, se bem que em formato menor, também em Brasília.

Comenta Melo que as feiras têm uma função estético-artística bastante reduzida, mas têm significativa função econômica e sócio-cultural. Alega que, com exceções, normalmente a estrutura de stands, a natureza de acúmulo, a quantidade de obras expostas e sua heterogeneidade, a presença barulhenta dos visitantes, tudo contribui para desconcentrar uma olhar mais cuidadoso, ou seja, é o contexto menos apropriado para o desfrute da emoção estética do contato com a obra ou para percepção do trabalho de um artista (MELO, 2012, p. 50). Tal polêmica já foi tema de jornais, praticamente nos mesmos termos, na realização da Feira ArtRio, ocorrida em 2012 no Rio de Janeiro, quando a atriz Fernanda Torres alegou, no jornal Folha de São Paulo, razões semelhantes para comentar a frustração da sua visita à feira.[21] No entanto, há o entendimento que a feira não é uma exposição, mas um encontro entre profissionais do mercado, que têm um olhar já treinado e conhecimento da produção artística e que a reunião em determinado espaço facilita os negócios. Para o público seria uma oportunidade de ter algum contato com as obras, mais informalmente do que nas visitas às

---

[19] A SP-Arte atualmente é considerada a mais importantes feira de arte da América Latina. A edição de 2014 contou com 59 galerias estrangeiras dentre as 137 participantes. As maiores galerias internacionais tais como Gagosian, Pace e White Cube integraram a mostra (FETTER, 2014, p. 115).

[20] Os sites das feiras de arte citadas encontram-se relacionados nas referências desta tese. A feira Parte, totalmente dedicada à arte contemporânea, propõe preços mais acessíveis ao mercado (FETTER, 2014, p. 117).

[21] A atriz Fernanda Torres descreve sua visita à feira ArtRio em 2012, em artigo intitulado Orgia, em sua coluna na Folha de São Paulo, de 28/09/2012.

galerias e o conhecimento dos valores praticados seriam um atrativo ou poderiam despertar uma curiosidade que estimulasse um conhecimento da produção. Este pensamento está expresso no texto da pesquisadora e curadora carioca Luísa Duarte, comentando no jornal O Globo de 01/10/2012 sob o título "Causa preocupação o acesso à arte por intermédio da feira", sobre o questionamento de Fernanda Torres. Afirma Luisa que a experiência, para um leigo que busca o conhecimento numa feira, acaba sendo similar a da visita a um shopping (DUARTE, 01/10/2012). Pondera a pesquisadora que o público da feira, de aproximadamente 70 mil pessoas é positivo, mas sinaliza um entendimento no qual o "mercado se torna o grande paradigma da experiência da arte" em detrimento aos museus, instituições e o espaço para a crítica e debate.

Na última década, as feiras têm apresentado performances, lançamento de livros e, casualmente, uma curadoria de galerias. Nota-se a colaboração de curadores na organização de eventos, além da constituição de palestras e mesas-redondas com a presença de críticos, curadores e artistas. Como exemplos a *Art Basel* (Suíça), a *ARCO* (Madrid), a *Freeze Art Fair* (Londres) e a SP Arte (São Paulo) que apresentam respectivamente a seção *Art Basel Conversations*, a *Freeze Talks*, o *Foro de Expertos* e as Palestras da SP Arte (WERNECK, 2012). As mesas de debates abordam assuntos que têm sido discutidos por conhecidos teóricos da arte e da cultura[22].

Em relação ao excesso de obras, multidão, eventos e movimentação, verificado nas grandes feiras, como afirmado anteriormente, há quem ressalve as feiras menores como ambiente adequado para prospecção e apreciação de obras de arte, verificando tendências da arte contemporânea (CORREIA, 2014), entre elas, a Feira Parte em São Paulo.

As feiras constituem uma amostragem significativa das obras que constituem o mercado, permitindo uma percepção panorâmica e, diante de

---

[22] Atualmente as Feiras Art Rio a SP-Arte incluíram na programação palestras e debates sobre arte e mercado, com críticos, professores, diretores de casas internacionais de leilão como a Sothebys e a Cristie's e demais agentes do segmento, abertos ao público, como se pode constatar nas Edições da SP-Arte de 2014 em São Paulo e Brasília.

intensas campanhas publicitárias e aparatos de “animação”, atraem “novas e mais amplas camadas de público” alargando as “bases sociais e culturais da criação artística” (MELO, 2012, p. 50).

Quanto à instância Consumo, verificam-se as atividades dos compradores e colecionadores particulares ou institucionais, de natureza pública ou privada. As relações entre estas três instâncias, produção, circulação e consumo, caracterizam esta dimensão econômica (MELO, 2012, p. 8). Os colecionadores também participam da dimensão cultural.

Sobre a dimensão cultural, é interessante observar os entendimentos e classificações de Melo sobre os agentes desta dimensão, que são divididos em dois grupos: o primeiro dos comentadores - onde inclui os curiosos[23]; os jornalistas ou informadores; os analistas, que são representados pelos críticos, ensaístas, professores e pesquisadores; e os editores, de livros, catálogos, revistas, que podem ser impressos ou eletrônicos. O segundo grupo é o dos exibidores, que são os curadores e diretores de espaços institucionais ou não comerciais (MELO, 2012, p. 55). Ressalva o autor que, em certos casos, galeristas também podem ocupar algumas dessas posições na dimensão cultural. A contribuição dos agentes desta dimensão constitui-se na construção de discursos ou elaboração teórica que embasam, ainda que de maneira informal, o processo de valoração das obras de arte ou os processos de legitimação e prestígio no sistema das artes.

É importante ressaltar, dentro dos comentadores, a atuação dos jornalistas. Percebeu-se na presente pesquisa que, diante da escassez de documentos, as informações registradas pelos jornalistas nos jornais da época foram fundamentais para o objetivo de caracterizar o sistema das artes que estava se formando nos anos 1970 em Goiás. Os jornalistas, além de agentes do sistema na instância “comentadores” da dimensão cultural na classificação de Melo, dão a conhecer através da sua atuação os outros agentes, o mercado e demais elementos do sistema.

---

[23] Segundo Melo “curiosos é a designação que damos àquela faixa do grande público que revela um interesse - uma curiosidade – mais vivo e mais continuado pela arte contemporânea” (MELO, 2012, p. 56). São os visitantes anônimos de galerias, museus e exposições de arte.

Tadeu Chiarelli (1995) em seu livro “Um Jeca nos Vernissages”, sobre Monteiro Lobato, utilizou-se igualmente das informações dos jornalistas da época, dentre outras fontes, para verificar e caracterizar o sistema da arte na cidade de São Paulo e demonstrar que Lobato era um crítico de arte de produção intensa, antes do episódio com Anita Malfati em 1917[24]. Levanta então no jornal Estado de São Paulo, de 1900 a 1922, informações sobre os eventos artísticos, exposições, criação de instituições, cursos e ateliers, que ocorriam naquela cidade, além dos textos críticos sobre arte. As informações e críticas eram publicadas na coluna “Artes e Artistas”. Analisou a atuação da crítica de arte publicada no referido jornal e também na Revista do Brasil, concluindo que esta se dividia em crítica de serviço e crítica militante (CHIARELLI, 1995, p. 70).

> “a crítica de serviço, sobretudo no Estado, teria o propósito de informar sobre obras expostas no circuito artístico paulistano. Essa informação, porém, se apresentava mesclada pela necessidade de conferir ao objeto exposto seu justo valor enquanto obra de arte, uma vez que a crítica se colocava o propósito não só de informar, mas também de orientar o gosto do público em geral e o próprio expositor” (CHIARELLI, 1995, p. 70).

Para o autor, a crítica de serviço tinha a intenção de orientar os consumidores, colecionadores e compradores para a aquisição de obras. Tinha também a pretensão de orientar o Estado na aquisição de acervo para a Pinacoteca nas questões do Pensionato Artístico[25] (CHIARELLI, 1995, p. 71). Continua comentando sobre o teor dos textos que apresentavam também conceitos e parâmetros para a reflexão sobre a arte produzida.

> “Essa mescla de necessidades retira de parte dos textos sobre arte do Estado o caráter de meras notícias ou crônicas, pois em muitos será encontrado, submerso na pretensa objetividade descritiva das informações, índices de parâmetros estéticos, servindo como fiéis para o julgamento das obras. Por outro lado, essa crítica supostamente neutra e aparentemente anódina, será o campo de reflexão privilegiado sobre a produção artística veiculada em São Paulo no início do século, contendo em

[24] Lobato teceu severas críticas a exposição de Anita Malfatti realizada em 1917 e ficou estigmatizado como opositor ao modernismo e responsável pelo retrocesso na carreira da artista. Chiarelli rebate tais entendimentos com consistente documentação e argumentação em seu trabalho.

[25] Pensionato era um sistema de bolsas de estudo em arte no exterior, patrocinado pelo Governo de São Paulo. Foram pensionistas Anita Malfati e Victor Brecheret (CHIARELLI, 1955, p. 47).

> germinação os critérios estéticos da crítica militante do período" (CHIARELLI, 1995, p. 70).

Como crítica militante, Chiarelli entende como aquela que tem a intenção de intervir no ambiente artístico-cultural. Propõe a adoção de conceitos que traduzem o nacionalismo objetivando um projeto para a arte brasileira (1995, p. 70).

Bulhões destaca os jornais, com as colunas e artigos escritos por críticos, que repercutiam e discutiam a arte, como um importante elemento do sistema da arte. Cita, nos anos 60, Harri Laus no Jornal do Brasil, Vera Pacheco Jordão no O Globo, José Geraldo Vieira e Ivo Zanini na Folha de São Paulo, Aracy Amaral e Geraldo Ferraz no Estado de São Paulo, além de Mário Pedrosa e Clarival do Prado Valadares que colaboravam em vários (BULHÕES, 2014, p. 28). Vale registrar as revistas Malasartes e Vida das Artes entre outras na década de 70, com artigos especiais de arte.

Os salões de arte também têm incluídos entre seus jurados os críticos que trabalham em jornais e revistas e jornalistas que escrevem sobre arte, no sentido de repercutir e valorizar o próprio evento. Observa-se tal fato nos salões da Caixego, confirmadas tais intenções por Leo Barreto em entrevista (BARRETO, 2009) e nas matérias publicadas pelos jurados Roberto Pontual (12/11/1977), Hugo Auler (13/12/1977), respectivamente no Jornal do Brasil e Correio Brasiliense e Roberto Marinho Azevedo (26/02/1975), na revista Veja. Tal atividade e o crescimento do salão estimularam outros críticos importantes como Frederico Morais que, embora não tenha participado como jurado, escreveu sobre o Salão da Caixego em sua coluna no jornal O Globo (15/01/1976 e 11/01/1977). Como exemplo mais recente, nas 4ª e 5ª edições do Salão Nacional de Goiás – Prêmio Flamboyant, participaram os jornalistas Walter Sebastião (Jornal Estado de Minas), Celso Fioravante (Mapa das Artes – SP) e Fábio Cipriano (Folha de São Paulo), entre outros, convidados por este autor como curador do evento.

Sobre os jornalistas, Melo afirma que, com relativa intimidade ou especialização em jornalismo cultural ou nas artes, sua atuação tem um caráter mais informativo ou noticioso, dos eventos artísticos que ocorrem na sociedade. Mas mesmo neste plano informativo, a atuação é importante (MELO, 2012, p. 57). Farias e Anjos observam que nos jornais a reflexão sobre arte regrediu ao estágio

de reportagem ou de mera opinião (FARIAS e ANJOS, 2007, p. 61). Figueiredo faz um comentário interessante à respeito da atuação dos jornais na década de 1970 em Goiás, quando publicava-se páginas inteiras com reportagens jornalísticas elogiosas sobre artistas sem nenhum talento ou meros principiantes, transparecendo uma clara intenção mercadológica, criando ao público uma confusão de valores “posto que não há o fortalecimento de um parâmetro, um discernimento crítico verdadeiro para estabelecer uma escala” (FIGUEIREDO, 1979, p. 100). Argumenta a autora que não havia em Goiás uma crítica especializada em artes plásticas e os escritores é que geralmente atendiam à essa demanda.

Melo observa que, dentro do grupo dos comentadores, os críticos trabalham geralmente com informações, enquadramentos, juízos de valor e reflexões. Destes elementos, o juízo de valor segundo o autor era o mais essencial e a “razão de ser do discurso crítico”. Mas para fazer funcionar este juízo de valor era necessário que o receptor reconhecesse a legitimidade ou autoridade do crítico que o emitisse. Com a mudança da situação, quando foram definhando “os critérios fixos e universais de julgamento”, com uma grande “pulverização dos agentes e meios de comunicação que veiculam discursos críticos... o juízo de valor acabou por só funcionar no caso muito raro de autores que tenham logrado criar a tal afinidade de base ou empatia automática junto de uma audiência consideravelmente alargada” (MELO, 2012, p. 63). Então, a partir disso, os elementos de reflexão, as idéias, tornar-se-ão preponderantes no discurso crítico.

Ainda dentro da instância “comentadores”, quando analisa a característica dos pesquisadores, Melo afirma que embora “ocupem um escalão hierarquicamente superior no nível cultural”, devido aos títulos universitários, isso não significa que tenham necessariamente maior peso ou influência imediata no mercado. No entanto são eles os agentes que definem os currículos do ensino da arte e normalmente orientam as atividades nas instituições, são participantes de conselhos em instituições públicas e políticas de cultura, jurados de salões de arte e orientam os pesquisadores iniciantes. São igualmente os maiores produtores de teses, livros e demais publicações teóricas sobre arte contemporânea ou história

da arte. " Apesar da atuação discreta e marginal, este tipo de analista pode ter uma primeira opinião influente quanto à seleção do que da arte contemporânea vai num primeiro momento ficar para a história" (MELO, 2012, p. 66). No atual contexto brasileiro, observa-se que boa parte dos profissionais que escrevem sobre arte, fazem curadorias e atuam nos salões de arte são pesquisadores e provém do meio acadêmico - universidades e cursos de mestrado e doutorado[26]. Aliás, observa-se a mesma ocorrência também com os artistas.

Ricardo Basbaum[27] tece comentários sobre o tema no artigo intitulado "O artista como pesquisador", de 2006, transcrito adiante. Este autor esclarece que está se referindo as atuações de produção artística e não da produção teórica – história, crítica e teoria da arte.

> "neste momento, em diversas universidades estaduais e federais do país (pode-se pensar também no planeta em geral) encontraremos ali trabalhando artistas voltados para a prática da arte contemporânea – desenvolvendo pesquisas, ministrando aulas, orientando alunos, organizando eventos e mesmo ocupando cargos administrativos. Isso pode indicar um momento particularmente favorável para a área de artes na universidade, uma vez que um número expressivo de artistas atuantes junto ao circuito de arte pode trazer, para dentro da academia, um fôlego de trabalho urdido em outras instâncias da interface arte/sociedade" (BASBAUM, 2006, p. 71).

Melo menciona que as instituições de ensino de arte sofreram um esvaziamento e um rebaixamento do seu lugar no sistema da arte contemporânea, "de seu poder de consagração social em favor do mercado, dos media e das instituições responsáveis pelas exposições de prestígio" (MELO, 2012, p. 70). Apresenta algumas causas para tal fato como o perfil dos professores e principalmente a já referida perda dos paradigmas e da crise do pós-modernismo que realmente afetaram o ensino da arte. No entanto, não é do escopo deste trabalho o estudo de tais questões relacionadas à estrutura e métodos das universidades de arte, ou do artista pesquisador e da pesquisa em arte ou sobre arte nas universidades.

---

[26] Pode-se citar como exemplo, entre outros,0, Tadeu Chiarelle, Moacir dos Anjos, Paulo Sérgio Duarte, Agnaldo Farias, Ricardo Basbaum, Ronaldo Brito, Felipe Scovino, Fernando Cochiaralle, Márcio Doctors, Guilherme Vergara, Orllando Maneschy, Sonia Salcedo Del Castilllo, Aracy Amaral, Cristiana Tejo, Sonia Salzstein, Paulo Venâncio, Glória Ferreira.

[27] Basbaum é artista, curador, pesquisador e professor doutor de arte na UERJ.

É interessante observar que na década de 1970 em Goiás, Aline Figueiredo constatava que a Universidade Federal de Goiás, por meio do seu curso de Artes Plásticas, lotado no Instituto de Artes não era uma importante instância de legitimação do sistema da arte local, lugar ocupado pelo mercado (FIGUEIREDO, 1979, p. 100). A maioria dos artistas que estavam se destacando na cena em Goiás não eram graduados. Mas considerando-se as últimas décadas no Brasil e reportando a constatação do parágrafo anterior torna-se possível pensar que, aqui no Brasil, a situação está se revertendo. Como anteriormente considerado, um grande número de professores pós-graduados oriundos do ambiente universitário, têm exercido as funções de curadoria, de jurados nos salões de arte, de participantes de conselhos de cultura, de gestores nas instituições público-culturais, além de escrever sobre arte e, incluindo ainda o segmento da produção, verificam-se artistas atuantes que têm origem na mesma instituição. Ou seja, a academia – entendida como a universidade – está retomando um papel importante de instância legitimadora no sistema das artes.

Na instância dos exibidores, estão presentes os agentes responsáveis pela organização e seleção das obras e artistas que integrarão as mostras normalmente em prestigiados museus ou centros culturais, públicos e privados, ou mesmo os eventos salões de arte, normalmente designados como curadores ou comissários (no exterior), embora possam ser provenientes também da área político administrativa – sem formação na área da cultura, responsáveis pela gestão dos espaços públicos – e ainda gestores de espaços privados, com ou sem formação na área cultural. Os curadores, via de regra, são críticos ou pesquisadores e podem ter um contrato institucional com os espaços ou atuar de forma independente. Admite o autor que os galeristas também são exibidores importantes. Aliás, nesta dimensão cultural, Melo afirma que as figuras-chave são os curadores, enquanto na dimensão econômica são os galeristas (MELO, 2012, p. 91). Farias e Anjos ressalvam que não se pode dizer que todos os curadores provêm da crítica, assim como nem todos os críticos são curadores (FARIAS e ANJOS, 2007, p. 65). Observam ainda aspectos negativos de atuações de curadores em algumas mega-exposições:

> “A preferência do marketing cultural por blockbusters tem dado margem a quantas exposições feéricas, desprovidas de sentido

> estético, frequentemente de responsabilidade dos curadores que sequer se dão ao trabalho de escrever sobre o que fazem, quanto mais sob um ângulo crítico. Assim, a exacerbação dos poderes do curador, porque responsável, em última instância, por legitimar e referendar a produção deste tipo de exposições...tem contribuído para o esgarçamento crescente da produção artística e reflexão crítica" (FRIAS e ANJOS, 2007, p. 65).

Ainda sobre curadoria, Bettina Rupp ressalta que são três os aspectos que a constituem: o conceito crítico que será adotado; escolha de artistas e obras ou projetos; espaço, tempo e museografia (ou expografia). O curador realiza uma mediação entre as propostas artísticas e o público, com o objetivo de fornecer novos questionamentos, mais que respostas (RUPP, 2014, p. 85 e 92).

Melo, observando o colecionador, ressalta que dimensão cultural também tem, como um componente de valor, a possibilidade de relação ou o acesso a um conjunto de objetos e também um prestígio pessoal pela propriedade ou aquisição destes objetos – que pode resultar em diferenciação social, ou ocupação de desejados extratos sociais. Coloca o colecionador como um comprador participante de duas dimensões, a econômica e a cultural. É interessante a observação do autor a respeito dos compradores de leilões, visto que essa atividade " têm uma densidade emocional e *espectacular* que não deve ser subestimada, nas dimensões de jogo. Muitos colecionadores declaram que colecionar se torna um vício" (MELO, 2012, p. 18).

> "O colecionador pode ainda apostar numa deliberada rentabilização social de sua coleção. Abrir um museu, fazer a coleção circular, organizar exposições, editar livros e catálogos, publicitar as compras e vendas, transformar-se enfim numa personalidade cultural reconhecida e respeitada pela sociedade no seu conjunto" (MELO, 2012, p. 17).

No caso da Caixego, no entanto, além das dimensões econômica e cultural, pode-se verificar também a dimensão política, ou seja, as três dimensões podem ser envolvidas. Isto pelo fato da instituição promotora ter natureza de órgão público, como representante do Estado. Como produtora dos salões de arte que visavam adquirir acervo, pode ser incluída tanto como colecionadora institucional como também exibidora, nas distinções de Melo, incorrendo nas duas outras dimensões. Objetivava, com os salões e respectivas aquisições, prestígio

cultural e político, com a preservação das obras e memória da produção goiana, valorização com a agregação de obras de artistas reconhecidos nacionais, escolhidos por jurados notórios e também a possibilidade de rentabilidade social, mencionada no parágrafo anterior.

É essa uma forte característica da dimensão política, ou seja, interessar ao Estado produzir uma imagem cultural de progresso e prosperidade junto a opinião pública, o que estimula relações entre o mundo da política e o mundo da arte. E esta relação traduz uma forma de dominação política preconizada por Bourdieu:

> "As relações entre o mundo da arte e a política cultural dependem da conjuntura político-ideológica e do tipo de efeitos e de imagem cultural que o Estado prioritariamente quer produzir junto da opinião pública nacional ou internacional.... cultura tende a ser um pólo de investimento público com vistas a promoção de uma imagem próspera e progressiva" (MELO, 2012, p. 27).

Ao mesmo tempo em que o Estado obtinha o aval do Salão de Arte, com críticos e artistas famosos, o próprio Estado como produtor empresta ao evento a sua representatividade, na intenção de obter uma legitimação social e também cultural. Os espaços públicos de exposição são normalmente os mais importantes para "a consagração social". O autor faz uma distinção entre os exibidores e os administradores públicos responsáveis pelas políticas de aquisição de obras e apoio e que tais profissionais constituem uma cadeia hierárquica cujo grau de conhecimento cultural "vai diminuindo em favor de determinações especificamente políticas à medida que aumenta o nível de poder de decisão" (MELO, 2012, p. 21).

Melo faz uma observação interessante sobre um aspecto da hierarquia do sistema da arte contemporânea, em termos mercadológicos, sobre as técnicas e modalidades artísticas, onde o artesanato ou as artes decorativas não fazem parte do campo da arte contemporânea e o acolhimento da fotografia, da arquitetura e do design neste campo foi bastante questionada durante um bom

tempo (MELO, 2012, p. 105)[28]. Menciona ainda a superioridade da pintura em relação à gravura, da tinta a óleo em relação à acrílica ou guache, da tela ao papel, do bronze à madeira, distinções que com exceções são comuns, influenciadas pela durabilidade ou valor dos materiais. Vale dizer que algumas destas escalas não são exclusivas da contemporaneidade, mas pode-se dizer que são históricas.

Cita ainda que pode ser observado um protagonismo em função de tendência de modalidades - sem nenhuma referência à durabilidade ou valor de materiais utilizados - que em diferentes épocas tiveram predomínio, ou seja, pintura, nos anos 1980, objetos instalações e fotografias nos 1990 e, em momentos posteriores, performances e vídeo-arte, por exemplo. Embora atualmente os materiais não sejam fundamentais na constituição do valor da obra - trabalhos feitos com lixo ou excrementos[29] realizados por um artista notório podem valer mais que trabalhos feitos com ouro por um artista menos famoso - alguns parâmetros existem como o das dimensões da obra, por exemplo[30]. Considerando um mesmo artista, normalmente trabalhos maiores são mais caros.

O mercado parece assimilar a diversidade dos trabalhos contemporâneos, pois instalações e performances, obras consideradas invendáveis em épocas anteriores, como as obras das vanguardas nos anos

---

[28] No caso da fotografia, segundo Couto a aceitação teria partido dos próprios museus, como estratégia para a revalorização das instituições. Mais adiante será comentada esta questão (COUTO, 2012, p. 17).

[29] O artista italiano Piero Manzoni realizou o trabalho *Merda d'artista*, 4,8 x 6,5 x 6,5 cm, que consistia em 90 latas numeradas contendo as suas fezes, vendidas a peso correspondente em ouro. No rótulo da lata constavam as inscrições: contenuto nett gr 30, conservata al naturale, prodotta ed inscatolata nel maggio 1961. (TRIGO, 2009, p. 194).

[30] Florence de Meredieu que desenvolveu trabalho sobre a história dos materiais da arte, aponta que durante um milhão de anos o homem utilizou principalmente cinco materiais: madeira, pedra, osso, chifre e couro. Depois aparecem a argila, a lã, as fibras vegetais e os primeiros metais. E hoje seria impossível quantificar os materiais, pois contabiliza-se de 50 a 70 mil (citando Ezio Manzini, *A Matéria da Invenção*, p. 37) que podem a qualquer instante sofrer cruzamento, evolução e transformação. "Face a esse vertiginosa proliferação, nós optamos então por nos limitar às qualidades mais imediatas, mais evidentes, as que relevam não do material propriamente dito, mas da abordagem do material. O que nos remete a uma fenomenologia das aparências no âmbito da qual emergem diversas qualidades: a transparência e a opacidade, o peso/a força da gravidade, o informal, o natural e o artificial, finalmente o imaterial, suscetível de nos levar aos confins da matéria, aos limites do que denominamos forma, conceito ou espírito" (MEREDIEU, 1999, p.16).

1970, tem sido atualmente compradas em leilões por museus e colecionadores e até alugadas por galerias (MELO, 2012, p. 118). Os recentes salões de arte, igualmente, têm aceito e até premiado tais modalidades, conforme pode observar-se em várias edições dos Salões Nacionais de Goiás (Prêmio Flamboyant) e da Bahia, entre outros. Toda essa questão apontada, complexa e extensa, não vai ser aprofundada neste trabalho, mas merece registro por ser mais um elemento balizador do valor mercadológico da obra de arte, integrante do processo de distinções do sistema da arte.

Torna-se oportuno transcrever alguns comentários sobre o sistema internacional da arte contemporânea nas visões de Bulhões e Canclini. Na opinião de Bulhões, o sistema da arte na contemporaneidade, em caráter internacional, abrangeu a cultura de massa e elementos da cultura popular. Alguns produtos destes campos são inseridos na categoria arte. Também os espaços antes não considerados, como galpões, bares e mesmo a rua, são utilizados, juntamente com os museus e galerias. A categoria arte continua vigorando e classificações como artesanato, art brut, arte primitiva, etc... continuam sendo utilizadas como subalternas pelas instâncias de poder do sistema (BULHÕES, 2005).

O caráter elitista do sistema da arte se mantém por meio da articulação entre o capital econômico e o capital cultural, controlando as instâncias de poder e de valoração. Não é fácil identificar os sujeitos responsáveis no sistema econômico e financeiro. Os estados apresentam cada vez menos capacidade de intervir nos processos sócio-econômicos. As empresas transnacionais estão perdendo sua identidade e escondendo os seus nomes, antes facilmente reconhecidos, com a dispersão mundial de fábricas e oficinas, adotando marcas e siglas, de modo geral desconhecidas (CANCLINI, 2007).

Canclini destaca a influência americana, pelo lugar primordial que Nova York ocupa nas artes plásticas; pelas influências dos EUA junto ao Banco Mundial, ao FMI e organismos de comunicação transnacionais. Destaca ainda a influência do idioma Inglês. Na organização geopolítica cultural, com a relação desigual entre a produção e a difusão internacional da produção artístico – cultural e de conhecimento, o idioma Inglês representa um aspecto importante, tanto nas redes de informação quanto nas redes de entretenimento. O

prevalecimento desta língua separa os países em protagonistas e marginais ou excluídos. Aponta ainda o lobby das empresas e governo americano para que países europeus e latino-americanos prejudiquem iniciativas legais e econômicas (leis de incentivo) de apoio à produção cultural endógena. (CANCLINI, 2007, p. 41)

Por outro lado, nos campos artísticos a valorização das imagens é vinculada a nomes de sujeitos. Depois do desgaste da idéia de autoria e do artista gênio, a subjetividade ressurge nos processos culturais. Artista gênio criador é uma crença persistente, mesmo na contemporaneidade. As marcas globais, com suas siglas, aparecem apenas como patrocinadoras da cultura visual veiculada na mídia em caráter mundial e ainda dos grandes eventos artísticos, exposições e bienais, onde os curadores destacam autores das obras. (CANCLINI, 2007, p.37)

Segundo o autor, os eventos e as grandes exposições, também chamadas mega-exposições, nas quais são adotados os procedimentos de espetáculos (artistas, curadores e museus exibem procedimentos visuais semelhantes aos utilizados pela cultura de massa ao promover e colocar produtos nos mercados), com alto investimento econômico, criaram demanda para atividades específicas, já citadas anteriormente, como produtores, montadores, iluminadores, conservadores, curadores, transportadoras especializadas, museólogos, fotógrafos, divulgadores, assessoria de imprensa, receptivos, mediadores, estagiários. Ocorrem em museus e espaços institucionais públicos e privados e conseguem atrair enorme público. Eles são os novos partícipes do sistema, mas não participam do exercício da dominação, que permanece impondo seus padrões estéticos à sociedade. Farias e Anjos apontam que tais exposições, organizadas por curadores externos à instituição, geralmente desconsideram as características dos museus onde serão realizados seus projetos, e raramente desenvolvem relações históricas ou conceituais com as coleções permanentes dessas instituições, não objetivando o conhecimento ou divulgação deste (FARIAS e ANJOS, 2007, 39).

Sobre o museu, como elemento do sistema da arte, nota-se que depois das críticas dirigidas notadamente pelas vanguardas à esta instituição no século XX, por anular as inovações em função da ritualização e solenidade, ressurge

como instância consagratória, sendo que alguns aumentaram significativamente o seu público e situam-se nas redes de comunicação intercultural. A revalorização dos museus se dá, em parte, pela sua inclusão nos sistemas multimídia e de comunicações. Couto aponta que o reconhecimento da fotografia como arte contemporânea e objeto de coleção, no propósito de conferir-lhe a aura das obras únicas e originais, foi outra reação de cunho institucional dos museus visando o seu soerguimento (COUTO, 2012, p. 17). Esta valorização dos museus tem a ver também com a redefinição dos sujeitos quem protagonizam sua ação. Existe um processo econômico-cultural-comunicacional de reorganização das funções dos museus, com novos atores, conectados não apenas com as exigências do campo artístico, mas com o desenvolvimento urbano, com os investimentos transnacionais e com a competência dos espetáculos de massa e com as criações de design industrial e gráfico (CANCLINI, 2007, p. 44).

Canclini afirma que estes sujeitos protagonistas vêm se sucedendo no enfoque dos museus, em cinco momentos: Primeiro, os *conquistadores*. Os museus nasceram para depositar os troféus da colonização. Segundo momento, os *gestores do nacionalismo*: cenários para a teatralização da cultura nacional, na intenção de preservar a história nacional. Terceiro momento: *artistas* integrantes das vanguardas dos anos 1960 e primeiro momento do pós-modernismo, 70 e 80. Neste período o museu se desprende da obrigação de representar culturas nacionais e passa a valorizar a criatividade individual, sobretudo dos artistas internacionalizados. Quarto momento: *empresários e fundações*. Novas estratégias de financiamento da cultura e investimento das empresas articularam a arte com os circuitos comerciais e financeiros. Finalmente, no quinto momento, os *arquitetos e curadores* sobrepujam a importância dos artistas nas exposições. A fachada e características arquitetônicas do museu tornam-se atração e competem com as mostras (CANCLINI, 2007, pp. 45 e 46).

O citado autor oferece como exemplos o Museu Guggenheim, situado na 5ª avenida em Nova York, projeto do arquiteto Frank Lloyd Wright, os vários museus projetados por Oscar Niemeyer, ou a galeria Tate Modern, em Londres. Quando a atração é no interior do espaço, o interesse será a interpretação oferecida pelo curador, com as percepções dos novos temas da arte contemporânea, sem importar muito quem são os artistas incluídos. Os novos

sujeitos são os curadores e arquitetos, profissionais de produção da exposição e de conceitualização, e são os que mais obtêm financiamentos e atraem o público, fundações, galerias, bienais, revistas e sites (CANCLINI, 2007, p. 46).

Vale comentar uma nova atuação dos colecionadores, junto aos mais importantes museus, onde deixam suas obras em comodato, enriquecendo substancialmente seus acervos e aumentando o público destas instituições pela possibilidade de expor atrações dos acervos e também em exposições itinerantes. O Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro e o Museu de Arte Contemporânea em Niterói, acautelam em comodato, respectivamente, as coleções de Gilberto Chateaubriand e João Sattamini. Bernardo Paz criou o seu próprio museu com sua coleção, o Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. Podendo-se citar também o MALBA, em Buenos Aires, com a coleção de Eduardo Constantini, entre outros na Europa e Estados Unidos (FETTER, 2014, p. 120).

Para Canclini, existe uma trama internacional de museus e galerias, projetos arquitetônicos, revistas, feiras e bienais, fundações, lojas, sítios de internet e atividades extra - estéticas para influenciar o mercado (CANCLINI, 2007, p.43). Como mencionado anteriormente, a Arte continua a ser uma forma de capital cultural controlado por grupos sociais e econômicos, valendo como acesso a outros tipos de bens sociais e simbólicos. [31]

Quanto ao público, como agente do sistema, Canclini comenta que a Bienal de Veneza escolheu como slogan para identificar sua mostra em 2003 "A ditadura do espectador". A impressão que deixava, especialmente no Arsenale, um dos locais da mostra, foi a ditadura dos curadores. Nada na seleção e disposição das obras, ou na interação com o público, modificava o papel preponderante de apenas observador atribuída aos visitantes, sem considerar uma outra possibilidade de posição participativa do público, naquele momento em que qualquer pessoa podia produzir imagens de sua câmera do celular e divulgá-las no *Youtube* podendo compartilha-las para milhares de pessoas

[31] Desses bens sociais e simbólicos em troca do investimento, Wolfe compartilha a ideia já exposta quando afirma que parte da vantagem é obter o status de Benfeitor das Artes. “As artes sempre foram a porta da entrada da sociedade, e nas maiores cidades de hoje as artes – os conselhos dos museus, os conselhos de arte, inaugurações, nas festas...substituíram inteiramente as igrejas nesse particular”. (Wolfe, 2009, p.25).

(CANCLINI, 2010 p. 19)[32]. Tal fato leva a repensar qual o papel que o circuito destina ao público.[33]

Continua Canclini, afirmando que a atitude predominante do público em relação à arte contemporânea *é a indiferença.* Enquanto alguns poucos museus, como a Tate Modern em Londres, o MOMA em Nova York, ou o Beaubourg – Centro Pompidou - em Paris, recebem meio milhão de pessoas ou mais, seu maior atrativo se concentra em exposições de artistas de outros séculos - Rembrandt, Van Gogh - e em espetáculos ligados ao patrimônio histórico – tesouros do Egito ou civilizações americanas, por exemplo. Na opinião do autor, a profusão de museus, bienais e galerias dedicadas à exposição de arte contemporânea atrai de forma mais intensa as pessoas do mundo da arte e normalmente no dia da abertura. Canclini provavelmente se refere a programação cotidiana dos museus e não as mega-exposições, visto que estas atraem pessoas do meio artístico e público em geral. O meio artístico não possui milhares de pessoas, que é a quantidade de público das grandes exposições. Segundo o autor (CANCLINI, 2010), as pesquisas sobre os hábitos culturais tendem a colocar os museus e galerias entre os locais menos visitados e nos estudos de recepção na França, Espanha, EUA e América Latina, os visitantes demonstram sua admiração pelo impressionismo, em alguma versão do realismo e uma pequena minoria desfruta do surrealismo e obras mais conhecidas da arte abstrata. A maioria das pessoas disse que foi pela primeira vez ao museu, tendo sidos informados do evento pela televisão ou faziam parte de uma visita escolar ou de turismo (CANCLINI, 2010, p.22) . As respostas obtidas se mesclavam entre a rejeição, ironia e surpresa. A maioria dos visitantes passa rapidamente pelas instalações e vídeos experimentais e os julga a partir dos valores do mundo comum e tentam atenuar o desconhecimento comparando com algo conhecido.

---

[32] Hoje divulgam nas redes sociais, Face Book, Instagram, Whatsapp, etc...

[33] Wolfe em capítulo intitulado “O público não está convidado (e nunca esteve)”, comenta que o público não desempenha papel algum neste processo de legitimação do sistema, que é realizado pelos “culturati”, tão pouco parte do público, da classe média como são os artistas. Calcula que é formado por “10 mil almas aproximadamente – uma mera aldeia! – restrito a les beaux mondes” das principais capitais mundiais. (Wolfe, 2009, p.30) Considere-se que o livro foi escrito em 1974.

A informação necessária para situar-se na arte contemporânea não é proporcionada pela educação escolar, nem mesmo a universitária. Indaga o referido autor o que teria produzido a repercussão externa e, por vezes, espetacular de alguns artistas contemporâneos. A ressonância de eventos na imprensa e televisão e as manifestações de endosso de personagens alheios ao conhecimento da arte (políticos, empresários, bispos, sociólogos, jornalistas) mostram interações do mundo artístico com outras áreas da vida social, maiores do que em qualquer tempo (CANCLINI, 2010, p. 22).

Canclini afirma que, paradoxalmente, a rejeição beneficia a arte contemporânea. Explica tal pensamento afirmando que todo um conjunto de situações que polemizam parte das produções contemporâneas como o hermetismo das obras, o vandalismo de espectadores, a censura e a sua repercussão na mídia, colocam esta arte em evidência, contribuindo para a sua fama (CANCLINI, 2010, p. 24).

Cabe ainda relacionar novos atores no sistema atual da arte: Galerias e Leilões Virtuais. Surpreendentemente, segundo Quemim, estas modalidades de utilização da internet - chamadas há dez anos ou quinze anos de “novas tecnologias” - para comercialização de arte ainda não propiciam o resultado que se espera. Tais iniciativas não resultaram efetivamente. “Novas empresas como o E-bay ou casas de leilão como a Sotheby’s, que desejaram investir no novo setor, sofreram grandes perdas” (QUEMIM, 2014, p. 14). No entanto, é inegável a importância e o impacto deste instrumento, internet, nas gerações de artistas do final do século passado, pelo fluxo de idéias e comunicação proporcionada, que contribuem para possibilitar aos artistas uma visibilidade local e internacional simultânea, integrante do processo crescente de globalização (FARIAS e ANJOS, 2007, p. 29). Vale mencionar o guia Mapa das Artes e o site Canal Contemporâneo[34], que divulgam eventos, exposições e artigos críticos, utilizando a internet como espaço de reflexão, crítica e construção de conhecimento.

[34] Canal Contemporâneo, criado e dirigido por Patrícia Canetti, www.canalcontemporaneo.art.br e Mapa das Artes, criado e dirigido por Celso Fioravante, newsletter@mapadasartes.com.br sendo que este veículo tem também sua forma impressa. A articulação entre artistas, galeristas, críticos, editores forma verdadeiras comunidades virtuais de arte contemporânea.

Os fundos de investimento representam novidade no sistema da arte. Investidores são agrupados e reúnem recursos para adquirir obras de arte. Após valorizá-las com divulgação e exposições, revendem-nas no mercado. Um exemplo é o Brasil Golden Arts, criado em 2011, é o primeiro constituído no Brasil[35].

Outro novo ator do sistema, o crowd fundig, ou financiamento coletivo, consiste na utilização da internet para captar parceiros que investem em cotas pré-estipuladas, com valores variados (normalmente baixos), visando a realização de projetos culturais. Tal participação distribui "prêmios" de acordo com o valor investido. O fundo de financiamento coletivo Catarse[36], por exemplo, devolve o dinheiro depositado para cada investidor quando não atingido o montante suficiente para a realização proposta.

Podemos citar ainda os advisors, que são conselheiros para investimento em arte; os dealers, que são negociantes de arte, como marchands não estabelecidos. Diante das novas políticas culturais estabelecidas surge o produtor cultural, profissional que conhece e articula os procedimentos, discursos, investimentos e políticas culturais. Ele articula os segmentos e atores da cena artística com as novas possibilidades oferecidas no campo da gestão contemporânea da cultura (ROSA, 2014, p. 63).

Sobre os criadores, é interessante observar os coletivos de artistas, que são agrupamentos com produção diversificada mas que compartilham ações de reflexão sobre suas produções e estratégias de divulgação e ingresso no mercado. Embora já existissem na década de 70, são diferentes na atualidade visto que não buscam "antagonismos excludentes" com os outros atores do sistema, sejam instituições ou mercado, atitudes que caracterizavam os coletivos dos anos 70 (FARIAS e ANJOS, 2007, p.47).

---

[35] Heitor Reis, ex-diretor do MAM Bahia (Solar do Unhão), André Schwartz, Rodolfo Riecherct e Raphael Robalinho são os administradores e criadores do Brasil Golden Arts, que reuniu 15 investidores e adquiriram cerca de 600 obras de renomados artistas contemporâneos (FETTER, 2014, p. 123).

[36] http://catarse.me/pt/projects

“Além dessas grandes exposições... já pertencentes ao calendário do sistema das artes brasileiro, uma série de outros eventos devem ser mencionados como essenciais para o entendimento do funcionamento deste sistema. E nenhum deles tem presença tão evidente no surgimento e na afirmação da produção visual contemporânea no período enfocado como os Salões de Arte, realizado nas diversas cidades do país” (FARIAS e ANJOS, 2007, p.51).

Para Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, o Salão de Arte é ator fundamental no sistema das artes brasileiro na atualidade. No próximo capítulo será abordado o evento em seus antecedentes e situação atual.

CAPÍTULO II – SALÕES DE ARTE, HISTÓRICO E DESENVOLVIMENTO

Na busca de um conceito para o evento Salão de Arte, na acepção moderna do termo, verificou-se que, curiosamente, nos vários dicionários de artes plásticas e dicionários da língua portuguesa consultados, o termo "salão de arte" é definido apenas como uma exposição de arte, sem comentários sobre o aspecto de competição, confronto e premiação pertinentes ao evento[37]. A exceção encontrada foi no Dicionário das Artes Plásticas em Goiás de autoria do artista goiano Amaury Menezes que os define como concursos - que recebem o nome de salões - de ocorrência anual, bienal, etc.., que representam as mais importantes oportunidades para artistas mostrarem seus trabalhos, "submetendo-os a um julgamento ou apreciação da crítica e de público, quase sempre concorrendo a uma premiação" (MENEZES, 1988, p. 49) e no artigo de Emerson Dionísio de Oliveira, quando define como Salão como "evento competitivo que busca selecionar e premiar obras de arte" (OLIVEIRA, 2011, p. 478).

. Na bibliografia pesquisada sobre salões - é oportuno dizer que não existem muitas publicações teóricas mais extensas sobre o assunto - o evento é analisado profundamente, em seus variados aspectos, mas uma definição pontual normalmente não é apresentada. Interessa, portanto, ressaltar algumas das características marcantes deste evento, em sua concepção moderna, que são: a disputa ou competição, a seleção e o júri, que decide quem se distingue, quem é selecionado. Outra característica especial é a premiação, que está presente na maioria dos salões, mas não é obrigatória, pois existem aqueles, bem mais raros, em que não há premiação, o que está em disputa é a seleção para participar do evento. Vale neste momento notar a observação de Oliveira, ao comentar sobre

---

[37] Foi procurada uma conceituação que ultrapassasse a simples caracterização "exposição de *arte*", mas dos dicionários pesquisados, apenas Amaury Menezes (1998, p. 49) foi além. O termo foi pesquisado no Dicionário Houaiss (HOUAISS, 2009), Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caudas Aulete (AULETE, 1970), Novo Aurélio Século XXI (HOLANDA FERREIRA, 1999), Dicionário Escolar da Língua Portuguesa (BUENO, 1956), Dicionário Cultural da Língua Portuguesa (Guérios, 1967), Dicionário Brasileiro da Lingua Portuguesa – Barsa (2001), Dicionário de Pintores Brasileiros (AYALA, 1986), Dicionário das Artes Plásticas no Brasil (PONTUAL, 1969), Dicionário de Termos Artísticos (MARCONDES, 1998), Dicionário Crítico da Pintura no Brasil (TEIXEIRA LEITE, 1988), Enciclopédia Cultural Artes Visuais. (http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_Ordem_Alfabetica&st_letra=S&cd_idioma=28555) . Acessado em 17 de abril de 2013 às 12 horas.

a Bienal de São Paulo, que o evento trazia a "mais visível característica de Salão de Arte", ou seja, distribuir prêmios regulares (OLIVEIRA, 2009, p. 83).

A questão do prestígio que advém das conquistas do confronto é uma das principais motivações da participação de artistas em salões. Considerando essa característica "competição", Luz inicia seu comentário sobre a história dos salões de Arte lembrando o confronto entre os artistas Leonardo da Vinci e Michelangelo Buonarotti, no século XVI, quando foram ambos convidados para pintar obras que retratavam batalhas, que decorariam paredes vizinhas na Sala do Conselho do Palácio Municipal de Florença. "Cada um devia pintar a sua batalha na parede oposta ao outro". Tal disputa, segundo a autora, não teve vencedores, pois a obra de Leonardo não ficou fixada e "escorreu". Michelangelo acabou não realizando os seus esboços (LUZ, 2005, p. 24).

Na segunda parte deste capítulo serão analisadas as críticas e comentários sobre o evento Salões de Arte, considerando opiniões de críticos e profissionais de arte emitidas na década de 1970, quando ocorreram os Salões da Caixego e também as publicadas nas décadas de 1980 e 2000. Será possível notar que alguns procedimentos dos salões são recorrentemente questionados em todas as décadas, inclusive em momentos anteriores. Isso mostra que independentemente de todos os repetidos questionamentos, os procedimentos continuaram sendo adotados ao longo do tempo. As modificações e adequações do evento são perceptíveis de modo mais acentuado de 1980 em diante, embora desde as pioneiras exposições gerais, algumas soluções diferentes, normalmente para assegurar um tratamento mais democrático e mais oportunidades para os artistas, foram tentadas.

2.1 – GÊNESE E PERCURSO

Luz, ao tratar do início das exposições e Salões de Arte, reporta-se às Academias de Arte, instituições de ensino que realizavam exposições, citando a Academia de Vasari na Itália, criada em 1563, devido a esta ter organizado a primeira exposição pública, em 1564 por ocasião da já mencionada cerimônia fúnebre pela morte de Michelangelo Buonarotti e tinha uma comissão de

“experts”, constituída pelos artistas Bronzino, Ammannati e Vasari, que avaliavam os quadros expostos para possível aquisição pela burguesia (LUZ, 2005, p. 28). Este é um aspecto das exposições e, posteriormente, dos salões, bastante relevante, ou seja, a oportunidade de venda fora das tradicionais encomendas dos mecenas, Igreja ou Estado. Luz afirma que, com o advento das exposições e salões, os artistas começaram a ter mais liberdade quanto às suas produções, visto que as obras não eram encomendadas[38] e seriam adquiridas por colecionadores (LUZ, 2005, p.26).

A autora ressalva que se tem registro de exposições de arte, beneficentes, anteriores, já em 1542, mas refere-se a de Vasari porque em suas exposições verificava-se uma organização que se assemelhava mais às exposições oficiais, daí ser mais significativa e porque era Academia.

Pevsner também apresenta escolas de arte anteriores na Itália, como a Academia de Leonardo da Vinci, datada dos últimos anos do Quatrocento - final da década de 1490 - onde eram estudadas a arte e a ciência, mas que apesar do nome, para o autor não se caracterizava em termos de objetivos e didática como as instituições posteriores chamadas Academias, embora reconhecesse Leonardo como “o precursor na história do moderno ensino de arte” (PEVSNER, 2005, p.98). Destaca, então, a já referida *Accademia Del Disegno*, de Vasari, que está na “origem do desenvolvimento das modernas academias de arte” e ainda, “ que é significativo que Vasari, o criador da historiografia da arte, também seja o fundador da primeira academia de arte” (PEVSNER, 2005, p. 114). Ressalta as mudanças naquela Academia proposta por Zuccari, conforme documento entre 1575 e 1578, que propunha pela primeira vez a distribuição de prêmios aos melhores alunos [39]. Cita também a Academia dos Carracci (Bolonha, Itália), em

---

[38] É interessante observar que em relação a mercado e salões, alguns entrevistados deste trabalho revelaram que nos salões de arte mais recentes, alguns artistas fazem obras específicas para salões, distintas daquelas que fazem para o mercado. O prestígio que podem adquirir com a seleção ou a premiação (além do gozo do prêmio) alavancam seu status e suas vendas, mesmo que aquelas apresentadas nos salões não tenham, por vezes, a mesma linha das apresentadas em galerias. Percebe-se um paradoxo, com esse estratégia de valorização do nome do artista, ou de sua assinatura como uma grife, independentemente da obra, cuja linguagem seria onde se esperaria encontrar a identidade, como marca, do artista.

[39] Conclui Prevsner que “Leonardo não fundou nem concebeu a idéia de uma Academia de Arte, mas sua teoria, aliada à personalidade de Michelangelo , preparou terreno para Vasari e Zuccari” fundarem as primeiras Academias (2005, p. 124).

atividade no ano de 1600, que igualmente tinha a proposta de distribuir prêmios (PEVSNER, 2005, p. 134).

Informa ainda que, em 1655, o Parlamento de Paris ratificou os estatutos da Academia Real francesa, também adotando premiações nas exposições da instituição. Estes estatutos foram influenciados pelas academias de Florença e Roma, sendo que a distribuição de prêmios em cerimônias, em intervalos regulares, é prática proveniente da Academia de Roma. (PEVSNER, 2005, p. 143 e 153). Luz afirma que, em 1666, por iniciativa de Jean-Baptiste Colbert, ministro do rei, foram instituídos os “Prix de Rome”, que eram prêmios de viagem disputados pelos artistas da Academia Francesa, objetivando temporada na Academia de Roma, na Itália, para estudo da beleza clássica (LUZ, 2005, p. 34).

Segundo Schwarcz já em 1667 era aberta uma mostra era aberta no Salon Carré do Museu do Louvre, em Paris (SCHWARCZ, 2008, p. 82). Para Luz, a origem do termo “Salão”, remonta às exposições acontecidas no citado Salon Carré, que era um espaço nobre cedido para as mostras de arte. A partir de 1725, as grandes mostras oficiais acontecidas no Louvre chamaram-se Salões e eram atrativas pelo clima de disputa entre os artistas com suas obras (LUZ, 2005, p. 35).

No Brasil, a Academia data de época do Império, quando D. João VI criou uma Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios, em 12 de agosto de 1816, com os artistas franceses, como já mencionado. Foi a primeira escola de ensino artístico do Brasil, sendo chamada Academia Imperial de Belas Artes. Apenas em 1826 pode ser inaugurada, devido a questões políticas que atrasaram o seu funcionamento, tais como a resistência dos portugueses em entregar o ensino das artes aos franceses da “Missão”. A razão é que os franceses eram partidários de Bonaparte e a corte portuguesa estava no Brasil fugindo justamente de Napoleão (LUZ, 2005, p. 54).

Segundo Pietro Maria Bardi, a primeira exposição oficial realizou-se em 1829 e que seria o início, após a 1ª Exposição Geral de Bellas Artes, regulamentada em 1840, “da proliferação dos maléficos Salões que ainda hoje

existem nas capitais e nos pequenos centros, às vezes divididos salomonicamente em acadêmicos e modernos" (BARDI, 1976, p. 151) .

Confirma Levy que as primeiras exposições de artes no Brasil foram organizadas pelo pintor Jean-Baptiste Debret, em 1829 e depois em 1830. Foram exposições restritas a alunos e professores da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), e foram interrompidas com o retorno de Debret à Europa e substituídas por exposições de alunos (LEVY, 1990, p. 13)

As premiações da AIBA iniciaram-se em 1834 e consistiam na pequena e grande medalha de ouro. O imperador D. Pedro II ofereceu em 1836, medalhas de prata para premiar aqueles que não haviam ganho o prêmio máximo (LUZ, 2005, p.60).

É possível que as grandes e pequenas medalhas de ouro concedidas pela Academia Imperial no Brasil tenham sido inspiradas pelos Petits Prixs e Grand Prix da Academia de Paris. Segundo Pevsner, a concessão de prêmios da Academia de Paris, em seu começo, consistia em prêmios de abatimentos ou dispensa das taxas escolares. Posteriormente a Academia passou a distribuir medalhas quatro vezes por ano, na categoria de Petits Prixs e, uma vez por ano, num concurso para Grand Prix (PEVSNER, 2005, p 153).

Essa premiação foi característica de alguns salões em São Paulo, como o Salão Paulista de Belas Artes, criado pelo Decreto 5.361 de 1932, e regulamentado pelo decreto 15.688 de 1946, que estabelecia dentre os prêmios a grande e pequena medalhas de ouro e de prata; também o Salão Paulista de Arte Moderna, criado pela Lei nº 978 de 1951, distribuía grandes e pequenas medalhas de ouro e prata. As medalhas de bronze dos dois salões citados não tinham a versão pequena e grande. Conforme Zanini, "em São Paulo não haveria salões oficiais de arte moderna antes de 1951" (ZANINI, 1983, p. 571). Oliveira comenta sobre a pequena medalha de bronze concedida no Salão de Arte Contemporânea de Campinas, que embora objetivasse ruptura com salões anteriores na cidade, mantinha um procedimento típico de "salão da primeira metade do século XX, tão convencional como a pequena medalha de bronze." Nas três primeiras edições daquele salão eram concedidas grandes e pequenas medalhas bronze, ouro e prata (OLIVEIRA, 2009, p. 67).

Durand afirma que a Academia só funcionou com regularidade a partir dos anos 40, quando Félix-Émile Taunay solicitou ao imperador D. Pedro II que fosse permitido à Academia a realização de exposições de forma a permitir a participação de artistas não acadêmicos (DURAND, 2009, p. 04). Segundo Levy, elas foram chamadas Exposições Gerais de Belas Artes. Mantidas pela Academia Imperial de Belas Artes, foram instituídas através de ofício que determinou “que a exposição pública de fim de ano, que até hoje tem sido particular e privativa daquele estabelecimento, se torne daqui em diante para as obras de todos os artistas desta Corte, que forem julgadas dignas de serem admitidas” (LEVY, 1990, p. 4).

Para o autor essa é a primeira série de exposições anuais de arte abertas a todos os artistas, com caráter institucional e permanente, que se verificou posteriormente de “espantosa longevidade: após diversas modificações, a maioria verificada nos últimos 50 anos, e muito especialmente na década de 1980, persiste até o presente”. Premiações honoríficas eram distribuídas e obras eram adquiridas para o acervo da AIBA. A partir de 1845 foram concedidas bolsas de estudo e prêmios de viagem ao país e ao exterior. Sobre as Exposições Gerais, o autor considera seu significado como “exponencial no processo histórico da evolução das artes plásticas no Brasil” (LEVY, 1990, p 14).

Levy apresenta interessante texto publicado no Jornal do Comércio, em 16 de dezembro de 1840 (ano XV, nº 332), descrevendo as características da primeira Exposição Geral considerada medida liberal adotada pela Academia Imperial com a devida autorização do governo, possibilitando a qualquer produtor de arte apresentar os seus trabalhos ao júri de seleção para a exposição na Academia (LEVY, 1990, p.23).

As primeiras exposições eram montadas nas próprias salas de aula da AIBA. Assim os trabalhos de arquitetura eram montados nas salas de aula de arquitetura, junto com as obras do professor. Nas demais dependências da academia, em caráter permanente, expunha-se a coleção das obras do acervo da instituição (LEVY,1990, p.16).

Para as premiações, os trabalhos eram julgados pela Congregação da Academia e eram distribuídas além das medalhas de ouro e prata, condecorações

e menções honrosas. Em 1845, a Congregação viabilizou a criação do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro, a ser concedido em concursos para a Academia. Em 1884 os prêmios de viagem foram concedidos também nas Exposições Gerais, havendo então dois prêmios de viagem concomitantes, um da Academia e outro das Exposições Gerais. Com o prêmio e respectiva bolsa, os agraciados tornavam-se pensionistas da Academia. (LUZ, 2005, p.86).

Sobre o número de artistas participantes nas Exposições Gerais do Império, o crítico José Roberto Teixeira Leite comenta o levantamento realizado por Carlos Roberto Levy (1990) ressaltando os números contabilizados no período de 1840 a 1884, de 516 artistas participantes selecionados com 3.315 obras (Leite, 1990, p.12). É número relevante em termos de quantidade de artistas em atividade no Império, considerando o período de 44 anos, aproximadamente 02 gerações (nos critérios da UNESCO em relação a Patrimônio Cultural conta-se 25 anos por geração). Considere-se que tais foram os artistas selecionados, havendo provavelmente ainda outros que não foram selecionados ou não se inscreveram.

Segundo Luz, estando proclamada a República, as Exposições Gerais foram chamadas “Salões de Arte” e a Academia Imperial foi rebatizada como Escola Nacional de Belas Artes. Em 1894 foi realizado o primeiro salão de arte na República, embora a criação do Salão Nacional de Belas Artes tenha se dado pelo decreto nº 22.897 de 1933 (LUZ, 2005, p. 86).

Conforme a autora, este referido salão de 1894 foi realizado ainda com o nome de Exposição Geral - sem a palavra “Imperial”, devido a proclamação da República - e foi a XXVII Exposição Geral de Belas Artes. Posteriormente, o Decreto de 6 de julho de 1933 criou o Salão Nacional de Belas Artes, que teve sua primeira edição em 1934. A partir desta data o evento aconteceu com o nome de Salão, mas teve a numeração contada a partir da anterior Exposição Geral de 1894. Então o de 1934 foi o XL Salão Nacional de Belas Artes.

O Catálogo da Exposição de 1895, conforme Teixeira Leite, apresenta o regimento que regularia os salões dali em diante. Era constituído de sete capítulos com 107 artigos. Os prêmios abrangiam medalha de honra, medalhas de três classes - ouro, prata e bronze - menções honrosas e um prêmio

de viagem, que incluía uma pensão para manutenção, de mesmo valor da dos pensionistas da Escola Nacional de Belas Artes. Os salões eram anuais e tiveram pouquíssimas interrupções (LEITE, 1988, p. 457).

A proximidade com a Revolução de 1930 e o momento modernista da arte brasileira fortalece o aspecto nacional do Salão, aspecto este que sugere ainda a sua vinculação com a instituição pública. O Salão distribuía as medalhas e continuava com os prêmios de viagem, de importância fundamental uma vez que os artistas não tinha recursos para as viagens que lhes possibilitaria o contato com as vanguardas internacionais (LUZ, 2005, p.111).

Cabe ressaltar o Salão realizado em 1931 - XXXVIII Exposição Geral - organizado pelo arquiteto Lúcio Costa, na época um jovem de 28 anos, diretor da Escola Nacional de Belas Artes. Esta edição ficou conhecida como o Salão de 31, ou Salão dos Tenentes ou ainda Salão Revolucionário, pelas mudanças que propôs, consideradas modernistas e pela proximidade com a Revolução de 30, também chamada Revolução Tenentista. A novidade foi que o salão não recusou e nem cortou nenhum trabalho, o que causou descontentamento entre grande parte dos artistas mais consagrados, acadêmicos, que não prestigiaram o salão, ao contrário dos jovens artistas, principalmente os modernos, que constituíram a maioria dos inscritos. O júri foi composto por Portinari, Anita Malfatti, Celso Antônio, Manoel Bandeira e Lúcio Costa. A presença de Bandeira foi mais um ponto de discussão, por ser da área da literatura. A montagem também apresentou novidade, quando os quadros foram agrupados por tendências e não pelas tradicionais seções - pintura, desenho, escultura, gravura (LUZ, 2005, p. 106).

Vale registrar o comentário de Luz, confirmando a importância do Rio de Janeiro para a construção da modernidade no Brasil, ao citar o crítico Antonio Bento, que atribuía à Semana de 22, ocorrida em São Paulo, um caráter de batismo do Modernismo, enquanto a década de 30 no Rio de Janeiro, não só pelo Salão, mas também com o surgimento do Núcleo Bernardelli, teria um caráter de “Crisma”. Era uma alusão aos dois sacramentos católicos, em que no primeiro a opção é feita pelos padrinhos, em nome do batizando, enquanto no segundo, dá-

se a confirmação consciente da escolha assumida (LUZ, 2005, p. 107). Teixeira Leite utiliza a mesma comparação (LEITE, 1988, p. 458).

O Núcleo Bernardelli era constituído por artistas que procuravam romper com os padrões da academia.[40] Integravam esse grupo Aldo Malagoli, Bustamante de Sá, Eugênio Sigaud, Milton Dacosta, Quirino Campofiorito, Pancetti, Djanira, Joaquim Tenreiro, João José Rescala, entre outros.[41]

Por outro lado, Zanini (1983, p.580) destaca que, em São Paulo, "a vivência artística comunitária era mais densa que no Rio de Janeiro". Com atuante atmosfera modernista, destacavam-se as associações como a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM) o Salão de Maio, ambos na década de 30. Em 1935 formava-se o grupo Santa Helena[42] e, em 1937, já com as duas citadas associações extintas, é criado o Salão de Maio, de extrema importância para a cena artística e também as exposições da Família Artística Paulista, na qual participavam expressivos pintores paulistas, além dos pintores do grupo Santa Helena (ZANINI, 1983, p. 586).

Em 1940 seria criada a Divisão Moderna no Salão Nacional, pela portaria do Ministério de Educação e Saúde, pelo Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico, de nº 140, de 25 de julho. O ministro era Gustavo Capanema. A citada

---

[40] Segundo Teixeira Leite (1988, p.235), os integrantes do Núcleo Bernardelli e do Grupo Santa Helena representavam as alas moderadas do modernismo do Rio de Janeiro e São Paulo, respectivamente.

[41] Este último, Rescala, que também era restaurador, contribuiu especialmente para a história da arte de Goiás quando, por meio do Prêmio de Viagem no País conquistado no Salão Nacional de Belas Artes, descobriu em 1940 no interior do Estado de Goiás, na cidade de Goiás, antiga capital, a obra do artista sacro Veiga Valle, nascido no estado, divulgando-o nacionalmente. Rescala enviou cartas e relatórios ao SPHAN no Rio de Janeiro, tendo feito, inclusive, exposição de Veiga Valle na cidade de Goiás (SALGUEIRO, 1983, p.18). Segundo Elder Camargo Passos (1997, p. 147), Veiga Valle só era conhecido naquela cidade no ambiente de igrejas e oratórios particulares. O autor apresenta artigo da Revista Ilustração, de São Paulo, datada de dezembro de 1940, relatando a "notável descoberta" que acabara de ser feita pelo pintor José Rescala, que "fora aquela cidade estudar os costumes e os tipos característicos dos seus habitantes, preocupado em produzir alguma cousa nova, pois se encarregara daquela missão, como prêmio de viagem pelo Brasil, conquistado com raro brilho no Salão de Belas Artes do Rio... agradecendo a preferência de ser a primeira publicação do Brasil a divulgar e a lançar o nome do grande escultor brasileiro"(PASSOS, 1997, p. 234). O Salão citado é o Salão Nacional de Belas Artes, de 1937 (RESCALA, 1982, p.188). A missão do artista, a qual se refere a revista, caracteriza a concepção moderna de pintores do Grupo Santa Helena, de São Paulo e do Núcleo Bernardelli, do Rio de Janeiro, do qual Rescala era integrante, de pesquisar paisagens e tipos humanos característicos.

[42] Integrado pelos artistas Rebolo, Mário Zanini, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Fúlvio Pennacchi, Volpi, Humberto Rosa, Manoel Martins, entre outros. (ZANINI, 1983, p. 586)

portaria em seu artigo 1º restabelecia o Salão Nacional de Belas Artes, que deveria realizar-se de 1º a 30 de setembro e, em seu o artigo nº 2, resolvia que o Diretor do SPHAN (Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico) deveria apresentar as necessárias instruções para instalar e normatizar o funcionamento do Salão. Na citada Instrução, publicada no mesmo DO de 13/08/1940, página 06, em seu artigo 1º estabelecia que o Salão Nacional de Belas Artes se realizaria na data estabelecida pela portaria, no Edifício do Museu Nacional de Belas Artes, compreendendo as seções arquitetura, escultura, pintura, gravura, desenho e artes gráficas, e artes aplicadas, e no artigo 2º, criava a Divisão Moderna do Salão Nacional subdividida nas mesmas seções. Segundo Teixeira Leite, foi criada para abrigar os artistas com concepção de trabalho moderna ou não acadêmica, que já eram numerosos (LUZ, 2005, p.164). Segundo o texto legal, o salão seria realizado no recém-criado Museu Nacional de Belas Artes (1937). Os prêmios distribuídos eram viagem ao estrangeiro (durante dois anos); viagem ao país (durante um ano), uma para cada divisão; medalha de honra, uma só para todo o salão; medalha de ouro; medalha de prata; medalha de bronze e menção honrosa. O art. 18 da citada Instrução previa que só haveria uma medalha de ouro a ser conferida em cada seção das duas divisões, enquanto as demais medalhas e menção honrosa poderiam ser no número que o júri de cada seção decidisse. A medalha de honra era uma só para todo o Salão.[43]

[43] A Instrução prevista na portaria 140 de 1940 funcionava como regulamento do Salão Nacional em suas duas divisões e boa parte de suas regras são ainda adotadas nos regulamentos dos atuais salões de arte, dentre elas o art. 7º que estabelecia o espaço máximo para o selecionado em cada seção – na seção de gravura até 2 metros quadrados, desenho e artes gráficas até 3 metros quadrados, e as demais seções, até 10 metros quadrados. O mesmo artigo também proibia a participação de cópias e obras já expostas em salões anteriores. Entre as regras mais características da época, destacam-se: no artigo 6º, parágrafo único, estabelecia-se que ao prêmio de viagem ao estrangeiro, não poderiam participar candidatos que tivessem sua formação concluída em curso no exterior, além de obrigatoriamente já terem conquistado a medalha de prata no Salão. No artigo 7º a proibição de obras não assinadas e obras de artistas falecidos há mais de um ano, entre outros casos . Segundo o art. 13º os inscritos na seção de artes aplicadas não poderiam concorrer aos prêmios de viagem. No art. 12º previa-se que os júris de cada seção deveriam atribuir os prêmios aos candidatos, excetuando-se os de viagem ao estrangeiro que, conforme art. 14º , seriam decididos pela reunião dos júris de todas as sessões, das duas divisões e, no art. 15º, os de viagem no país, decididos com a reunião da respectiva seção, das duas divisões. Ainda era previsto que a medalha de honra, seria atribuída em escrutínio secreto de pelos menos 25 participantes já detentores da medalha de prata.

Segundo Luz, o problema residia no prêmio de Viagem ao Estrangeiro, o mais desejado, que era apenas um para o Salão, ou seja, as duas divisões disputavam este mesmo prêmio. Isto criava animosidade entre elas, tanto que a partir de 1945 foram instituídos dois prêmios de Viagem ao Estrangeiro, um para cada divisão (LUZ, 2005, p.163).

Em 1947 foi criado o Museu de Arte de São Paulo – MASP - e em 1948 são criados os Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, diante da forte presença modernista, com a participação, desde a década de 1940, de numerosos artistas de orientação não conservadora. No Rio de Janeiro, após funcionar em sedes provisórias, teve o Salão o seu espaço definitivo, no MAM-RJ, concebido pelo arquiteto Afonso Eduardo Reidy, inaugurado em 1958 (LEITE, 1988, p. 341 e 457).

Em 1951 foi criado por lei - Lei 1512 de 19/12/1951 - o Salão Nacional de Arte Moderna, juntamente com a Comissão Nacional de Belas Artes, coexistindo com o tradicional Salão Nacional de Belas Artes. Os dois, apesar de opostos, são considerados oficiais criando uma situação inusitada. Segundo Leite o Brasil foi o único país a reconhecer oficialmente duas tendências estéticas opostas. O autor ainda comenta que embora o caráter do Salão fosse nacional, pelo fato de realizar-se no Rio de Janeiro “nunca deixou de ser uma manifestação praticamente carioca”, com pouca participação de artistas de outros estados, até por causa da dificuldade que a grande distância representava para o envio de suas obras (LEITE, 1988, p. 457). Enquanto o Rio de Janeiro era a capital do país, em São Paulo o poder econômico era relevante e nesta capital foi criada a Bienal de São Paulo, cuja primeira edição aconteceu no mesmo ano da criação do Salão Nacional de Arte Moderna, constituindo-se em evento da maior importância para o desenvolvimento e projeção da arte brasileira (LUZ, 2005,p. 129).

Sobre a Bienal, conforme já comentado, é interessante observar que o evento, segundo Emerson Dionísio Oliveira trazia a “mais visível característica de Salão de Arte”, ou seja, distribuir prêmios regulares (OLIVEIRA, 2009, p. 83). Com isso, a Bienal e o Salão Nacional de Arte Moderna foram, de certa forma, concorrentes e isso criou uma tensão cultural no eixo Rio - São Paulo, uma vez

que o Salão acontecia no Rio de Janeiro e a Bienal em São Paulo. Para aumentar a questão, os montante em dinheiro dos prêmios distribuídos na Bienal era muito superior ao do Salão Nacional de Arte Moderna. O maior prêmio em dinheiro da Bienal era Cr$ 100.000,00, enquanto no salão era Cr$ 10.000,00. Por outro lado, os Prêmios de Viagem, tanto ao Exterior quanto no País, mantinham o interesse por parte dos artistas no Salão Nacional, pois garantiam a passagem e estadia, durante dois e um ano, respectivamente, para qualquer lugar escolhido no exterior ou no Brasil (LUZ, 2005, p. 129). Como foi dito, os artistas em sua maioria não tinham recursos para arcar com tais despesas.

Enquanto a Bienal de São Paulo foi realizada em 1951, o Salão Nacional de Arte Moderna só foi realizado em 1952. A citada lei de criação do salão disciplinava que a Comissão Nacional de Belas Artes tinha por escopo, além de fixar o quantum para a manutenção do artista nos prêmios de viagem, a escolha e aquisição de obras, dentre as premiadas nos dois Salões Nacionais (Moderno e Acadêmico), para integrarem os acervos do Museu Nacional de Belas Artes e ao patrimônio nacional (LUZ, 2005, pp. 127 e 130). As normas regulamentares para o Salão previstas na lei eram muito próximas daquelas estipuladas na Instrução da Portaria Ministerial nº 140 de 1940.

Segundo o texto legal, em seu art. 4º, a Comissão, presidida pelo Diretor do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), era constituída pelo Diretor do Museu Nacional de Belas Artes e por dois pintores, dois escultores, dois artistas gráficos e dois críticos de arte (dois de cada especialidade para atender aos dois salões, moderno e acadêmico) e conforme o art. 5º, deveria constituir duas subcomissões especializadas para organizar os dois salões.

Os membros do júri eram escolhidos entre técnicos e críticos de arte, ou entre artistas que tinham obtido medalha de prata, “certificado de isenção de júri” ou prêmios superiores. As seções continuavam seis, para cada salão: Pintura, Escultura, Gravura, Arquitetura, Desenho e artes gráficas e Arte decorativa.

O artista do Salão Moderno não recebia medalhas, conforme o art. 12. A premiação, como estímulo, correspondia a 1 (um) prêmio de Cr$10.000,00 (dez

mil cruzeiros) e 2 (dois) de Cr$5.000,00 (cinco mil cruzeiros) além de "Certificados de Isenção de Júri", limitados a 8 (oito). Os artistas contemplados com esses prêmios em dinheiro recebiam também o "Certificado de Isenção de Júri". Para concorrer aos prêmios de viagem teria o artista que já ter recebido o Prêmio de Isenção. O prêmio de isenção era bastante importante porque dispensava o artista de se submeter à seleção em futuras participações e era requisito para os prêmios de viagem.[44] Segundo Luz, curiosamente, o prêmio de viagem ao país só poderia ser concedido a artistas que já tivessem obtido o prêmio de viagem ao estrangeiro, talvez como exacerbação do nacionalismo. Nos salões posteriores, a hierarquia desses prêmios foi invertida, como funcionou até recentemente (LUZ, 2005, p. 131).

As premiações do Salão Nacional de Belas Artes previstas na legislação eram as seguintes, na ordem de importância: medalhas de ouro (duas), medalhas de prata (cinco), medalhas de bronze (sem limite previsto em lei), menções honrosas (também sem limite). Os prêmios de viagem eram superiores, hierarquicamente, às medalhas. E a premiação especial, de cunho honorífico, era a medalha de honra, cuja concessão exigia que já tivessem sido conquistados todos os outros prêmios. Interessante pensar que o salão exigia uma carreira de prêmios, que deveriam ser conquistados em sequência. Conquistado o primeiro, o artista se candidatava ao próximo superior. O mesmo prêmio não era concedido duas vezes para o mesmo artista.

Em 1954 o III Salão Nacional de Arte Moderna foi palco de uma expressiva manifestação de protesto ao governo contra a cassação das licenças de importação de tintas estrangeiras, estabelecida em 1952. Denunciavam os artistas a má qualidade das tintas nacionais verificada por exames técnicos que demonstravam que oxidariam, o que alteraria a cor prematuramente. O governo reconhecia a importação de tais materiais necessária, mas não prioritária e diante desse entendimento, não atendeu às solicitações. Em protesto, os artistas,

[44] Conforme o texto legal, o art. 13 conferia a cada um dos Salões dois prêmios de viagem ao estrangeiro e dois de viagem no país (um concedido a um pintor e outro para as outras seções), e pelo art. 15, seria concedido um prêmio especial de Medalha de Honra, (somente no Salão Nacional de Belas Artes), conferido ao artista já possuidor de medalha de prata ou premiação maior, mediante sufrágio com participação de pelo menos sessenta por cento dos artistas expositores no ano e por dois terços de votos.

liderados por Iberê Camargo, Djanira e Milton da Costa, não usaram cores nos trabalhos apresentados aos salões, só utilizando o branco e preto. Ficou conhecido como “Salão Preto e Branco”. A atitude foi eloquente, visto que era um salão oficial (LUZ, 2005, pp.132 e 133).

A partir de 1964, sob o regime militar, a arte moderna entrou na mira do governo. Não foi a modalidade artística mais censurada mas, com várias ocorrências de cerceamento, a restrição de liberdade adentrou os salões e exposições em várias partes do país.

Bulhões entende que embora tenha ocorrido censura, arbitrariedades, deportações, as artes plásticas tinham características que não a tornavam o foco da atenção do regime militar, diferentemente das áreas de música, cinema, literatura e teatro, por exemplo. Explica que as vanguardas das artes visuais, como contracultura, propunham modificações e subversões na própria obra, cujas propostas de transformação simbólicas mantinham-se dentro do espaço das artes visuais. Então expunham naquele momento uma liberdade de criação que era levada aos extremos, apesar das restrições do regime militar (BULHÕES, 2014, p. 40).

> “Enquanto a censura atuava severamente em diversos setores da sociedade, curiosamente as vanguardas das artes visuais apresentavam uma dinâmica atuação, de certa forma confirmando [...] o elitismo do sistema da arte... a vanguarda, com uma linguagem hermética, para cuja apropriação se exigia uma série de informações e uma formação que não estava ao alcance da maioria da população, foi um espaço de liberdade para setores descontentes dentro dos limites impostos pelo Estado de exceção. Retornava, assim, nos anos 70, o elitismo do sistema da arte, questionado pelos projetos democratizantes da década de 60. (BULHÕES, 2014, p. 41).

A esse respeito podemos citar um exemplo no II Concurso Nacional de Literatura e Artes Plásticas da Caixego (que correspondia, no concurso de artes plásticas, ao II Salão Nacional da Caixego, em 1975). No certame de Literatura, cinco dos seis jurados foram vetados por “antecedentes políticos e ideológicos que não recomendavam a sua participação em conclave desta natureza”, conforme documento emitido pela Divisão de Segurança e Informação – CEEG - em 07 de abril de 1976. Os jurados eram todos professores universitários (UFP, USP, PUC-RJ, UFRJ) das áreas de Literatura, Teatro, História e Poesia. Esta

edição do concurso de Literatura foi suspensa e não ocorreram outras. As edições de Artes Plásticas continuaram ocorrendo.

Mas Frederico Morais externa opinião de que a repressão do Regime Militar, com a censura a trabalhos de artes plásticas com cunho político ou erótico, ou mesmo as experimentações que objetivavam a ruptura com valores estéticos tradicionais e proclamavam a liberdade, chegou a influir no tipo de trabalho selecionado para as Bienais e salões de arte (MORAIS, 2006, p. 198). Segundo Agnaldo Farias, a partir de 1969, a Bienal de São Paulo não podia apresentar ao público as manifestações artísticas contemporâneas mais experimentais:

> ”...distanciou-se [*a Bienal*] quase por completo das tendências mais radicais, como a arte conceitual, a body art, arte povera, etc., que dominavam a cena artística naquele final de década... o ramal mais produtivo da arte de então baseava-se na capacidade de buscar saídas alternativas ao circuito artístico, o que se fazia negando a noção mesmo de obra de arte em favor de seu conceito e ou da utilização de suportes precários ou efêmeros” (FARIAS, 2001, P. 148).

A modalidade “objeto” estava sendo proposta como categoria por Frederico Morais no IV Salão de Arte Moderna de Brasília em 1967, pela primeira vez num salão (que normalmente distinguiam as obras tri-dimensionais como escultura), além de ser destacado na exposição “Objeto e Participação”, simultânea ao evento “Do Corpo à Terra”, em 1970, ambos organizados pelo crítico em Belo Horizonte.

> “ Na segunda metade dos anos 60, o objeto estava na ordem do dia... Eu definia o objeto como uma situação nova, que configura ou é o veículo mais adequado para expressar as novas realidades propostas pela arte pós-moderna” (MORAIS, 2006, p. 194).

Nos salões da Caixego, o próprio regulamento, através da limitação das modalidades (pintura, desenho e gravura) impedia a participação de manifestações contemporâneas mais radicais. Uma das razões dos desenhos gravuras e pinturas serem mais comuns em salões nos quais a inscrição era feita com a própria obra seria o custo de transporte e também, no caso de doações às instituições, o menor ônus. Como já visto, mesmo os museus, continuam absorvendo principalmente obras bi-dimensionais como pintura e técnicas

gráficas. “Apesar de anunciado, o falecimento da pintura não ocorreu” (OLIVEIRA, 2009, p. 73). Por outro lado, a intenção de constituir acervo também seria uma das causas para o direcionamento do salão para aquelas modalidades, até porque o tipo de trabalho aceito nas Bienais de São Paulo e outros salões brasileiros serviam de parâmetro legitimador daquilo que deveria ser selecionado. Considere-se que a coordenação do evento declarou em depoimento (BARRETO, 2009) que teve consultoria do crítico Jayme Maurício, jurado de edições da Bienal de São Paulo e vários salões de arte do eixo Rio-São Paulo e demais estados. E quanto aos jurados das edições dos salões da Caixego, eram convidados justamente aqueles que atuavam nos mais prestigiados salões do Brasil e nas edições da Bienal de São Paulo. Isso é o que fazia a maioria dos salões brasileiros (OLIVEIRA, 2009, pp 134 e 135).

Estas questões, política, repressão, censura e ruptura (seja pelo discurso literal, seja pela elaboração formal) estão presentes em parte significativa da produção artística brasileira do citado período e são importantes neste trabalho para estudo do sistema da arte de Goiás, anos 1960/70 e do acervo dos Salões da Caixego. Devido a isso, dentro deste capítulo, revisamos os casos mais mencionados nas publicações sobre censura nos salões de artes plásticas nos anos 60 e 70 e que integram de forma especial a história dos salões. Oliveira destaca o IV Salão de Arte Moderna de Brasília de 1967, a II Bienal da Bahia em 1968 e o III Salão Nacional de Ouro Preto de 1969 como os mais emblemáticos exemplos de salões que sofreram interferência com censura, retirada de obras ou foram interditados (OLIVEIRA, 2011, p. 226).

O IV Salão de Arte Moderna de Brasília foi um dos primeiros exemplos de censura ocorridos. Trabalhos de José Roberto Aguilar e Cláudio Tozzi foram retirados por serem considerados atentatórios ao regime (MORAIS, 1975, p. 101)[45]. Scovino relata que o DOPS havia recebido denúncia de que obras subversivas encontravam-se expostas no IV Salão. Obteve o depoimento do crítico Frederico Morais, que fazia parte da comissão julgadora, explicando que a polícia entendia como subversão principalmente a obra de Claudio Tozzi, sobre Guevara. “Quando a polícia chegou ao Salão, nós [o júri] dissemos que

[45] Schoroeder afirma que o trabalho de Tozzi, intitulado “Guevara vivo ou morto” teria sido danificado por um grupo de direita (SCHROEDER, 2011. p. 30).

caso eles retirassem os trabalhos [“subversivos”], o Salão seria fechado por completo. Nesse momento, a polícia desistiu” (SCOVINO, 2009, p. 1855)

Além da censura, houve também neste salão o episódio que ficou conhecido como Happening da Crítica, protagonizado por Nelson Leiner, que configurava uma oportunidade de crítica institucional aos salões, jurados, críticos, processos de seleção e sistema da arte. A crítica institucional era um dos pressupostos da Vanguarda dos anos 60. O então jovem artista Nelson Leiner inscreveu no salão, com visível intenção de ser recusado, dois trabalhos que consistiam em um porco empalhado com um presunto pendurado no pescoço e um tronco de árvore com uma cadeira acoplada, sob a denominação “Matéria e Forma”. O artista questionou os critérios do júri, por meio de uma nota no Jornal da Tarde de 21/12/1967, pelo fato do trabalho do porco ter sido aprovado (PEDROSA, 2006, p 207). O júri respondeu e a polêmica durou 03 meses. Efetivamente a instituição salão foi questionada, “colocou na defensiva uma considerável parte do sistema de salões, momento em que muitos destes foram extintos”, mas as respostas, principalmente as oferecidas por Mário Pedrosa e Frederico Morais, refutaram de forma consistente os questionamentos (OLIVEIRA, 2009, p. 104)[46]. Os jurados eram Mário Pedrosa, Frederico Morais, Walter Zanine, Mário Barata e Clarival do Prado Valadares. Segundo Frederico Morais, todos os críticos, à exceção do último, responderam à provocação (MORAIS, 1975, p. 88).

Na II Bienal da Bahia, inaugurada em dezembro de 1968 e fechada um dia após sua abertura, dez obras foram confiscadas, consideradas subversivas e os organizadores do evento foram presos (ZAGO, 2011). Segundo Schroeder (2013, p. 119), o certame foi patrocinado pelo Governo Estadual, por meio da Secretaria de Educação e Cultura e objetivava uma arte atual, buscando promover também a participação de artistas fora do eixo Rio-São Paulo[47].

---

[46] Pedrosa respondeu com o artigo “Do porco empalhado ou os critérios da crítica” de 1968, publicado inicialmente no jornal Correio da Manhã em 11 de fevereiro de 1968. Frederico Morais argumentou que tratava-se de relação entre produtos e derivados e questionou o título “Matéria e Forma” considerando-o equivocado, alegando que tudo é forma (MORAIS, 1975, p. 89).

[47] Nomes reconhecidos como Antônio Bandeira, Ana Letícia, Roberto Magalhães, João Câmara, Gilvan Samico e Carlos Scliar participaram da mostra. Nelson Leiner expôs em uma sala especial. Eram 270 artistas e mais de 100 obras. Houve apreensão das obras rejeitas pelo júri, transportadas em um caminhão, pela Polícia Federal. Os organizadores não obedeceram a ordem de retirar obras consideradas subversivas e inauguraram a exposição. No dia seguinte a

É interessante verificar que nesta II Bienal da Bahia, o artista Siron Franco obteve o prêmio de aquisição na categoria Desenho com o trabalho "Cavalo de Tróia". Foram inscritas e selecionadas além da obra citada, mais duas: "Fim de Todos" e "Morte aos primogênitos". Estas últimas foram destruídas, no fechamento da Bienal (COSAC, 1995, p. 213). Tal fato foi confirmado pelo pintor em entrevista (SIRON FRANCO, 05/04/2013).

Em 1969, no III Salão Nacional de Ouro Preto, a censura militar retirou algumas gravuras que nem chegaram a ser vistas pelos jurados (MORAIS, 1975, p. 101). Sobre a autoria das gravuras, o artista Emanoel Araújo em entrevista ao jornalista Sérgio Rodrigo Reis[48], publicada no Jornal Estado de Minas de 19 de maio de 2005, recordando-se com saudade da amiga Mari'Stela Tristão (que era a organizadora do Salão Nacional de Ouro Preto), declarou que ao vencer o Salão de Ouro Preto em 1969 com uma série de gravuras eróticas, teve as mesmas censuradas e retiradas (RODRIGO REIS, 2005). É interessante este depoimento visto que nas teses e dissertações pesquisadas sobre este salão, não consta a autoria das gravuras retiradas[49].

No mesmo ano, a censura interditou a exposição no MAM-RJ de artistas que iriam representar o Brasil na Biennale des Jeunes em Paris, considerando que as obras protestavam contra o regime ou eram de tema erótico. Esse fato somado aos demais de censura culminou no boicote de artistas internacionais à IX Bienal de São Paulo. A Associação de Críticos de Arte – ABCA no Rio, cujo presidente era Mário Pedrosa protestou contra os incidentes. Os críticos Pol Bury e Pierre Restany desistiram de participar, assim como vários artistas prestigiados, entre eles Le Parc e César. Para Aracy Amaral também

---

exposição foi fechada pela Polícia Política. O evento foi considerado "comunista" e os organizadores foram presos por trinta dias. Retiradas as 10 obras e com nova direção, a Bienal foi reaberta em 17 de janeiro de 1969. Carolina Schroeder lista os artistas Lênio Braga (três trabalhos), Antônio Manuel (um trabalho), Manuel Henrique (três trabalhos) e Farnese de Andrade (um desenho), segundo Juarez Paraíso, um dos organizadores. Menciona ainda publicação de Ceres Coelho, que acrescenta os nomes de Antônio Dias e Tereza Simões (SCHROEDER, 2013, pp 119 e 120).

[48] Sérgio Rodrigo Reis foi jornalista cultural do jornal O Estado de Minas, curador e diretor de instituições museológicas de Minas Gerais, inclusive do Museu da Pampulha.

[49] Schroeder (2013), Cavalcanti (2005), Oliveira (2011) , Zago (2011) e Amaral (1983). Paulo Reis menciona ainda o I Salão de Ouro Preto em 1967, informando que alguns obras foram retiradas antes do julgamento, "a censura tornou-se uma operação autoritária frequente depois do AI-5"(REIS, 2006, p. 58).

aderiram ao boicote artistas brasileiros que moravam no exterior, tais como Sérgio Camargo, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Antonio Dias, Arthur Luiz Piza, Krajcberg e Rossini Perez [50] (AMARAL, 2013, p. 400).

Esta IX Bienal ainda sofreu a censura do governo militar. A artista Cybele Varela teve seu trabalho retirado da exposição. A obra envolvia um mapa do Brasil, a foto de um general e um verso “recebe um afeto que se encerra em nosso peito juvenil” do Hino à Bandeira. Nesta mesma Bienal, o trabalho de Quissak Júnior, que também abordava bandeiras do Brasil, descontentou os militares que consideraram desrespeito ao pavilhão nacional. Curioso é que o artista americano Jasper Johns, cuja obra tem a bandeira americana (ou listras vermelhas, ou estrelas no azul) como tema recorrente foi premiado nesta Bienal justamente com o tema bandeiras. Como visto, obras de natureza política ou temas eróticos, estavam sendo cada vez mais censuradas nas exposições. (SCHROEDER, 2013, p. 119).

O Salão da Bússola, realizado no MAM-RJ, ocorreu nos meses de novembro e dezembro de 1969, promovido por Aroldo Araújo Propaganda Ltda., em comemoração aos cinco anos da empresa. A Bússola era o símbolo da empresa, daí o nome do salão. O MAM apenas cedeu o espaço. Segundo Jaremtchuc (2005), houve repercussão na imprensa e no meio artístico essencialmente por causa dos trabalhos polêmicos e dos eventos paralelos como o ciclo de debates. Alguns artistas ganharam projeção a partir do salão. Naquela época de repressão política, trabalhos experimentais representavam uma transgressão, uma ruptura com o tradicional e denotavam liberdade (JAREMTCHUC, 2005).

Segundo Frederico Morais , “ o Salão estava calcado em um regulamento absolutamente convencional. Mas, por uma dessas ironias de nossa história artística, transformou-se em um dos marcos inaugurais de uma nova vanguarda brasileira.” (MORAIS, 2013, p. 339). As obras censuradas, recusadas ou retiradas de bienais e salões de arte, sob a alegação de que eram obras subversivas, já mencionado anteriormente, inclusive aquelas dos jovens artistas montadas no MAM do Rio de Janeiro que participariam da Bienalle des Jeunes, em Paris, foram inscritas no Salão da Bússola.

[50] Rossini Perez foi jurado no Salão Regional da Caixego.

> "Com seus ateliês atulhados de obras, esses artistas decidiram concorrer em massa ao Salão da Bússola. E houve, então, um lance divertidíssimo. O regulamento do Salão dizia que os artistas poderiam se inscrever nas categorias de pintura, escultura, desenho, gravura etc. Aí todos eles se inscreveram na categoria "etc." .... Dos quinze integrantes da Geração AI-5[51], onze foram premiados. Juntos, realizaram um salão de vanguarda dentro do Salão da Bússola. Cildo recebeu o prêmio maior – uma viagem Rio-Nova/York-Londres –; Wanda, uma viagem a Paris, outros receberam prêmios aquisitivos ou bolsas de estágio na própria agência de Aroldo Araújo. Estava lançada a primeira geração brasileira de artistas conceituais". (MORAIS, 2013, p. 339).

Neste salão é importante registrar a "feroz guerra de bastidores" que colocava os críticos Frederico Morais e Mário Schemberg contra o "espírito reacionário" de Walmir Ayala e os promotores do evento (BITTENCOURT, 2006, p. 176). Evidentemente os promotores idealizaram um salão tradicional, com obras previsíveis e estetizadas (como se pode depreender pelo regulamento e categorias). O inesperado aconteceu e os jovens artistas com os trabalhos disponíveis inscreveram-se no salão. Diante do teor das propostas das obras, acolhidas pelos dois críticos, imagina-se a dificuldade criada, pois além do inusitado formal, já tinham sido taxadas de inadequadas pelo regime militar. Note-se que o Salão da Bússola estava ocorrendo exatamente na época das ações de repressão.

> "Iniciava-se ali a irremediável divisão da crítica brasileira em duas correntes – a progressiva e voltada para as novas linguagens e a obscurantista e a serviço do mercado – cada vez mais contrária... a luta que teve início neste primeiro e único Salão da Bússola iria se ampliar constantemente nos anos subsequentes.... abrangendo todos os setores da criatividade e pondo em questão não só o próprio fazer artístico como também os métodos de ensino, os museus, os salões e o mercado" (BITTENCOURT, 2006, p. 176).

Adjetivos à parte, é interessante observar a entrada do mercado como oposição ao desenvolvimento da linguagem artística experimental, considerada "progressista", (em função da atitude de ruptura com o sistema vigente político e social) e ainda que o jurado Walmir Ayala encontrava-se na comissão julgadora

---

[51] Segundo Frederico Morais, eram " artistas mais jovens, frequentadores habituais do MAM... Entre eles estavam Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Wanda Pimentel, Raymundo Colares, Cláudio Paiva e Umberto Costa Barros. Foi essa geração, que iria se destacar pelo radicalismo de suas propostas". (MORAIS, 2013, p. 339). Poderia-se citar ainda Luiz Alphonsus, Theresa Simões, Guilherme Vaz, Odila Ferraz (BITTENCOURT,2006, p. 175)

do 4º Salão Nacional da Caixego, quando foi registrada discordância dos jurados em ata.

O XIX Salão de Arte Moderna, ocorrido em 1970, também realizado nas dependências do MAM- RJ, segundo Bittencourt (2006, p. 177) foi de excelente qualidade tendo a participação de Carlos Vergara, Antônio Henrique Amaral, Ascânio M.M.M., Farnese de Andrade, Cláudio Paiva, Luiz Alphonsus, entre outros. Mas o fato que ficou na história foi protagonizado pelo artista Antônio Manuel que tentou apresentar seu corpo como obra. Recusado pelo júri, o artista arrancou a roupa e passeou nú pelos salões do MAM, observado por uma platéia que a princípio ficou "embasbacada", mas que não lhe negou aplausos ao final. Segundo Bittencourt a sub-comissão organizadora ficou desesperada pela possibilidade de fechamento do evento pela censura. (BITTENCOURT, 2006, p. 178).

Vale menção o II Salão de Verão, de janeiro de 70, igualmente no MAM - RJ, que era iniciativa do Jornal do Brasil patrocinado pelo Banco Andrade Arnaud (AYALA, 2006, p. 257). Marcaram este salão as propostas de Umberto da Costa Barros, que através da desorganização intencional de seus painéis questionava as montagens de exposições e da proposta de Barrio, constituída de manifestos que contestava as categorias de inscrição dos salões de arte[52] (MORAIS, 1975, p. 105).

Houve censura no IV Salão Global de Inverno, realizado no Palácio das Artes em Belo Horizonte, em 1976. A obra intitulada " Penhor da Igualdade" de Lincoln Volpini é retirada da mostra no dia seguinte da inauguração, por ordem da polícia, que por meio de interpretação de elementos do trabalho, considerou-o como de conteúdo subversivo[53] (MORAIS, 2004, p. 19). O artista e os integrantes da comissão julgadora do Salão (Rubens Gershman, Carybé, Mário Cravo Júnior e Frederico Morais) foram a julgamento (MORAIS, 2004, p. 19). Ao final do

---

[52] Barrio inscreveu, e foi aceita, na categoria Desenho sua proposta de manifesto contra todas as categorias artísticas e salões (BITTENCOURT, 2006, p. 179). A aceitação da proposta pelo salão foi contestada pelo artista, a exemplo do que aconteceu com Leirner no IV Salão deBrasília.

[53] Segundo Frederico, a polícia interpretou a imagem de um pedaço de madeira, que a obra continha, como a bandeira nacional, e de lupa enxergou-se uma inscrição em um muro ao fundo do trabalho, que apoiava a guerrilha do Araguaia (MORAIS, 2004, p. 19)..

processo, os jurados foram inocentados e o artista foi condenado a um ano de prisão, cumprido em liberdade, por ser réu primário (SCOVINO, 2009, p.1857).

No ano seguinte, no IV Salão Nacional da Caixego , segundo a coordenadora do evento, Maria das Graças Cruvinel, (CRUVINEL, 2015, entrevista), um trabalho selecionado do artista mato-grossense João Sebastião Costa havia sido censurado e não foi exposto. Este artista já havia ganho prêmio de aquisição no III Salão da Caixego. Neste IV Salão, uma de suas obras continha uma figura feminina, erótica, que, segundo o autor representa um travesti, com seios desnudos e roupa íntima, dentro de um quarto, com uma penteadeira e, pregado na parede, a reprodução de um cartaz de propaganda utilizado na década de 1970 pelo Governo Federal, sob o regime militar, onde figura um catavento verde e amarelo e a inscrição “O Brasil é feito por nós”. Segundo Cruvinel, esse trabalho foi considerado problemático, porque envolvia questões de moralidade e erotismo misturados com a propaganda cívica, do governo federal, que representava o país. Pode-se constatar o discurso da obra que retrata uma figura feminina seminua, erotizada, que na época não expressava a moralidade desejada, também fazendo parte do Brasil. O quadro não foi exposto, embora integrasse o conjunto selecionado pelo júri, que premiou um dos trabalhos. O autor, João Sebastião, afirma em entrevista que, embora tenha inscrito o trabalho com outro nome - conforme a documentação pesquisada poderia ser Serviçal ou Servidor - não se lembra qual destes corresponde à obra, que agora é chamada “O Brasil é feito por nós”.

> “A premiação em 1977, deu-se sobre o impacto temático colocado no conjunto de três obras. Esse período foi difícil. Essas obras foram pintadas sobre os meus lençóis de solteiro, portanto traziam um forte sentimento de revolta!! Era condizente com a época. Coisa leve. Eram motivos plásticos, condizentes com a realidade da época. Eu fiquei sabendo que o Cata Vento, fora censurado, no sentido de não ser mostrado ao público, pois de fato a tela traz elementos "desaforantes" ao machismo, carregado de um toque de poesia e pura liberdade democrática. Tudo isso, ocorrido, dentro de um quarto de um travesti brasileiro. Uma audácia!! A obra representa a liberdade que essa figura feminina nos mostra. Essa figura desnuda, é, na verdade um travesti, um elemento de esquerda, enquanto um subversivo em sua condição assumida. Na simplicidade objetiva, a figura pendura na parede, de seu humilde barraco, um cartaz da época da ditadura. Isso foi a gota d’ água!!” (COSTA, João Sebastião, entrevista em 18/04/2015).

O prêmio havia sido atribuído à outra obra do conjunto selecionado. É uma obra que contém, segundo o autor, uma representação de um Pai de Santo, negro, travestido como figura feminina, numa dança em um terreiro, no qual existe outro cartaz onde se lê “Um Transe Amazônico!” e “Caboclo Rompe Mata”, em evidente ironia com a estrada Transamazônica, obra propaganda do Governo Militar. Praticamente os mesmos elementos provocativos do trabalho anterior estavam presentes na obra premiada. Esta obra fez parte do acervo da Caixego e, por conseguinte, no do MAC-GO. É intitulada “Serviço”. Segundo o artista,

> “...a figura representa um macumbeiro gay. Está incorporado da entidade Pomba Gira Cigana. Um "Transe Amazônico", certamente é uma metáfora. Uma alfinetada na situação. Nessa época, eu tinha uns 25 anos e buscava confrontos sociais paras serem pintados, e um terreiro de Umbanda, é uma das coisas mais lindas que eu já vi. Amo essa obra pelo seu caráter de veracidade dos fatos...” (COSTA, João Sebastião, entrevista em 18/04/2015).

Fig. 01 - João Sebastião Costa – 1977

Fig. 02 - João Sebastião Costa,1977 – obra premiada

Fig. 03 - Detalhe da obra premiada – João Sebastião Costa -1977

O autor não se recorda dos títulos com os quais inscreveu as obras. Era um conjunto de três obras. Vale notar que nesta mesma edição do Salão da Caixego, em 1977, foi selecionado Lincoln Volpini, protagonista do episódio comentado anteriormente.

No ano de 1975 foi criada a FUNARTE (Fundação Nacional de Arte) e o INAP (Instituto Nacional de Artes Plásticas). Em março de 1976 o Presidente Ernesto Geisel aprovou o Estatuto da Fundação vinculando-a ao Ministério da Educação e Cultura (MEC). Como antecedentes, em 1973, o Conselho Federal de Cultura havia tido solicitação do Ministério da Educação para elaborar as diretrizes para o PNC, Política Nacional de Cultura. O documento foi entregue em março daquele ano (ANDRIANI, 2010, p. 13). Propunha um Ministério específico para a área e uma Fundação para as artes. Em decorrência foi criada, em 1975, a Funarte e o INAP, cabendo a este a realização do Salão Nacional (LUZ, 2005, p. 136).

Em 1978, foi criado o Salão Nacional de Artes Plásticas, extinguindo o Salão Nacional de Arte Moderna e o Salão Nacional de Belas Artes, este já em irremediável declínio, segundo Teixeira Leite, transformando-se em “reduto” de artistas acadêmicos e conservadores (LEITE, 1988, p. 457).

Na década de 1980, percebia-se um enfraquecimento do Salão Nacional de Artes Plásticas, o que reduzia o espaço de inserção dos jovens

artistas na cena, pois muitos artistas brasileiros se tornaram conhecidos e se inseriram no mercado através dos Salões e suas premiações. Tentava-se um novo sistema, que preconizava as subcomissões, onde deveria haver críticos que tivessem também conhecimento da arte internacional, para evitar a premiação de cópias. Objetivava-se com as subcomissões oportunidades iguais e a descentralização do eixo Rio - São Paulo, que se iniciou com as inscrições, feitas em polos localizados em várias capitais fora do citado eixo (LUZ, 2005, p. 143) .

Neste intuito estabeleceu-se que no X Salão, de 1988, a comissão de seleção e premiação deveria viajar por todo o país para verificar artistas promissores para participar do salão. Os prêmios de viagem seriam substituídos por prêmios em dinheiro para todos os selecionados, como os atuais prêmios de participação. Criou-se um conflito, com os artistas se dividindo em duas posições, uma que concordava com esta estratégia - integrada, entre outros, pelo crítico Reinaldo Roels e o pintor Luiz Áquila da Rocha Miranda, diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage - que apoiava a artista Iole de Freitas, diretora do INAP, e de outro lado, os que eram contra - como o escritor e crítico Ferreira Gullar, a crítica e historiadora Aracy Amaral e pintor Rubens Gerchman, entre outros. A polêmica movimentou mais de 600 pessoas da cena artística, demonstrando que o evento ainda tinha capacidade de mobilizar o meio (LUZ, 2005, p. 145).

Levy lamenta a não realização do Salão em 1990, quando estaria comemorando o seu sesquicentenário, caso fosse realizado (LEVY, 1990, p. 18). Em 1991, o XII Salão Nacional de Artes Plásticas foi realizado fora do Rio de Janeiro, em Brasília, chamando-se Prêmio Brasília de Artes Plásticas. Em 1992 voltava ao Rio de Janeiro, novamente concedendo prêmios de viagem. Desde 1990 a Funarte havia se tornado IBAC - Instituto Brasileiro de Arte e Cultura - mas em 1994 voltaria a ser novamente instituída como Funarte. O último Salão Nacional de Artes Plásticas, o XVI , foi realizado em 1998. O declínio do Salão Nacional desde os anos 80 pode ter como causa a substituição do evento pela primazia da Bienal de São Paulo e pela atuação das galerias de arte que revitalizaram o mercado e, por conseguinte, o campo das artes (LUZ, 2005, p.142 e 146).

Artistas notórios de todo o Brasil participaram do Salão Nacional, incluindo neste também as Exposições Gerais, em todas as suas edições tais como, Batista da Costa, Helius Seelinger, Rodolfo Chambelland, Oswaldo Teixeira, Portinari, Teruz, Pancetti, Milton da Costa, Clóvis Graciano, Iberê Camargo, Franz Weissmann, Inimá de Paula, Edgar Walter, Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Rubem Valentim, Ianelli, Bracher, Aldemir Martins, Cícero Dias, Farnese de Andrade, Marcelo Grassmann, Glauco Pinto de Morais, Claudio Tozzi, Nuno Ramos, Jorge Guinle, Manfredo Souza Neto, Carlito Carvalhosa, Mônica Sartori, Eliane Duarte, Augusto Herkenhoff só para citar alguns dos contemplados com o Prêmio de Viagem, além do grande número daqueles que obtiveram as outras premiações, como Guignard que obteve a Medalha de Honra (LEITE, 1988, p. 424).

Em 1974 e 1975, o artista goiano Siron Franco foi contemplado com os prêmios de Isenção de Júri e Viagem ao Estrangeiro no Salão Nacional de Arte Moderna. Em 1976 e 1982, o artista goiano Cleber Gouveia obteve Isenção de Júri no Salão Nacional de Arte Moderna e o prêmio de Viagem ao Estrangeiro no V Salão Nacional de Artes Plásticas. A última edição do Salão Nacional de Artes Plásticas, a XVI, realizada em 1998 teve como vencedor do prêmio de Viagem ao Exterior, o artista goiano Eliser Szturm, domiciliado em Brasília[54]. Outros artistas goianos também obtiveram outros prêmios no Salão Nacional.

O encerramento do Salão Nacional não extinguiu este tipo de evento no Brasil, pois numerosos salões foram desenvolvidos fora do eixo Rio-São Paulo, nos estados não hegemônicos ou centros ex-cêntricos, na terminologia de Aracy Amaral (2006, p. 91), como é o caso dos Salões da Caixego em Goiás. Alguns continuam ativos e outros são criados a cada novo momento. Mudanças foram feitas em seus regulamentos, adaptando-se as contingências modernas, e em certos casos, como na década de 1990, foram “batizados” de editais (OLIVEIRA, 2009, p. 88).

[54] informações em (ADES, 1995) e (MENEZES, 1998) .

2.2 – SALÕES DE ARTE: COMPASSOS E DESCOMPASSOS

Para o estudo deste tema polêmico - os salões de arte – é interessante iniciar com a opinião irreverente do marchand, crítico e primeiro diretor do MASP, Pietro Maria Bardi, publicada em 1976. Referia-se às Exposições Gerais, afirmando que a primeira exposição oficial no Brasil, realizada em 1829 e regulamentada em 1840, seria o início da "proliferação dos maléficos Salões que ainda hoje existem nas capitais e nos pequenos centros, às vezes divididos salomonicamente em acadêmicos e modernos" (BARDI, 1976, p.151). [55]

Teixeira Leite já alertava sobre irreverência e criatividade de Bardi, decorrentes de sua "personalidade nada ortodoxa", em organizações de exposições com novas técnicas museológicas (1988, p.57). Bardi era italiano e foi trazido ao Brasil por Assis Chateaubriand para atuar como diretor do Museu de Arte de São Paulo, onde permaneceu por mais de 40 anos. Extremamente atuante, conseguiu obras de renomados artistas estrangeiros e brasileiros para o acervo do referido museu (LEITE, 1988, p. 56).[56] Esta citada crítica aos salões não traz maiores esclarecimentos mas, com certeza, uma das questões abrangidas refere-se à coexistência de duas versões antagônicas oficiais de salões – moderna e acadêmica – já observada por Teixeira Leite (1988, p. 457). Atente-se que logo após da publicação de Bardi, em 1978, foi criado o oficial Salão Nacional de Artes Plásticas, extinguindo as versões moderna e acadêmica, sendo que esta última, segundo Leite, já estava em acentuado declínio, como "reduto" de artistas conservadores. Mas o novo salão acarretou mais uma crítica na época, pois o prêmio que era estipulado em dólares passou a ser dado em cruzeiros, o que contribuiu para o seu desgaste em virtude da desvalorização crescente da moeda nacional, ao ponto de, na década de 80, a premiação de viagem ao estrangeiro do Salão Nacional não ser suficiente para pagar uma

---

[55] Como foi dito, as críticas aos salões vinham desde as Exposições Gerais, pois Manuel Araújo de Porto Alegre já tinha formada opinião sobre os concursos dizendo: os "parabéns antecediam os concursos" (LUZ, 2005, p. 58).

[56] Sob sua direção, foram adquiridas obras de Renoir, Ticiano, Rafael, Van Gogh, Modigliani, Gauguin, Cézanne, Picasso entre outros,para o acervo.
http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/PietroMa.html

passagem à Europa. Note-se que essa discussão ou crítica não era sobre a validade dos salões, mas sobre o valor do prêmio do Salão Nacional, considerado pequeno e sendo oficial o salão, instituído por lei, cabia ao Estado o seu custeio e esse valor denotava pouco investimento na modalidade. De todo modo, era uma instituição respeitada pelos artistas jovens, principalmente os do Rio de Janeiro, que concorriam com mais frequência (DURAND, 2009, p. 233).

Ainda sobre a opinião de Bardi, alguns aspectos, como o seu conhecido interesse e atuação na aquisição de obras clássicas européias para o acervo do MASP, os fatos do seu acervo pessoal trazido por ele ao Brasil ser constituído de arte primitiva italiana segundo Gilberto Chateaubriand (entrevista em 05/07/2013)[57] e por ser antiquário, conforme afirma Durand (2009, p. 126), poderiam levar a uma precipitada conclusão de desinteresse pela arte apresentada nos salões, normalmente uma arte atual, pelo menos nos salões modernos. No entanto esta conclusão é incompatível com sua condição de marchand que negociava trabalho de artistas nacionais jovens com propostas arrojadas. Segundo informação do colecionador Gilberto Chateaubriand em entrevista, Bardi era proprietário da Galeria Mirante das Artes em São Paulo e, nesta função, negociava e divulgava obras de artistas brasileiros da época, como Wesley Duke Lee[58], entre outros ainda desconhecidos ou em ascensão no eixo Rio - São Paulo. Dentre estes, figuravam os artistas de Goiás, Maria Guilhermina, Frei Nazareno Confaloni e Siron Franco. Maria Guilhermina Gonçalves relata em

---

[57] A informação de que o acervo que Bardi trouxe quando veio ao Brasil seria integrado por artistas primitivos italianos, ou seja, arte pré-Renascentista italiana, foi cedida em entrevista por Gilberto Chateaubriand (2013), que informou ainda que Bardi realmente tinha um especial interesse pelos clássicos e impressionistas europeus e comprava as obras destes célebres artistas através do contato com Daniel e Georges Wildestein, dos maiores marchands do mundo na época, que atuavam em Paris e Nova York. Segundo Gilberto Chateaubriand, a Galeria Wildestein em Paris se localizava na Rue du Colisée. Georges Wildenstein foi um especial fornecedor de obras de arte para o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Vendeu ao museu obras dos artistas Mantegna, El Greco, Goya, Bellini, Ingres, Delacroix e muitos artistas do núcleo de impressionistas do referido museu (Degas, Cézanne, Monet, Renoir, etc.). Estas vendas o transformaram no principal credor do MASP. Foi também doador de obras ao acervo, podendo-se citar, entre outros, uma escultura do artista Honoré Daumier. Na ocasião que a justiça norte-americana pediu o seqüestro das obras do museu, em função do atraso no pagamento das aquisições aos credores, Wildenstein recusou-se a demandar da mesma forma, alegando que não era atitude de galeristas perante um museu. A Pinacoteca do segundo andar do MASP tem o nome de George Wildestein, em sua homenagem.
Acesso em http://pt.wikipedia.org/wiki/Georges_Wildenstein.

[58] Considerado por Durand (2009, p.201) como jovem vanguardista, era exposto também na Galeria Ralph Camargo, nos anos de 1970/71. Já na década de 60 Wesley Duke Lee destacava-se, com importante participação no movimento Realismo Mágico e no grupo Rex.

entrevista (10/10/2013) que Bardi adquiriu uma obra dela, escultura, para o MASP e outras para a sua galeria, com o objetivo de comercializar. Além disso, menciona que ele esteve algumas vezes em Goiânia, acompanhado por sua mulher, Lina Bo Bardi. Siron informou em entrevista concedida em 05/04/2013 que também foi apoiado pelo referido crítico e marchand.

Um aspecto a ser considerado sobre as opiniões de Pietro Maria Bardi a respeito dos salões de arte é o período de sua publicação, em 1976, quando os salões estavam sendo muito criticados. Tanto pela coexistência, já referida, das modalidades antagônicas dos Salões Nacionais oficiais, moderno x acadêmico, mas também pelas oportunidades desiguais entre os artistas do eixo Rio – São Paulo e dos outros estados. As grandes distâncias do Rio de Janeiro, onde eram realizadas as inscrições - feitas com as próprias obras - geravam um grande custo de transporte para os artistas, o que desestimulava a participação dos que se encontravam mais distantes do Rio de Janeiro. Somente em 1984, houve uma tentativa de resolver tal problema, por meio da instituição do critério de enviar fotos dos trabalhos para a seleção (DURAND, 2009, p. 233). Era a chamada seleção por *dossier*. Tal critério além de minimizar o custo de transporte, pois somente os trabalhos selecionados seriam transportados, facilitava a questão de armazenamento das obras. Tal medida visava exatamente proporcionar possibilidade de inscrição para um número muito maior de interessados, além de solucionar a questão da impossibilidade de armazenar as respectivas obras. Segundo Durand, isso possibilitou realmente um grande número de inscrições e os maiores salões nacionais passaram a ter em média 1200 inscritos (DURAND, 2009, p. 233). Esse sistema é adotado até hoje na grande maioria dos salões: as obras são inscritas e selecionadas por fotos, projetos ou portfólio. As escolhidas são transportadas para o salão, para a análise do júri de premiação. No entanto este processo não teve aprovação unânime na época, devido à crítica de que os jurados, responsáveis pela seleção, não veriam as obras em sua materialidade ou dimensão e isso poderia causar surpresas – negativas ou positivas - quando a obra selecionada fosse enviada e exposta. De qualquer forma, tal procedimento causou muita estranheza, em virtude da tradição de inscrição com as próprias obras: Teixeira Leite classificou de estapafúrdia esta solução encontrada pelos organizadores do Salão e por eles justificada pela extensão territorial do Brasil, de

fazer a seleção dos participantes distantes do Rio de Janeiro através do exame de “slides e fotografias remetidas pelos concorrentes” (LEITE, 1988, p.457).

Os salões de arte realizados nas cidades menores e nas capitais dos outros estados – como no próprio caso de Goiás, com os Salões da Caixego - “proliferavam” na década de 70 e este é um aspecto importante da crítica de Bardi: o reconhecimento de que os salões regionais aconteciam independentemente do enfraquecimento do Salão Nacional. Ocorriam justamente pelo brusco aumento da quantidade de jovens artistas (DURAND, 2009, p.234) buscando um lugar ao sol e, também, pelo entendimento dos aspectos positivos – já mencionados - que tais eventos representavam para os governantes locais (estaduais e municipais). Enfim, consideravam os salões como instância de legitimação.

Interessante observar a análise que fazem Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, enfocando dos anos 1990 em diante, na qual apresentam argumentos que denotam que as motivações para as realizações dos salões nesses dois períodos (anos 70 e anos 90) tinham bastante semelhança. Expõe os críticos três hipóteses para a revalorização do evento (pelo menos, por parte dos artistas): é um dos poucos mecanismos que garante a visibilidade da grande quantidade de artistas saídos dos cursos criados nos últimos anos; a atratividade dos prêmios e, por último, o interesse das instituições públicas e privadas em promovê-los para fomentar “a difusão cultural associado ao interesse – legítimo – de aproximar a marca de um governo ou de uma empresa à produção cultural contemporânea” (FARIAS e ANJOS, 2007, p. 51). Tais hipóteses são compartilhadas por outros críticos, sendo que a última delas foi abordada, com ênfase, como motivação para os salões da década de 1970 e especialmente os Salões da Caixego. Segundo os autores, o que muda nos salões dos tempos atuais é que superaram um estigma quase unânime de formato ultrapassado para a cena contemporânea, e revalorizaram-se, mantendo o seu interesse e importância no sistema da arte brasileira.

Durand, no entanto, apresenta opinião oposta, considerando que essa multiplicação de salões nos estados de todo o país também contribui para a obsolescência dos mesmos como instância de consagração. Isto porque como

eventos de “ iniciativas locais, prefeituras, pela sua quantidade e valores irrisórios de premiação, tem contribuído para a redução do poder consagratório de cada um”, tornando mais difícil o esforço do principiante em adentrar e ter projeção no campo artístico. Baseia-se Durand na opinião de um crítico por ele entrevistado que afirmava serem estes salões, costumeiramente, de caráter regional envolvendo, em sua maioria, apenas críticos do próprio Estado ou da localidade e candidatos também de circuitos próximos (DURAND, 2009, p.234).

É uma opinião que diz respeito aos salões regionais, mas verifica-se que muitos salões realizados na época, em vários estados, eram de caráter nacional. Buscavam o poder consagratório não apenas com a participação dos jurados – críticos notórios inclusive da Bienal de São Paulo – mas também pela inclusão de artistas renomados que participavam como convidados, a exemplo dos Salões da Caixego, de caráter nacional e com um alto valor de premiação.

Emerson Dionísio de Oliveira analisa nove museus criados de 1965 a 2005, que foram constituídos fora das capitais maiores, Rio de Janeiro ou São Paulo, e que herdaram, para integrar seus acervos, obras oriundas de salões de arte realizados nas respectivas regiões. Com características regionais e nacionais, esses salões receberam, em suas comissões julgadoras, críticos de renome nacional, que participaram em vários deles, como Jacob Klintowitz, José Roberto Teixeira Leite, Roberto Pontual, Walmir Ayala, Frederico Morais, Márcio Sampaio, Paulo Mendes de Almeida, Jayme Maurício e mais recentemente Agnaldo Farias, Daniela Bousso, Ricardo Resende, Angélica de Moraes, Tadeu Chiarelli, Fernando Cochiaralle, Marcus Lontra, entre vários outros[59]. Desses

[59] Em outro trabalho, no artigo intitulado “A arte de julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960”, Oliveira analisa 31 salões de arte das cidades: Belo Horizonte, Brasília, Campinas, Curitiba, Fortaleza, Porto Alegre, Recife, Rio de Janeiro, Salvador, São Paulo e Vitória, a partir da reincidência dos jurados. Apresenta os críticos que mais atuaram na década de 1960, dividindo-os em grupos não exclusivos. No primeiro grupo apresenta os de atividade crítica profissional: 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. No segundo grupo cita oriundos dos quadros administrativos e políticos dos organizadores dos salões: Eduardo Rocha Viamond (PR), José Joaquim Carneiro de Mendonça (BH) e Barreto Guimarães (PE). E no terceiro grupo, os jurados artistas: Aldemir Martins, Darel Valença,Donato Ferrari, Fernando Velloso, Francisco Stockinger, Genaro de Carvalho, Geraldo de Barros, Ibere Camargo,Lothar Charoux, Loio Pérsio, 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 (OLIVEIRA, 2011, p. 479). Durand apresenta estimava de um crítico atuante –

museus, mais da metade utilizaram os salões como forma de “tipificar suas coleções permanentes” (OLIVEIRA, 2009, p. 141). As referidas obras eram as que haviam sido premiadas e outras, aquinhoadas com menções honrosas ou apenas selecionadas para o salão, doadas pelos participantes. Todos este salões foram criados com intenção de “guardar e fomentar” a arte em suas cidades ou estados (OLIVEIRA, 2009, p. 139). Este autor considera os salões nacionais realizados em Ribeirão Preto a “fonte mais eficiente de captação e aquisição de obras de arte dentro dos códigos contemporâneos” (OLIVEIRA, 2009, p.141).

É interessante observar que dentre os nove museus estudados por Oliveira, figura precisamente o MAC – Museu de Arte Contemporânea de Goiás, que foi o museu recebedor do acervo proveniente dos Salões da Caixego.[60] Os demais Museus analisados são: Museu de Arte Contemporânea de Campinas, fundado em 1965; Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, fundado em 1066; Museu de Arte Contemporânea do Paraná, fundado em 1970; Museu de Arte de Brasília, fundado em 1985; Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, fundado em 1992; Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, fundado em 1992; Museu de Arte de Ribeirão Preto, fundado em 1992 e Museu de Arte de Londrina – PR, fundado em 1993.

Oliveira aponta ainda outros pontos de convergência entre os salões nacionais realizados em outros estados ou cidades, que seriam os artistas premiados no eixo Rio - São Paulo, havendo então uma coincidência de nomes laureados. Levanta esta questão ocorrida nos salões de Ribeirão Preto, mas que são comuns a todos os salões nacionais fora do eixo Rio - São Paulo: enquanto críticos e jornalistas dos grandes centros eram trazidos para a comissão julgadora no sentido de conhecerem os artistas locais, das regiões realizadoras dos salões, esse júri “parecia mais inclinado a escolher nomes de fora e apresentá-los à cidade” (2009, p. 140).

---

não cita o nome – segundo as quais os críticos reconhecidos participam como jurados de 10 salões por ano, em média (2009, p.234).

[60] Todos os museus estudados têm a característica comum de possuírem caráter contemporâneo, além de seus acervos serem constituídos de obras provenientes de salões de arte. Os acervos de cada museu não foram cedidos por um único salão. O MAC Goiás tem em seu acervo trabalhos oriundos dos Salões da Caixego e do Prêmio BEG e I Bienal de Artes de Goiás (OLIVEIRA, 2009, p. 145). Também integram seu acervo os trabalhos oriundos das 06 edições do Salão Nacional de Goiás – Prêmio Flamboyant, realizados na década de 2000 .

Sobre os problemas comuns aos vários salões de arte, vale recorrer ao exemplo dos III e IV Salão Nacional da Caixego, realizados em 1976 e 77, que motivaram artigos nos jornais nacionais (o Globo, Jornal do Brasil e Correio Brasiliense) analisando as ocorrências. Nesses artigos, em suas respectivas colunas, os críticos Frederico Morais, Hugo Auler e Roberto Pontual escreveram sobre os salões da Caixego, onde os dois últimos participaram como jurados. O desentendimento entre os jurados nos julgamentos foi o assunto principal, embora tenham apresentado nos artigos outros fatos recorrentes nos salões da época e que ainda ocorrem atualmente. Tais críticas e análises interessam imediatamente a este subcapítulo.

A divergência entre jurados (os críticos Jayme Maurício, Jacob Klintowitz e Walmir Ayala), verificada na ata do III Salão Nacional da Caixego, realizado em 1976, é registrada por Frederico Morais em seu artigo para o jornal O Globo, de janeiro de 1977, intitulado "Em Goiás críticos debatem critérios de julgamento". Evidentemente, os jurados nem sempre tem a opinião coincidente em tudo e a negociação da decisão é natural nos salões[61]. Vale lembrar a já comentada querela no Salão da Bússola de 1969, envolvendo Frederico Morais, Mário Schemberg e Walmir Ayala, quando os dois primeiros defendiam as propostas inscritas mais identificadas com a arte de vanguarda e o último, juntamente com a empresa organizadora do salão, defendiam propostas mais conservadora (BITTENCOURT, 2006, P.175).

O mesmo Frederico Morais, em artigo anterior intitulado "Goiás, o horror" (O Globo, janeiro de 1976)[62], referindo-se à pintura monstruosa de Siron Franco e seres humanos deformados pela realidade duríssima nos contos de

---

[61] Essa divergência entre jurados no III Salão Nacional da Caixego e também no IV Salão foram comentadas nos jornais de Goiás da época, notadamente no O Popular.

[62] Este título refere-se à pintura de bestas e criaturas monstruosas na pintura de Siron Franco e aos seres humanos deformados pela duríssima realidade dos contos de Bernardo Elis " em que neles desfila uma humanidade de párias, de miseráveis, de aleijados, portadores de lepra e gálico...um submundo de gente com fome e com medo...um verdadeiro horror". Frederico de Morais neste artigo critica a obra do artista quanto à bestialidade domada, que vira decoração de residências luxuosa. Vale notar que o crítico, posteriormente, publica uma retratação reconhecendo o valor de Siron, no catálogo do artista na exposição da Galeria Montesanti, no Rio de Janeiro, em 1990. É interessante perceber que os dois personagens em foco haviam conquistado feitos de repercussão nacional em 1975, a XIII Bienal Internacional de São Paulo e a entrada para a Academia Brasileira de Letras, disputando com Juscelino Kubitschek.

Bernardo Elis, comenta sobre o sucesso nacional do pintor e também sobre o êxito do I e II Salão Nacional da Caixego. A respeito destes, faz considerações positivas, que pode-se estender ao evento “salão de arte”. É ressaltado no artigo que os Salões da Caixego têm proporcionado bons frutos à Goiânia, levando artistas de outros estados, premiando também os locais e gerando boa movimentação. Concluía que isto estimulava o sistema das artes de Goiás, começando a se constituir. Cita as galerias LBP e Casa Grande e o fato de que os artistas começavam a vender seus trabalhos e a produzir com regularidade.

Sobre o IV Salão Nacional da Caixego - o último, que foi realizado em 1977 - o crítico Roberto Pontual, que foi jurado do salão juntamente com Hugo Auler, Aline Fiqueiredo, Jayme Maurício e Jacob Klintowitz, escreveu o artigo intitulado “Pela Metade não”, publicado no Jornal do Brasil, edição de 12 de novembro de 1977, no qual tece outras críticas severas ao evento Salão de Arte. Afirma, após analisar numerosos eventos, que:

> “ estamos chegando a um estado de exaustão total do velho sistema de amostragem da arte que inclui regulamentos esclerosados, repetitivos e amadorísticos; seleções às pressas, hipócritas e irresponsáveis; prêmios de algibeira, conchavos e barganhas; e montagens preguiçosas para as quais o aproveitamento didático é a última das providências em que se cogita (quando se cogita). Um sistema cada vez mais esbanjador no uso dos recursos humanos e materiais, que só tem feito incompatibilizar mutuamente todos os que atuam no circuito: o artista, as instituições, o crítico, o marchand e o público. Ninguém parece satisfazer-se com o estado de coisas, mas o estado de coisas continua.” (PONTUAL, JB,12/11/1977)

No trecho acima, Pontual refere-se ao pouco tempo de seleção diante da quantidade de inscritos e aos baixos valores de prêmios, o que não era o caso dos Salões da Caixego. Pontual estaria provavelmente se referindo a outros salões, de caráter regionais, ou ao próprio Salão Nacional de Arte Moderna, cujos valores insuficientes dos prêmios de viagem ao exterior já foram comentados. Aline Figueiredo, que como Pontual foi jurada do IV Salão da Caixego, menciona o alto investimento feito pela Caixego:

> “Dispondo de grandes recursos e resolvendo investir na propaganda cultural, a Caixego partiu daí para obter um acervo, visando um futuro museu. ...“ Para garantir a participação de nomes significativos da arte brasileira, A Caixa Econômica adotou

> um sistema de convites especiais que incluía a compra de um trabalho para o seu acervo. E também para atrair os artistas, não só de Goiás mas de todo o país, dotou a cada edição do salão, especialmente as duas últimas, com uma farta distribuição de prêmios de aquisição, pagáveis de acordo com o preço estipulado pelos artistas" (FIGUEIREDO, 1979, p. 100).

Pontual reclama das montagens dos salões e tal opinião é compartilhada por Aline Figueiredo ao comentar os Salões da Caixego, cujas expografias realmente deixavam a desejar, tanto pelo espaço inapropriado das primeiras edições, quanto pela quantidade de obras.

Essa situação de paredes com um excesso de quadros assemelha-se aos salões parisienses de meados do século XVIII. Segundo Del Castillo, este tipo de montagem, já naquela época, não valorizava as obras expostas naqueles salões, motivando alguns artistas, como Courbet e Manet, a produzirem exposições individuais "para escapar da desvalorização de suas obras em razão do excessivo número de trabalhos expostos naquelas apresentações" (DEL CASTILLO, 2008, p. 27). Na legenda da ilustração correspondente, salões parisienses do século XVIII, a autora comenta: paredes plenas de telas (DEL CASTILLO, 2008, ilustração nº 1). Comentando sobre a quantidade de obras em tais salões, Schwarcz afirma:

Lá se apresentava um grande número de obras – uma média de quinhentas peças, entre pinturas, esculturas, desenhos e gravuras. Como espetáculo visual, os salões levavam a certa saturação: o Salon Carré, por exemplo, ficava lotado de pinturas, que iam da altura dos olhos até o teto, com algumas telas de natureza-morta dispostas próximas ao chão" (SCHWARCZ, 2008, p. 82).

Pontual é paradoxal em sua crítica apresentada no trecho anterior quando menciona um esbanjamento de recursos humanos e materiais, e prêmios "de algibeira". Reconhece o crítico, no entanto, que os prêmios e a competição, além da visibilidade, como já ditos, são atrativos aos participantes. Um dos atrativos dos salões da Caixego, como declarou Figueiredo, é justamente o valor da premiação e a farta distribuição, além do efeito consagratório ou legitimatório proporcionado pela aprovação do júri constituído pelos críticos notórios.

Roberto Pontual critica ainda a competição que é verificada nos salões:. “... mostras desprofissionalizadas e deslavadamente competitivas, que ainda constituem a maioria entre nós. Maioria oca e ociosa nos resultados, embora persista atraente nos seus apelos” (PONTUAL, JB,12/11/1977). Luz entende que é esta característica lúdica, da qual faz parte também o confronto, que mantém acesa a chama dos salões de arte. A tensão que o salão proporciona, o conflito de opiniões “é que ajuda a pensar e discutir a arte, uma vez que obriga uma participação de juízo, e consequentemente a opinião do gosto de quem vê é parte constitutiva do espírito do salão” (LUZ, 2005, p. 144).

Deve-se observar que a comentada competição é inevitável, pois a seleção é necessária por questões de qualidade ou mesmo de espaço – não há como expor centenas de artistas. O próprio crítico confirma a quantidade de obras inscritas. Na continuidade do artigo, cita o IV Salão Nacional da Caixego, informando que examinaram, conforme a ata, no primeiro dia de trabalho, 1074 obras. “O rigor do corte de mais de 80% das inscrições afirmou-se naturalmente, à medida que o julgamento se desenvolvia, entre acordos mais ou menos espontâneos” (PONTUAL, JB, 12/11/1977). E questiona se realmente houve tempo e tranquilidade para discussão e estabelecimento de critérios de julgamento, e se foram suficientemente analisados e compreendidos os trabalhos apresentados, no pouquíssimo tempo que dispunham para cada trabalho. Esta crítica ao escasso tempo reservado para julgamento é recorrente entre os críticos, como foi observado.

Quanto à falta de profissionalismo apontada pelo crítico, parece uma exigência muito severa, considerando que os salões regionais estavam pretendendo, justamente, um desenvolvimento do sistema de arte local através da sua atuação no salão, em uma época que estariam começando a surgir museus, galerias, coberturas jornalísticas e nem existia ainda a figura do curador, na acepção atual do termo. Nem os novos modelos de salão conseguiram extirpar as reclamações sobre conchavos e combinações. No tocante a conchavos, entendidos aqui como combinações de má fé, evidentemente não são desejáveis, mas quanto às combinações resultantes de discussão e negociação entre jurados, num processo subjetivo plural de escolhas, são normais e necessárias. Não é o julgamento de um salão uma operação matemática de soma de virtudes

e prestígio, questões estas que nem são unânimes entre os jurados. Continuando o artigo, Pontual afirma:

> "Mas, ver, analisar, aceitar ou recusar um milheiro de objetos diferentes, em poucas horas turbulentas, constitui tarefa impraticável se quisermos enfrentá-la conscienciosamente. Praticável, ela só se torna quando escolhemos tapar o sol com a peneira e tomamos a velocidade da visão e do julgamento como habilidade ou prerrogativa de quem, por natureza da atuação, acumula experiência no setor. São muitas as razões que levam a esse tipo de impasse. A primeira é que os promotores das mostras em causa, na órbita oficial ou privada, costumam valer-se de amadores na elaboração de seus objetivos e regulamentos, ou a utilizar para isso a assessoria de profissionais comprometidos ainda com os velhos modelos e métodos de amostragem da arte." (PONTUAL, JB, 12/11/1977)

Como se pode verificar, Pontual demonstra estar se referindo ao IV Salão da Caixego, citado explicitamente em parte anterior do artigo. Isto devido também à referência do valor do prêmio, que agora é questionado por ser alto. E quanto à reclamação das assessorias dos profissionais da área, deve-se considerar que não havia à época profissionais com experiência e articulação nacional para realização deste tipo de evento no estado, como também não havia novos modelos a serem seguidos, nem em termos nacionais ou regionais. Os salões regionais valiam - se dos críticos e marchands nacionais que tinham experiência na produção de salões. Assim foi com a Caixego, conforme informação prestada em entrevista pelo coordenador do evento Leo Barreto (2011), que contaram com o auxílio do crítico Jayme Maurício, extremamente atuante na década, inclusive como jurado da Bienal de São Paulo e também da gravadora Ana Letícia, do Rio de Janeiro.

Havia divergências anteriores entre Pontual e Jayme Maurício (que funcionava como conselheiro dos Salões da Caixego, segundo Leo Barreto) e deste com alguns nomes da crítica nacional, conforme informou em entrevista Gilberto Chateaubriand (2013)[63]. Estas divergências podem ter contribuído para a

---

[63] Gilberto Chateaubriand tinha bastante proximidade com Pontual, que além de seu amigo era um estudioso de sua coleção, tendo escrito o livro Arte Brasileira Contemporânea – coleção Gilberto Chateaubriand, em 1976, e feito a apresentação da exposição Arte Brasileira os anos 60/70 – Coleção Gilberto Chataubriand no MAM Bahia (1976), Casarão de João Alfredo – Recife (jan-fev, 1977) e Fundação Cultural do DF (março de 1077) .

intensidade deste artigo de Pontual. São as disputas de poder naturais dos campos, conceituados por Bourdieu.

Pontual tem razão quando comenta que para os organizadores o sucesso está transcrito nos números, ou na quantidade de inscritos. Também a quantidade de público visitante e número de obras premiadas ou prêmios são indicadores consideráveis.

> "... recorrem insistentemente a algumas poucas tônicas: o prazer da quantidade, o estímulo à concorrência, o desvelo paternalista e a aceitação do jogo de mercado. Querem atrair muita gente e muita obra, na base do quanto mais melhor; aumentam e engordam o número e o montante de prêmios a um ponto tal que nem sempre se consegue distribuí-los todos; sufocam de apoio aqueles que apenas iniciaram trabalho ou carreira, dando-lhes a falsa impressão de que o caminho à frente é largo, fácil e generoso; e abrem espaço para a afirmação meteórica de valores que os mecanismos de compra & venda azeitam e manipulam no vácuo, por debaixo do pano." (PONTUAL, JB, 12/11/1977)

Isso pode explicar a inclusão, por parte dos organizadores do IV Salão da Caixego, citada anteriormente por Aline Figueiredo, das 150 obras de edições anteriores às 183 selecionadas naquele Salão, perfazendo um total de 333 obras expostas.

Evidentemente o quantitativo de inscritos e demais números refletem o interesse nos salões e o sucesso da empreitada. Nos salões atuais, esses dados normalmente são disponibilizados pela produção para a mídia, no momento da divulgação ou no próprio catálogo dos eventos. Tal informação é importante, inclusive, no procedimento de captação de recursos, quando o evento tem parceria com o setor privado, e para justificar a continuidade do evento, quando é público. Nos quadros abaixo são transcritos os números do 11º Salão de Arte da Bahia (2004) e do IV Salão Nacional de Arte de Goiás (2004), conforme se encontram nos respectivos catálogos.

11º SALÃO DE ARTE DA BAHIA

Selecionados no 11º Salão

	Desenho	Fotografia	Instalação	Objeto	Gravura	Pintura	Vídeo	TOTAL
BA	0	1	2	0	0	0	0	3
CE	0	0	1	0	0	0	0	1
GO	1	0	0	0	0	0	0	1
MA	0	1	0	0	0	0	0	1
MG	0	0	2	0	0	0	0	2
PR	0	0	1	0	0	0	0	1
RJ	0	2	2	0	0	0	1	5
RS	0	0	1	0	0	0	0	1
SP	0	6	4	1	1	2	1	15
TOTAL	1	10	13	1	1	2	2	30
F	0	1	4	1	0	0	2	8
M	1	9	9	0	1	2	0	22

TABELA 1

SALÃO NACIONAL DE ARTE DE GOIÁS – 4º PRÊMIO FLAMBOYANT

INSCRITOS 4º SALÃO NACIONAL DE ARTE DE GOIÁS

	DESENHO	ESCULTURA	FOTOGRAFIA	GRAVURA	INSTALAÇÃO	OBJETO	OUTRA	PERFORMANCE	PINTURA	VÍDEO	TOTAL
ALAGOAS		2		1	1				3		7
AMAZONAS									2		2
BAHIA	3	6	16	3	18	2	6	1	29	1	85
CEARÁ	2		6	2	5	4	3	1	6	1	30
DISTRITO FEDERAL	4	2	5	1	14	3	5		21		55
ESPIRITO SANTO	1				2	2			3		8
GOIÁS	21	20	29	7	44	17	7	5	59	6	215
MARANHÃO					1				1		2
MATO GROSSO	2		1		3	2		1	10		19
MATO GROSSO DO SUL	2		1		1	1	1	1	4		11
MINAS GERAIS	7	4	16	6	14	9	5		40	6	107
PARÁ	1		6	3	4	7			2	1	24
PARAÍBA	1		1		1				5		8
PARANÁ	9	4	16	5	14	9	2	2	21	2	84
PERNAMBUCO	3	5	3	1	6	4	4		10		36
RIO DE JANEIRO	10	9	42	7	24	11	12		28	7	150
RIO GRANDE DO NORTE	1				2	2			1		6
RIO GRANDE DO SUL	3	7	15	4	8	11	4		20	2	74
SANTA CATARINA	1		6	3	6	2	2		1		21
SÃO PAULO	35	17	78	18	38	24	16	3	95	9	333
SERGIPE	1			1							2
TOCANTINS					1			1			2
ARGENTINA									1		1
PORTUGAL									1		1
TOTAL	107	76	241	62	207	110	67	15	363	35	1283

TABELA 2

11º SALÃO DE ARTE DA BAHIA

Inscritos e Selecionados no 11º Salão por Faixa Etária

	1922-27		1928-33		1934-39		1940-45		1946-51		1952-57		1958-63		1964-69		1970-75		1976-81		1982-87		1988-93		Sub-Total		Não Declararam		TOTAL GERAL	
	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M			F	M
Inscritos	1	1	9	6	12	14	38	21	60	33	87	74	114	128	105	146	86	145	109	132	24	28	0	4	645	732		22	656	743
Selecionados	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	3	0	0	4	1	1	1	6	2	5	0	0	0	0	8	22		0	8	22

Inscrições

	AC	AL	AM	AP	BA	CE	DF	ES	GO	MA	MT	MS	MG	PA	PB	PR	PE	PI	RJ	RN	RS	RO	RR	SC	SP	SE	TO	Brasileiros no Exterior	Total
I - 1994		6			335	10	2	3		2	4	10	83	14	29	26	59	1	146		36			9	51	4		2	832
II - 1995		1			167	12	10	4	11		10	3	37	8	11	36	58		138	3	10	1		6	51		2	2	581
III - 1996	1	6	3		262	12	27	15	19	1	3	10	102	20	19	89	72	1	141	4	36		1	17	144	8	1	3	1007
IV - 1997		16	2		166	19	40	13	37	3	15	17	127	14	27	93	40		174	9	40	2	1	26	250	6	3	3	1143
V - 1998		8	11		321	31	39	19	39	3	16	20	171	35	45	149	84	4	323	6	81	1	1	56	343	4	1	5	1816
VI - 1999	1	10	11	1	321	34	72	17	41	6	17	11	179	31	44	146	114	1	271	8	99	3		42	449	8	1	6	1944
VII - 2000		16	9		261	25	50	19	34	12	21	13	214	26	33	164	86	3	316	12	124	6	1	60	387	7	4	9	1912
8º - 2001		6	7	3	275	26	50	16	41	8	16	12	152	30	26	115	88	5	290	7	71	3		75	399	11	1	5	1738
9º - 2002	1	6	5	1	266	30	60	17	41	9	11	9	152	29	16	128	70	3	269	4	79	6		41	422	8	5	7	1697
X - 2003	2	4	1	1	249	45	40	7	40	5	11	9	131	23	27	118	47	3	247	9	56	6	2	53	382	7	2	9	1535
11º - 2004	0	5	4	0	284	25	35	7	30	4	4	5	109	15	15	98	59	3	201	5	80	1	2	38	353	10	3	4	1399

TABELA 3

A respeito desse entendimento sobre a necessidade de grande número de participantes e que resultou em montagem inadequada, Melo faz uma interessante observação sobre a interferência dos interesses ou poder político nas questões culturais e o perfil dos responsáveis pelas promoções e os gestores governamentais. O autor, como verificado anteriormente, faz uma distinção entre os exibidores e os administradores públicos responsáveis pelas políticas de aquisição de obras e apoio e que tais profissionais constituem uma cadeia hierárquica na forma de pirâmide,

> “de funcionários culturais e *decisores* políticos cujo grau de especialização e vocação cultural vai diminuindo em favor de determinações especificamente políticas à medida que aumenta o nível de poder de decisão. Essa assimetria político cultural entre funcionários que se querem assumir como agentes culturais e *decisores* que pretendem agir como responsáveis políticos é a fonte dos permanentes equívocos e polêmicas em que as questões da política cultural estão constantemente envolvidas” (MELO, 2012, p. 21).

Roberto Pontual continua sua crítica aos procedimentos dos salões e a participação parcial dos jurados na realização do evento. Mais uma vez o tempo de julgamento é questionado:

> “No meio disto tudo, os jurados, críticos ou não, caem de pára - quedas. Nos salões em que subsiste o sistema tradicional da inscrição, seleção e premiação, o júri passa a atuar só quando nada mais lhe resta a fazer senão dar o golpe final. Golpe rápido e irrecorrível, armado de transigências e compromissos tanto mais trabalhosos e amargos quanto mais divergentes forem os pontos de vista prévios de seus componentes. E não se pense que este consenso é bom só porque resulta de um exercício coletivo. Poderia ser fértil, talvez até justo, se antes de iniciar a tarefa judicativa tivesse havido tempo de prepará-la, minuciosamente, pelas próprias mãos profissionais de quem deve concluí-la. Como isto em geral não ocorre e o júri mal tem tempo de sentar à mesa e acompanhar o desfile de obras e candidatas à obra, passando monótona e freneticamente à sua frente, o resultado é o desastre ou o quase desastre de sempre: um compromisso a qualquer custo entre choques de personalismo, necessariamente longe de um ajustamento e acordo calculado de idéias... termina-se caindo na média e na mediania, na santa paz das coisas amorfas, anódinas e inúteis. Duas, três, quatro, cinco ou mais opiniões somadas conseguiriam, sim, ser de fato eficazes se a sua soma se fizesse de maneira diferente: nada de somar apenas da metade para o fim do processo, mas no processo inteiro”. (PONTUAL, JB, 12/11/1977)

É essa uma pretensão de Pontual, da comissão julgadora participar integralmente de todo o processo de produção do salão, bastante complicada. Considerando os eventos atuais, verifica-se no início um número grande de participantes, visto que se inscrevem muitos iniciantes ou aspirantes à artistas, ainda com trabalhos de início de carreira ou sem qualidade. Também se inscrevem artistas com trabalhos à maneira acadêmica, baseados apenas na habilidade da representação, normalmente paisagens e retratos. Na medida em que tais artistas vão sendo cortados no processo seletivo das primeiras edições, vai-se entendendo qual é o tipo de obra ou perfil que o salão procura. Assim sendo, aqueles que percebem que não têm tais características deixam de se inscrever. Isso vai depurando o tipo de trabalho inscrito e reduz um pouco o número total de inscrições. Mas ainda assim, diante da quantidade de artistas que surgem a cada ano, o número é bastante grande, principalmente nos salões nacionais, mesmo nos realizados em estados fora do eixo Rio x São Paulo. Nesse processo, acontece das comissões organizadoras, contando com pessoal técnico, realizarem uma pré - seleção, retirando um grande número de trabalhos facilmente caracterizáveis como indesejáveis, tais como os “ retratos e paisagens acadêmicas”. Tal procedimento tem o intuito de diminuir a carga para o júri, que

nem sempre se dispõe a ficar muitos dias no processo seletivo. Frederico Morais afirma que três dias é o tempo máximo que trabalham os jurados (2004, p.18).

Outro aspecto relevante é que, como foi dito anteriormente, boa parte dos salões têm como objetivo a formação de acervo. Com isso, os promotores do salão possuem alguma idéia do que querem para o seu salão, não de uma forma precisa, mas pelo menos no tocante às modalidades artísticas que interessam. Muitas vezes optam por constituir um painel de artistas contemporâneos e não focar sua escolha em determinada linha desta modalidade, como preferem os curadores. E, neste caso, é compreensível que um Estado fora do eixo Rio - São Paulo, praticamente sem acervos de nomes nacionais e sem condições de grandes aquisições, prefira, à maneira do colecionador iniciante, um painel, ainda que pequeno, de nomes reconhecidos. Não só os realizadores, mas o próprio público dessas regiões manifesta essa preferência, para poder ter acesso a um painel, conforme verifiquei quando, na Direção de Patrimônio Histórico e Artístico do Governo de Goiás de 1999 a 2008 e tinha sob minha direção galerias e museus do Estado de Goiás[64], além das oportunidades em que atuei como curador e jurado de vários salões nacionais e regionais. Esse pensamento é compartilhado pelo ex - diretor do MAC - Goiás, Gilmar Camilo em entrevista concedida em 12/10/2013.

Sobre modalidades, vale observar que alguns salões de empresas como, por exemplo, o regional das Centrais Elétricas de Goiás, ocorridos em meados dos anos 2000, tinham por objetivo a constituição de um acervo, embora a instituição não fosse um museu. As obras adquiridas seriam expostas permanentemente nas paredes dos espaços e repartições da empresa, de atendimento público, etc... Dessa forma, algumas modalidades como performances e instalações, ou mesmo com temática exclusivamente adulta - trabalhos que abordassem questões sexuais bizarras ou pornográfica, por

[64] A Diretoria de Patrimônio Histórico e Artístico da AGEPEL (Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico), tinha sob sua responsabilidade vários museus, inclusive o MAC Goiás e galerias de arte. A AGEPEL era o orgão de gestão cultural do Governo do Estado de Goiás, como uma secretaria de cultura. Este autor foi curador do III e IV Salão Nacional de Arte de Goiás, do I e II Salão de Arte de Goiás – Prêmio Celg (Regional). Integrou as comissões julgadoras do XIII Salão de Arte da Bahia, V Salão Nacional de Arte de Goiás e Prêmio Funarte Marcantonio Vilaça de Artes Plásticas 2009 – RJ, I Salão de Arte Contemporânea do Centro-Oeste, 7º Salão Nacional de Arte Contemporânea de Jatai, XVII Salão Anapolino de Artes, entre outros.

exemplo - não interessavam à Empresa para prêmios aquisitivos. Nesta etapa do projeto, a da identificação do objetivo do salão, a Empresa não aceitaria a ingerência de um júri.

Pontual comenta que, ao final que alguns salões, como o novo Salão Nacional de Arte Moderna, já se começam a encontrar saídas para a crise de esvaziamento, mas o que predomina ainda é a velha concepção do evento. E conclui dizendo que, depois da sua experiência durante o ano de 1977, sobretudo " logo em seguida ao desgaste de um julgamento intranquilo, como foi o salão de Goiânia", tomou a decisão de não participar de nenhuma comissão de julgamento "da qual se espere exclusivamente o exercício automático de juízos de valor" (PONTUAL, JB, 12/11/1977).

O número de inscritos e o pouco tempo para julgamento, apontados por Pontual, também são observados por Durand, que registra reclamação dos críticos sobre a enorme quantidade de inscrições e obras, além da insatisfação dos candidatos com os baixos valores dos prêmios. Os critérios de julgamento também são questionados, "numa época com parâmetros frouxos e sem ortodoxias" (DURAND, 2009, p. 234).

Dentre os comentários emitidos na década de 1970, sobre o declínio da Bienal de São Paulo e dos Salões de Arte[65], destaca-se o artigo que o crítico Hugo Auler, jurado do IV Salão Nacional da Caixego e de vários outros salões, inclusive da Bienal de São Paulo, escreveu para o jornal Correio Brasiliense com o título "Esplendor e Decadência dos Salões e Bienais", em 13 de dezembro de 1977, logo após a realização daquele salão no Estado de Goiás. Aborda os problemas dos citados eventos incluindo o Salão Nacional e os salões promovidos pelos governos dos estados, prefeituras e particulares.

---

[65] O crítico Jacob Klintowitz , as vésperas de Bienal de 1981, lançou o livro "30 segundos de televisão valem mais do que dois meses de Bienal de São Paulo: isto é bom ou é ruim?" afirmando a obsolescência desse tipo de mostra gigante, além do espaço imenso ficar quase sem uso durante os intervalos. "É comum ouvir-se que salões e bienais pertencem ao lixo da história das artes plásticas, e que não fazem mais sentido em uma época em que a mídia impressa e eletrônica diz a qualquer aprendiz em qualquer lugar do mundo o que se anda fazendo em um gênero qualquer da visualidade, informando instantaneamente o que é atual e o que deixou de sê-lo" (DURAND, 2009, p. 234).

Novamente, um dos problemas dos salões, apontado pelo crítico, é o grande número de artistas que não têm maior significação, excetuando-se aqueles eventos que convidam artistas de qualidade já reconhecida, como fazia o da Caixego. A maioria dos participantes dos salões “não trazem em seu ventre grandes revelações” (AULER, 1977, p. 3).

Afirmava estar ocorrendo um aviltamento das premiações, visto que o júri tem que premiar dentro do universo de obras inscritas. Realmente, embora alguns regulamentos confiram ao júri autonomia para não premiar, desde que considere que não há qualidade, isso raramente ocorre visto que os prêmios são considerados como incentivo para os artistas diante do pouco investimento nos estados periféricos que estão promovendo o salão. Segundo o crítico, isso faz com que estejam sendo “ ficticiamente enriquecidos” currículos de artistas que ainda não tem qualidade correspondente, o que causa uma “subversão de valores estéticos e individuais”, gerando confusão (AULER, 1997, p.3).

Segundo Auler, os artistas de qualidade, encontrados mesmo nas novas gerações, evitam a participação devido aos custos de transporte e, mesmo, do seguro das obras. Ainda que obtenham premiação, esta é por vezes insuficiente para tais despesas. E aponta os erros de entendimento dos jurados no julgamento das obras a serem premiadas, o que desestimula os artistas já reconhecidos. Ou seja, refere-se ao já aludido aspecto de competição e o poder dos jurados de conferirem a legitimação, que afastam os artistas já legitimados. Estes preferem não correr riscos.

Frederico Morais em 1978 também apresenta crítica neste sentido, mostrando que os salões, apesar dos altos prêmios e em grande quantidade, não conseguem atrair os melhores artistas, “abrigando na maioria das vezes artistas iniciantes, muitos dos quais ainda frequentando escolas de arte” (MORAIS, 2004, p. 18). Observa-se que a questão do valor do prêmio retorna: enquanto alguns críticos reclamam de baixos prêmios, outros reconhecem como positivo os bons valores de premiação e ainda há quem ache, como visto anteriormente, que o valor alto resulta em um problema.

Vale lembrar que, para atingir o intento de atrair bons artistas nacionais para o acervo que se pretende formar ou para legitimar e valorizar os artistas

locais, as estratégias dos governos e instituições promotoras do salão normalmente incluem bons prêmios e jurados notórios. Aline Figueiredo, comentando sobre os salões da Caixego, afirma que “os concursos trouxeram também os críticos de arte que puderam, nestes cinco anos, ver e sentir de perto os artistas em seu meio e, a partir daí, estudá-los em suas colunas de metrópoles”[66] (FIGUEIREDO, 1979, p. 100).

Prêmios expressivos e júri formado por críticos atuantes e reconhecidos, além de atrair bons participantes de outros estados e divulgar o salão e o estado realizador em termos nacionais, representam oportunidade para os artistas locais serem conhecidos e legitimados pela seleção ou premiação. A companhia de artistas nacionais valoriza os artistas locais além de estabelecer interessante intercâmbio.

Com o tempo, nestas duas últimas décadas, verifica-se que para ter qualificados participantes no salão, no caso artistas contemporâneos reconhecidos, importam também as características do espaço expositivo que será utilizado, que deve ser adequado museologicamente. Além disso, é necessário haver um curador reconhecido, que garanta uma expografia correta das obras e condução profissional do evento – e estas condições devem ser divulgadas, pois são trunfos para o resultado que se espera. Importa ainda o regulamento, prevendo modalidades e procedimentos tais como: inscrição por projetos com detalhamento e imagens das obras propostas, prêmios de participação, divulgação de resultados de seleção, procedimentos de envios das obras selecionadas, dimensões das obras, prazos, apresentação de jurados e do valor dos prêmios e aceitar pluralidade de linguagens, modalidades e, por fim, a explicitação da natureza propriamente dita do evento, contemporânea ou não acadêmica.

Descreve Frederico Morais, a seguir, um procedimento dos mais usuais nos julgamentos de salões de arte contemporânea até o momento, embora tal

---

[66] Dos críticos participantes dos júris dos Salões da Caixego, produziram matérias sobre os Salões da Caixego nos jornais onde eram articulistas: Marinho de Azevedo (revista Veja), Roberto Pontual (Jornal do Brasil), Jayme Maurício (Correio da Manhã), Walmir Ayala (Jornal do Comércio), Márcio Sampaio (Diário de Minas e Suplemento Literário Minas Gerais), Teixeira Leite (revista Vida das Artes e revista Veja), Hugo Auler (Correio Brasiliense).

texto seja de 1978. Também é usual nos julgamentos utilizarem as expressões “céu”, “inferno” e “purgatório”, na primeira separação das obras referida por Morais, para designar os aprovados, reprovados e aqueles que merecem um novo exame. Reclama ainda do pouco tempo de trabalho da comissão julgadora em função do grande número de inscrições:

> “Outro aspecto da ineficácia dos salões, constatada pela crítica de arte brasileira, refere-se às condições mesmas em que as obras são selecionadas. Integradas por críticos de arte e artistas, as comissões de seleção e premiação trabalham por um período de tempo nunca superior a três dias. Numa primeira jornada de trabalho, costumam eliminar mais de 50% das obras apresentadas por falta de qualidades técnicas e artísticas mínimas. Um certo número de obras permanece durante algum tempo à espera de um novo exame, que se pretende mais acurado e atento, o que na prática nunca ocorre. Geralmente, funcionários das instituições promotoras dos salões colaboram com os jurados, assinalando com R as obras recusadas, com P as obras que aguardarão novo exame e com A as aceitas definitivamente. As obras enviadas para o “purgatório”, depois de revistas, podem ser aceitas ou recusadas em caráter definitivo, quando então a letra P pode ser modificada para A ou R. A etapa final é a da premiação das obras, que pode ser em dinheiro ou em viagens ao país e ao exterior.” (MORAIS, 2004, p.18)

O crítico Paulo Herkenhoff no prefácio do livro “Uma breve história dos Salões de Arte”, de Angela Ancora da Luz (2005), faz uma análise baseado nos dados apresentados pela autora, onde aponta momentos positivos do Salão Nacional para a arte brasileira. Considera o salão de arte como “termômetro” da cena artística na década de 1980:

> “O Salão Nacional de Belas Artes foi um dos principais canais de formação do acervo do Museu Nacional de Belas Artes, o mais importante marco da história da arte brasileira... 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... 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 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 esteve na vanguarda...Abrigou as inovações dos meios (a fotografia ainda em meados do século XIX)...as primeiras pinturas de gênero quando a representação da sociedade estava fora da arte; os primeiros modernos... e os primeiros modernistas no modelo da

> vanguarda de choque dadaísta (Malfatti, Rego Monteiro e Goeldi antes da Semana)... O Salão premiou artistas abstratos e concretos de Bandeira e Iberê a Serpa e Carvão. No tempo certo, percebeu a emancipação da arte brasileira". (HERKENHOFF, 2005, pp. 11-12)

Observa Herkenhoff a atuação do Salão Nacional como resistência à ditadura militar, quando premiou obras dos artistas Antônio Henrique Amaral, Regina Vater e Farnese de Andrade que contestavam o governo de exceção com pinturas e desenhos. Afirma que o salão foi sensível e acolheu as primeiras manifestações das chamadas performances artísticas, com o artista Antônio Manuel, e indica que 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..." (HERKENHOFF, 2005, p.13)

Sobre o investimento do Estado ao longo do tempo, principalmente considerando o aspecto de aquisição de acervo que está presente, na maioria das vezes, nos objetivos dos salões de arte, Herkenhoff afirma que o Governo do Império adquiriu melhor que a República; a República Velha melhor que a República desenvolvimentista; que os ditadores, de Vargas aos militares, melhor que os governos democráticos posteriores, por mais letrados que fossem seus 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 das instituições públicas, a omissão do Estado e a privatização das decisões sobre os recursos de origem pública sem sistema de controle crítico e social dos resultados" (HERKENHOFF, 2005, p. 14).

A seguir o crítico apresenta análise sobre o citado anacronismo dos Salões devido a procedimentos que não contribuem para a amostragem representativa da arte. Reconhece, no entanto, a importância cultural dos salões de arte para estados como Goiás:

> "Muitos contrapõe Salões à Bienais. Salões estão fora de moda. Em parte, estão fora de sintonia com a produção, sobretudo quando são resistentes à 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" (HERKENHOFF, 2005, p. 15).

Em 2005, época desta crítica de Herkenhoff, os maiores salões de arte do Brasil, em termos de premiação e inscritos, eram justamente os dos estados citados, também na opinião de Chateaubriand (entrevista em 2013). Cabe a reflexão sobre as distintas realidades do eixo Rio - São Paulo e dos estados como Goiás, Pará e Bahia, onde as oportunidades de contato presencial com obras de arte e com novas propostas artísticas são incomparavelmente menores, assim como as chances de projeção e circulação nacional dos novos artistas. Segundo Oliveira, observa-se que a premiação ocorrida em importantes salões do eixo Rio – São Paulo, como, por exemplo, o Salão Nacional de Artes Plásticas e versões anteriores, parece ter credibilizado o artista premiado, garantindo o seu ingresso em outros salões de outros estados (OLIVEIRA, 2011, p. 480).

A possibilidade da premiação em salões prestigiados facilitar ou garantir o ingresso em outros salões continua acontecendo, mas o fluxo não é mais necessariamente do eixo Rio x São Paulo para os demais estados, porque, como dito anteriormente, os salões mais prestigiados da década de 2000 em diante não são mais exclusivos deste eixo, até porque o Salão Nacional no Rio de Janeiro deixou de ser realizado e na capital São Paulo não estão sendo realizados grandes salões nacionais de arte contemporânea. Agnaldo Farias e Moacir dos Anjo comungam destas opiniões e citam Belém, Fortaleza, Natal, Recife, Salvador, Vitória, Belo Horizonte, Goiânia, Santos e Florianópolis como cidades que produzem importantes salões de arte. E confirmam que "...Rio de Janeiro e São Paulo – as duas cidades em que o campo das artes é mais desenvolvido no país – são as únicas das maiores capitais brasileiras que não promovem, de modo continuado, um salão de artes", porque os salões tem sido

estratégicos nas cidades com menos oportunidades culturais[67] (FARIAS e ANJOS, 2007, p.51). É interessante observar que grande parte dos premiados e selecionados nestes salões fora do eixo Rio- São Paulo, provém exatamente destas duas maiores capitais.

A solução de convidar artistas reconhecidos através das curadorias dos salões, para garantir a qualidade ou determinado foco das mostras, é um procedimento, como foi visto no artigo de Auler e no texto de Aline Figueiredo, que os Salões da Caixego já realizavam, mas não deixa de caracterizar algum autoritarismo ou atitude defensiva dos críticos curadores, no intuito de garantir o que consideram consagrado. É evidente que os jovens artistas querem disputar exatamente este espaço e esperam que os críticos contemplem propostas ainda não consagradas – configurando mais um tipo de disputa de poder entre os atores do campo da arte, agora entre artistas e críticos ou curadores. No entanto, tem-se notado que os salões em suas premiações se agarram de modo geral aos trabalhos já ratificados, mesmo quando de artistas novos, confirmando uma máxima do meio artístico que reza que "os jurados "olham" apenas o que conhecem", ou premiam o que conhecem[68], conforme comenta Oliveira (2009, p. 116).

O pesquisador comenta tal situação em outro momento, referindo-se aos 5 primeiros Salões de Arte Contemporânea de Campinas – SP, quando diz que " se é verdade que o corpo de jurados traz consigo os artistas de sua influência direta para concorrer num salão, os premiados (menção honrosa) locais não tiveram bons advogados" (OLIVEIRA, 2009, p. 91). Realmente, observa-se repetidas vezes o crítico premiar, em salões, artistas dos quais já fez apresentação de exposições ou curadorias; ou ainda premiar o mesmo artista em diferentes salões dos quais participa como jurado. Claro que o jurado não premia sozinho, mas existem as defesas e as negociações com os outros jurados – *apoio a sua escolha e você apoia a minha*.

---

[67] Farias e Anjos observam a retomada ou reformulação dos salões de arte a partir de meados de 1990, nas cidades citadas, fora do eixo Rio-São Paulo, e destacam a atuação do crítico Fernando Cocchiaralle, na Funarte, na época citada, como reponsável por seminários sobre novos modelos de salões, frequentados por profissionais de arte de todo o país (FARIAS e ANJOS, 2007, p. 51).

[68] Comentando sobre o Salão de Ribeirão Preto, " mais uma vez premia-se o que se conhece" (OLIVEIRA, 2009, p. 140).

E por outro lado, a escolha de um júri é subjetiva. Os artistas com os quais os críticos têm contato e fazem um acompanhamento da obra, ou sobre os quais já escreveram, certamente representam qualidade e podem realmente se destacar num confronto. Como foi dito anteriormente, também existe a questão da precaução ou insegurança e isso é bastante questionado quanto à atuação dos jurados: a atitude de apostar no certo para não referendar artistas que o tempo não vai confirmar, ou mesmo plágios, pois é difícil conhecer tudo que se produz e produziu. No presente, com a internet disponibilizando imagens de milhares de obras de arte numa escala mundial, as possibilidades de plágio são evidentemente maiores. Bordieu refere-se ainda ao temor por parte dos críticos de vanguarda de comprometer sua autoridade de descobridores ao falharem em uma descoberta (BOURDIEU, 2011, p.122).

Essa atitude, embora não agrade aos participantes de salões, agrada aos museus, enquanto depositários das obras selecionadas. A questão da aposta, que alguns críticos consideram interessante para o Salão de Arte, não é bem vista no caso de museus. Sobre este aspecto, vale observar dois comentários a respeito dos salões, comentários estes emitidos na década de 1980, mais precisamente ambos de 1986, pelas pesquisadoras Aracy Amaral e Icleia Cattani, intitulados respectivamente “Os salões beneficiam a formação dos acervos dos museus?” e “Os salões de arte são espaços contraditórios”. No primeiro, Amaral reconhece que há muito que prêmios de aquisição dos salões de arte em diversas cidades e capitais são destinados aos acervos dos museus locais. E questiona a validade dessa prática. Esse questionamento se baseia na passividade usual das instituições museológicas na conceituação das linhas ou direções na formação de seus acervos, se limitando à atitude de depositários das obras premiadas nos salões, sem “indagar a pertinência ou não de estarem em suas coleções” (AMARAL, 2006 B, p. 222). Afirma que, por outro lado, as obras provenientes de salões de arte favorecem a “heterogeneidade qualitativa dos acervos brasileiros, em geral formados de maneira aleatória. No caso da procedência a partir de salões, chegam aos museus ecos do gosto de um tempo”, auferidos por meio da subjetividade dos membros das comissões julgadoras (AMARAL,2006B, p. 223).

Outra questão é o já referido fato, dos prêmios de aquisição se constituírem em verdadeiras apostas, contemplando promessas artísticas que

podem não se confirmar com o tempo, pois a maior parte destes jovens que são distinguidos com os prêmios de aquisição permanece “no limbo dos artistas cometas ou como promessas de talento sem consequência”. Daí porque é comum encontrarem-se nos museus de arte contemporânea nomes de artistas desconhecidos, além da dificuldade da instituição em “localizar um artista, cuja carreira por vezes termina em seu início” (AMARAL, 2006B, p.223).

Amaral questiona também a questão da direção do museu apoiar-se na decisão de um júri – o dos salões - que não foi escolhido por ela. Comissões julgadoras escolhidas às vezes de forma improvisada, de acordo com as possibilidades do momento, podem não atuar em conformidade com o projeto museológico do acervo (2006 B, p. 223). A preocupação da autora refere-se ao museu como instituição de caráter científico, mesmo o destinado às artes, com toda uma metodologia e planejamento de trabalho para apresentação do acervo ao público, a escolha de recortes do acervo e a concepção das linhas do mesmo. Dentro disso, quem deve impor as regras é o museu e não o salão, na questão de aquisição de acervo (AMARAL, 2006B, p. 224). Evidentemente, essa seria uma situação ideal das instituições museológicas, com curadores e conhecedores não só de museologia, mas também de arte contemporânea, em seus quadros. Isso, entretanto, não configura o comum nos museus, nem na década de 1970 e nem atualmente, principalmente nas demais cidades brasileiras periféricas às maiores capitais.

Oliveira comentando sobre as referidas “apostas” e diferenças entre as instituições salões de arte e museus de arte, afirma que os salões necessitam ter a liberdade para errar, enquanto “os museus precisam administrar seus acervos, o que não significa acertar sempre”. “Salões estão preparados para a diversidade e geralmente não arcam com o peso de suas escolhas”. Já os museus, numerosas vezes, têm que “guardar bens que nunca desejaram” (OLIVEIRA, 2009, p. 153).

Icleia Cattani lembra, como exemplo de crítica aos salões, da organização de Salão de Recusados, que aconteceram desde o século XIX na Europa, e em vários momentos no Brasil, quando os artistas não selecionados nos salões de arte, apresentam seus trabalhos para o público. Para a

pesquisadora, os salões, com seus sistema de seleção e premiação, chegam a influenciar na criação de modas e hierarquias refletindo de maneira consistente no mercado (2006, p. 296). Nesse aspecto é interessante pensar que o Salão, além de recolher “os ecos do gosto de um tempo” nas citadas palavras de Amaral, contribui para criar “modas e hierarquias” conforme Cattani (2006, p. 296). Continua Cattani afirmando que seria ingenuidade não incluir o mercado, ou não considerar sua ligação com as instituições contemporâneas da arte, como museus e salões de arte. Os Salões de Arte existem como espaços legitimadores e também servem “como espaços de reflexão sobre a produção artística contemporânea”, desempenhando importante papel cultural. São os espaços que mais “incitam” a visadas do conjunto da produção contemporânea. Estimulam a confrontação por aceitarem provocações que mexem com o já consagrado, e por apresentarem no mesmo local propostas “distintas e até mesmo contraditórias”, e ainda “podem refletir de modo abrangente”, estimulando também a produção do dinamismo e diversidade de tendências da arte contemporânea (CATTANI, 2006, p. 296).

Segundo a mesma autora, nas regiões deslocadas dos grandes centros de poder, os Salões desempenham principalmente este papel, em ambientes de reconhecida carência de espaços de distribuição da produção artística. Conclui a pesquisadora dizendo que não são insubstituíveis os salões, mas deve-se cogitar sobre “sua supressão se não se considerar a possibilidade real de implantação de formas alternativas dessa distribuição” (CATTANI, 2006, p. 297). Deve ser considerado ainda o fato dos governos não adquirirem acervo artístico para os museus públicos (DURAND, 2009, p. 234), tornando os salões dos poucos instrumentos de aquisição.

Seguem-se comentários de críticos e jornalistas que têm atuado nos últimos anos, a partir de 2000, em diversos salões nacionais em várias capitais brasileiras, com as respectivas análises dos Salões de Goiás e da Bahia, por eles mesmos considerados dos maiores do Brasil, seja em número de inscritos, em valor de premiação, em alcance nacional, em artistas notórios participantes. A

mesma opinião é manifestada pelo colecionador Gilberto Chateaubriand[69], que participou da comissão julgadora dos dois salões, em entrevista concedida em 2013.

O crítico de arte Marcus Lontra, em 2003, na apresentação do catálogo do III Salão Nacional de Artes de Goiás – Prêmio Flamboyant, faz uma análise dos salões contemporâneos, onde confirma o tempo de três dias de julgamento – já referido por Durand - para um grande número de inscritos e sugere uma explicação para esse número. Para Marcus Lontra, os inúmeros problemas dos salões ocorrem em todas as etapas da realização, desde a administração até a abertura, quando se percebem as dificuldades de resolver regulamentos diante do aspecto unanimemente mencionado do grande número de participantes interessados. Arrisca, assim, uma explicação para tal fato, reforçando que isso não invalida a realização dos eventos.

> "A democratização da informação e a falta de oportunidades no campo de trabalho da economia formal fizeram com que surgisse um mercado produtor algumas vezes até superior ao público consumidor, forçando às comissões julgadoras de decidir destinos de mil, dois mil artistas em apenas três dias de trabalho. A própria definição do conceito de Belas Artes e a necessidade subsequente de dividir a produção artística pela técnica escolhida entram em choque direto com a ação artística herdada do modernismo: nas frestas destas técnicas e dos conceitos persiste a força subversiva da arte contemporânea e, se o próprio conceito de obra de arte já foi e é ainda hoje constantemente questionado, como exigir de mentes sintonizadas com as antenas do saber o desnecessário esforço de nomear e determinar limites de processos artesanais num mundo regido pela tecnologia da informação? Esses fatos, reais e importantes, não invalidam a realização de salões com seriedade e competência. A receita do sucesso é simples: aceitar algumas imposições da realidade de hoje, como aceitar a inscrição por dossiês e a limitação de artistas participantes, condicionando-se esse número ao espaço expositivo e à leitura correta do material selecionado. Isso sem abandonar a premiação (atrativo indiscutível...) (LONTRA, 2003, p. 06).

O crítico ressalta igualmente a característica dos salões de contemplarem a diversidade num grande painel e busca do novo, a coragem da

[69] Gilberto Chateaubriand participou da comissão julgadora de inúmeros salões pelo Brasil e especialmente, do Salão da Bahia em várias edições. Sua coleção de Arte Brasileira é considerada notável e está acomodada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

aposta. Distingue os salões das mostras feitas por curadores, que se focam, sobretudo, em carreiras artísticas :

> "...e a premissa elementar de qualquer salão: a de ser um panorama, o mais amplo possível, da realidade artística contemporânea. Diferentemente de mostras de caráter curatorial, assinadas, fundamentais para a leitura de trajetórias artísticas individuais ou mesmo para se balizar questões de caráter histórico, salões de arte têm seu compromisso maior com a diversidade, com as várias manifestações que formam o conjunto da realidade artística contemporânea.O motivo real do sucesso permanente dos salões é exatamente esse: ser um evento democrático, comprometido com o caráter prospectivo da arte e com o pluralismo das vertentes contemporâneas" (LONTRA, 2003, p. 06).

Lontra entende que os salões devem buscar o novo e ter coragem para apostar nos valores. Sobre o aspecto de apostas, afirma que não importa tanto acertar, mas ser o registro da arte do momento, com suas características:

> "O salão é o espaço da inquietação e da incerteza e por isso toda a comissão técnica deve ter coragem de provocar o novo, de se "abismar", de arriscar e apostar no que há de vir. O júri deve ser a expressão prática do axioma socrático " sei que nada sei e, por isso mesmo, incorporar a dúvidas e a coragem de garimpar o novo, sem medo de ser feliz... Salões de Arte não têm que ser necessariamente bons ou ruins: eles têm que ser o espelho da arte contemporânea, de suas crises, suas tensões e de suas perplexidades... E exposições de arte e salões ainda são colírios para olhos cansados de tanta obviedade, tantos espetáculos, tantos auditórios" (LONTRA, 2003, p. 06).

O curador e artista goiano Divino Sobral, que participou do júri do IV Salão Nacional de Goiás comenta que a vocação do Salão Nacional de Arte de Goiás é construir um lugar para que a arte brasileira possa ser vista num panorama da sua diversidade (SOBRAL, 2004, p.07). Sobral participou como jurado de vários salões e foi o curador das V e VI edições do Salão Nacional de Goiás – Prêmio Flamboyant.

O jornalista Walter Sebastião, atuante em Belo Horizonte, MG, discorreu em sua apresentação no catálogo do IV Salão Nacional de Goiás, sobre a importância dos salões de arte no Brasil. Ressalta o jornalista que é relevante, dentre outros, o fato dos salões chamarem atenção para a obra de arte, de forma

prioritária, e não apenas para as carreiras ou currículos dos artistas e também, como os demais críticos, para a diversidade e o novo:

> "Os bons salões de arte têm, no Brasil, um papel importantíssimo. São, aparentemente, mostras e/ou projetos pontuais. Mas, de fato, significam, sempre e até mais que outras ações mais pretensiosas, a afirmação das artes visuais de forma criteriosa, num espaço público, no contexto da cultura e como um saber que se quer um pouco mais do que só hedonismo e objeto de decoração. É, ainda, um frágil momento de alguma diversidade, abundância e, normalmente, reduto do "novo" e dos "novos"...Digno de admiração é o fato dos salões de arte serem um tipo de evento em que as atenções recaem prioritariamente, sobre a obra do artista. E, talvez por isso, puxem um tipo de fruição que se faz no embate com um trabalho concreto, não com carreiras, teses curatoriais ou a história da arte cujos autores referenciais só se conhece de nome, através da lenda ou pela via sempre deformadora da reprodução" (SEBASTIÃO, 2004, p. 09).

Sebastião reconhece o número de artistas divulgados pelos salões e admite que seria interessante a realização de vários salões por todo o país. Reafirma a importância de diversidade de formatos de eventos e propostas:

> " Depois, basta ligeiro conhecimento sobre o tema salões para observar que um número significativo de autores, hoje muito respeitados, passou por alguns deles... Com algum sentido de provocação, pesando "prós" e "contras", pode-se até dizer que seria muito salutar a multiplicações dos salões, anuais, por todo território nacional. Sob todos os formatos, com diversas propostas e incentivando a pluralidade de objetivos (o importante seria ampliar o cardápio de métodos e motivos postos ao debate)" (SEBASTIÃO, 2004, p. 09).

O crítico Fernando Cocchiaralle, no catálogo do IV Salão Nacional de Goiás faz as seguintes considerações sobre os salões e seu benefício para os artistas jovens de vários estados brasileiros. Destaca, a exemplo de profissionais citados anteriormente, o alto valor de premiação e pró-labores como estimulantes ou atrativos da participação dos jovens artistas.

> "Por serem uma das principais respostas ao acanhamento do circuito de arte brasileiro, os Salões conseguiram-se adaptar às expectativas de parte considerável da produção contemporânea e chegaram a tornar-se o meio de difusão da jovem produção artística mais consagrada do país. A maioria dos Salões organizados nas diversas regiões possui caráter nacional. Dessa maneira os artistas de diversos quadrantes vêm se tornando

> conhecidos do público em vários dos estados brasileiros, sem que este precise deslocar-se necessariamente para os maiores centros. Esse é o pano de fundo do Salão Nacional de Artes de Goiás – 4º Prêmio Flamboyant. Hoje alvo das aspirações profissionais de jovens artistas em início de carreira, este evento, seja pelo pró-labores assegurados aos seus participantes, seja pelo alto valor de premiação, uma das maiores do Brasil no gênero, está no topo desses canais de difusão alternativos à falta crônica de espaços e oportunidades para os artistas brasileiros..." (COCHIARALLE, 2004, p. 11).

O artista plástico Eduardo Frota domiciliado em Fortaleza, também jurado do IV Salão Nacional de Goiás, reconhecendo a qualidade e diversidade apresentada no referido salão, comenta que a produção selecionada advinha mais da multidiciplinaridade do fazer artístico que das categorias tradicionais da arte moderna. Dessa forma, entendia que não deveria haver obrigação de enquadramento classificatório das categorias tradicionalmente propostas nos salões – pintura, escultura, gravura, vídeo, fotografia, instalação, performance, etc... pois tal metodologia estrangulava o ímpeto de uma produção que poderia oferecer algo inusitado na arte brasileira (FROTA, 2004, p. 12).

A curadora Daniela Bousso, jurada do Salão de Arte da Bahia de 2004, afirma que os salões, as exposições e as temporadas de projetos são as formas mais comuns de atendimento à produção emergente. Mas precisam de revisão para atender aos novos formatos da arte.

> "Os salões são os espaços mais concorridos entre artistas que desejam se apresentar ou permanecer no circuito da arte. Não somente porque ainda são uma maneira de dar visibilidade ao artista, mas também porque possibilitam (ainda que raras) algumas viagens, encontros e intercâmbios. Dessa forma os salões, cujos formatos e regulamentos ainda são pautados em sua forma de concepção inicial – que remonta ao século XVIII – têm uma importância relevante para a difusão e a circulação de obras recentes entre nós" (BOUSSO, 2004, sp.).

Indaga Daniela que se é um fato que os salões são reconhecidos como fundamentais, porque não alterar seus regulamentos e os adequá-los às práticas artísticas atuais? Para a crítica, percebe-se uma resistência em romper com o sistema vigente dos salões principalmente na gestão pública. Esta teria que mudar leis e editais e justamente essa burocracia é um fator de impedimento de modificação ou atualização dos regulamentos. E também responsabiliza a

desarticulação dos próprios atores do meio ou campo artístico (BOUSSO, 2004, s.p.).

Sobre as novas modalidades de evento, pleiteadas em vários momentos, o jornalista Fabio Cypriano que foi jurado de vários salões, afirma no catálogo do Salão da Bahia de 2004 que “ novas modalidades de salão surgiram, nos últimos anos, voltados ao estímulo da produção, o que tem se revelado de grande vitalidade ao valorizar o processo de criação, prática sem apoio no país...” (CYPRIANO, 2004, s.p.)

Cypriano cita as bolsas e residências com acompanhamentos com curadores e exposições individuais como práticas agregadas aos salões para permitir atualização do evento. Vale mencionar outra tentativa de atualização do evento que foi a criação dos Editais. No entanto, foi quase uma mudança de nome para o evento, pois, segundo Oliveira, na prática, os editais tinham todas as características dos salões, com as mesmas estratégias, regulamentos semelhantes, prêmios aquisitivos, e por isso podem ou podiam ser “perfeitamente enquadrados como salões” (OLIVEIRA, 2009, p. 89).

Sobre projetos de Residências, é importante citar o Faxinal das Artes, acontecido no município Faxinal do Céu, no Estado do Paraná, em maio de 2002, segundo o curador e professor Agnaldo Farias, o primeiro grande projeto de residência artística no país (2006, p. 525). Participaram 100 artistas de todas as regiões do Brasil, sendo 70 artistas de outros estados selecionados por ele, Agnaldo Farias. Os demais, 30 artistas paranaenses, foram selecionados pelo professor Fernando Bini. Participaram ainda curadores, jornalistas, marchands e colecionadores. Todos ocuparam chalés construídos no município. Durante quinze dias aconteceram apresentação de obras por parte dos artistas pela manhã e debates, palestras e mostras de filmes no restante do dia.

Conforme relatou em entrevista o artista goiano Divino Sobral, participante do evento, algumas obras produzidas foram cedidas pelos artistas e integraram o acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, da Secretaria de Cultura do Estado (SOBRAL, entrevista em 11/12/2013). O projeto não teve continuidade. É interessante perceber que embora os citados representantes dos segmentos que compõem o sistema das artes tenham participado ativamente

desta rica troca de experiências e informações, o grande público, que também integra o sistema, não foi contemplado neste tipo de evento, embora viesse a ter oportunidade de apreciar posteriormente as obras produzidas pelos artistas no referido museu, conforme comentou o referido artista.

Cypriano comenta que essa nova configuração de evento se contrapõe e questiona os salões tradicionais, mas quanto à necessária visibilidade que os jovens artistas buscam, afirma que " ganhar visibilidade é fundamental e esses salões, ditos tradicionais, além de expor uma nova geração com regularidade, possibilita que vários artistas continuem produzindo, graças aos prêmios e, fundamentalmente, são uma importante ferramenta de aquisição de acervo". Nesse sentido reconhece o jornalista outro importante fator do salão, afirmando que "é bom para o artista estar numa seleção institucional e é bom para o museu ter artistas promissores em seu acervo". Entende que, diante de tais motivos, é bastante saudável a coexistência de modalidades diversas de eventos (CYPRIANO, 2004, s.p.).

Segundo Cypriano, os júris de seleção e premiação têm trabalhado ultimamente com duas vertentes: na primeira buscam dar visibilidade a quem demonstre maturidade; e na segunda, concedendo prêmios na expectativa de que os artistas se firmarão e, portanto, sua aquisição poderá constituir investimento para a instituição ou museu.

O citado jornalista expõe que os novos salões tem a preocupação de premiar tanto a obra, quanto a carreira do artista. Como instrumento de aquisição de acervo dos museus, os salões, além da qualidade da obra, levam em conta a representatividade da mesma na carreira do artista, constituindo-se então numa estratégia de investimento.

> "Participar de um salão é sempre um momento de renovação para o júri e possibilidade de novas fases para o artista. Nesta edição do Salão da Bahia, 1.399 projetos foram analisados, grande parte descartada de início, por não se encaixar no perfil de um salão contemporâneo. Um salão sempre aspira ser retrato da produção emergente, um reflexo de tendências. Entretanto ele é um recorte de inscritos..." (CYPRIANO, 2004, s.p.)

Farias e Anjos questionam o caráter episódico dos salões no sentido que não proporcionam a devida absorção da arte contemporânea nos locais onde

são realizados e, para evitar isso, entendem que os salões devem ser considerados como uma das ações de um conjunto importante, tais como seminários, debates e oficinas, além de publicações críticas sobre cada edição. Sugerem ainda a modificação das premiações: ao invés de premiar a produção realizada, devem distribuir bolsas, de estudo ou produção, a partir de trajetórias ou projetos inéditos para desenvolvimento de pesquisas, prevendo evidentemente a sua socialização (FARIAS e ANJOS, 2007, p. 55).

Para Heitor Reis (2004, s.p.), ex-diretor do Museu de Arte Moderna da Bahia e realizador de várias edições do Salão de Arte da Bahia, através dos prêmios aquisitivos o Museu de Arte Moderna da Bahia incorporou ao seu acervo dezenas de obras que formam um amplo e significativo panorama da arte contemporânea do país.

Ao longo desta exposição sobre os salões, é perceptível o potencial de polêmica que detêm. Outro motivo a ser considerado é a sua longevidade, que por um lado pode ser vista como garantia de êxito e eficácia e, por outro, sinalização de evento ultrapassado. É mais que natural que haja divergências e opiniões contrárias, pois o salão de arte, como foi visto, é agente importante do Sistema das Artes e pode ser considerado sub-campo da arte. Conforme abordado anteriormente, segundo Bourdieu, os campos – e estendemos o conceito aos sistemas da arte - são espaços de batalhas, enfrentamentos, de medição de forças para dominação. No caso dos salões, os enfrentamentos que ocorrem em seu interior, visam sua constituição como instância de legitimação ou consagratória que neste caso, traduzem a dominação.

CAPÍTULO III - O SISTEMA DA ARTE NOS ANOS 1970 EM GOIÁS.

A situação econômica que atravessava o Brasil na década de 1970 estimulou o desenvolvimento do sistema da arte primeiramente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Alguns pesquisadores consideram mesmo ter havido um “boom” do mercado de arte, insuflado pela idéia do “milagre brasileiro”. Proliferaram galerias de arte e leilões, as vendas aconteceram e tal cena estimulou as demais capitais do país, inclusive Goiânia, a abrirem galeria e desenvolverem o mercado dentro de seus sistemas.

3.1- GALERIAS DE ARTE

Para a análise do sistema da arte em Goiás, nos anos 1970 é necessário conferir aspectos do sistema de São Paulo e Rio de Janeiro nas décadas de 1950, 60 e 70, notadamente a atuação dos marchands. Aquele momento representava o início do desenvolvimento do mercado de arte brasileiro. Durand se refere a um surto comercial da venda de arte iniciado na metade da década de 60 e “cujo apogeu coincide com a fase milagre brasileiro, entre 1970 e 1973” (DURAND, 2009, p.189).

Afirma Bueno (2005) que, nos anos 50, no período que abrangia os governos dos presidentes Getúlio Vargas e Juscelino Kubstchek, de conotação nacionalista e desenvolvimentista, respectivamente, surgiu uma geração que possuía novos interesses estéticos e de consumo. O início do mercado de arte no país aconteceu nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, tendo como foco a arte moderna. Ainda não havia galerias, instituições artísticas e colecionadores de arte internacional. A primeira coleção institucional de arte internacional significativa ocorreu em 1947, através do Museu de Arte de São Paulo, o MASP.

A maioria dos marchands e colecionadores de arte moderna, entre 1947 e final de 60, era estrangeira, que imigraram para o Brasil em razão da 2ª grande guerra. Bueno (2005) destaca o casal Bonino (argentinos) da Galeria Bonino influente nos anos 60 e 70, Jean Boghici (romeno) e os italianos Franco

Terranova, Pietro Maria Bardi (com sua mulher, Lina Bo Bardi) e Giuseppe Baccaro, que vieram para trabalhar como técnicos especializados na organização dos museus e das bienais de arte no início dos anos 1950, tornando-se posteriormente comerciantes de arte e incentivadores da arte no Brasil.

Foram fundamentais na formação de uma cultura moderna da arte em todos os segmentos, não só nas artes plásticas, e foram importantes na criação de condições que permitissem aos artistas sobreviver de sua atividade (BUENO, 2005, p. 381 e 382). Os dirigentes dos museus modernos e das bienais eram empresários, boa parte ligado aos meios de comunicação, que investiam na arte moderna (BUENO, 2005, p. 383). Interessante notar que na década de 1950, o MASP e MAM-SP ocupavam o mesmo prédio, de propriedade dos "Diários Associados", adaptado pelo arquiteto Vilanova Artigas. As duas instituições eram incentivadoras das artes. Dirigido por Pietro Maria Bardi, e com especial interesse de Assis Chateaubriand, o Masp formava seu acervo, considerado dos mais importantes da América Latina e trabalhava a educação artística com cursos de história da arte e de formação de monitores. O MAM-SP, organizador da Bienal de São Paulo, se destacaria na cena a partir de 1951.

Por moderno, nos anos 50, se entendiam três vertentes de artistas: os integrantes da semana de 22; os que se notabilizaram em 1930 e 40, com propostas mais moderadas mas valorizados e reconhecidos pelos críticos e compradores, como Cândido Portinari, Guignard, os grupos Santa Helena, em São Paulo e o Bernardelli, no Rio de Janeiro. E, por último, a vanguarda dos anos 50, os concretistas, que iniciam a arte contemporânea no Brasil, sendo os primeiros cuja produção dialogava com a produção internacional da época. Embora todos os três grupos tivessem reconhecimento da crítica, os protagonistas no mercado, ainda incipiente, eram os artistas de 1930 e 40 (BUENO, 2005, p. 383 e 384). As instâncias de consagração propriamente modernas – como o Salão Nacional e a Bienal de São Paulo e os museus MASP, MAM SP, MAM-RJ, surgiram entre 1947 e 1952, além das galerias de arte (BUENO, 2005, p. 385).

Com o crescimento dos jornais e demais empresas de comunicação, que eram ligadas às instituições que promoviam a arte moderna, desenvolveu-se também a crítica de arte. Em 1951, mesma época da criação da 1ª Bienal de São

Paulo, aconteceu o I Congresso Nacional de Críticos de Arte, no MASP, como já mencionado, sediado no edifício dos Diários Associados, de Assis Chateaubriand. Foi o auge da crítica de arte brasileira, surgindo então uma geração de críticos, principalmente no Rio de Janeiro, capitaneados por Mário Pedrosa, com uma postura inovadora, que estava atenta às vanguardas e produção internacional das artes plásticas. (BUENO, 2005, p. 386)

Pode-se citar em São Paulo, como inicial, a Galeria Domus dirigida por Ana Maria Fiocca (Nina) e seu marido Pasquale, aberta em 1947, com interesse no segmento moderno, realizando mostras de Victor Brecheret, Joaquim Tenreiro, Flavio de Carvalho e Oswaldo Goeldi (FIORAVANTE, 2001, p. 07). E também a Galeria São Luís (1959), de propriedade de Ernesto Wolff, que era cliente da Domus, tendo Nina Fiocca na direção (BUENO, 2005, p. 387), expondo na década de 60 artistas como Flávio de Carvalho, De Fiori e Mira Schendel (com texto de Mário Pedrosa). No mesmo ano foi inaugurada a Galeria de Arte André, ainda hoje em atividade (FIORAVANTE, 2001, p. 10).

Segundo Fioravante (2001, p. 07), no Rio de Janeiro, como pioneira da arte moderna no Brasil, destaca-se a galeria Askanazy, inaugurada na década de 40, que realizou uma mostra com obras de artistas como Kandinsky, Klee, Chagall, Kokoschka e Feininger. Outra importante exposição moderna desta galeria, em 1944, foi a da conceituada pintora portuguesa Vieira da Silva. Esta exposição tem um fato polêmico que é a crítica desfavorável à artista, de autoria de Geraldo Ferraz, que comparou seu trabalho à uma colcha de retalhos – considerando-o apenas um recurso decorativo, o que demonstra conservadorismo do meio cultural no Brasil à época (COUTO, 2004, p. 45).

Até 1959, os espaços comerciais de arte, focados na produção moderna, em São Paulo e no Rio de Janeiro, eram ao mesmo tempo lojas de móveis modernos, peças de decoração e galerias de arte, talvez pelo fato da maioria desses espaços de exposição ser dirigida por arquitetos e *designers* modernos, brasileiros ou de europeus recém chegados (BUENO, 2005, p. 389). As primeiras galerias de São Paulo se estabeleceram no centro antigo, principal local da atividade financeira e cultural da cidade.

A imprensa paulista estava interessada pela arte moderna e em 1957, o Grupo Folha criou a Galeria de Artes da Folha, por ação do diretor do MAM de São Paulo, o empresário Isaí Leirner. A galeria, cuja exposição inicial teve por local o edifício do jornal Folha de S. Paulo, na alameda Barão de Limeira, gerou acervo para diversos museus brasileiros por meio de um prêmio anual aquisitivo, projetando artistas como Franz Weissmann, Nelson Leirner e Regina Silveira (FIORAVANTE, 2001, p. 09).

Durand, comentando a cena de São Paulo, capital, ressalta a valorização das lojas de pintura moderna, entre 1959 e 1961. Cita as galerias São Luís, a Tenreiro (do designer Joaquim Tenreiro), a Astréia e a Seta do professor e artista Pedro Manuel Gismondi (de Ribeirão Preto) e sua mulher a artista Maria Cecília Gismondi e mais duas sócias, fundada em 1963 (DURAND, 2009, p. 191).

No Rio de Janeiro, as galerias se fixaram na Zona Sul, nos bairros de Copacabana e Ipanema, onde a intensidade dos acontecimentos sociais da burguesia, o fluxo turístico e comércio de luxo, ocasionaram um número maior de galerias. Destaca-se a galeria *Tenreiro*, (que também estava sediada em São Paulo) em Copacabana, criada na década de 40. Joaquim Tenreiro vendia sua produção de *design* e realizava exposições de seus amigos. Em Ipanema, na Praça General Osório, foi aberta a *Oca*, que vendia móveis modernos do arquiteto Sérgio Rodrigues. A *Gea*, do escultor Sérgio Camargo, comercializava móveis modernos, plantas e promovia exposições de artistas como Heitor dos Prazeres e Iberê Camargo.

Pode-se destacar ainda, no Rio de Janeiro, a *Petite Galerie.* Criada no início de 1950 pelo escultor Mário Agostinelli, tornou-se propriedade de Franco Terranova por volta de 1953 e foi reinaugurada em 1960. Este marchand sempre se interessou pelos modernos. Como as outras galerias, era uma mistura de antiquário, galeria e loja de móveis. Pela atividade envolvendo as arte plásticas, o espaço tornou-se um ponto de reuniões (BUENO, 2005, p. 388).

Segundo Fioravante, o napolitano Franco Terranova era poeta e marchand e Mário Agostinell era peruano. A Petite Galerie, como diz o nome, era uma pequena loja (5 m x 4 m) na Av. Atlântica, em Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro, mas teve uma trajetória impar durante longo período. Expôs Volpi, Dacosta, Maria Leontina, Krajcberg, Pancetti, entre vários outros. Percebe-se que

apesar da notoriedade, as vendas ainda eram insuficientes, pois, segundo Fioravante, para pagar o aluguel do espaço, Terranova teve que trabalhar como estilista nas lojas Ducal, de roupas, de propriedade de José de Carvalho[70]. Nos anos 50, já é notada a atuação de leiloeiros, como Hernani, no Rio de Janeiro, embora os leilões tivessem seu auge nos anos 60 (FIORAVANTE, 2001 p. 11). A *Petite Galerie* foi reaberta com projeto de Sérgio Bernardes. Continuava sob direção de Franco Terranova, em sociedade com José Carvalho. A galeria contratou grandes pintores brasileiros. Como novidade, o financiamento para a aquisição, realizado pelo Banco Sotto Maior (BUENO, 2005, p.393). A reabertura da Petite aconteceu com exposição de Guignard.

Entre 1959 e 1964, verifica-se nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, uma atividade de poucas galerias de arte moderna desenvolvendo um mercado mais profissional, com aproximadamente seis galerias, que realizaram uma organização da produção não acadêmica, contribuindo para construção de um início da história da pintura moderna brasileira.

Bueno destaca as seguintes galerias comerciais de 1958 a 1964, (BUENO, 2005, p. 390), nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro:

1958 – São Luís (SP)
1959 – Astréia (SP)
1960 – Galeria Bonino e Petite Galerie, reinaugurada (Rio de Janeiro).
1961- Atrium (SP) e Relevo (Rio de Janeiro).
1962 – Mirante das Artes (SP) de Bardi e Selearte (SP) de Baccaro

Vale ressaltar que na difusão de novas tendências estéticas, Franco Terranova e Boghici tiveram uma participação importantíssima na arte brasileira. Bueno destaca de Franco Terranova a Exposição de Caixas, na Petite Galerie, que contribuiu para destacar a categoria “objeto” na cena brasileira[71] e Boghici foi

[70] José Carvalho foi sócio na reabertura da Petite Galerie e fundou a Bolsa de Artes no Rio de Janeiro em 1971 (Fioravante, 2001, p.11).

[71]Frederico Morais, na discussão do objeto, cita a mostra por ele organizada, “Vanguarda Brasileira”, realizada em 1966, na reitoria da UFMG, onde definia o objeto como situação nova; o Seminário “Proposta 66” (com propostas de Oiticica, Pedro Escosteguy e o próprio Morais); o “IV Salão de Arte Moderna de Brasília” (1967/68), que inseriu a categoria Objeto no salão; a mostra

ativo na articulação de artistas locais com artistas franceses do “Novo Realismo”, trazendo ao Brasil o teórico do movimento, o crítico Pierre Restany. Atuou também como organizador de exposições de vanguarda, como a “Opinião 65” no MAM – RJ, que organizou com a galerista Ceres Franco (BUENO, 2005, p. 26). A mostra expos juntamente com os franceses, jovens artistas brasileiros que adotavam uma nova figuração, rompendo o abstracionismo praticado pelos concretistas e neoconcretistas. Pode-se citar entre os expositores Rubens Gerchman, Antonio Dias, Hélio Oiticica, Wesley Duke Lee, José Roberto Aguilar, Flávio Império, Waldemar Cordeiro, Roberto Magalhães e outros (FIORAVANTI, 2001, p.12)

Jean Boghici organizou sua primeira mostra de arte na Petite Galerie, em 1956, com obras do pintor primitivo Pedro Paulo Leal . Boghici era romeno e chegou ao Rio em 1949. No início de sua estada no Brasil, no Rio de Janeiro, trabalhou como vitrinista nas lojas Ducal. A loja de roupas Ducal aproximou três notórias figuras do sistema da arte, Terranova, Boghici e José Carvalho. Em 1960, Boghici fundou a Galeria Relevo com exposição do artista romeno Emeric Marcier. Segundo Fioravante, o namoro do marchand com Lygia Clark, aproximou-o dos neoconcretistas e novos artistas. Em 1969, Boghici encerrou a Relevo, mas em 1979 inaugurou a Galeria Jean Boghici, em Ipanema, com uma mostra de Joaquim Torres-García. A galeria ainda está em atividade (FIORAVANTE, 2001, p.12).

O núcleo de colecionadores que adquiriam regularmente era quase todo estrangeiro e de origem judaica. A figura do comprador de arte brasileiro só surgiu nos anos 1970. No processo de formação da rede comercial, Bueno aponta dois perfis de galeristas: o primeiro, levado por uma conduta operacional espontânea, mais voltado para a valorização do caráter cultural e mundano de sua atividade. O segundo, já orientado por uma estratégia comercial, foi

---

“Nova Objetividade Brasileira”, em 1967, no MAM-RJ, dialogando com o “Salão das Caixas”, exposto na Petite Galerie. Comenta a proposta da “Nova Objetividade”, em texto de Oiticica “Situação da Vanguarda no Brasil”, apresentado no seminário acima referido (MORAIS, 1975, p. 89 e 93). Oiticica propõe, dentre outras, o afastamento da pintura de cavalete em direção ao Objeto, visto como ambiente (OITICICA, 2005, p. 147). Vale ainda observar o evento organizado por Morais conhecido como “Do Corpo a Terra” (1970), que consistia da manifestação de mesmo nome, no Parque Municipal e da mostra “Objeto e Participação” no Palácio das Artes, ambos em Belo Horizonte, quando valorizou a modalidade Objeto. Na manifestação, propôs o objeto como ambiente e, na mostra, substitui a modalidade escultura por objeto (Morais, 2006, 194).

responsável pela criação do padrão de procedimentos que estruturou o primeiro mercado de arte contemporânea brasileira (BUENO, 2005, p.390).

Verifica-se que a rede institucional era apoiada economicamente pelas empresas dos meios de comunicação, enquanto que nas galerias de arte predominava o apoio das empresas ligadas ao comércio.

Não se notava critérios estéticos ou de exposições nestes espaços onde conviviam várias tendências artísticas: primitivos, figurativos regionalistas, abstracionistas informais, grupo Santa Helena, concretistas e neoconcretos. A produção não era classificada.

Em São Paulo, eram vendidas obras de artistas reconhecidos, como os do Santa Helena e os abstratos japoneses, por preços médios (BUENO, 2005,p. 391). As galerias não compravam obras, trabalhavam em consignação, cobrando comissão de 30%. Até 1963, a quantidade de aquisições era relevante. Havia um público comprador que estava em ascensão, mas poucas galerias ou lojas de arte. Entre tais compradores, como já mencionado, observam-se membros da comunidade judaica e bancos ou firmas multinacionais (BUENO, 2005, p. 392).

Segundo Bueno (2005), no Rio de Janeiro, como capital federal, a prática foi diferenciada. Devido ao perfil de centro turístico internacional e cosmopolita, a ação ali visava desde o início o estabelecimento de um mercado. Em 1959, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, foi realizado um leilão de arte beneficente, organizado pelo *Jornal do Brasil*, com êxito de vendas. As obras de arte brasileira dos anos 1930/40, atingiram bons preços, despertando a atenção de compradores e profissionais para as possibilidades do mercado.

Em 1960 foi inaugurada a Galeria Bonino, de propriedade do casal argentino Giovanna e Alfredo Bonino, em Copacabana. Funcionou até a década de 1980, sendo a primeira no Rio a trabalhar exclusivamente com obras de arte, ao contrário das demais que incluíam móveis e decoração. A prioridade eram os artistas dos anos 30 e 40, dentre eles Volpi, Di Cavalcanti, Djanira e Portinari. A primeira exposição foi coletiva, com artistas modernos brasileiros e argentinos. Mário Pedrosa assinou o texto de apresentação. A galeria contratou vários dos artistas mais notáveis e teve grande êxito de vendas (BUENO, 2005, p.393).

Tanto a *Bonino*, quanto a *Petite* realizavam exposições com artistas de vanguarda que, mesmo não vendendo, agregavam valor cultural e prestígio entre

a crítica e as instituições. Fioravante (2001, p. 12) comenta que a *Bonino* realizou exposição individual de Lygia Clark, a primeira em estabelecimento comercial.

A procura por uma produção moderna concentrou-se nos nomes consagrados, como Volpi e Di Cavalcanti que, nessa fase inicial de 1961-1962, eram todos contratados da *Bonino* ou da *Petitte Galerie*. Não participando desta distribuição, Jean Boghici e seus sócios da *Relevo,* buscaram outras saídas para atrair uma clientela: obras antigas dos grandes mestres. Colocavam pequenos anúncios nos jornais e quando apareciam os proprietários dos quadros compravam todos (BUENO, 2005, p. 394). Começaram a articular uma política para reter as peças mais importantes, vendendo apenas o suficiente para alimentar o mercado sem inflacioná-lo. Este sistema utilizado pela galeria *Relevo* mostrou-se mais rentável que contratar os artistas com exclusividade, prática que foi sendo abandonada. Adotava-se um critério de aquisições dos artistas vivos e consagrados, e consignação para artistas jovens e os poucos conhecidos. Em 1963, Franco Terranova e José Carvalho se uniram a Boghicci e Inimá Carneiro na prospecção de obras dos artistas modernos brasileiros e tiveram a adesão de Pietro Maria Bardi, diretor do MASP e Giuseppe Baccaro, que atuavam em São Paulo. Em 1963/64, Bardi e Baccaro abriram suas próprias galerias, respectivamente *Mirante das Artes* e *Selearte*. A de Bardi, *Mirante das Artes*, funcionava como escritório de arte, para comercialização do acervo adquirido, e recorria à estrutura do museu onde era diretor, para eventos de mostra e promoção deste acervo (BUENO, 2005, p. 396).

Baccaro abriu a *Selearte* (nome de uma revista italiana de arte), sua primeira galeria, na rua Augusta, em 1962, com uma exposição de Heitor dos Prazeres. No mesmo ano, realizou individual de Mira Schendel. Resgatou a obra do artista Ismael Nery e escreveu artigo na revista surrealista *A Phala*, em 1965, quando o artista teve obras incluídas na sala *Surrealismo e Arte Fantástica*, na 8ª Bienal de São Paulo. Em 1966, Baccaro fundou a *Galeria Art Art*, que logo passaria para Ralph Camargo. Depois da *Art Art*, fechada em 1969, Ralph fundou ainda duas outras galerias: a *Ralph Camargo* (1970-1973) e a *R e R* (1975-1978) (FIORAVANTE, 2001, p. 14).

Durand comenta que nesta fase, ocorreu o declínio das galerias de arte acadêmica suplantadas pelas lojas de arte moderna. Que o surgimento destas, nos primeiros anos da década de 60, foi concomitante à realização e sucesso dos leilões benemerentes de pintura, que se notabilizaram na década (DURAND, 2009, p. 193)[72].

Para Bueno, "estruturando-se como um comércio de bens de luxo, em torno de artigos raros e, por isso, caros, o mercado de arte brasileiro orientou-se para uma estratégia de leilões, o caminho natural para o escoamento deste tipo de produção" (BUENO, 2005, p. 398). No Rio de Janeiro, Franco Terranova, (*Petite Galerie)* organizou em agosto de 1964 um leilão beneficente no *Copacabana Palace* com grande sucesso (DURAND, 2009, p. 194).

Baccaro foi o principal marchand da pintura brasileira nessa fase de leilões beneficentes (e lojas de arte moderna). Sua galeria *Selearte*, de 1963, com bar e música ambiente, representava novidade na época. É interessante notar que o jornalista Lourival Batista Pereira utilizou em sua galeria *LBP*, aberta em Goiânia em 1974, a mesma estratégia, de galeria com bar e música, além de declarar que sua motivação para abrir seu estabelecimento foi o "boom" da venda da arte que estava ocorrendo no Brasil (PEREIRA, entrevista em 11/04/2013).

Durand comenta que Baccaro teve a percepção que a pintura moderna brasileira interessava a alguns segmentos da burguesia paulista, especialmente na comunidade judaica (fato comentado por Bueno) e depositava esperanças de desenvolvimento deste segmento no mercado de arte (DURAND, 2009, p. 194).

Em 1965, Baccaro iniciou leilões comerciais, sem intuito benemerente. Durand estranha que telas de autores bastante valorizados e com boa vendagem a partir de 1971, como Portinari, Di Cavalcanti, Ismael Nery, Gomide, Guignard, Volpi, Rebolo, Graciano, não tenham tido proposta de compra, assim como

---

[72] Fioravante observa, no entanto, que a influência das galerias na Bienal de São Paulo nos anos 1960 era tal que, em 1967, na 9ª edição, foram instituídos prêmios com os nomes das galerias *Cosme Velho*, de São Paulo e *Petite Galerie*, do Rio de Janeiro (FIORAVANTE, 2001, p.10).

acadêmicos do nível de Pedro Américo, Batista da Costa, Visconti, entre outros. Comenta Durand que mesmo pintores de primeira grandeza ainda não vendiam seus quadros com facilidade e que “não houve fase mais propícia do que essa para quem, com intuição e discernimento, farejasse o boom que estava por deflagrar-se” (DURAND, 2009, p. 196).

Cabe mencionar, na década, a *Rex Gallery* (1966), que não era uma galeria convencional mas se aproximava de uma cooperativa de artistas cujo objetivo era questionar todo o sistema da arte, utilizando para isso de muita irreverência. Juntava os artistas Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros, Carlos Fajardo, José Resende, Nelson Leiner, entre outros (Fioravante, 2001, p. 17).

A *Galeria G-4* (1966) também deve ser mencionada pelo caráter inovador, inaugurada com a exposição PARE, mostrando trabalhos dos artistas Rubens Gerchmann, Roberto Magalhães, Carlos Vergara e Hélio Oiticica, quando aconteceu, nos dizeres de Morais, o “primeiro happening do Rio (“feijão para o povo”)” (MORAIS, 1975, p. 85).

Comenta Durand que a grande euforia do mercado de arte em São Paulo aconteceu entre 1970 e 1975 e teve, como fatos reveladores a predominância de quadros nos leilões e massiva publicidade, além do surgimento de galerias. Reportagens de jornais e revistas de negócios divulgavam altas cifras de transações e valorização do mercado de arte. A Galeria *Collectio*, a principal do momento, abriu linhas de financiamento para as aquisições, num momento em que o capital especulativo abandonava a Bolsa de Valores (DURAND, 2009, p. 196).

Durand afirma que a valorização dos modernos não implicou no desaparecimento dos acadêmicos, que continuaram sendo comercializados nas galerias deste segmento. No entanto a pintura moderna ocupava as galerias mais “elegantes” e a arte acadêmicas foram deslocadas para bairros de classe média, ou cidades do interior, ou continuaram no centro antigo (DURAND, 2009, p. 201).

Segundo Bueno (2005), em meados da década de 1970 a maior parte da obra dos artistas modernos brasileiros, assim como a dos acadêmicos, estava fora do alcance do público, na casa dos colecionadores particulares. O sistema de

leilões entrou, então, em declínio e as pequenas galerias voltaram a dar o tom no mercado.

No Brasil, o mundo da arte contemporânea evoluiu reproduzindo o modelo internacional, mas vendia apenas no país. O mercado, para consolidação, usou a produção contemporânea como fachada, nas vitrines e eventos, mas teve sua realização comercial com os grandes nomes do modernismo brasileiro, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo. A produção contemporânea foi encontrando seu espaço num circuito comercial precário e altamente competitivo, onde a oferta era sempre superior à demanda. (BUENO, 2005, p. 398).

Frederico Morais confirma a preferência, por parte dos compradores, dos quadros mais antigos, como os modernistas de 22, pois a "Vanguarda" não vendia e conclui que o "boom" do mercado não ajudou a desenvolver a arte, embora tenha aumentado a quantidade de colecionadores. Segundo este autor, "o milagre brasileiro impulsionou o mercado de arte e o excesso de renda nas classes mais altas está sendo aplicado na compra especulativa de quadros nas galerias de arte do Rio e São Paulo..." (MORAIS, 1975, p. 77). Continua o crítico: "1972 é um ano chave: ele assinala o *boom* do mercado de arte e o cinquentenário da Semana de Arte Moderna" (MORAIS, 1975, p. 112). Durand apresenta uma relação de 34 galerias em São Paulo na década de 1970, entre 1971 e 1977 (DURAND, 2009, p. 205).

Bulhões destaca a atividade da *Galeria Collectio* na década de 70. Além dos leilões, teve uma atuação dinâmica que envolvia publicações apuradas focando as obras de arte, como por exemplo a publicação do livro de Roberto Pontual, "Arte Brasil Hoje – 50 anos depois", juntamente com a mostra de arte que remontava à Semana de 22. Com isso a *Collectio* dispensava à obra, inovadoramente, um tratamento similar aquele utilizado nos mercados internacionais (BULHÕES, 2014, p. 35). Durand comenta que esta galeria, cujo proprietário era José Paulo Domingues da Silva, tinha uma estratégia ousada, envolvendo o sistema bancário e atraindo para o mercado de arte os ativos que abandonavam as Bolsas de Valores na época (DURAND, 2009, p. 196)[73].

[73] Em nota de rodapé, Durand comenta a controvérsia na qual o proprietário da Collectio, José Paulo Domingues, seria na verdade o italiano Paolo Businco, suspeito de estelionato na Itália. E

Destaca Bulhões (2014, p. 36), referindo-se à cidade de São Paulo, nos anos 70, as galerias *Múltipla* (1973), *Arte Aplicada* (1971), *Skultura (*1975) e *Gabinete de Artes Gráficas* (1974). Ressalta ainda a *Galeria Global* (1974), de propriedade da Rede Globo de Telecomunicações. Idealizada por Walter Clarke era dirigida em São Paulo por Raquel Arnaud e, no Rio, por Franco Terranova. A galeria ficou notória por produzir e comercializar gravuras a preços muito acessíveis, sempre muito divulgada na TV Globo (FIORAVANTE, 2001, p. 15).

Em Goiânia, segundo o pintor Amaury Menezes, as primeiras galerias de arte surgiram por iniciativa de alguns artistas " que buscavam, acima das improváveis vendas, a criação de um espaço adequado à realização de exposições" de seus trabalhos (MENEZES, 1998, p. 53).

Conforme o pintor, a pioneira foi a *Galeria Alba*, inaugurada por iniciativa da escultora Maria Guilhermina, em 1963, na rua 07 no Centro de Goiânia. Segundo Aline Figueiredo (1979), passou a chamar-se em 1965, *Galeria Azul* e funcionou até 1973, apresentando trabalhos de artistas de Goiás e de outros estados.

Em 1971, por iniciativa dos artistas D.J. Oliveira e Siron Franco, na rua 04 do Centro, foi montada a *Galeria Vila Boa*, onde mostravam os próprios trabalhos e também de outros artistas. Siron Franco confirmou a informação mas explicou que D. J. Oliveira fazia a galeria funcionar, com venda de trabalhos, enquanto ele, Siron, a utilizava mais como atelier (FRANCO, 2014, entrevista).

O marchand Oscar Seráphico, que já tinha importante galeria em Brasília, montou em Goiânia, em dezembro de 1974, no *Salão Marron* do *Hotel Bandeirante*, uma Galeria de Arte, também chamada *Oscar Seraphico*. Explicou o marchand em entrevista que o motivo da abertura é que considerava promissor o movimento de artes plásticas em Goiânia, (O Popular, 17/12/1974, Suplemento, Álvaro Catelan – pg. 22). Igualmente o Hotel Umuarama, em seu Salão Verde, também havia começado a expor artes plásticas, um pouco antes.

---

que tal personagem teria forjado a sua morte e desaparecido, em um golpe para livrar-se da cobrança de dívidas (DURAND, 2009, p. 196).

Fig. 04 - Exposição Galeria Oscar Seráphico – O Popular, 28/06/1975, p. 18.

Em 1975, o pintor Whashington Honorato (Wash) fundou a *Arte Goiana Galeria de Arte*, funcionando até 1978. E surgiram galerias importantes que não foram montadas por artistas: em 1975, a *LBP Galeria de Arte*, do jornalista Lourival Batista Pereira e, logo após, a *P. D. Araújo* do livreiro Paulo Araújo e a *Casa Grande Galeria de Arte* de Célia Câmara (MENEZES, 1998, p.54). A *Casa Grande* era considerada por Figueiredo (1979) como a mais bem montada, mas a *LBP Galeria de Arte*, segundo entrevistados, foi a primeira que realmente teve atuação importante comercial. O jornalista Lourival Batista Pereira assinava a coluna social mais importante do jornal O Popular, onde, entre outros acontecimentos sociais e políticos, dava notícias de exposições e das vendas realizadas, de quem frequentava os vernissages e adquiria trabalhos na sua galeria, mas também em todas as outras. Em sua galeria funcionava um espaço "uisqueria", frequentado por autoridades políticas, empresários e intelectuais.

Fig. 05 - Galeria LBP – O Popular 27/10/1974

Fig. 06 - Galeria LBP – O Popular 27/10/1974

A curiosidade é que Célia Câmara era mulher de Jaime Câmara, presidente do grupo proprietário do jornal O Popular, TV Anhanguera e emissoras de rádio. Então ligadas ao jornal, estavam as duas maiores Galerias de Goiás, uma ligada ao dono e outra ao jornalista. Na inauguração da Casa Grande, em nota do jornal, a marchand Célia Câmara teria feito uma homenagem ao jornalista LBP (O Popular, 1975, 30/10, p.04 , matéria com foto).

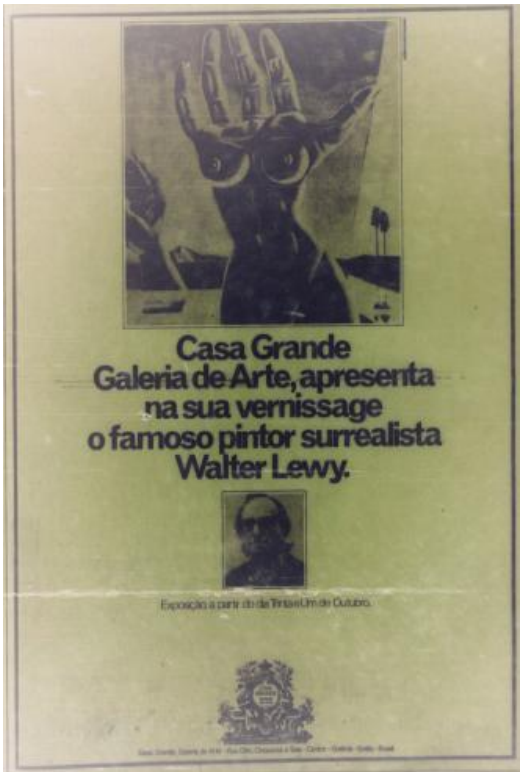

Fig. 07 - Cartaz de inauguração, O Popular, 26/10/1975

O fato é que dois dias depois de inaugurada a *Casa Grande*, em 01/11/1975, o jornalista LBP se retirava do O Popular e levava sua coluna para o jornal Folha de Goiaz (O Popular, 1975, 02/11, LBP). Assumiu Arthur Rezende em 04/11 (O Popular, 04/11/1975, p. 14 – coluna “Arthur Rezende Informa”). Consultado, LBP em entrevista negou que sua saída tivesse relação com as galerias (LBP, 2013 – entrevista).

Fig. 08 - Inauguração da Gal. Casa Grande – Célia Câmara, Walter Lewy e Siron (O Popular, 31/10/1975).

A galeria *Casa Grande* foi inaugurada com exposição do artista surrealista Walter Lewy, muito divulgada e a abertura foi prestigiada por políticas, empresários, autoridades e artistas, inclusive Siron Franco. Posteriormente a galeria recebeu a visita de Franco Terranova para possíveis projetos futuros (O Popular, 16/12/1976, p. 04). Era situada na rua 08 nº 56, Centro, a galeria dispunha de um salão expositivo de 56 m2, com iluminação adequada. O crítico Frederico Morais em sua coluna de Artes Plásticas no jornal O Globo, considerou a galeria *Casa Grande* “bem montada” (O Globo, “Goiás, o Horror”, 15/01/76)

Comentando sobre o movimento da arte no estado de Goiás em 1978, Aline Figueiredo afirma que estava centralizado em Goiânia que tinha à época quatro galerias: *Casa Grande, LBP, P.D. Araújo e Mini Galeria Stylus*. Na opinião da pesquisadora, a *Casa Grande* tinha a melhor estrutura e juntamente com a *Oscar Seraphico Galeria de Arte*, de Brasília, eram as melhores do Centro - Oeste. E que as galerias alternavam boas exposições com outras de interesse

apenas mercadológico. O foco no mercado de arte em Goiânia chegava a interferir decisivamente também na produção artística. A pesquisadora entende que tal influência ocorreu na década de 70, quando a cidade se afirmou financeiramente. Preferindo uma produção sem as mudanças causadas pela pesquisa, o mercado preferia a repetição daquilo que agradava ou fazia sucesso nas vendas (FIGUEIREDO, 1979, p. 100).

Percebeu-se na pesquisa no jornal O Popular, que as galerias em Goiânia, notadamente a *LBP*, expunham indistintamente artistas acadêmicos e modernos, como por exemplo, o goiano, residente no Rio de Janeiro, Thales de Aquino, premiado com medalhas de prata, ouro e prêmios de viagem nos salões acadêmicos do Rio de Janeiro, tais como Salão Nacional de Belas Artes, Salão de Maio e outros, (O Popular, 27/08/1975, LBP, com foto com legenda referindo-se ao Governador e primeira dama na abertura), a pintora Aparecida Barros, de Salvador, BA, que pintava casarões e interiores de igrejas (O Popular, 04/07/1975, LBP, p.14), juntamente com os modernos de Goiânia (Siron, Cleber, D.J. Oliveira, Confaloni, dentre vários outros) e ainda artistas desconhecidos de outros estados.

Expunha-se tapeceiros, como o baiano Antonio Luiz Santos Figueiredo, na galeria *LBP* e Kennedy Bahia, chileno que morava em Salvador, fez exposição no Hotel Umuarama (O Popular, 26/09, Domiciano de Faria) e também realizaram mostras com entalhadores e artistas que figuravam nas colunas sociais de Rio de Janeiro. O casal de artistas Batista, entalhador e Madi, pintora, foi citado em nota sobre sua exposição na galeria *LBP*, na coluna do jornalista, com a informação que são presença constante na “coluna do Ibraim”, referindo–se ao famoso colunista do Rio de Janeiro, Ibraim Sued, informando ainda que o casal tinha prestígio na sociedade carioca (O Popular, 20/07/1975, LBP, p. 26). Evidentemente era uma forma de valorizar tais artistas, como que celebridades no Rio de Janeiro, objetivando vendas dos trabalhos.

Raríssimas vezes foram realizadas mostras com os grandes nomes nacionais ou internacionais da arte moderna. Os artistas nacionais de renome foram expostos no encontro de Intelectuais ocorrido em 1954, em Goiânia, alguns em exposições até 1975, como na exposição realizada no stand da empresa de

turismo do Governo do Estado, com os artistas Aldemir Martins, Francisco da Silva, Darcy Penteado e Clóvis Graciano (O Popular, 31/05/1975, Cidade/Estado, p. 04), o gravurista Odeto Guersoni na *Oscar Seráphico* (O Popular, 25/05/1975, LBP, p. 18) e, na mesma galeria, os artistas Cuevas, Dali, Vassarely, o arquiteto Corbusier (O Popular, 04/05/1975, Suplemento Cultural II, Miguel Jorge), e Scliar (O Popular, 12/09/1975, Maria José). A partir de 1975, com as mostras dos Salões Nacionais da Caixego, o público goiano teve maiores oportunidades de ter contato com a obra de artistas nacionais.

Maria Guilhermina foi a primeira artista goiana a participar da Bienal de São Paulo (FIGUEIREDO, 1979, p. 95), na 5ª Bienal de São Paulo, 1959, com duas esculturas: Ternura e Harmonia, ambas em pedra sabão (Catálogo da 5ª Bienal de São Paulo, 1959).[74]

A Bienal de São Paulo era uma referência de qualidade e prestígio, não só para Goiás, mas para todo o Brasil. Os artistas goianos participaram de várias edições, culminando na premiação de Siron na Bienal Nacional de São Paulo, em 1974 e na XIII Bienal de São Paulo, que era internacional, ocorrida em 1975. Sobre este aspecto é interessante a matéria de Alcyone Abrahão que estava em São Paulo no evento e relatava que Siron havia acabado de ganhar a Bienal Nacional e mencionava sobre a expectativa da participação do artista na Bienal Internacional, questionando se as pessoas em Goiás estariam percebendo a importância da conquista, único premiado em pintura e que representaria o Brasil no evento Internacional.

Continua, refletindo que “em termos de promoção cultural, Siron fez sozinho e em poucos anos o que muitos não fizeram juntos a vida toda”. E ainda, que no Rio e em São Paulo era significativo o valor desta conquista solitária.

Comenta a articulista que, dentro do espaço reservado para Goiás, lá estavam as gravuras de D.J. Oliveira, os desenhos de Roosevelt e os óleos de Siron. Alertava ao Estado que esta conquista deveria ser amplamente divulgada. Finaliza a matéria solicitando aos políticos apoio aos artistas, porque “talento nós já temos” e declara “exportar arroz e gado dá dinheiro, mas exportar cultura dá

[74] Catálogo da 5ª Bienal de São Paulo, http://issuu.com/bienal/docs/named458a4

respeito" (O Popular, 01/11/74[75], p. IV – Suplemento Cultural – Alcyone Abrahão – "Bienal - Goiás Versus Internacional").

Vários artistas de Goiás participaram das Bienais Nacionais, também chamadas Pré-Bienais. A Fundação Bienal, por sugestão de seu presidente Francisco Matarazzo, na tentativa de oportunizar a mostra aos artistas de todo o Brasil, mas com mais qualidade e reduzindo o número de obras, lançou as Pré-Bienais, ou Bienais Nacionais. Consistia em fazer exposições em estados brasileiros, onde selecionariam artistas para integrar a Bienal Nacional de São Paulo. Desta exposição, seria escolhida a delegação brasileira para a Bienal de São Paulo (Internacional).

Embora a sugestão do presidente Matarazzo almejasse o ano de 1968, a primeira só ocorreu em 1970. As Bienais Nacionais seriam realizadas nos anos pares e a Bienal Internacional nos anos impares. Só aconteceram 4 Bienais Nacionais, ou Pré-Bienais, em 1970, 1972, 1974 e 1976. Elas ocorreram no Pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera, em São Paulo (ZAGO, 2011, p. 2606).

> "De acordo com a documentação gerada pelo evento, a Fundação Bienal efetuou cinco mostras prévias regionais nas cidades de: Belo Horizonte, Recife, Brasília, Goiânia e Belém do Pará. Em cada uma destas mostras estava presente um júri formado por um membro enviado pela Fundação Bienal e outros membros escolhidos de acordo com o critério de cada região. Sua função era selecionar, dentro da exposição regional, os artistas que participariam da Pré-Bienal 1970" (ZAGO, 2011, p. 2607)

Em Goiás, em 1970, foi desenvolvida a Bienal Estadual de Artes Plásticas, onde seriam selecionados os representantes de Goiás na Pré-Bienal. O crítico Hugo Auler, representando a Fundação Bienal, foi o mentor e realizador desta Bienal, que aconteceu em 1970. As autoridades políticas deram bastante importância ao evento, pois o Governador Otávio Lage participaria da abertura e era promovida em Goiás pelo Departamento de Cultura da Prefeitura, com o apoio e presença do Prefeito Leonino Caiado. A Bienal foi coordenada pela Associação Brasileira de Críticos de Artes e promovida em Goiás pelo

[75] Por equívoco, nesta edição de O Popular do dia 01/11/1974, foi impressa, na página, a data de 01/12/1974 .

Departamento de Cultura da Prefeitura de Goiânia. O Governo do Estado distribuiu premiação aos vencedores, de prêmios aquisitivos num total de Cr$11.000,00, divididos entre pintura, desenho, gravura, escultura e objeto (O Popular, 1970, 09/06 – Domiciano de Faria).

O Júri era composto por Hugo Auler, representando a Associação Brasileira de Críticos de Artes, crítico do Correio Brasiliense e representante da Fundação Bienal de SP; Alcides da Rocha Miranda, arquiteto, pintor, representante do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em BSB e Iuliu Brandão, professor de ética e filosofia na UnB (O Popular, 1970, 14/06, Domiciano de Faria).

Então na XI Bienal de São Paulo[76], houve a representação Brasileira, com os artistas de Goiás oriundos da Bienal Estadual e selecionados na Bienal Nacional (as medidas dos trabalhos em centímetros):

- Ana Maria Pacheco apresentou 05 esculturas, todas da Série III: escultura I, em madeira, 100 X 80; escultura II em madeira 90 X 60; escultura III, pedra 120 X 100; escultura IV, bronze 200 X 80; escultura V, em madeira, 280 X 50.

- Cleber Gouveia, com 10 trabalhos em nitro-celulose sobre tela, com os títulos: Junção Positiva, Opressão Penetrada, Das Fugas – a caída do verde, Confrontados, Espinhela, União Impelida, Caixa de Criação, Umbilicais, Junção Negativa, Dos Massacres – os verdes, em tamanhos que variam de 132 X 210 (os cinco primeiros), 148 X 148 (os dois seguintes) e 174 X 125 (os três últimos).

- Gustav Ritter, que fez uma homenagem às florestas devastadas, trabalho chamado “Figura Dupla, Retas e Curvas”, 210 X 79, em Jacarandá de Goiás. Apresentou ainda 04 trabalhos em Caviúna de Goiás, “Figura Solitária Chanfrada”, 262 X 33; “Figura Solitária Vazada”, 240 X 40; “Figura Dupla Retilínea”, 275 X 60; e “Figura Composta de Quatro Peças”, 273 X 45. E em Pau-Brasil de Goiás, os trabalhos “Tronco entre Sarrafos”, 210 X 60; “Cascas Finas Enfileiradas”, 180 X 295; e “Duas Peças em Equilíbrio”, 150 X 40.

[76] Catálogo da XI Bienal de São Paulo, http://issuu.com/bienal/docs/name9839c4

- Liselotte de Magalhães, com três trabalhos, categoria Objeto, Vitrais I, II e III, todos com 180 X 150.

Na XII Bienal de São Paulo[77] participaram Lucy Borges, Dina Cogolli (grafada com D e não com G) e Paulo Fogaça:

- Lucy Borges participou com três colagens, intituladas Filhos do Bamboo I, II e III.

- Dina Cogolli participou com trabalhos em “baixo – relevo”, intitulados Máquina I, II e III.

- Paulo Fogaça participou com um áudio- visual, intitulado Hieróglifos.

Na XIII Bienal de São Paulo[78], além da premiação de Siron, aconteceu a Sala Brasília[79], de Gravura, em 1976, e participaram Maria Guilhermina,Tancredo Araújo e Cleber Gouveia.

Apesar das citadas participações anteriores a 1974 na Bienal, Aline Figueiredo entende que “Goiás começou a despontar no cenário artístico nacional, posição que se consolidou com o aparecimento dos Concursos Nacionais de Artes Plásticas da Caixa Econômica de Goiás”, a partir daquele ano e com “ as premiações do pintor Siron Franco, em 1975” (FIGUEIREDO, 1979, p. 96).

Amaury Menezes relaciona alguns salões que aconteceram na década de 70, além das Bienais de São Paulo e decorrentes, já citados (MENEZES, 1998, p. 50):

1970 – II GREMI de Inhumas

- II Salão Goiano de Arte Universitária

[77] Catálogo da XII Bienal de São Paulo, http://issuu.com/bienal/docs/namee1bdf4

[78] Catálogo da XIII Bienal de São Paulo, http://issuu.com/bienal/docs/name63a314

[79] Catálogo da Sala Brasília, http://www.bienal.org.br/publicacoes.php

1971 – III GREMI de Inhumas

1972 – IV GREMI de Inhumas

1973 – V GREMI de Inhumas

- 1º Salão Global da Primavera

- Concurso Estadual de Artes Plásticas da Caixego (registrou no ano de lançamento).

1974 – I Salão Nacional da Caixego

- VI GREMI

1975 – II Salão Nacional da Caixego

- II Global da Primavera

- VII GREMI de Inhumas

1976 – III Salão Nacional da Caixego

- VIII GREMI de Inhumas

- 1º Salão Empresarial de Artes Plásticas

1977 – IV Salão Nacional da Caixego

- IX GREMI de Inhumas

- Salão de Arte Frei Nazareno Confaloni

- 1º Concurso Estudantil da UFG

- 1ª Semana de Inverno de Paraúna

- 1º Concurso Novos Valores Galeria Casa Grande

Sobre a produção artística, até 1950 a cena goiana era “dominada pela linha acadêmica e acentuadamente provinciana” (FIGUEIREDO, 1979, p. 96)[80]. A

[80] É interessante mencionar o artista de Anápolis, Oswaldo Verano, que foi selecionado para o Salão Nacional de Arte Acadêmica em 1942, (O Popular, 10/08/1975, Suplemento Cultural).

chegada de artistas de fora, como Frei Confaloni, Gustav Ritter, D. J. Oliveira e Cleber Gouveia, colaborou decisivamente para a mudança do panorama.

Confaloni e Ritter, ambos europeus e de formação também europeia, eram os “que apresentavam melhores condições de batalhar por uma nova estética que pudesse fugir do academismo costumeiro. Ambos já traziam o sopro moderno na linha, embora comedidos em suas atitudes de estarem dando início a um processo de desenvolvimento” (FIGUEIREDO, 1979, p. 97).

Ritter, que residia no Brasil desde 1936, chegou a Goiânia em 1949. Ajudou a fundar em 1952 a Escola Goiana de Belas Artes (EGBA que deu origem, em 1972, à Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás), juntamente com Luiz Curado e Confaloni e posteriormente também da fundação da Faculdade de Belas Artes que resultou na Universidade Federal de Goiás.

Frei Confaloni teve sua formação na Itália, sob influência do Novecento e Ritter era formado na Alemanha, sob orientação da Bauhaus. O processo artístico em Goiás começou a se estruturar de fato a partir da atuação desses artistas que tinham orientação modernista. Esta orientação dialogava com arquitetura modernista Art Déco, adotada na construção dos primeiros edifícios públicos de Goiânia (SOBRAL, 2009, p. 24). As obras de Ritter e de Confaloni inauguraram a produção artística moderna em Goiânia e estavam dentro de princípios do modernismo, compromissados com a identidade nacional.

Quando Ritter chegou em Goiânia, o debate das questões modernas era objeto da literatura, em torno de referência às obras dos escritores Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921) e Bernardo Elis (1915-1921). As obras versavam sobre o ambiente do sertão e do interior goiano, ressaltando as agruras do ambiente e também dos homens (SOBRAL, 2009, p. 27).

Confaloni trabalhava o expressionismo figurativo. Ritter dentro de suas intenções modernistas, buscou inicialmente a brasilidade através da paisagem, por meio de desenhos e aquarelas, trabalhando o ambiente de Goiânia, entre o rural e o urbano. Entre as décadas de 1940 e 1950, Ritter desenvolveu um repertório figurativo, animais e mais raramente figuras humanas em representação escultórica, valorizando os elementos estruturais, culminando na

construção abstrata tridimensional. Observa-se tal processo a partir de 60, sobretudo após a inauguração de Brasília, com o conjunto arquitetônico e urbanístico moderno (SOBRAL, 2009, p.31).

Ao final “dos anos 50 e início dos 60, o sentimento estético em prol de uma arte mais atualizada seria enriquecido pela presença de D.J.Oliveira, chegado de São Paulo... Sua presença reforçou o combate ao academismo e à inércia do ambiente” (FIGUEIREDO, 1979, p. 97). Em 1970 estava configurado o embasamento de uma arte goiana, contribuindo ainda para isso a chegada de Cleber Gouveia em 1962, procedente de Minas Gerais (FIGUEIREDO, 1979, p. 98).

Além de Maria Guilhermina, aluna de Ritter e Confaloni, “ também das escolas saíram Iza Costa (realizando uma gravura expressionista com temário popular) e Ana Maria Pacheco (aluna de Ritter e D. J. Oliveira) que em 1971, na XI Bienal de São Paulo, fez uma boa apresentação, mostrando esculturas polidas de amplas dimensões que impressionaram pelo volume, pelo peso e pelo conteúdo social do tema. E surgiam outros, como os abstracionistas Washington Honorato Rodrigues, Heleno Godoy, Vanda Pinheiro (com gravuras de grandes dimensões e de grande impacto) e o pintor figurativo Siron Franco, que iria revolucionar o movimento goiano” (FIGUEIREDO, 1979, p. 98).

> “Em 1973, aconteceu em Brasília e Goiânia o I Salão Global da Primavera, mostra exclusivamente para artistas do Planalto Central e que foi outro episódio de grande significação para a abertura e afirmação do movimento artístico regional, especialmente do goiano. Funcionando antes de tudo como levantamento, o Salão reuniu, pela primeira vez, o maior número de artistas da região, num total de 64 participantes. Número surpreendente para a época. Dispondo de um bom orçamento e um júri capacitado, distribuiu 20 premiações (11 para Goiás e 9 para Brasília), incluindo nessa lista quatro prêmios de viagem ao exterior. Rubem Valentim ganhou o prêmio de Viagem à Europa. Três artistas goianos obtiveram os demais prêmios de viagem (Siron, Cleber e Heleno Godoy) respectivamente, para o México, Peru e Argentina” (FIGUEIREDO, 1979, p. 98).

Segundo Figueiredo, o sucesso de Siron Franco, especialmente após a XIII Bienal de São Paulo e XXIV Salão Nacional de Artes Plásticas, contribuiu para o surgimento de novos artistas. Esse sucesso estimulou os artistas de Goiás a desenvolverem seus trabalhos valorizando a criatividade. A força da obra de

Siron e do seu enfoque temático, antes de arranjar seguidores, levou alguns artistas a se lançarem a uma redimensão de seus trabalhos" (FIGUEIREDO, 1979, p. 98).

A respeito do sucesso e da influência do artista Siron Franco como incentivador de desenvolvimento do meio em Goiás, registra-se a opinião de Aline Figueiredo:

> "Siron Franco confirmou seu talento com a premiação nesse Salão [Global da Primavera] mas na verdade já vinha se preparando para assumir a principal posição na cena goiana, há muito tempo...A partir de 1973, Siron Franco assumiria a liderança do meio artístico de Goiânia...sua atuação, que também contribuiu diretamente para o aparecimento de novos artistas, aliada ao incentivo dos Salões da Caixego, afirmariam o meio artístico goiano. Essa afirmação aconteceria especialmente após suas premiações na XIII Bienal de São Paulo e no XXIV Salão Nacional, que o fizeram ultrapassar o plano estadual para ser visto e questionado pela crítica brasileira como contribuição à arte nacional. Esse sucesso fez crescer no meio artístico local uma nova ansiedade para se lançar na criatividade plástica... Não podemos deixar de observar que a pintura que hoje se realiza em Goiás tenha sido influenciada também pela técnica introduzida por Siron" (FIGUEIREDO, 1979, p. 98).

Sobre estes dois eventos como motivadores especiais para a cena cultural de Goiás, Figueiredo escreve:

> "No início dos anos setenta encontramos Goiânia se agitando na espera pressagiosa de sua definição artística. A oportunidade se fez no reconhecimento por um júri internacional (na Bienal de São Paulo, 1975), de um dos valores locais, o pintor Siron Franco. Nesse mesmo tempo, Bernardo Élis entrava para a Academia Brasileira de Letras. E mais, realçava-se o temário goiano. O episódio foi de grande repercussão pois apoiou, historicamente, aspirações que, durante duas décadas, uma capital de Estado acalentara em seus anseios, quanto à sua participação na vida cultural do País" (FIGUEIREDO, 1979, p. 99).

Siron teve reconhecimento da crítica nos principais veículos de imprensa escrita locais e nacionais e, fator muito expressivo, um sucesso absoluto de vendas nas exposições nos grandes centros, situação que representava novidade em Goiás.

Figueiredo (1979) destaca, ainda na década de 1970, o artista Paulo Fogaça, que retornou a Goiás após ter desenvolvido sua formação artística no Rio

de Janeiro, sendo pioneiro na introdução de novas linguagens neste estado. Afirma a pesquisadora que era o único artista à época a desenvolver propostas experimentais (com serigrafias, objetos e audiovisuais). Fogaça trabalhou com Frederico Morais nos eventos “Domingos da Criação”, no MAM do Rio de Janeiro, antes de ter retornado a Goiás. Não havia artistas no Estado que realizassem trabalhos da arte experimental, modalidade que estava se desenvolvendo nos grandes centros.

Acredita a pesquisadora que a cena nos anos 1970 em Goiás era especial, pois o sucesso de Siron e Bernardo Élis, de grande repercussão e que valorizou o temário goiano, juntamente com os salões da Caixego e outros, motivaram artistas que, por sua vez, formavam outros artistas, que acabavam ficando no estado, ministrando aulas, participando dos salões, produzindo nos ateliers e apresentado obras para as galerias recém-surgidas, iniciando um sistema. E essa construção, segundo Figueiredo, tinha acontecido da década de 50 até os anos 70, tendo especial situação na década de 1970.

3.2 – A IMPRENSA ESCRITA E AS ARTES PLÁSTICAS

As informações obtidas nas páginas do jornal O Popular permitem verificar que já se começava a noticiar intensamente matérias sobre artes e cultura, matérias estas que possibilitam aquilatar o aquecimento das atividades do sistema das artes plásticas em Goiás no final da década de 60 e início de 70. Só o fato anteriormente mencionado, que as duas maiores galerias de Goiás estavam ligadas à pessoas envolvidas com o jornal O Popular, já permite avaliar a importância do jornal na cena artística da capital.

Como atores do Sistema da Arte, os jornalistas divulgavam as atividades e conquistas dos artistas, o que alimentava o sistema, mas eles mesmos contribuíam para o desenvolvimento deste ao noticiar esta atividade artística de forma intensa e cujo teor demonstrava visível intenção de estimular o mercado da arte em Goiânia, notadamente a partir da década de 70.

Dos jornais que circulavam em Goiás na década, os principais eram “O Popular” e “Folha de Goiaz” (conforme entrevistas com Amaury Menezes, Irapuan Costa Júnior, Índio do Brasil Artiaga, em 2013 e Leo Barreto, em 2009). Verificou-se na pesquisa que “O Popular” tinha um volume maior de matérias e informes sobre arte. Em entrevista, o ex-governador Irapuan Costa Júnior e o ex-presidente da Caixego, Índio do Brasil Artiaga, declararam que “O Popular”, na época, tinha maior alcance (COSTA JÚNIOR, 09/04/2013 e ARTIAGA, 23/04/2013 - entrevistas). O jornalista Lourival Batista Pereira, LBP, comentou que antes de 1970 a “Folha de Goiaz era maior” (PEREIRA, 2013 – entrevista). Segundo o ex-governador Irapuan e o ex-presidente da Caixego, Índio do Brasil Artiaga, o jornal “Folha de Goiaz” fazia parte dos “Diários Associados” e foi decaindo na década de 1970 e enquanto “O Popular” ascendia. Acreditava o ex-governador que a relação com as “Organizações Globo”[81] potencializou muito o “Grupo Jaime Câmara”, do qual o jornal “O Popular” fazia parte. Por tal motivo, optou-se por realizar pesquisa mais detalhada neste jornal.

No “O Popular” escreviam notas sobre artes plásticas os jornalistas Domiciano de Faria, Lourival Batista Pereira, Maria José, Arthur Rezende (noticiando sobre artes plásticas a partir de 1975 e ao final daquele ano substituindo LBP), e faziam reportagens, comentários e entrevistas os escritores Miguel Jorge, Modesto Gomes (algumas matérias de arte, mas a maioria de literatura), Álvaro Catelan, Brasigóis Felício, os artistas Maria Guilhermina, Alcyone Abrahão e Eduardo Jordão.

O jornalista Domiciano de Faria atuava como um editor geral do jornal, extremamente prestigiado na empresa, segundo o jornalista Isanulfo Cordeiro ((2013 – entrevista) que também foi editor do jornal nos anos 90. Faria atuou também como diretor do Departamento de Cultura do Governo do Estado. Nesta

[81] O Grupo Jaime Câmara, possuía (e ainda possui) dentre suas empresas o jornal O Popular e a TV Anhanguera, afiliada da Rede Globo de Televisão desde 1968 . Atualmente possui várias emissoras de TV e rádio. Em 1938 editou o primeiro exemplar do jornal O Popular. A razão social inicial do Grupo era “ J. Câmara e Irmãos”. Em 1931 a Rádio Anhanguera foi incorporada à empresa e em 1963 foi implementada a TV Anhanguera. http://www.gjccorp.com.br/#/grupo/historia

atividade estimulava as artes plásticas especialmente. Fundou em 1967 a Escolinha de Arte do DEC para crianças e jovens interessados em arte, nos moldes da notória Escolinha de Arte do Brasil, no Rio de Janeiro, dirigida pelo professor e artista Augusto Rodrigues. Sua coluna chamava-se Coisas e Fatos, normalmente fixa na página 02 do caderno principal. Tratava de assuntos da política, economia, autoridades e artes. A coluna durou até 1975, quando foi substituída pela coluna "Giro", tratando dos mesmo assuntos e que se mantém até hoje. Segundo o jornalista Isanulfo Cordeiro (2013 - entrevista), o jornalista Hélio Rocha era o responsável pela "Giro", que teria batizado a coluna inspirado em uma publicação americana ("Around").

Já antes da década de 1970 o jornal "O Popular" noticiava as exposições e eventos de arte na coluna de Domiciano de Faria, "Coisas e Fatos", quase sempre na página 02, em menor volume que os fatos econômicos e políticos. Nas colunas sociais dos jornalistas LBP, chamada "Flash Sociedade", às vêzes em um quadro chamado "Artes e Artistas", que não tinha página fixa, embora muitas vezes impressa na página 08 e Maria José, cuja coluna chamava-se "Reportagem Social", também sem página fixa, muitas vezes na página 10, as exposições eram comentadas.

O crescimento das artes plásticas pode ser balizado pela evolução do suplemento que o jornal publicava, que a princípio era Suplemento Literário (década de 60), assinado pelo escritor Modesto Gomes, com raras informações sobre artes plásticas.

A medida que a atividade foi crescendo, a partir de 1970, foi lançado o Caderno Especial, onde na página II era publicada a coluna "Acontecimentos" de responsabilidade do escritor e crítico de arte Miguel Jorge. O Caderno Especial, a princípio, tinha em torno de 05 páginas e ainda dava maior destaque para a Literatura. Não tinha temas fixos nas páginas, como pode ser observado na edição de 11/11/1973, quando a página "Artes" de Álvaro Catelan estava na página VI (entrevistando, juntamente com Miguel Jorge, o artista Cleber Gouveia) e na página VIII, novamente assunto de artes plásticas, entrevista de Miguel Jorge com pintor Juca de Lima. E em 02/12/1973, Álvaro Catelan - "Artes",

estava na página VII, enquanto na página III estava publicada grande matéria deste mesmo escritor com o pintor Wash.

Posteriormente surgiu o Suplemento Cultural, com uma página para Literatura, outra denominada “Artes”, assinada pelo escritor, e outras de diferentes assuntos. Na década de 1970, o jornal lançou ainda um encarte em formato tabloide chamado “Dominguinho”, que tinha uma página cativa “Artes Plásticas”, sob a responsabilidade da escultora Maria Guilhermina. Nesta página, a artista (e professora) publicava matérias sobre artistas de Goiás e eventos locais e nacionais. Álvaro Catelan também publicou algumas páginas sobre arte no “Dominguinho”, como por exemplo em 03/03/74 (sobre o artista Roos) e em 10/03/74 (sobre Cléia Costa).

Algumas reportagens sobre artes plásticas eram publicadas nas páginas 03, 05, 08 e outras do caderno principal. Não havia segundo caderno até meados da década de 70. Foram raras as vezes que notícias sobre as artes plásticas apareceram na capa do jornal.

O jornalista e artista plástico Eduardo Jordão escreveu vários artigos sobre o panorama artístico goiano, onde usava bastante rigor em suas análises, cobrando rupturas e ousadia na produção dos artistas de Goiás (O Popular, 25/12/1975, p. 20). Em outra oportunidade, em 1978, lamentou profundamente o encerramento dos Salões da Caixego.

Pela pesquisa nas edições, percebe-se que o mesmo evento era divulgado nos três espaços, pelos três jornalistas (Domiciano, LBP e Maria José), em poucos dias de diferença e às vezes no mesmo dia, como por exemplo, a exposição do escultor goiano Divino Jorge, por sinal muito ativo e prestigiado, na Galeria Azul, mencionada no espaço de Domiciano de Faria em 01/12/68 e nas colunas de Maria José e LBP em 30/11/68.

No mês de dezembro e novembro daquele ano, os artistas Divino Jorge, Péclat de Chavannes, Confaloni, Maria Guilhermina, D. J. Oliveira, Octo Marques, Cleber Gouveia, Ângelo Ktenas, Amaury Menezes, Goiandira do Couto, Ritter e Reinaldo Barbalho, foram citados nas edições dos dias 8,9,17, 19, 24,26 e 30 de novembro de 1968, nas colunas de Domiciano, Maria José e LBP, por

estarem expondo suas obras não só em Goiânia, mas também em Catalão, numa coletiva organizada por Maria Guilhermina (LBP, 24/11 e Domiciano em 26/11) .

Outro fato interessante é a exposição de D.J. Oliveira e Reinaldo Barbalho na “Casa de Diversões Maloca” (era uma boate) noticiado nos dias 09/11 e 26/11 na coluna de Domiciano de Faria. Diante da escassez de galerias, os artistas lançavam mão de quaisquer espaços comerciais que os acolhessem para mostrar suas obras.

Reportando-se à década de 1970, Figueiredo observa que os artistas se inseriam na cidade (Goiânia), nos restaurantes, bares, hotéis, livrarias, lanchonetes e outros estabelecimentos comerciais. “ E nas residências também, onde é interessante observar a quase ausência de paredes nuas, pois os artistas da terra invariavelmente decoram os ambientes” (FIGUEIREDO, 1979, p. 100).

Naquele mês de novembro, outra notícia interessante é o titulo de “Cidadã Goianiense” concedido à artista Maria Guilhermina, fato que confirma o prestígio da artista perante a sociedade da capital (edição de 30/11 – coluna M. José).

A viagem dos artistas Amaury Meneses, D. J. Oliveira e Wash para Salvador, a fim de visitar a II Bienal da Bahia foi igualmente noticiada (11/12/68, coluna de Maria José). Aquele evento já chamava a atenção dos artistas goianos, motivados ainda pela premiação (em desenho) que o artista goiano Siron Franco havia obtido naquele salão, ainda que o jornal O Popular não tenha divulgado a conquista do artista. Foi a primeira premiação de Siron em evento de importância nacional e uma das participações dos poucos artistas goianos até o momento (1969) em eventos de arte contemporânea ou moderna (dentre elas, por exemplo, poderiam ser citadas as participações de Maria Guilhermina na V Bienal de São Paulo em 1959 e em vários salões como o XV Salão Nacional de Arte Moderna, no Rio de Janeiro em 1966, I e II Salão de Arte Moderna do D.F. – Brasília, em 1964 e 1965, a própria Bienal da Bahia, I e II em 1966 e 1968; e a premiação de Vanda Pinheiro no I Salão da Bússola, no Rio de Janeiro). A II Bienal da Bahia como já mencionado, foi censurada e fechada. Amaury Menezes confirmou em entrevista a viagem, mas não se recordava de detalhes (MENEZES, 17/04/2013, entrevista).

Aliás, em 19/01/69, na p. 06 do primeiro caderno, o jornal O Popular traz as informações sobre repressão às artes que sofreram a exposição “Tropicália” no museu na Pampulha, com obras do artista Antônio Manuel e sobre o XVIII Salão Municipal de Artes (?) na Guanabara, ambos fechados por conterem obras subversivas. O jornal informava os atos de repressão apesar da vigência do AI-5, impetrado em outubro de 1968, mas não informou nada sobre a II Bienal da Bahia.

Na retrospectiva de 1968, publicada pelo jornal em janeiro de 1969, nada foi mencionado sobre cultura, somente economia e política. Havia em 1968 uma coluna de Artes no jornal, mas só publicava notícias de música e novelas de televisão, sob a responsabilidade do jornalista Arthur Rezende (e Jurandir Santos, interino).

Vale notar que, até 1969, era publicado no “O Popular”, como encarte, o Suplemento Literário, sob a responsabilidade de Modesto Gomes, sem espaço para as artes plásticas. Talvez das primeiras matérias que tenham entrado neste suplemento foi de autoria de Maria Guilhermina, em 26/01/1969: “MAFRA – Artes Plásticas na Escola”. Sobre Maria Guilhermina, é registrada em 06/02/1969, na coluna de Maria José, sua seleção no Panorama Atual de Arte Brasileira, no MAM-SP.

Em 09/02/1969, no Suplemento, surge a coluna Panorama Cultural, que dá notícias de literatura e também artes (poucas). Em 23/02/1969, no mesmo Suplemento, começa a coluna “Cultura Goiana”, de Cecília Curvo, com informações sobre as artes plásticas.

A primeira notícia do artista Siron Franco que foi verificada na pesquisa no O Popular, é registrada na coluna de Maria José, em 1º/11/69, a respeito de uma coletiva em que artistas ilustravam poemas, no Palácio da Cultura, no setor Universitário, que ele integrava juntamente com Laerte Araujo, Wanda Pinheiro, Heleno Godoy, Sophia Ligeza, Mauro Ribeiro, Tancredo, Reinaldo Barbalho. As colunas de Domiciano, Maria José e LBP noticiavam: mostra na UFG de artistas plásticos do Wyoming (EUA) (07/11/69), Tapeçarias de Iná Santos de Lima na Galeria Azul, esculturas e gravuras de Gina Cogolli Ortellli, na Galeria Tocantins (11/11/69).

Em 23/11/69, o Suplemento tem nova coluna “Artes e Artes”, que apresentava o regulamento de um Salão de Verão, por Laerte Araújo e uma crítica sobre a exposição dos artistas de Wyoming (EUA), de autoria do jornalista Reinaldo Barbalho, que declarava que não havia nada de novo, nenhuma inovação. E ainda a notícia que uma senhora da sociedade local, Natanry Lacerda Ozório, teve seu retrato pintado pelo jovem pintor Siron Franco. Nestas duas últimas notícias, verifica-se, na primeira, uma situação bastante rara, de crítica negativa em relação a uma exposição e na segunda, um começo de matérias prestigiando o artista Siron Franco.

Continuando as publicações de O Popular, em 30/11/69, (Coluna do LBP), o artista Tancredo recebe convite da prestigiada crítica de Minas, Mar’istela Tristão para participar do Salão Municipal de BH. Novos nomes começam a ser noticiados como Wanda Pinheiro, Laerte Araujo, Zofia Stamirowiska e Leonam (Fleury) Nogueira (02/12/69, coluna de Maria José). Em 30/12/69, no Editorial, p. 04, solicita a instalação do Conselho da Cultura, argumentando que as artes e ciências estão funcionando a pleno vapor, havendo então a necessidade de um órgão oficial criado expressamente para operar na área cultural.

3.3 – O SALÃO ESTADUAL DA CAIXEGO E EVENTOS CONCORRENTES

Não há documentos guardados sobre o I Concurso de Literatura e Artes Plásticas do Estado de Goiás, criado para artistas locais, nos arquivos da massa falida do Banco Caixa Econômica do Estado de Goiás. A seção de Artes deste concurso é chamada nesta pesquisa como Salão Estadual da Caixego. Na bibliografia pesquisada, há apenas menção de que tal Salão aconteceu em 1973, sendo que nos verbetes dos artistas nos dicionários de Amaury Menezes (1998) e Aline Figueiredo (1979), verifica-se suas participações em tal salão. Toda a informação foi coletada em entrevistas, no folder do salão cedido pela artista Cléia

Costa (premiada no evento) e, a maior parte, nas matérias e notas no jornal O Popular da época e muito poucas no jornal Folha de Goiaz.

Dessas poucas notícias no jornal Folha de Goiaz, o colunista Carlos de Souza divulgou em sua coluna Registros Sociais, que o pintor Wash havia ganhado o primeiro prêmio na categoria pintura no concurso da Caixego (12/02/1974). Foi a única publicação sobre o salão no mês de fevereiro de 1974. Em março do mesmo ano, no dia 02, na página 03, foi publicada nota sobre a parte de literatura no concurso, e no dia 08 do mesmo mês Carlos de Souza publicou que Índio do Brasil Artiaga, presidente da Caixego, foi homenageado pela criação do concurso de artes da instituição. No dia 14/03/1974, na coluna "MESA DA CIDADE", "ARTES", foi apresentada convocação aos participantes do primeiro Concurso de Artes Plásticas da Caixego para comparecer ao Departamento Cultural do Estado (DEC), para tratar de assuntos de seu interesse.

Maria das Graças Cruvinel, coordenadora da seção de Artes Plásticas do Concurso, afirma que a intenção inicial do banco era adquirir acervo de trabalhos de artistas nacionais da década de 1970, inclusive os artistas de Goiás, que já despontavam nacionalmente e também divulgar tais artistas no Brasil. O Salão Estadual era como um piloto, devido à menor dimensão e complexidade, para o desenvolvimento dos Salões Nacionais da Caixego (CRUVINEL, 2015, entrevista).

Para estudo deste Salão Estadual, que era o primeiro evento desta natureza, concurso de arte, que o Banco estava realizando, vale observar, conjuntamente, fato bastante interessante que foi o lançamento do Salão Global da Primavera no mesmo período (ambos no 2º semestre de 1973). Este lançamento pode ter influenciado o cronograma do salão da instituição goiana pois, pela intensa divulgação, foi responsável por grande esquentamento na cena artística de Goiás.

Os comentários que seguem adiante se referem exclusivamente à matérias e notas publicadas no Jornal O Popular. O Salão Estadual da Caixego começou a ser comentado neste jornal em 25/01/73, na coluna do jornalista LBP.

Segundo a matéria, o presidente do Banco, Luís Rogério Gouthier Fiuza[82], convidava a Academia Goiana de Letras e o DEC para regulamentar o Concurso de Literatura e Artes Plásticas, instituído pela Caixa Econômica do Estado. Deveria ser julgado em outubro próximo, com prêmios de 60 mil cruzeiros. Como informa a nota, o concurso se destinava às áreas de Literatura e Artes Plásticas. Aliás, as edições nacionais também envolviam Literatura, Artes Plásticas e ainda a Música. Relembramos que neste trabalho, serão enfocadas as edições de Artes Plásticas.

Conforme verificado no citado jornal, foi lançado o Salão Estadual da Caixego no meio de julho de 1973, com resultado previsto para 24 de outubro de 1973. No entanto foi adiado algumas vezes e a premiação ocorreu em fevereiro de 1974. O Salão Global da Primavera foi noticiado na coluna de Domiciano de Faria, pela primeira vez em 1º de setembro de 1973 e o resultado saiu em 18 de outubro de 1973, ou seja, dentro do período dos procedimentos do Salão da Caixego.

Sobre este salão de Goiás, houve a referida publicação em 25 de janeiro de 1973, e a segunda somente em 06/07, na p. 03, estipulando o resultado para 24 de outubro do ano corrente. No mês de julho foram publicadas 08 notas no jornal.

No período de 25 de janeiro a 19 de dezembro de 1973, antes do resultado, foram publicadas 17 notas, a maioria na coluna de LBP. As notas[83] se referiam aos assuntos: criação e regulamentação do Salão Estadual da Caixego, cumprimentos da artista Maria Guilhermina ao presidente Índio Artiaga pela oficialização do concurso, o número de 56 inscritos em artes plásticas até aquele momento e, em outra, que o concurso estava sendo bastante concorrido. Em 02/10/1973 na coluna de LBP, anunciava-se o encerramento do prazo das

---

[82] Índio do Brasil Artiaga era o Vice-presidente da Caixego e em julho ocupava o posto de presidente interino, mantendo esta posição durante o lançamento do Salão Estadual da Caixego (O Popular, 29/07, p. 03). Em 19/09/73 LBP anuncia que a Caixego se transforma em empresa pública de direito privado e Índio do B. Artiaga se torna presidente (O Popular, 19/09, p. 8).

[83] As notas ocorreram nas edições do jornal O Popular de 06, 12 – em dois espaços (colunas de LBP e Maria José), 14, 15, 29 de julho, 11 de setembro, 02, 11 e 27 de outubro, 07 de novembro e 02, 04 e 19 de dezembro de 1973. A partir desta data as matérias e entrevistas envolvem os premiados do Salão Regional da Caixego.

inscrições até o final de outubro (O Popular, LBP, 02/10/1973, p. 08). Verifica-se então o atraso, pois o resultado tinha sido previsto para 24 de outubro de 1973.

Conforme informado em sua coluna, Domiciano de Faria era o responsável pelo lançamento do Salão Global da Primavera em Goiás. Tal Salão era uma iniciativa da Rede Globo de Televisão e teria sua inauguração em Brasília e outra exposição em Goiânia. Era destinado a artistas do Centro Oeste e ofertava muitos prêmios, inclusive alguns de viagem ao exterior e aquisições. O corpo de jurados era composto de vários críticos que atuavam nas Bienais de São Paulo e nos maiores salões nacionais, como Clarival do Prado Valadares, Hugo Auler, Jaime Maurício, José Roberto Teixeira Leite, Olívio Tavares de Araújo (O Popular, 18/10/73 – pg. 03). Todos estes ingredientes, somados à oportunidade de divulgação que representava um evento produzido pela Rede Globo, tornavam o salão irresistível para os artistas. Domiciano divulgou maciçamente, em sua coluna no O Popular e também em outros espaços do jornal (como editor que era), o salão Global em todas as suas etapas, principalmente na inscrição.

O lançamento foi noticiado pela primeira vez em 1º de setembro de 1973, com o título “Oportunidade para artistas de Goiás e DF”. Mencionava a Rede Globo de Televisão, auspícios do governo, além de anunciar Domiciano de Faria como coordenador do Global em Goiás e citava ainda Edwaldo Pacote, diretor da Rede Globo (o Popular - Coisas e Fatos – Domiciano de Faria, 01/09/73 – p. 02). De 01 de setembro a 18 de dezembro de 1973, o Salão Global da Primavera foi noticiado 35 vezes no jornal O Popular, na coluna Coisas e Fatos (lançamento, período de inscrições, término das inscrições, resultados, aberturas em Brasília e em Goiânia). E ainda foi noticiado nas páginas internas do caderno principal e nas colunas dos jornalistas LBP, Maria José e no Suplemento, 24 vezes no mesmo período, ou seja, em aproximadamente 108 dias (03 meses e 18 dias) foi noticiado o Salão Global 59 vezes!

Destas notas e matérias referidas, os conteúdos exaltando o Salão, ressaltando a dimensão nacional, as maiores premiações, a quantidade de inscritos, a promessa de divulgação da TV Globo constituíam verdadeira campanha para o sucesso do evento (ver no Anexo 2).

A observação do Salão Global com sua divulgação em Goiás é importante, não só porque o evento teve enorme repercussão nacional e favoreceu amplamente os artistas goianos que conquistaram 03 prêmios de viagem dos 04 oferecidos, correspondentes ao 2º, 3º e 4º lugares (Siron, Cleber e Heleno Godói. Rubem Valentim de Brasília ganhou o primeiro prêmio), além de vários prêmios de aquisição[84], mas porque de alguma forma, pela coincidência do período, estava concorrendo com o Salão Estadual da Caixego, que ficou totalmente obscurecido pelo concomitância. O Salão da Caixego teve sua inscrição e premiação adiadas sucessivamente até ser finalmente desenvolvido em 1974, após a premiação do Global. É evidente que seria totalmente desfavorável para o evento goiano acontecer no mesmo momento do salão que estava sendo produzido em Brasília, pois este possuía dimensão nacional, altíssima premiação, notoriedade de jurados e pela própria divulgação com a Rede Globo, TV Anhanguera e O Popular.

Uma situação que chama a atenção é o fato da Caixego ser uma empresa pública de direito privado, subordinada ao governador do Estado, ou seja, a promoção do Salão da Caixego era do Governo de Goiás. E, no entanto, este próprio Governo apoiou de forma intensa o Salão Global, tanto no momento de inscrição do Salão, anteriormente demonstrado, como na montagem posterior do Salão em Goiânia, de 10 a 20/12/1973, prevista no lançamento, fornecendo espaço, coquetel e montagem, conforme se pode verificar nas matérias de 07/11, 09/12 e 11/12, de 1973, na coluna de Domiciano de Faria, (Anexo II). A mostra inicial, em Brasília, ocorreu no período de 19 a 30/11/1973.

Muito provavelmente o adiamento do Salão Estadual da Caixego deve ter sido acordado entre Governo do Estado e o Banco, pois assim que saiu a premiação do certame produzido pela Rede Globo em 18/10, o Salão da Caixego voltou a ser anunciado e teve a premiação concluída em fevereiro de 1974.

São situações que indicam que o sistema goiano ainda engatinhava em termos de produções culturais. Indagados sobre o fato, o ex-presidente da

---

[84] Obtiveram prêmio de aquisição os artistas: Roosevelt, Yashira, Washington Rodrigues, D. J. Oliveira, Juca de Lima, Leonan Fleury, Wanda Pinheiro. Brasileu Gonçalves Cardoso obteve Menção Honrosa (MENEZES, 1999) e (FIGUEIREDO, 1979).

Caixego, Índio do Brasil Artiaga, disse em entrevista (ARTIAGA, 2013 – entrevista) que os adiamentos não tiveram como causa a concorrência do outro salão, mas problemas de produção. Explicou que, à época, a realização do evento era novidade para a empresa e não acompanhavam pautas de eventos culturais externos ou de outros estados. Além de ser uma atividade inédita, da qual a instituição não tinha experiência, pode-se considerar que naquele ano de 1973 a empresa passara de autarquia à empresa pública[85], cujo ajuste requisitou atenção ao trâmite e pode ter ocasionado a postergação do salão. Maria das Graças Cruvinel (2015)[86], em entrevista, se recorda do lançamento, da importância do Salão Global da Primavera em 1973 e concorda sobre a probabilidade da alta divulgação do Salão Global ter originado as prorrogações do Salão de Goiás. Realmente, a divulgação do Salão Global estava acontecendo no jornal mais lido em Goiânia, num volume de notas e matérias enorme, como já demonstrado. Cruvinel opinou em entrevista, a exemplo de outros entrevistados, que o jornal O Popular era o mais lido. Vale lembrar que não existia internet, redes sociais, whatsapp, etc...O jornal era uma mídia praticamente obrigatória para a informação.

Cruvinel (2015) entende que o Salão Global da Primavera pode ter influenciado ainda em aspectos da organização do Salão Estadual e dos Nacionais da Caixego, provavelmente com o envolvimento de Edwaldo Pacote, que estava participando na organização do Salão Global e tornou-se amigo do artista Siron Franco, mantendo contato presencial assíduo com o meio cultural de Goiânia. Outra informação colhida nesta pesquisa aponta, neste sentido, o crítico Jaime Maurício, igualmente jurado do Salão Global e declarado por Leo Barreto (2009), em entrevista, como principal consultor dos Salões Nacionais da Caixego.

---

[85] Já mencionado anteriormente e citado no catálogo do IV Salão Nacional da Caixego, na apresentação do Presidente Artiaga (ARTIAGA, 1977, p. 02). Essa transformação para Empresa Pública de Direito Privado foi amparada na Lei Estadual nº 7.640 de 05 de junho de 1973.

[86] Maria das Graças Cruvinel foi a organizadora da seção de Artes Plásticas do Salão Estadual da Caixego, tendo participado dos I, II e III salões nacionais do Banco sob o comando de Leo Barreto. No IV Salão Nacional da Caixego, Leo Barreto já não estava mais no Banco e Cruvinel fez a organização do salão. Segundo a assessora, na parte de Literatura dos salões, quem coordenava era o funcionário do Banco, Odilon dos Santos Camargo. Ambos eram subordinados a Leo Barreto, chefe da assessoria especial (CRUVINEL, 2015, entrevista). Odilon foi o coordenador dos salões nacionais, lotado na Assessoria de Relações Públicas, até 1976 quando se desligou do Banco, conforme documento de 16 de fevereiro de 1976 expedido pelo Chefe da Assessoria Especial, Leo Barreto, para o Departamento Pessoal da Caixego.

O regulamento do Salão Estadual da Caixego foi publicado no jornal O Popular em matéria intitulada “Caixa Econômica Estadual lançou Concurso de Artes” (15/07/1973, p. 06). Verifica-se neste regulamento que no Título II era abordado o concurso de Artes Plásticas e, no Título I, o concurso de Literatura (ver Anexo II).

Finalmente, no dia 13 de fevereiro de 1974, o jornalista LBP noticiou em sua coluna no O Popular a lista dos artistas premiados no Salão Estadual da Caixego e que o resultado havia sido liberado dia 12/02. Faziam parte da Comissão Julgadora: Ramiro Martins (BSB), Rossini Perez (Guanabara) e Márcio Sampaio (BH). Percebe-se que os jurados foram convidados de outras capitais, certamente para possibilitar visibilidade externa aos artistas e credibilizar o evento.

Márcio Sampaio era crítico de arte, artista e poeta (ligado ao neoconcretismo). Participou da 9ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1967. Durante a década de 1970, atuou como crítico de arte, escrevendo no Diário de Minas Gerais *e no* Suplemento Literário de Minas Gerais*.* Incentivou jovens artistas e, coordenando o Museu de Arte da Pampulha - MAP, produziu o 1º Salão de Arte Contemporânea de Belo Horizonte, com participações de artistas da vanguarda de Minas Gerais, tais como Lótus Lobo e Raymundo Colares, entre outros (TEIXEIRA LEITE, 1988, p. 459). É destacado por Aracy Amaral em seu artigo de 1987, “Situação da Crítica no Brasil” (AMARAL, 2006, p. 248).

Rossini Perez, gravador e pintor. Residiu no Rio de Janeiro desde 1940. Foi aluno, em 1951, do pintor Ado Malagoli, Oswaldo Goeldi, Iberê Camargo e Fayga Ostrower. Dedicando-se à gravura. Em 1959, foi assistente de Johnny Friedlaender no Ateliê de Gravura do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), onde lecionou até 1961. Residiu em Paris de 1962 a 1972. Foi professor no Centro de Criatividade da Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília, em 1978 e, no Ateliê de Gravura do MAM/RJ, de 1983 a 1986[87].

---

[87] Rossini Perez tinha um currículo bastante valorizado. Sua experiência com Friedlaender é muito interessante visto que este gravurista foi professor de notórios gravadores brasileiros. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21418/rossini-perez

Ramiro Martins, nascido no Rio de Janeiro, foi aluno dos artistas Santa Rosa, Carlos Oswald e frequentava o atelier de Bruno Giorgi. Segundo Teixeira Leite, participou das primeiras Bienais de São Paulo[88] em 1951 e 1953; Participou do Salão Nacional de Belas Artes (divisão moderna) e foi premiado com o prêmio Viagem ao Estrangeiro do Salão Nacional de Arte Moderna em 1955 (TEIXEIRA LEITE, 1988, p. 316).

Estes jurados eram prestigiados artistas, com importantes premiações, bons currículos, carreiras feitas em importantes capitais, mas não eram jurados da Bienal de São Paulo como os do Salão Global da Primavera. A premiação do Salão Estadual da Caixego era muito alta, mas eram poucos prêmios. O primeiro prêmio, de Cr$ 15.000,00 era equivalente aos prêmios distribuídos pelo Governo e Prefeitura de São Paulo na XIII Bienal daquele estado em 1975.

O salário mínimo (regional) no Estado de Goiás em 1973 era CR$ 240,00[89]. No Brasil na mesma data, o salário mínimo (nacional) era CR$ 312,00. Verifica-se então uma diferença de mais de 30% entre o salário mínimo nacional e o regional (Goiás). Para dar uma noção aproximada do valor atual, usaremos o parâmetro do salário mínimo nacional, que hoje é usado em todo o Brasil. A premiação total concedida aos três primeiros premiados, no valor de CR$ 23.000,00 correspondia a aproximadamente 74 salários mínimos nacionais, ou que perfazem atualmente (pelo salário mínimo atual) um valor de CR$ 57.700,00. O primeiro prêmio correspondia a aproximadamente 48 salário mínimos nacionais (atualmente seriam mais de CR$ 37.000,00).

As colocações dos artistas foram:

1º lugar – Washington Rodrigues

---

[88] Segundo Instituto Cultural Itaú, foram duas Bienais em 1951 e 1953. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24204/ramiro-martins

[89] O valor do salário mínimo em Goiás no ano de 1973 era CR$ 240,00. Em 1974, CR$ 295, 20 (nos documentos da Caixego forneciam o valor como Cr$ 295,40). Em 1975, CR$ 417,60. Em 1976, CR$ 602,40. Em 1977, CR$ 868,80. Esses foram os anos em que ocorreram os salões da Caixego. Dados recolhidos no site da SEPLAN, Goiás.
http://www.seplan.go.gov.br/sepin/pub/Godados/2010/18-trabalho_rendimento/18-tab01.htm
O valor do salário mínimo nacional nos anos de 1973, CR$ 312,00. Em 1974, CR$ 376,80. Em 1975, CR$ 532,80. Em 1976, 768,00. Em 1977, CR$ 1160,00
http://www.gazetadeitauna.com.br/valores_do_salario_minimo_desde_.htm

2º lugar – Gina Stella Cogolli

3º lugar – Cléa Costa

Ainda haviam sido distribuídas 4 menções honrosas para os artistas Mauro Ribeiro, Osmilton José de Brito, Basileu Gonçalves Cardoso e Adilson Pereira. A comissão havia sugerido aos organizadores a compra de mais obras.

Conforme a matéria de 24/02/1974, do jornal O Popular (Caderno Especial III – Literatura – Acontecimentos) assinada pelo escritor Miguel Jorge e a matéria do dia 13/02/1974, p. 03, os resultados do Salão da Caixego não causaram surpresa.

Em 1º lugar o artista Washington Honorato Rodrigues, que apresentou trabalhos em Op-Art e foi premiado por unanimidade do júri, fazendo juz a Cr$ 15.0000,00.

Em segundo lugar, a artista Gina Stella Cogolli, que havia participado da última Bienal de São Paulo. Apresentou esculturas ou objetos em ferro, representando animais: inseto, peixe e boi. Recebeu como prêmio a quantia de Cr$ 5.000,00.

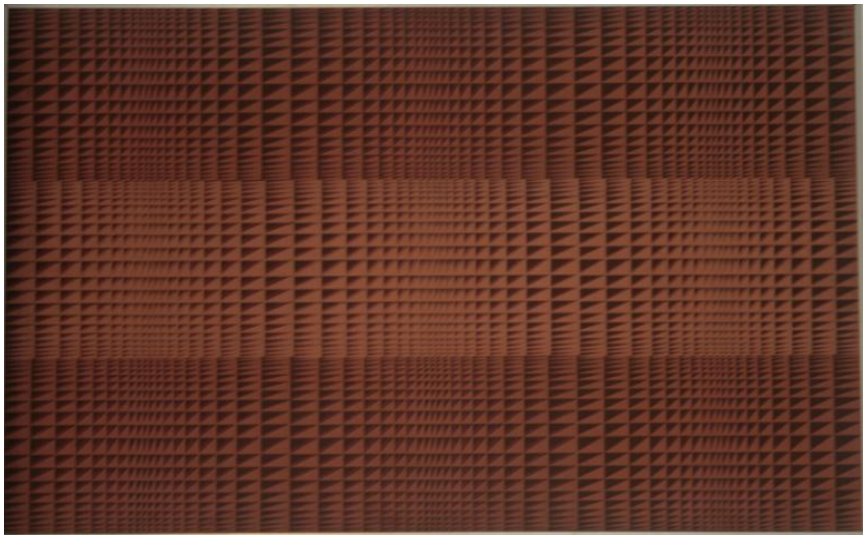

Fig. 09 - Wash – Op Art – 1973

Fig. 10 - Gina Cogolli – acervo da Caixego/MAC

Em terceiro lugar a artista, posteriormente professora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Cléa Costa, na categoria desenho, trabalho intitulado “Garis”, recebendo Cr$ 3.000,00.

Fig. 11 - Trabalho premiado de Cléa Costa no Salão Estadual da Caixego - Garis

Os artistas que receberam menções honrosas, Mauro Ribeiro, Osmilton José de Brito, Brasileu Gonçalves Cardoso e Adilson Pereira, tiveram suas obras adquiridas pela instituição.

O concurso também selecionou: Wanderssil Alves, Divino França, João Batista Santana, Jackson F. Naves de Queiros Coutinho, Ellen Carneiro Valle, Liselotte de Magalhães, Reinaldo Lázaro Leão, Júlio César Latini, Lucy Borges, Peggy, Onofre Tadeu Camargo, Neuza, Ângelo Ktenas, Cecy Curado, Jedemar Gomes Figueiredo, Manoel Balbino Carvalho Neto, Juarez de Sousa, Roberto Zardini Filho, Raimunda Pereira de Miranda, Aloísio Antônio Pereira, Eliane Leão, Elyeser Szturm, Charles Marie Mols, Carvalho, Dirce Joana das Neves e Virna.[90]

Percebemos que muitos dos artistas que estavam se destacando no meio de Goiás, como Siron Franco, Cleber Gouveia, D. J. Oliveira, Frei Confaloni, Heleno Godói, Leonam Fleury, Roosevelt, Maria Guilhermina, Isa Costa, Divino Jorge, Vanda Pinheiro, Gustav Ritter, Amaury Menezes, Tancredo Araújo, entre outros, não participaram do Salão Estadual da Caixego, sendo que muitos deles participaram do I Salão Global da Primavera.

A artista Cléa Costa, premiada em 3º lugar, (COSTA, 17/04/2013 – entrevista) afirma que se lembra do atraso do Salão da Caixego Estadual, mas não sabe a que atribuir. Confirma que o Global foi muito divulgado na época, mas que não participou. Não se lembra de muitos detalhes do Salão Estadual e tomou conhecimento dele pelo jornal. Lia O Popular. Não foi proporcionado, pela organização, o contato com os jurados após o evento, o que, segundo ela, teria sido interessante profissionalmente, pois os artistas tinham carência de contato com profissionais e críticos de fora. Lembra que embora tenha sido premiada, não foi convidada para o recebimento do prêmio. O entrega do prêmio ocorreu meses depois do anúncio da premiação. Segundo a colunista Maria José, em sua coluna Reportagem Social, a entrega do prêmio aos vencedores ocorreu no dia

[90] Destes podemos citar Lucy Borges que participou da XII Bienal de São Paulo, Liselotte de Magalhães que participou da Bienal Nacional de São Paulo ou Pré-Bienal, de 1970, Ângelo Ktenas escultor atuante e professor aposentado da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás; Eliane Leão é professora aposentada da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG. A Escola de Música na época do Salão integrava o Instituto de Artes daquela universidade, juntamente com a Faculdade de Artes Visuais; Elyeser Szturm é artista atuante e professor doutor na Faculdade de Artes da UNB. Foi premiado com o prêmio Viagem ao Exterior, no XVI Salão Nacional da Funarte (Rio de Janeiro) em 1998 e no VII Salão da Bahia em 2000.

17/07/1974, em cerimônia no Centro Administrativo – Goiânia, às 20 horas. Conjuntamente aconteceria o lançamento do I Concurso Nacional da Caixego (I Salão Nacional de Arte da Caixego).

Gina Cogolli Ortelli, italiana, já tinha participado da XII Bienal de São Paulo, de 1973. Era pintora e escultora. Residiu em Goiânia entre 1962 a 1975, quando voltou para a Itália, (MENEZES, 1998, p. 103).

Wash Honorato, primeiro colocado, trabalhava inicialmente em pintura, numa vertente construtivista, geométrica. Posteriormente desenvolvia trabalhos figurativos de caráter mais comercial. No Salão Estadual, seu trabalho foi qualificado como Op-Art. Wash era bastante ativo na área, não só como pintor, pois montou a Arte Goiana Galeria de Arte e, posteriormente, um estabelecimento de fabricação de molduras. Conheci Wash em 1987 e ele confeccionou as molduras para uma exposição que realizei na Galeria Giotto[91], naquele ano.

Cléa Costa, que está em atividade, afirma na citada entrevista que seus trabalhos tinham boa aceitação no mercado e que não participou de muitos salões. Seu trabalho na época do Salão Estadual era figurativo, desenho e pintura. Posteriormente realizou trabalhos abstratos bi-dimensionais e executou também trabalhos tridimensionais.

A artista tinha um folder do evento que trazia os nomes dos artistas selecionados e premiados em artes plásticas, menções honrosas e a comissão julgadora (já transcritos nos parágrafos anteriores); e também os premiados nas categorias de Artes Literárias com a respectiva comissão julgadora, que era composta pelos escritores da Academia Brasileira de Letras, Austregésilo de Athayde, Peregrino Júnior e Francisco de Assis Borba. Conforme o folder, na categoria Romance foram premiados (dispostos na ordem, em 1º, 2º e 3º lugares, respectivamente, em todas as categorias) Fernando Henrique de Castro, Maria Helena Garrido e Ner Galan Junior. Na categoria Contos, Willian Ageu de Melo,

[91] Naquela oportunidade conheci também a artista Gina Cogolli, Dona Gina, como se referiam a ela. Recordo-me dela corrigindo a minha pronúncia quando informei-lhe o nome da Galeria Giotto, na época de minha exposição. Pronunciei Giotto (como em português) e ela como italiana ciosa me corrigia, para que eu pronunciasse como se fosse com “D” e com junção entre o “i” e o “o”: Diotto! Recordo-me deste fato ao ler seu nome grafado como “Dina” em várias matérias e notas do jornal O Popular. Ou Dona Gina tinha adotado a grafia com D para que pronunciassem “certo” seu nome, ou os jornalista grafavam como a escutavam.

João Ferreira Dias e Ursulino Leão. Na categoria Novela, Maria Melo de Oliveira, José Antunes de Lima e D. Quixote de La Mancha (pseudônimo). E na categoria Teatro, Sebastião Pompeu de Pina, Ada Curado e Goiany Prates de Oliveira.

O Salão Estadual da Caixego teve muitas matérias e notas publicadas no jornal O Popular elogiosas ao evento, posteriormente ao anúncio da premiação. Os vencedores tiveram uma boa divulgação em matérias com fotos e entrevista de página completa (Anexo II).

Fig. 12 - Wash - O Popular - 18/08/1975

Um fato bastante interessante, que também ocorreu posteriormente no MAC-Goiás, relaciona-se a trabalhos recusados em salões realizados naquela instituição e não retirados. Na edição de 20/12/1974, p. 02, o jornalista Domiciano de Faria confirma que as obras não selecionadas no salão estadual da Caixego, deveriam ser retiradas, sob pena de serem incorporadas ao acervo do Estado, segundo informação do DEC.

Também em 21/12/1974, p. 06, a nota registra, em relação aos trabalhos selecionados e expostos, que o DEC incorporará ao acervo do estado aqueles que não foram retirados. Informa que o salão foi realizado pelo DEC, com o patrocínio da Caixego e só foram retirados os quadros premiados e os de “valor econômico”. Os trabalhos teriam sido reunidos no Museu Zoroastro Artiaga, do Estado de Goiás.

Entende-se naquela época a incorporação de trabalhos selecionados, não retirados por seus autores, ao acervo de um futuro museu, pois não havia curadoria e aquelas obras haviam passado por um crivo técnico, de jurados

artistas experientes e notórios na época. Mas os trabalhos recusados serem incorporados, não tem o menor sentido. Era evidentemente fruto da inexperiência com salões e regulamentos, que poderiam prever soluções para os trabalhos não retirados. Nos salões atuais, tais situações são previstas nos regulamentos e como normalmente as inscrições acontecem por meio de port-fólios, o volume de trabalhos acolhidos restringe-se aos selecionados. Até a devolução de port-fólios é disciplinada nos regulamentos, pois em salões grandes o volume de inscritos chega a 1400 projetos. Em três anos seriam quase 5.000 “pacotes”, o que requer bastante espaço. E pensar que os antigos salões tinham que acolher todos os trabalhos inscritos, pelo menos em dado momento. E ainda lidar com os que não eram recolhidos.

O recolhimento ao acervo de obras recusadas e não retiradas cria uma responsabilidade para a instituição (ainda mais quando divulgada em matéria de jornal), de conservação, leia-se despesas, para obras de qualidade duvidosa e não aprovadas, o que é inadmissível. A partir do I Salão Nacional da Caixego a situação foi disciplinada em regulamento. A organização manteria todos os trabalhos, premiados e não premiados, por 60 dias, à disposição de seus autores. Após tal prazo, a Caixego não se responsabilizaria pela guarda das obras, que poderiam ser remetidas aos autores com frete a pagar (Título II, Artes Plásticas, art. 06, item i, Regulamento do I Concurso Nacional de Literatura e Artes Plásticas, Resolução da Caixa Econômica do Estado de Goiás - CEEG, n. 14/74).

Cléa Costa afirma que “os salões da Caixego eram muito esperados pelos artistas e que realmente animavam a cena artística em Goiânia” (COSTA, 17/04/2013, entrevista). Pelas matérias do jornal O Popular, até o fim do ano de 1974 e meados de 1975, percebe-se que o Salão Estadual teve êxito e abriu o caminho, dando a experiência à organização da Caixego, necessária para a realização dos eventos nacionais. O I Salão Nacional da Caixego foi lançado imediatamente após, no mesmo ano, em 1974.

CAPÍTULO 4 – OS SALÕES NACIONAIS DA CAIXEGO

Após a produção do Salão Estadual, a Caixego, estimulada pela boa performance de artistas goianos nos principais salões do país, inclusive no Global da Primavera e na Bienal de São Paulo, no intento de fazer um acervo com os artistas goianos que estavam se destacando e acreditando em novos valores, lançou-se a realizar os Salões Nacionais. O caráter nacional visava a valorização e divulgação dos artistas goianos, do evento e da própria instituição realizadora e do Estado, com a visibilidade que a participação de artistas de renome nacional e jurados de grandes salões nacionais e Bienal de São Paulo poderiam proporcionar.

4.1 – AS EDIÇÕES DO SALÃO NACIONAL DA CAIXEGO

I SALÃO NACIONAL DA CAIXEGO - 1974

Através do Despacho nº 1698 de 03/06/1974, o Governador Leonino Caiado autorizou a Caixego patrocinar as despesas para a realização anual dos Concursos Nacionais de Artes Plásticas[92] que chamamos Salões Nacionais da Caixego. Na solicitação ao Governador, o presidente da Caixego, Índio Artiaga, justifica que já foram adquiridas várias obras de arte para constituir um futuro acervo do banco, e que tal proposta visava incentivar os artistas goianos. Argumenta ainda que foi promovido no ano de 1973, o I Concurso de Artes Plásticas e Literatura (referindo-se ao que chamamos Salão Estadual da Caixego).

O Despacho autorizava, conforme solicitado, prêmios até o valor correspondente a 500 vezes o do salário mínimo estabelecido para o Estado de Goiás. Este valor aprovado englobava as duas áreas, Literatura e Artes Plásticas.

---

[92] O Despacho Governamental autorizava na letra a - o Concursos Nacional de Música Erudita e, na letra b – o Concurso Nacional de Artes Plásticas e Literatura, com base no inciso V do art. 9º do estatuto aprovado pelo Decreto nº 181 de 06/09/1973 (Despacho Governamental nº 1698/74 de 03 de junho de 1974, do processo nº 2.05-04285/74, em que a Caixa Econômica do Estado de Goiás solicita autorização para patrocinar concursos).

A única documentação encontrada nos arquivos da massa falida do banco que oferece maiores informações sobre o I Salão Nacional de Artes Plásticas da Caixego é o regulamento do evento, aprovado através da Resolução 14/1974, da Presidência, de 15 de outubro de 1974. Os demais dados foram levantados através de pesquisa no jornal O Popular e entrevistas.

Deste I Concurso Nacional de Literatura e Artes Plásticas, a primeira parte do Regulamento, o Título I, referia-se ao concurso de Literatura. O Concurso de Artes Plásticas (I Salão Nacional da Caixego) estava disciplinado no Título II (ANEXO III desta tese).

Alguns comentários se fazem pertinentes quanto ao disposto no regulamento. Os prêmios do salão não tinham valores fixos, a exceção da menção honrosa, devido ao critério de pagar no prêmio de aquisição o valor da obra. Isso não era o usual nos demais salões. É curiosa a exigência de firma reconhecida na ficha de inscrição.

A organização estava ciente que o acervo das artes plásticas deveria ser constituído de outras modalidades além da pintura, nas quais os artistas goianos tinham reconhecida produção e participação em eventos nacionais, como a própria Bienal de São Paulo e não acarretavam maiores gastos de transporte, como desenho e gravura, o que não era o caso da escultura. Por isso propunha uma rotatividade das modalidades para os próximos salões, visto que este era dedicado à pintura, conforme letra B das “Observações”, integrante do Regulamento.

O regulamento prevê uma área máxima de 20 metros para as obras, num concurso em que o gênero era pintura e, por tal motivo, o normal seria fixar somente um espaço máximo bidimensional, em metros lineares, como também consta no regulamento. Tal exigência poderia induzir ao entendimento que talvez já estivesse, a organização, prevendo a possibilidade de suportes diferenciados explorando a tridimensionalidade, ou ainda solicitações de montagem fora das paredes. No entanto, pelas características mais tradicionais do regulamento e da expectativa em relação às obras, tal norma poderia ser decorrente da inexperiência.

Na etiqueta de identificação da obra, o regulamento só pedia altura e largura. Não era solicitada a medida da profundidade, que seria natural nos casos de área máxima, exigida na letra “d” do documento.

Um dos críticos seria indicado pelos artistas, nas fichas de inscrição; não se especificava se a comissão escolheria o mais votado dos indicados, mas conforme matéria do jornal O Popular de 1976, sobre o III Salão da Caixego, o escolhido naquele salão foi o crítico indicado mais votado, o que leva a crer que este procedimento também foi adotado neste I e no II Salão Nacional da Caixego. No regulamento, os outros 2 críticos seriam indicados pela CEEG, que poderia ouvir a entidade representativa de classe para essa escolha. É peculiar pensar em entidades da classe das artes visuais naquela época. Atualmente, com todo o estímulo para a organização dos atores do sistema da arte e participação na política cultural do Ministério da Cultura, por meio do Sistema Nacional de Cultura, que presumem conferências, conselhos de cultura ou de políticas culturais, nos quais metade dos membros são escolhidos por entidades, existem pouquíssimas entidades da classe das artes plásticas ou visuais. O que demonstra que o banco não tinha muita intimidade com a cena artística do período e nem experiência neste tipo de evento, conforme já declarado nas entrevistas das pessoas ligadas à instituição.

A Comissão de premiação tinha a faculdade de recusar ou não classificar obras, à vista da qualidade dos trabalhos apresentados. É natural tal precaução, pois os prêmios eram aquisitivos, para a formação de um acervo da instituição.

Conforme afirma Leo Barreto (entrevista concedida em 20/06/2009), ele entrou no Banco em 1974, como Chefe da Assessoria Especial, da Assessoria de Relações Públicas, com a missão de dirigir os trabalhos dos Salões Nacionais da Caixego, após a realização do Salão Estadual da Caixego. Participavam da Assessoria Maria das Graças Cruvinel e Odilon dos Santos Camargo nas coordenações do evento.

Relata que teve a colaboração do crítico Jaime Maurício e da gravadora Ana Letícia, que prestavam consultoria, para a realização de um salão nacional. Segundo Barreto, foi de Jaime Maurício a idéia de conceder prêmios de

aquisição sem valor fixo, mas de acordo com o valor de mercado das obras dos artistas, declarados pelos mesmos, permitindo a distribuição de muitos prêmios.

Para a divulgação nacional do evento lembra ter contratado uma empresa, de mala direta. Chamava-se "O Assessor", do Rio Grande do Sul.

O I Salão Nacional da Caixego foi bastante divulgado pelo jornal O Popular. Cumpre lembrar que ele aconteceu em plena efervescência da Bienal Nacional de São Paulo, quando havia as representações estaduais, como já foi mencionado. No meio artístico de Goiás, com a possibilidade dos artistas participarem da Bienal, também muito divulgada pelo O Popular, houve até pedidos para prorrogação das inscrições, a fim de que pudessem preparar trabalhos para os dois eventos.

As matérias do jornal O Popular referiam-se aos seguintes assuntos da Bienal: Sobre o prazo das Inscrições para a regional da Bienal de SP, até dia 20/08/1974 no DEC. (O Popular, 11/08/1974, Domiciano de Faria, p. 02), sobre os críticos de arte da Fundação Bienal da comissão julgadora das obras dos autores goianos inscritos à Bienal Nacional 74. Eram 26 artistas inscritos e o júri apontaria a delegação goiana (O Popular, 10/09/1974, Domiciano de Faria, p.02) e, em outra nota, sobre os selecionados à Bienal de São Paulo: dos 26 inscritos, 04 artistas goianos selecionados: Heleno Godoy, D.J. Oliveira, Roosevelt e Siron Franco (O Popular, 11/09/74, Domiciano de Faria, p.2).

Uma grande matéria trazia informações sobre a Bienal Regional, nominando os membros do júri: Ênio Squeff, Márcio Sampaio e Adelmo Café. A quantidade de trabalhos de 16 inscritos: 63. As obras selecionadas (O júri elogiou os trabalhos e escolheu aqueles que se destacaram pela técnica e expressão). Segundo a referida matéria, os membros do júri foram indicados pela Fundação Bienal de SP, Associação Brasileira de Críticos de Arte, DEC e Conselho de Cultura de Goiás (O Popular, 11/09/74, p.03).

Trazia ainda informações sobre o júri: Ênio Squeff, artista plástico, nascido em Porto Alegre. Iniciou sua vida profissional como jornalista na revista "Veja", transferindo-se, depois, para o jornal "O Estado de S.Paulo", onde se tornou editor da página de arte e também trabalhou nal "Folha de S.Paulo", como

editorialista, crítico de música e ilustrador (Disponível em: http://www.germinaliteratura.com.br/artes2.htm, acessado em 26/11/2012 - 13 horas). Márcio Sampaio já havia sido jurado do Salão da Caixego Estadual e está qualificado em parágrafos anteriores e Adelmo Café era professor de História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás.

Aconteceu a Bienal Nacional de São Paulo e Siron Franco foi premiado em Pintura. Seria o único brasileiro a concorrer com pinturas na Bienal Internacional de São Paulo que aconteceria em 1975. Obviamente esse fato foi intensamente divulgado.

Sobre o artista Siron, duas notas são bastante ilustradoras de sua evidência em Goiás e no Brasil e no interesse do jornal em sua trajetória: A primeira na coluna LBP, de 06/10/1974 anuncia que o artista será incluído no Livro do Ano de 1974 da enciclopédia Barsa, como a grande revelação das artes plásticas do ano. Esta enciclopédia, entre outras, na década de 1970 era uma destacada fonte de informações, especialmente para estudantes. A segunda nota, também de LBP, destaca a exposição de Siron na Petite Galerie (RJ) e publica comentário do crítico Jayme Maurício citando as conquistas de Siron no Salão Global da Primavera e o Prêmio de Isenção de Júri no Salão Nacional, antes de acontecer o I Salão Nacional da Caixego (O Popular, 17/11/1974, LBP, p. 14).

É interessante verificar uma nota que caracteriza a relação das colunas do jornal com o mercado da arte: LBP divulga que o cantor Juca Chaves iniciou sua coleção de obras de Siron. “Comprem Siron, comprem Siron!” aconselhava o colunista/marchand para investimentos (O Popular, 19/01/1975, LBP, p. 18). Sobre essa atuação dos jornais, Figueiredo comenta que o estímulo exagerado ao lado comercial “ aliado à cobertura que o colunismo social oferece, gera um pequeno mundo de auto-suficiência consagratória, que por sua vez favorece o provincianismo” (FIGUEIREDO, 1979, p. 102).

Importantes informações traz o Balancete Cultural[93] do ano de 1974, publicado no O Popular, assinado pelo crítico e escritor Miguel Jorge, nos últimos

[93] Durante alguns anos o jornal O Popular apresentou o Balancete Cultural, realizados por Miguel Jorge. O Balancete do ano de 1978, publicado em 14/01/1979, gerou muitas críticas de artistas que não constaram como destaques do ano, nota em 31/01/1979, o que ocasionou a desistência do escritor em continuar publicando esta resenha. Na passagem de 1979 para 1980, o jornalista

dias de dezembro do referido ano, (O Popular 29/12/74, Suplemento Cultural, Miguel Jorge, “ 1974 – Um ano de grandes frutificações artísticas em Goiás”). A matéria apresentava os destaques do ano em todas as áreas. Nas artes plásticas citava o artista Siron Franco como destaque nacional e mencionava os artistas D. J. Oliveira, Heleno Godói, Roosevelt, comentando a participação dos goianos na Bienal Nacional de São Paulo. Mencionava a galeria LBP que havia realizado 10 exposições individuais com os artistas João Frank da Costa, Juca de Lima, D. J. Oliveira, Siron Franco, Neusa D’Aranchi, Ferracioli (São Paulo), Kennedy Bahia, além de inúmeras coletivas com artistas goianos.

Ressaltava ainda destaque para Siron com o prêmio de isenção de júri no XXIII Salão Nacional de Arte Moderna, premiado na Bienal Nacional com o único prêmio em pintura, individual na Petite Galerie, quando vendeu todas as Obras[94], (além do prêmio no Salão Global da Primavera). Destacava também Cleber Gouveia, com o Prêmio no Salão Global da Primavera – Viagem ao Peru.

Citava também Tancredo Araújo, os artistas premiados e menções do Salão Estadual da Caixego, e os artistas Antonio Poteiro, Divino Jorge, Saída Cunha, Isa Costa, Aldrigo, Angelus Ktenas, Neusa, Sofia Stamirowka, Lizellote Tilde Magalhães. Registrava as exposições com os artistas nacionais Madeleine Colaço, Bianchetti, Rebolo, Marcelo Grassmann e Maria Bonomi.

Como já mencionado, o I Salão Nacional da Caixego teve farta divulgação no jornal O Popular. Foram publicadas muitas informações propagando o número de inscritos, encerramento das inscrições, sobre a reputação nacional do evento e, por fim, o resultado do evento. Uma seleção destas matérias pode ser observada no Anexo III.

Finalmente, o jornal O Popular divulgou a matéria com o resultado do I Salão Nacional da Caixego: “Cleber vence a I Caixego”, apontando Nello Nuno em segundo lugar e Márcia Barroso do Amaral em 3º lugar, (19/02/75, Coisas e

---

informou no próprio Suplemento, na coluna Acontecimentos, que não faria o Balancete de 1979, (30/12/79, Suplemento, p. 02).

[94] Em entrevista, Siron declarou que as obras foram vendidas a um estrangeiro que realmente adquiriu todas, viajou com elas, mas não pagou nenhuma. Nem ele, nem o marchand receberam um centavo pela venda (FRANCO, 2013).

Fatos, interino, p. 2). Na mesma data, na página 05, é publicada grande matéria que dá as informações dos vencedores e do salão: “Cleber vence o Concurso de Arte da Caixa Estadual, com a obra Rompida”.

Fig. 13 - Obra de Cleber Gouveia - Rompida

Fig. 14 – Nello Nuno – Paisagem – Ouro Preto

Participaram 78 concorrentes.

A classificação foi a seguinte:

1º - Cleber (GO) – Rompida – CR$ 18.000,00

2º -Nello Nuno – (MG) – Paisagem 3 – Ouro Preto – prêmio de 12 mil cruzeiros

3º - Márcia Barroso do Amaral (RJ) – tríptico – 7.700 cruzeiros.

Menção Honrosa , Prêmio de Aquisição – D. J. Oliveira (GO) – A Dama de Verde – 5 mil cruzeiros.

A matéria informava que participaram do Júri os críticos: Jayme Maurício (da comissão nacional de Belas Artes e jornal Última Hora) e diretor da Petite Galerie do Rio de Janeiro, Oswaldo Olney Kruse, do jornal Estado de São Paulo e Jornal da Tarde; e Roberto Marinho Azevedo, da revista Veja[95]. A premiação iria ocorrer em solenidade no auditório do Centro Administrativo e que a exposição aconteceria no Jóquei Clube de Goiás, com a iluminação deficiente, fato já apontada pelos críticos.

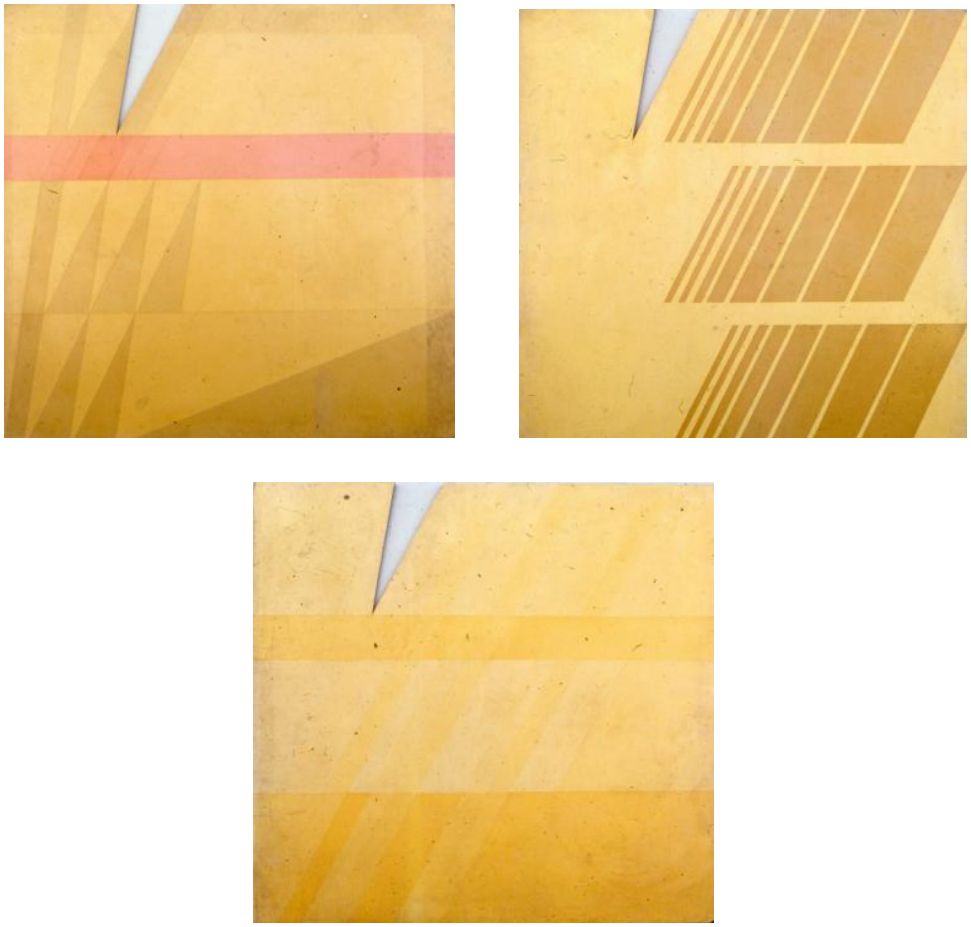

Fig. 15 - Márcia Barroso do Amaral - Tríptico– Premiado em 3º lugar

[95] Roberto Marinho de Azevedo também escreveu, ocultado pelo pseudônimo Apicius, numa coluna gastronômica durante 20 anos no Jornal do Brasil, de muita evidência na época, não só pelo refinado, implacável e irônico texto, mas também pelos desenhos de qualidade de sua autoria. Recordo- me da coluna e, em 1984, como aluno em sala de aula na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, o professor e artista Luíz Áquila comentou da qualidade dos desenhos de Apícius. Até então não sabíamos que se tratava do crítico Marinho de Azevedo. A identidade de Apicius foi revelada em 1997, segundo entrevista na revista Veja, em 28/04/1999, porque teve de aposentar a atividade de crítico gastronômico devido à doença, gordura no fígado!

Fig. 16 - D. J. Oliveira – Dama de Verde – Menção honrosa.

O Salão iria mostrar 128 trabalhos. Matéria no O Popular acusa que 139 trabalhos inscritos ficaram amontoados num pequeno cômodo da sobreloja da agência matriz da Caixa Econômica, onde foram recebidos os trabalhos, muitos deles sem que tenham sido abertas as respectivas embalagens.

No entanto, em outra matéria publicada poucos dias após, intitulada "Caixa assegura que todos os trabalhos escritos serão expostos", informa o jornal que todos os 267 trabalhos serão expostos ao público no Jóquei Clube e, assume que, por engano, foi publicado que haveria obras amontoadas em pequeno cômodo da agência central. O crítico e jurado, Olney Kruse, e os funcionários Maria das Graças Cruvinel e Odilon Camargo, da comissão organizadora do Banco, afirmaram que todos os trabalhos inscritos foram examinados pelo júri. No cômodo aludido estavam trabalhos que foram rejeitados, desenhos e gravuras, visto que o concurso destinava-se à pintura. Eram 24 trabalhos dos artistas José Maria Fernandes Machado, de Belo Horizonte – MG, (03 trabalhos); Adriana Gai de Jundiaí- SP, (03 trabalhos); Elieser Szturm, Goiânia, (05 trabalhos); Wandersill Ferreira, Goiânia, (05 trabalhos) e Ruth Werneck Sodré, Belo Horizonte - MG (08 trabalhos).

O júri sugeriu, para aperfeiçoamento dos próximos salões, a concessão de mais prêmios, ao invés dos 03 atuais e que o júri fosse composto por 05 membros ao invés de 03, conforme as “regras internacionais”, segundo palavras de Olney Kruse. Deveria participar um goiano, para prestar informações básicas aos jurados sobre os artistas goianos participantes.

Jayme Maurício observou que os prêmios superavam o valor de algumas obras, opinando que a organização deveria conceder prêmios de aquisição no valor da obra, declarado pelo artista na inscrição. Com isso a Caixa poderia acrescer o seu acervo e diversificar a premiação sem aumentar o montante destinado ao concurso. Olney Kruse sugeriu rodízio entre os jurados, convidando críticos não só do eixo Rio-São Paulo, mas de diversos estados do Brasil.

O assessor de relações públicas da Presidência da Caixego, Leo Barreto ressaltou o aspecto didático que se pretendia imprimir a mostra, permitindo ao público que observasse os trabalhos premiados e os demais classificados ou selecionados, podendo comparar os trabalhos e estilos. Segundo o presidente Índio Artiaga em entrevista (23/04/2013), a premiação dos próximos concursos seria reajustada com base no salário mínimo para manter o valor de compra.

Fig. 17 - I Salão Nacional da Caixego - O Popular - 02/03/1975.

Conforme a matéria, o crítico Jayme Maurício teria tecido críticas aos artistas goianos, como pouco inovadores, com a exceção de Siron , Cleber e D.J. Oliveira. A matéria informava que Siron Franco, que não participou do concurso, elogiara o júri e Olney Kruse havia opinado que Siron seria premiado na Bienal

Internacional de São Paulo daquele ano. Esta é uma opinião interessante e antecipada, de fevereiro de 1975, pois, o artista, que participaria da Bienal Internacional no final do segundo semestre de 1975, realmente ganhou o prêmio. Vale observar que Kruse era da Fundação Bienal.

O artista vencedor Cleber Gouveia teve divulgação nacional, segundo o jornalista LBP, na revista Veja, pelo jornalista Marinho de Azevedo, jurado do respectivo salão, por ter ganho Salão da Caixego, citando o valor do prêmio,. 18 mil cruzeiros, e o título da obra -"Rompidas", (26/02/75 – LBP). Marinho de Azevedo comentou, sob o título "Só Para Pincel", na revista citada, que o I Salão Nacional da Caixego, só aceitava trabalhos feitos com pincel, mas surpreendeu-se e destacou as produções dos artistas goianos: " entre as 267 obras expostas, as que mais se destacaram foram mesmo de residentes de Goiás". Cita Siron Franco, ressalvando que não concorreu, mas será o único brasileiro a expor telas na Bienal de São Paulo. Elogia Cleber e D. J. Oliveira. Apresenta na matéria as imagens do trabalho vencedor, de Cleber, e um dos trabalhos de Márcia Barroso do Amaral, (Revista Veja, Roberto Marinho de Azevedo, 26 de fevereiro de 1975). O jornalista LBP ainda noticiou que a exposição do Salão permaneceria até o dia 10 de março no Jóquei Clube de Goiânia (27/02/1975 – LBP).

Na matéria intitulada "Primeiro Concurso Nacional de Artes Plásticas: Uma Boa", o jornalista Miguel Jorge faz uma análise do I Salão Nacional da Caixego (02/03/1975 – SUP. CULTURAL – Miguel Jorge - p. 10). De início, considera os críticos muito comunicativos e dispostos ao diálogo. Informa que o júri classificou 128 trabalhos de 37 artistas participantes. Pode-se então concluir que a comissão organizadora expos os selecionados e os não selecionados. Conforme a matéria, seriam expostas duzentas e tantas obras.

Analisa os trabalhos de Cleber Gouveia como frutos de árduo trabalho de pesquisa com a cor, a técnica e a forma. As cores são sóbrias e as formas simplificadas, orgânicas. Não é um trabalho de denúncia. Cleber concorreu com um conjunto de trabalhos de grandes dimensões intitulados Rompida, Rompendo e Confrontados (destes, o premiado foi a obra intitulada Rompida). Os trabalhos são em tinta sintética sobre aglomerado.

Comenta sobre Nello Nuno, segundo colocado, radicado em Ouro Preto, MG, que concorreu com três obras, em óleo sobre tela, intitulados Paisagem I, II e III, de execução mais tradicional, com rico colorido e habilidade. Ressentiu-se o articulista do aspecto de denúncia da situação atual, criticando o tom conformista do trabalho, tanto na paisagem como nas figuras. É interessante observar que o fator denúncia ou político era uma expectativa nas obras de arte, por parte do jornalista, em função da situação política do momento e talvez ainda pela influência da produção e do sucesso de Siron Franco, cujos trabalhos apresentavam a crítica na deformação das figuras representativa de autoridades, empresários e clero.

Sobre Márcia Barroso do Amaral, terceira colocada, comenta que o trabalho é realizado em acrílico sobre Duratex. Os 03 trabalhos são intitulados 1,2,3 com características construtivistas.

Destaca o jornalista os trabalhos dos artistas Luiz de Sá, em óleo sobre compensado, com os títulos Porta da Sala, Porta dos Fundos e Porta do Banheiro e Cadeira Vermelha no Estúdio; Leonam Fleury com os trabalhos Pintura 1, Pintura 2, Pintura 3 e Pintura 4, todos em Óleo sobre conglomerado e entretela, reputando-o com artista goiano muito promissor; e Antônio Poteiro com trabalhos em óleo sobre tela, com os títulos Caramuru, Pedra Goiana, Caminho do Calvário, Cristo Cartola e Cruz do Anhanguera. Ressalta que este artista, bem sucedido com seu trabalho em barro, apresenta sua pintura primitiva e mística.

Cita o funcionário Odilon Camargo como secretário do Júri e que compõe a coordenação do evento, citando ainda a ata do evento. Nesta ata, está explicitado que o concurso é organizado pela assessoria de relações públicas do banco e relaciona os jurados. Segundo o documento, estes reuniram-se nos dias 16,17 e 18 últimos para julgamento do salão, num total de 267 obras de 78 artistas. Deste total foram selecionadas 128 obras de 37 artistas. Declara a ata que todos os 267 trabalhos serão expostos, o que de acordo com informações do júri é um fato inédito nos salões e permitirá ao público e visitantes confrontar os trabalhos selecionados, premiados e não selecionados, que serão expostos em separado, possibilitando opiniões e discordâncias sobre os critérios da comissão julgadora, conforme declarou o jurado Jayme Maurício.

Cabe uma observação em relação a tal atitude de expor em separado os artistas selecionados e os não selecionados . Justificava-se com isso que o Salão de Goiás estava possibilitando, de forma inédita nos salões de arte, o questionamento dos critérios da crítica. Era literalmente a institucionalização da crítica institucional, que a princípio não era feita pela instituição, mas por artistas, críticos e demais atores do sistema.

Expor os trabalhos não selecionados , identificando-os como tal, é desconfortável para parte dos inscritos, que preferem não divulgar que não foram selecionados. O fato de não estar entre os selecionados normalmente não é fato positivo para o artista. É bastante evidente que todos os inscritos oriundos de cidades fora do eixo Rio - São Paulo, como Goiânia, estão buscando a sua legitimação por meio da aprovação dos críticos que vem de fora. É por este motivo, como já explanado anteriormente, que são convidados para comissão julgadora os jurados dos grandes salões nacionais ou das Bienais de São Paulo. Era (e ainda é) essa a estratégia dos salões fora do eixo das grandes capitais do país, para referendar seus artistas.

Segundo a matéria, consta da ata o valor total da premiação, CR$ 42.700,00 que foram distribuídos para os 04 artistas premiados, conforme o regulamento (CR$ 18.000,00; CR$ 12.000,00; CR$ 7.700,00 e CR$ 5.000,00, sendo este último chamado Prêmio Menção Honrosa para o Estado de Goiás, conforme o item 03, título 02, do regulamento do concurso).

O articulista menciona que havia um sistema de rodízio de técnicas proposto no regulamento e que nesta oportunidade a técnica escolhida era a pintura. Que está registrado em ata o comentário de Jayme Maurício, afirmando que o salão havia alcançado um nível bom de qualidade técnica e criatividade. Que, como em todos os concursos, 50% das obras eram de “menor interesse”. Propôs então o jurado a exposição destes 50% em separado aos outros 50% selecionados, em virtude do regulamento não prever a recusa ou corte por mérito, ao contrário dos demais salões nacionais. Mas que esta falha do regulamento proporcionava fato inédito e que permitia o julgamento dos critérios de escolha da comissão.

Informa Maurício que, como crítico mais experiente, propôs aos colegas jurados acostumados aos rigores dos certames de Rio de Janeiro e São Paulo, que tendem a priorizar as vanguardas estrangeiras, considerar o lado de estimulo que o banco promotor do evento oferecia ao setor, bem como a formação de um acervo que representasse a diversidade da produção do país. Segundo o jurado, na premiação, o Júri procurou igualmente representar a diversidade, escolhendo o abstracionismo bio-mórfico de Cleber Gouveia, em sua pesquisa de linguagem pessoal com cores contidas e sutileza formal, a riqueza paisagística no trabalho de Nello Nuno, e sua representação de Minas Gerais ; o abstracionismo geométrico e construtivo de Márcia Barroso do Amaral; e o figurativismo de D. J. Oliveira, conhecido pintor e gravador, que representa o cotidiano do interior, não necessariamente o de Goiás. Outros pintores foram considerados como merecedores de prêmio, mas o regulamento estipulava os quatro concedidos.

Apresenta ainda opinião de Jayme Maurício, segundo o qual o salão teve boa qualidade e criatividade, teve representantes de várias regiões e contribuiu para comprovar que a pintura não morreu. Olney Kruse fez também comentário crítico considerando que Goiânia é uma cidade muito nova e normalmente precisaria de muitos anos para ter formado uma linguagem artística que tivesse relevância nacional, mas Siron Franco era um artista de nível internacional e tinha uma obra que falava da atualidade com violência, angústia e maturidade. Lamentava que Siron não tivesse participado, por incrível humildade, mas percebia-se a presença dele, por meio de sua influência na obra de vários inscritos, alguns seguidores e alguns imitadores[96].

Miguel Jorge destaca, na referida matéria, a abstração de Cleber e a figuração expressionista e mágica de D. J. Oliveira e apresenta o comentário de Odilon dos Santos Camargo que explica a promoção como resultado da percepção do governo em investir na produção artística do estado. E que o Salão

[96] Em entrevista, Siron explicou que não participou de nenhum Salão da Caixego por que não se sentia bem em disputar esse prêmio com seus colegas de Goiás, quando já estava sendo agraciado nos eventos nacionais. Não por considerar o evento de Goiás menor, mas por parcimônia, (FRANCO, 2013, entrevista).

Regional de 1973 proporcionou experiência para a realização de um evento maior, nacional, colaborando para a projeção do estado de Goiás no panorama artístico nacional. Que o evento artístico valoriza o desenvolvimento humanístico, dentro de um momento de valorização tecnológica e que o rodízio dos gêneros artísticos visa atender à todas manifestações, que o saldo era positivo e já se preparavam para o lançamento do II Salão Nacional da Caixego.

Vale notar que no I Salão Nacional da Caixego, como os trabalhos premiados e adquiridos eram somente de 04 artistas, não foi noticiado pelos jornais a listagem dos demais participantes, diferentemente dos demais salões nacionais da Caixego,. Conforme item 02 do regulamento, seriam classificadas 03 obras a serem premiadas e, segundo o item 04, integradas ao patrimônio da Caixego. No item 03 estava prevista a Menção Honrosa como prêmio aquisição. Tampouco foi encontrado documento junto à instituição que fornecesse a informação dos demais participantes.

II SALÃO NACIONAL DA CAIXEGO - 1975

O regulamento deste II Salão Nacional foi obtido através da matéria publicada no jornal O Popular, edição de 04/05/1975, no Suplemento Cultural. A parte referente ao concurso de artes plásticas, como no concurso anterior, consta no Título II do regulamento. A transcrição do mesmo encontra-se no Anexo 4.

Verificam-se importantes alterações entre o regulamento da edição anterior, do I Salão Nacional e o presente. Neste nova edição, instituía-se o concurso para os gêneros pintura, desenho e gravura, e o artista poderia concorrer em mais de um gênero, ficando obrigado a apresentar exatamente três obras em cada gênero inscrito.

O valor da premiação era atualizado e cada gênero tinha o seu montante, sendo o valor do prêmio de acordo com o valor declarado pelo autor na inscrição. Tal valor deveria ser conferido pelos jurados para ver se era o de

mercado. O número de prêmios então não era mais fixo de 03 contemplados. Conforme o artigo 06, a Comissão Especial de Julgamento efetuaria a premiação de tantas obras quantas julgasse classificadas, desde que o valor total dos prêmios, em cada gênero, não ultrapassasse a quantia estipulada no regulamento.

O prêmio de aquisição para artista domiciliado em Goiás era em somente um dos gêneros, a critério da Comissão Julgadora. Reduziu-se o prazo de moradia no país para habilitação da participação de estrangeiros para 03 anos.

Especificava a obrigação da Comissão Especial de Julgamento, que deveria:

a) selecionar, entre os trabalhos enviados, aqueles que deveriam ser expostos, por ocasião do encerramento do concurso;

b) promulgar o resultado, fornecendo a classificação das obras premiadas em cada gênero;

d) redigir uma crítica para cada uma das obras premiadas.

A ficha de inscrição só teria valor quando acompanhada da obra e não utilizava a especificação de espaço máximo em metros lineares, somente em área, 20 metros quadrados, por gênero.

O Júri deste II Salão foi constituído por Jayme Maurício (RJ), José Roberto Teixeira Leite (RJ) e Paulo Mendes de Almeida (SP), conforme consta no folder do III Concurso Nacional de Artes Plásticas -1976, aqui tratado como III Salão Nacional da Caixego, que trazia informações do II Salão Nacional. Vale notar que o júri da XII Bienal de São Paulo, em 1973, foi composto por Jaime Maurício, Jacob Klintowtz, Hugo Auler e Walmir Ayala .

Na XIII Bienal de São Paulo, 1975, foram jurados Walmir Ayala, José Roberto Teixeira Leite (etapa nacional) e Paulo Mendes de Almeida (etapa internacional), quando Siron Franco foi premiado nas duas etapas. Perceba-se que os mesmos Paulo Mendes de Almeida e José Roberto Teixeira Leite,

juntamente com Jaime Maurício foram também jurados do II Salão da Caixego no mesmo ano.

Conforme o referido folder, os artistas convidados e premiados foram Glauco Rodrigues - RJ, Humberto Espíndola - MT, Inácio Rodrigues, no "gênero"[97] Pintura. Em gravura foram convidadas e premiadas Anna Bella Geiger - RJ, Anna Letycia -RJ e Fayga Ostrower - RJ. Em Desenho os convidados e premiados foram Marcelo Grassmann - RJ, Luiz Gonzaga Beltrame - RJ e Wilma Martins Morais - RJ. No entanto, na ata explica-se que foram 07 os convidados premiados: Marcelo Grassmann, Wilma Martins, Faiga Ostrower, Luiz Beltrame, Anna Letícia, Glauco Rodrigues e Humberto Espíndola.

O prêmio destinado ao artista goiano foi dividido por 04 artistas: Isa Costa, Roosevelt, Omar Souto e Antonio Poteiro.

No gênero Pintura foram premiados com prêmios aquisitivos os artistas: Elenir de Oliveira Teixeira - SP, Fani Bracher - MG, Jader Barroso - MG, João Carlos Galvão - RJ, Luiz Carlos Lindenberg -RJ, Maria Luiza Serra de Castro - RJ, Míriam Inês da Silva - RJ, Noêmia Moreira Gonçalves - MG, e os goianos Antônio Poteiro, Omar Souto e Valdelino Lourenço.

No gênero Gravura foram premiados Ana Amélia Rangel - MG, Ana Carolina - RJ, Bené Fonteles - BA, José Lima - RJ, Luís Eduardo Rezende de Brito -RJ, Luís Fernando Voges Barth - RS, Marlene Hori - RJ, Massuo Nakakubo - SP, Naura Timm -GO e Iza Costa - GO.

No gênero Desenho forma agraciados com o prêmio aquisitivo Arlindo Daibert do Amaral - MG, Cláudio Valério Teixeira - RJ, Edgar Duvivier - RJ, Eduardo Fagundes Cruz - RS, Flávio Ferraz Lima - MG, Gianguido Bonfanti - RJ, Jean Ange Luciano - SP, José Maria Fernandes Machado - MG, Maria Tomaselli Cirne Lima - RS (23), Osmar Fonseca - RJ, Paulo Laport -RJ, Roosevelt Lourenço - GO, Rubem Breitman - RJ, Sandra Mara Hottum Costa - RJ, Victor Décio Gerhan - RJ.

---

[97] Esta é a designação adotada no regulamento para as categorias pintura, desenho e gravura.

Fig. 18 - Míriam Inês da Silva

Fig. 19 - Fani Bracher

Fig. 20 - Maria Tomaselli Cirne Lima

Fig. 21 – Gianguido Bonfanti

Fig. 22 – Luis E. Brito

Fig. 23 – Luis Lindemberg

Fig. 24 – Marcelo Grassman

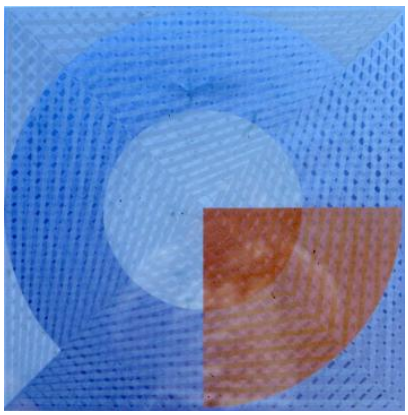

Fig. 25 – Massuo Nakakuro

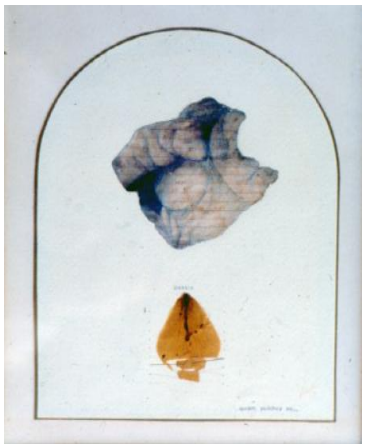

Fig. 26 – Arlindo Daibert Amaral

Em extensa matéria no jornal O Popular (página 16 de 12/11/1975, p. 16), estão publicadas as informações constantes da Ata do II Salão Nacional da Caixego, transcritas a seguir:

> "O II Concurso Nacional de Artes Plásticas, promovido anualmente pela Caixa Econômica Estadual, chegou a seu termo, com o julgamento e seleção de 540 obras inscritas. A comissão julgadora, manifestando-se satisfeita com o nível dos trabalhados apresentados, foi constituída por críticos de renome, que atualmente pontificam em grandes jornais das principais cidades brasileiras. O crítico Paulo Mendes de Almeida presidiu a comissão julgadora, da qual participaram ainda, José Roberto Teixeira Leite e Jayme Maurício. O concurso deste ano registrou um aumento significativo no número de concorrentes, que foram duplicados em relação ao I Concurso Nacional de Artes Plásticas, realizado pela Caixego no ano passado. As considerações da comissão – "A Comissão Especial de Seleção e Premiação do II Concurso Nacional de Artes Plásticas da Caixa Econômica do Estado de Goiás, constituída pelos críticos de arte Paulo Mendes de Almeida, diretor do museu de arte moderna de São Paulo" -, eis como a comissão julgadora iniciou a redação da Ata final - " e José Roberto Teixeira Leite, editor da Revista "Vida das Artes", convidados pela presidência da Caixa Econômica do Estado de Goiás, mediante sugestão e coordenação do referido concurso, e pelo crítico Jayme Maurício, da Comissão Nacional de Artes, reuniu-se nos dias 7, 8, 9 de novembro, no local destinado à exposição, à Avenida Goiás nº 500, procedendo os trabalhos de seleção e premiação de que reza o referido concurso".
>
> "Preocupações dos críticos – No documento redigido pela Comissão Julgadora são alinhadas as diretrizes fundamentais e critérios observados na apreciação dos trabalhos inscritos: "A Comissão, considerando os objetivos de nível criativo, informação, divulgação para o público e estímulo aos artistas da região, decidiu: a) – considerar sobretudo a qualidade e clareza das propostas feitas pelas várias regiões brasileiras que atenderam o concurso; b) – evitar, na medida do possível, as influências excessivas, a alienação cultural conseqüente de movimentos artísticos importados, pouco conscientes do processo criador, das raízes e características brasileiras, bem como a chamada "arte experimental", especulativa e não conclusiva, embora não tenha deixado de dar a essas experiências, a atenção devida; c) -, de acordo com o artigo 5, relativo aos artistas convidados, a Comissão considerou a isenção da seleção dos mesmos, bem como a liberdade de atribuir 30% da verba total dos prêmios estipulada em cada gênero; os nomes dos isentos são representativos do desenvolvimento da gravura e do desenho brasileiro e de uma pintura que busca nas raízes de nossa formação cultural, uma formulação mais reveladora de nosso potencial criativo".
>
> "Prêmios aos convidados – Dentre os nove artistas convidados pela Caixa Econômica a participar do II Concurso Nacional de Artes Plásticas, somente dois não conseguiram

premiação. Os artistas que obtiveram uma premiação foram: “Glauco Rodrigues, pintor consagrado e experimental ao longo de 20 anos, inclusive em excursões internacionais e que, recentemente, voltou-se em tempo de maturidade, para a pesquisa indianista enfocando não apenas a atmosfera e a forma de uma problemática que é hoje a preocupação universal”, - eis como os críticos enxergam o trabalho deste artista. E prosseguem referindo-se aos demais artistas premiados: “Humberto Espíndola, que tem dado importante recado surreal e antropológico da região de Mato Grosso, através da criatividade oriunda da cultura do boi; Ana Letícia, mestra da gravura em metal, em seu trabalho deu início aos relevos e chapas recortadas que se juntando e se desligando através de armações e montagens com os signos do caracol e outros elementos da arquitetura barroca, marcado pelo impulso para uma terceira dimensão; Faiga Ostrower, polonesa de nascimento e brasileira por adoção, que foi a base fundamental das noções de abstração na gravura brasileira, até então fecundada pelo expressionismo germânico de Oswaldo Goeldi. Fayga tem operado em profundidade em xilogravura lírica e orientalizante, mestre indiscutível da técnica. A premiação do jovem desenhista Luiz Beltrame, assim classificado pelos elementos gráficos que predominam em seu misticismo tonal, em papel hindu, desenvolve uma atmosfera de densa religiosidade e misticismo; sugere um amálgama entre a religiosidade da Idade Média européia com mistérios e magias do Oriente; a cor define o ambiente, a colagem e o traço surgem serenamente, sem pagar tributos a dogmas em moda. Marcelo Grasmann, cuja agressividade inicial, austera, plástica e poética, em seus íncubos e súcubos, hoje clássicos, tornou-se lírico, sem perda excepcional de técnica, criando arquétipos da humanidade em uma espécie de intransigente veracidade e secreto espiritualismo, conduzido para o mundo da psicologia e da poética das profundezas. Por fim, a visão crítica da Comissão Julgadora acerca dos trabalhos de Wilma Martins, convidada que também obteve premiação: “A gravadora antes sofrida em seus enfoques genéticos, encontrou no desenho uma formulação de “duplos”, em oposições radicais, entre o tédio e a banalidade dos objetos do consumo doméstico e cena naturalista, que definem cor e não cor; Wilma Martins situa-se no contexto das inconformidades, buscas e anseios”.

O prêmio dos goianos – “ O prêmio destinado a artista goiano – prosseguem os críticos – a critério da Comissão, foi outorgado a vários artistas domiciliados em Goiânia há mais de três anos (artigo 04 do regulamento), de vez que a Comissão não encontrou personalidade criativa isolada que justificasse tal premiação: tomou, portanto, a decisão de dar maior dimensão a esse prêmio, contemplando, em vez de um, quatro artistas. Dentro dos limites da verba estipulados em regulamento, o júri decidiu premiar José Omar Pereira Souto (Omar Souto), ligado à região pelas cavalhadas e os aspectos sociológicos formulados através de aparentes sudários; Antônio Batista de Souza (Antônio Poteiro), de uma “naivitée” ou ingenuidade autêntica, reveladora dos acontecimentos e das tradições populares da região goiana; Iza Costa, pelo lado quase mural de uma gravura abstrata e tecnicamente correta em suas grandes dimensões; e Roosevelt de

> Oliveira Lourenço (Roosevelt de Oliveira) estímulo a um jovem desenhista que desponta".

Outra grande matéria intitulada "Premiados do Nacional de Arte", elaborada pelo jornalista Brasigóis Felício no jornal O Popular (14/11/75, capa do 2º Caderno, página 16), destaca que a surpresa do Salão foi o Prêmio Especial destinado aos goianos, que acabou sendo dividido pelos artistas Iza Costa, Roosevelt, Antonio Poteiro e Omar Souto.

Fig. 27 - Antonio Poteiro – "Saravá"

A publicação afirmava que o nível de qualidade das obras foi considerado excelente, que o salão havia revelado novos talentos e reafirmado os consagrados, atingindo seus objetivos. Apontava, no entanto, como um dado menos otimista, que dos 540 trabalhos inscritos, mais da metade estariam fora do salão, só vista pelos críticos. Referia-se o jornal às obras não selecionadas, que não seriam expostas e o público, portanto, não as veria. É interessante perceber a mentalidade da época, pois na concepção do jornal ou 270 obras era um número insuficiente para montagem do salão ou a expectativa é que fossem todos de qualidade.

Odilon Camargo, integrante da coordenação, afirmava que o número de concorrentes desta edição, 540, havia superado largamente a edição anterior (com 280 participantes). Acreditava que o Salão da Caixego estaria tendo muita repercussão no Brasil com o aumento a cada edição do número de participantes.

Uma das razões por ele atribuída para isso são as altas premiações, as maiores do país.

Mencionava a matéria os nomes da comissão julgadora, Paulo Mendes de Almeida, diretor do MAM de São Paulo, José Roberto Teixeira Leite, editor da Revista Vida das Artes. O crítico Jaime Maurício, da Comissão Nacional de Belas Artes, foi indicado pelos inscritos, conforme regulamento do concurso. Não se sabe se foi o mais votado, pois o regulamento não especifica este procedimento. O trabalho dos jurados foi realizado dias 7,8 e 9 de novembro no local onde seriam expostas as obras selecionadas e premiadas, na Avenida Goiás nº 500, Centro.

Comenta ainda sobre a ata, abordando os critérios norteadores da comissão julgadora: qualidade e clareza das propostas feitas pelas várias regiões brasileiras inscritas; evitar na medida do possível, as influências excessivas e pouco conscientes dos processos criativos, das raízes e características brasileiras, evitando ainda a arte experimental especulativa e inconclusa, embora os jurados tenham ressaltado que deram a devida atenção à propostas experimentais.

Quanto aos convidados, a matéria dispõe que foi observado o artigo 5 do regulamento, mas não menciona a premiação de só 7 artistas dentre os 9 convidados. Situação bastante delicada, visto que dessa forma, os convidados estavam concorrendo à premiação de 30% do valor disposto para os gêneros. Em gravura estavam convidadas Ana Bela Geiger, Anna Letícia e Fayga Ostrower e, provavelmente, pela dimensão destas artistas, o valor de mercado de suas obras ultrapassou a porcentagem estipulada para premiação dos convidados do gênero gravura. Dessa forma, as escolhidas foram as duas últimas e aquele salão ficou privado da obra de Ana Bela Geiger.

Por não ter encontrado uma “personalidade criativa isolada” que justificasse a premiação especial do artista goiano, para residentes no estado há mais de 03 anos, decidiu-se a divisão do prêmio por 04 artistas.

Premiou Antônio Poteiro, como primitivo autêntico que abordou em sua obra costumes e tradições populares de Goiás; Isa Costa, pelo aspecto muralista

em suas gravuras de grandes dimensões, abstratas e de correta técnica; Roosevelt, estimulo a um jovem desenhista que se destacava e Omar Souto, concorrendo com dois quadros a óleo sobre tela, foi premiado pelo trabalho intitulado " Ex- voto", que representa uma família humilde pagando promessa na sala dos ex-votos em Trindade – GO[98].

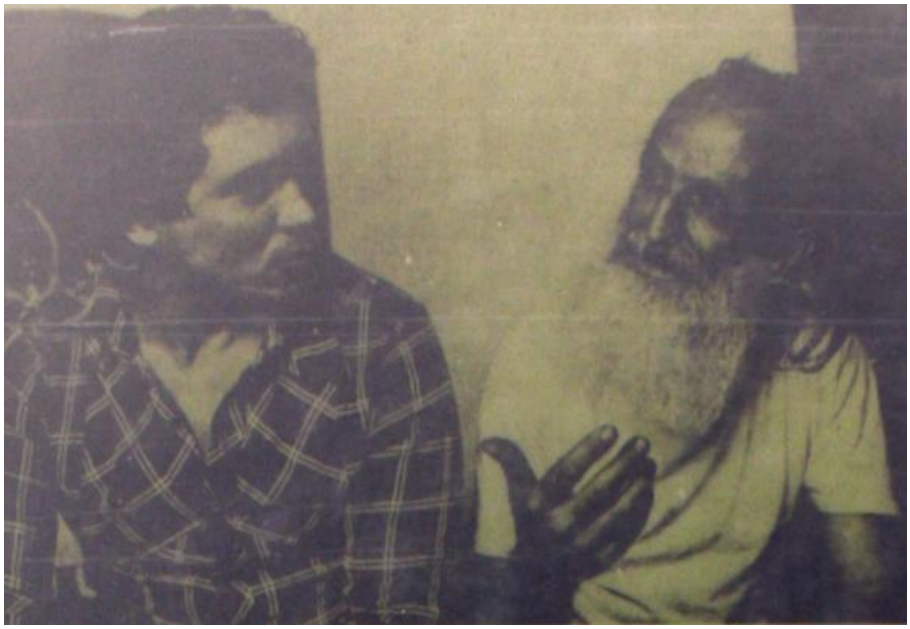

Fig. 28 - Roos e Poteiro, premiados – O Popular, 14/11/1975

O II Salão Nacional da Caixego foi muito divulgado no jornal O Popular, que em suas matérias e notas no ano de realização deste II Salão, em 1975, permitiu colher informações que enriquecem o conhecimento dessa edição, tais como a matéria intitulada "Artes Plásticas em evidência", que trazia interessante informação sobre as vendas no Salão, a exemplo do que acontecia na Bienal de São Paulo (que tinha inclusive um setor de vendas, conforme seu regulamento). Comentava que nos dois primeiros dias de funcionamento, nada menos que 30 quadros haviam sido vendidos no II Salão Nacional de Artes Plásticas, evento da

[98] Grande Santuário na cidade de Trindade, próxima à Goiânia. Na referida Catedral, existe uma sala de ex-votos com milhares de esculturas de partes do corpo (normalmente a parte onde havia a enfermidade), desenhos representado o corpo e verdadeiros story board, bordados e várias manifestações populares, representando a graça alcançada. É local de grande visitação religiosa, onde os fieis fazem o trajeto à pé de Goiânia à Trindade, pela rodovia dos Romeiros. Ao longo desta Rodovia estão distribuídos grandes painéis, representando as etapas da via crucis e que tem estrutura de apoio aos romeiros. É tradicional a romaria dos carros de bois, que vem de fazendas do interior.

Caixego. O movimento comercial estava além das expectativas. O salão estaria aberto até dia 20/12/75, inclusive aos domingos. E das 272 obras expostas, 48 pertenciam a Caixa, equivalente aos prêmios de aquisição, (28/11/75, Arthur Rezende, p. 14). O mesmo assunto era comentado na seguinte nota: Salão de Artes da Caixa vai ser fechado sábado. Já passaram10 mil visitantes sendo que 7 mil assinaram o livro. Muitas obras foram vendidas. É crescente o interesse do povo goiano pela aquisição de obras de arte. Caixa atua como intermediária na venda e financia a aquisição. (18/12/75 , p. 06).

Os números do II Salão Nacional foram tabulados na matéria do Suplemento Cultural, de 30/11/75, página VII, " II Salão de Pintura, Gravura e Desenho", que divulgava:

- pintura – 27 artistas selecionados com 65 quadros
- gravura – 16 com 41 obras
- desenho – 21 com 40 obras

Total: 64 artistas com 146 obras expostas

Matérias selecionadas podem ser verificadas no Anexo III. Vale lembrar que neste momento Siron recebe o prêmio na Bienal Internacional de São Paulo e dias depois Bernardo Élis ganha a disputa com Juscelino Kubistchek, para a entrada na Academia Brasileira de Letras, cadeira nº 01. Evidentemente foram destaques nas capas do jornal O Popular, sendo Siron em 16/10 e Bernardo Élis em 24/10/1975. Várias matérias destacaram estes feitos. Duas são interessantes, que relatam o encontro do artista Siron Franco com o Presidente Geigel que estava em visita à Goiânia. O presidente havia visitado a Bienal de São Paulo e ficou impressionado com a juventude do artista[99].

Em sua coluna sobre Artes Plásticas, no jornal O Globo, o crítico Frederico Morais, como já comentado, menciona o Salão da Caixego, que além de levar vários artistas de outros estado para Goiás, distribui prêmios para os

---

[99] – "O Pintor e o Presidente" – Siron foi apresentado ao Presidente Geisel, na visita deste a Goiânia. Foram 15 minutos de conversa descontraída e o presidente perguntou há quanto tempo pintava. Surpreendeu-se com a resposta: 27 anos! (23/11 – GIRO P. 02).
A segunda relata o diálogo entre o pintor e o presidente, comentando: Geisel impressionou-se com Siron, que foi a única pessoa a bater um papo descontraído com o presidente, que disse ter conhecido seus trabalhos expostos na Bienal, (23/11, coluna de Arthur Rezende).

artistas locais. E está trazendo frutos, (O Globo, 15/01/1976). O Salão estava tendo divulgação e reconhecimento nacional.

III SALÃO NACIONAL DA CAIXEGO – 1976

Conforme consta no folder[100] lançado em junho de 1976, o regulamento do III Salão Nacional da Caixego compreendia os gêneros Pintura, Desenho e Gravura, a exemplo do que vinha acontecendo. O regulamento tinha 16 artigos ou itens, alguns com parágrafos e no verso, como já comentado, registrava o resultado do II Salão Nacional da Caixego, realizado em 1975. O regulamento segue transcrito na íntegra, conforme o referido folder, no Anexo 5 desta tese.

Trazia a observação que a premiação correspondia a duzentos e cinquenta salários mínimos de Goiás, totalizando na época CR$ 150.600,00. Previa que os gêneros poderiam ser substituídos em rodízio, nas edições futuras, considerando a preferência dos candidatos.

As diferenças do regulamento deste III Salão Nacional para o anterior, são as seguintes: o valor da premiação, que ao invés de estar discriminado o total para cada gênero, define um total geral a ser distribuído a critério da Comissão Julgadora. Tal valor é diferente da edição anterior em virtude da atualização. Outra diferença é o prêmio ao artista residente em Goiás ter valor superior ao anterior (antes era Cr$ 5.000,00, e nesta III edição é Cr$ 15.000,00).

Nas atribuições da Comissão de Seleção é interessante verificar que menciona o atual regulamento no artigo ou item 08, letra “a”, a função de “ selecionar, entre os trabalhos enviados, aqueles que deverão ser expostos no Salão do III Concurso Nacional de Artes Plásticas”. Está se considerando a existência do Salão de Arte. Neste mesmo item, letra “d” a comissão deverá redigir uma apresentação, com comentários críticos, das obras adquiridas, quando, no anterior, se exigia uma crítica das obra classificadas.

[100] Tamanho A-4, em três dobras.

Segundo o assessor Leo Barreto, essa apresentação ou a crítica, nunca chegou a ser feita, nos Salões da Caixego, exatamente como os regulamentos previam. As críticas e comentários foram feitas quanto aos trabalhos premiados nas atas e oralmente nas sessões de julgamento (BARRETO, 2009, entrevista).

Outra distinção do regulamento anterior diz respeito ao espaço máximo para cada inscrito. Neste regulamento se disponibiliza 10 metros quadrados, ao invés dos 20 metros quadrados do anterior.

O folder que apresentava o IV Salão Nacional a ser realizado em 1977, trazia o resultado deste presente salão, o III. Conforme esta publicação, o júri do III Salão Nacional da Caixego foi constituído pelos críticos Jacob Klintowtz (SP), Jaime Maurício (RJ) e Walmir Ayala (RJ).

E os artistas convidados e premiados foram: Abelardo Zaluar (RJ), João Câmara Filho (PE), no gênero Pintura. Aloísio Magalhães (RS) e Isabel Pons (RJ), no gênero Gravura. Darcy Penteado (SP) e Carybé (BA), no gênero Desenho.

Não está distinguido no folder os artistas premiados com o Prêmio Funarte e o Prêmio de Aquisição para o artista residente em Goiás há mais de 3 anos.

Os demais artistas, premiados com aquisição são:

Pintura – Alcides Santos - PE, A.Thyrso - PI, Dimitri Ribeiro - RJ, Francisco Neves - PE, Jáder Barroso - MG, João Sebastião Costa - MT, Marcos Cordeiro - PE, Newton Mesquita - SP, Sandro Donatello - RJ, Sérgio Lemos – PE e os artistas goianos Da Cruz, Gomes de Souza, Juca de Lima, Nazareno Confaloni, Olindo Aldrigo, Omar Souto e Roosevelt.

Gravura – A. Grosso – RJ, Aklander - RJ, Anico- RS, Clébio Maduro - MG, Glaura Mary - MG, José Altino – RJ, Moura – RS, Romildo Paiva -SP, Sandra – RJ. E os goianos D. J. Oliveira.

Desenho – A. Duarte - RJ, Claudio Valério Teixeira - RJ, Ermelindo Nardin - SP, Gustavo Zaluar – RJ, Helio Jesuino de Albuquerque – RJ, Irigaray - MT, J. de

Bakker - PR, J. Fernandes - MG, Jungbluth - RS, Miguel Ângelo Gontijo- MG, Noviello - MG, Péricles – DF, Piran -RJ, Stori - SP, Valdir Sarubbi - SP.

Fig. 29 – Newton Mesquita

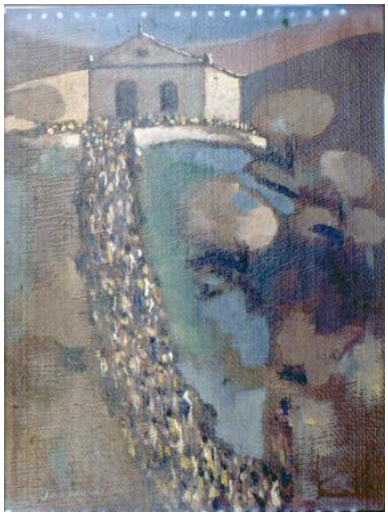

Fig. 30 – Juca de Lima

Fig. 31 – Gomes de Souza

Fig. 32 – Sérgio Letier Lemos

Fig. 33 - Anico Herskovits

Fig. 34 – Hélio J. Albuquerque

Fig. 35 – Péricles Almeida

Segue a ata do julgamento do III Salão da Caixego:

“Entre os dias 17 e 19 do corrente mês de dezembro de 1976 estiveram reunidos, para selecionar e premiar no III Concurso Nacional de Artes Plásticas, os críticos de Arte Jayme Maurício, Walmir Ayala e Jacob Klintowitz, no Parthenon Center, em Goiânia, com a presença e assistência do professor Adelmo Café. As decisões tomadas não o foram sempre por unanimidade, havendo votos vencidos e opiniões divergentes. No que se refere aos critérios adotados, foi levantado pelo crítico Jayme Maurício a metodologia universal de realizar a análise da obra cultural, tendo como auxiliares e elementos informadores as ciências sociais, principalmente, a antropologia. À medida em que se efetuava o julgamento das obras surgiram opiniões divergentes sobre trabalhos de diferentes artistas. Em consequência disso, o crítico Walmir Ayala fez consignar o seguinte texto: - "considero desinformação a aprovação de obras com idéias novas mal resolvidas tecnicamente. Ou simplesmente com idéias bizarras sem controle formal. Ou agressivas sem causa. Esta abertura cederia lugar às propostas imaturas e amadorísticas, instalaria a confusão na mente do espectador e autorizaria a proliferação da improvisação e dos equívocos vocacionais que a presença do crítico tem o dever de denunciar e corrigir. Solicito que ao enfoque seletivo se suceda a montagem possivelmente didática, através da qual se concretize o mostruário de tendências vigentes e várias que constituem uma imagem aproximada da nossa realidade."

Em consequência do pedido de consignação em ata do texto acima, o crítico Jayme Maurício solicitou que se transcrevesse, também, sua opinião, assim expressada: "não houve apenas o critério informativo de vez que a era é a de comunicação até excessiva. Uma "idéia" embora mal resolvida é instigante até para o Júri e sempre é mais criativa do que influências do já visto. Técnica ou perícia artesanal é problema de mão-de-obra e aplicação - criar é talento. Sou contra formalismos e determinismos. Como se saberá se a "agressividade" tem ou não causa - a psicologia da forma é elástica e pode ir até ao psicanalista. Todo o salão que tem "convidados consagrados" deve dar oportunidade à renovação chamada "não consagrada" ou estreante. O crítico não é mestre escola nem super-artista - ele deve interpretar e por vezes estimular. Não há hoje nas vanguardas do mundo nada decidido como arte de nosso tempo, a não ser a confusão tecnológica e a proliferação de "meios" que originaram a "multimédia", elástica sem critérios estéticos ou comparativos - felizmente. Crítico em Júri de Salão não "denuncia" nada, nem corrige - seleciona e premia as "tendências vigentes", que estão sendo questionadas, algumas por anestesiar tanto o criador quanto o fruidor, através da sacralização da "peça única". Desde que Marcel Duchamp (o detentor das maiores patentes estéticas do século) colocou um bigode na Mona Lisa o artista

contemporâneo manifesta esta mesma rebeldia. A nossa realidade é a confusão ou a perplexidade que tem resultado numa espécie de retorno ao passado. Algo como nostalgia e coisas outras revisionistas. "Toda obra de arte nasce no seu tempo" - disse o siberiano Kandinsky, ao explicar a sua genial contribuição à pintura abstrata no seu clássico livro O Espiritual na Arte. Será? E qual é o nosso tempo brasileiro em relação ao tempo da Sibéria na Rússia? Não pode um artista antecipar um certo tempo futuro, ou dar substância à memória de um tempo vivenciado no passado? Eu questiono tudo, nessa época de violenta mutação. E sobretudo me questiono mais ainda, ao questionar a criação dos artistas até o limite do meu ato de inteligência possível." À vista das formalizações de conceitos, eu Jacob Klintowitz, encarregado de secretariar os trabalhos, lavrando a ata, achei por bem deixar as seguintes observações: "entendo a obra de arte como o produto cultural e social de um período histórico, sendo, portanto, válido acreditar nos princípios da análise auxiliada pelas ciências humanas. Por outro lado, considero que a missão de um Júri habituado às grandes metrópoles não tem a missão de ensinar, mas a de aprender, em cada salão regional e em cada lugar, o verdadeiro conceito de realidade brasileira. Dessa maneira, não deve haver por parte do Júri uma posição de paternalismo e de imposição estética, mas de humildade e atenção." O Juri examinou 1.206 obras de 402 artistas e foram selecionados 557 trabalhos. Ao executar esse trabalho resolveu, por unanimidade, fazer uma referência especial ao espírito de compreensão da necessidade de informação da área do artista Rubens Gerchman, personalidade consagrada nacionalmente, por ter enviado três trabalhos de excelente nível de renovação e identificação com a vida brasileira. Sendo um salão patrimonial e de estímulo, com verbas restritas, lastimou não poder premiar com aquisição um de seus trabalhos dado a situação mercadológica do artista, que excedia os critérios aquisitivos. O Júri recomendou à CAIXEGO que convidasse o artista para o próximo salão. As premiações e aquisições foram realizadas, em sua maioria, por consenso geral do Júri e são as seguintes:

a) PRÊMIO FUNARTE, no valor de Cr$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros). Referido prêmio, destinado a artista ou artistas representativo (s) no Centro-Oeste brasileiro e Planalto Central foi atribuído a OMAR SOUTO (JOSÉ OMAR PEREIRA SOUTO) , que concorreu no gênero de pintura com os três trabalhos intitulados "Sala dos Milagres", "Romeiros nº 1" e "Romeiros nº 2".

b) O prêmio-aquisição de que trata o artigo 04 (quatro) do Regulamento do Concurso, no valor de Cr$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros), destinado a artista ou artistas domiciliados

> em Goiás há mais de três anos, foi atribuído aos seguintes artistas com obras a seguir relacionados: NAZARENO CONFALONI (N. CONFALONI) - Goiânia – GO, com a pintura "Santa Ceia";JOSÉ IGNÁCIO DE LIMA (JUCA DE LIMA) – Goiânia – GO, com a pintura "Mística Brasileira"; DIRSO JOSÉ DE OLIVEIRA (D.J. OLIVEIRA) – Luziânia – GO, com a gravura "O Matador"; JOSÉ ANTÔNIO GOMES DE SOUSA (GOMES DE SOUSA) - Goiânia – GO, com a pintura "Jogadores de Cartas II"; CARLOS CESAR CRUZ (DA CRUZ) - Goiânia – GO, com a pintura "Os Semeadores"; ROOSEVELT DE OLIVEIRA LOURENÇO (RUS), Goiânia – GO, com a pintura "Cantando".
>
> c) Com relação aos prêmios-aquisição, o Júri levando em consideração o artigo 03 (três) "A Comissão Especial de Julgamento determinará, tendo em vista a qualidade e quantidade do trabalhos apresentados em cada gênero bem como o interesse da CAIXEGO em formar seu acervo, a divisão da verba da premiação destinada aos três gêneros", o parágrafo único do artigo 05 (cinco) que diz "-aos artistas convidados a Comissão Especial de Julgamentos poderá atribuir até 30% do valor estipulado" e o parágrafo único do artigo 06 (seis) que preceitua: - "a Comissão Especial de Julgamento verificará, também, se o valor declarado pelo artista corresponde ao nível de avaliação - no mercado de artes do País", decidiu premiar as seguintes obras dos autores enumerados: ...
>
> O Júri observou na íntegra o regulamento comum a todos os artistas inscritos. Não observou arbitrariedades regulamentares e recebeu elementos extraídos das fichas de inscrição, no que concerne a preços das obras, idade e residência dos candidatos. Os membros do Júri trabalharam como profissionais contratados para a tarefa específica desse regulamento em igualdade de condições com os artistas inscritos e convidados. O Júri analisou, discutiu, interpretou, selecionou e premiou, recusando, inclusive, votação estatística. Ao atribuir a premiação dentre os quadros selecionados, notou que grande parte dos concorrentes atribuiu preços relativamente elevados às suas obras. E, para constar, lavrei a presente ata, que, após lida e achada conforme, vai assinada pelos membros da Comissão Julgadora e por mim, Secretário.”
>
> (Documento/Ata de 06 folhas, assinados por Maria das Graças Cruvinel e os 03 jurados, integrante do Relatório nº 190 de 21/01/1977 – Caixego).

Antes de apresentar a relação de artistas premiados registrados em ata, comentamos alguns aspectos interessantes da mesma. O primeiro é o registro da participação do Professor Adelmo Café, da História da Arte, do

instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás, que prestou assistência ao jurados. Esta participação havia sido solicitada pelos jurados na ata do Salão anterior.

Percebe-se que entre Walmir Ayala e Jaime Maurício ocorreu uma discussão em relação às obras inscritas, fazendo os jurados questão de registrar em ata as defesas teóricas de seus argumentos. Com base nas alegações, presume-se que o primeiro defendia a premiação de propostas que demonstravam domínio técnico formal, talvez já avalizadas e rejeitava o experimentalismo sem o referido domínio e o segundo optando em destacar as idéias novas e não consagradas, mesmo que priorizassem a idéia em detrimento da técnica ou perícia, em virtude de já estarem presentes convidados consagrados. O crítico Jacob Klintowtz opinou pela valorização da diversidade brasileira, sem direcionismos por parte do Júri. O crítico Frederico Morais, em sua coluna “Artes Plásticas”, no jornal O Globo, do Rio de Janeiro, comenta a discussão dos jurados do III Salão da Caixego, sob o título “Em Goiás críticos debatem critérios de julgamento”. Morais não opina sobre a questão, apenas transcreve as opiniões dos jurados registradas em ata, (O Globo, 10/01/1977).

O júri examinou uma quantidade grande de trabalhos, comparável aos grandes salões da atualidade. Curiosa foi a impossibilidade de adquirir um trabalho de Rubens Gerchman para o acervo da instituição em função do valor declarado ser incompatível com o montante destinado à premiação. Mas sugeriu o júri que o artista fosse convidado para próxima edição. O artista então foi convidado para o IV Salão e enviou desenhos.

O prêmio para os artistas residentes goianos novamente foi dividido entre vários artistas, desta vez por seis artistas. Alguns artistas como D. J. Oliveira, Roosevelt e Omar Souto, que ganhou o prêmio especial Funarte, já haviam sido premiados em salões anteriores. O prêmio do INAP/FUNARTE não constava do regulamento. Pode ter sido oferecido depois de divulgado o regulamento. Este prêmio era realmente importante, pois o salão estava sendo credibilizado por instituições nacionais do setor. Quanto ao valor das obras, que norteariam os prêmios aquisitivos, o júri percebeu que os valores declarados de muitas obras, por seus autores, não estavam em consonância com o mercado.

Apresentamos em seguida a relação dos artistas premiados e o respectivo valor do prêmio, que corresponde ao valor declarado. Esta lista foi extraída da Ata do Concurso. A localidade mencionada diz respeito à residência do artista.

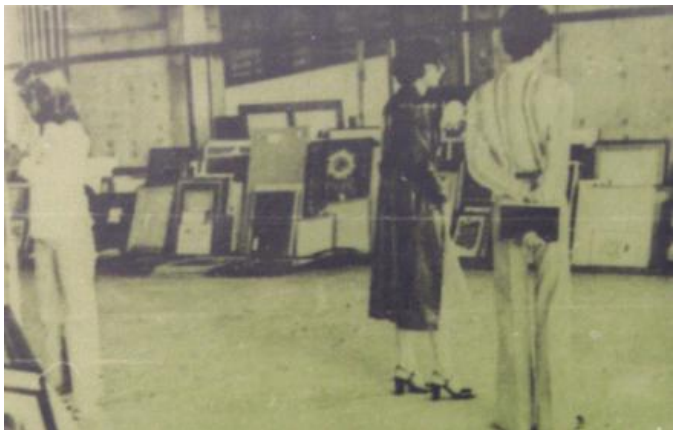

Fig. 36 - Momento da montagem - O Popular, 18/12/1976, p. 4.

ARTISTAS CONVIDADOS PREMIADOS:

ABELARDO ZALUAR (ZALUAR), Rio de Janeiro - RJ, com a pintura "Chaveta", Cr$ 10.000,00.

JOÃO CÂMARA FILHO (JOÃO CÂMARA FILHO), Recife - PE, com um álbum de sete (07) gravuras sendo: "História das cinco amigas", "Exílio no Trópico", "O Estigma de Hollywood", "Xifópagos Tardios", "Ao Baile dos Liberais", "A Tríplice Aliança" e "Quando Cavalos desciam Escadas"; Cr$ 6.000,00.

Fig. 37 – João Câmara

Fig. 38 – João Câmara

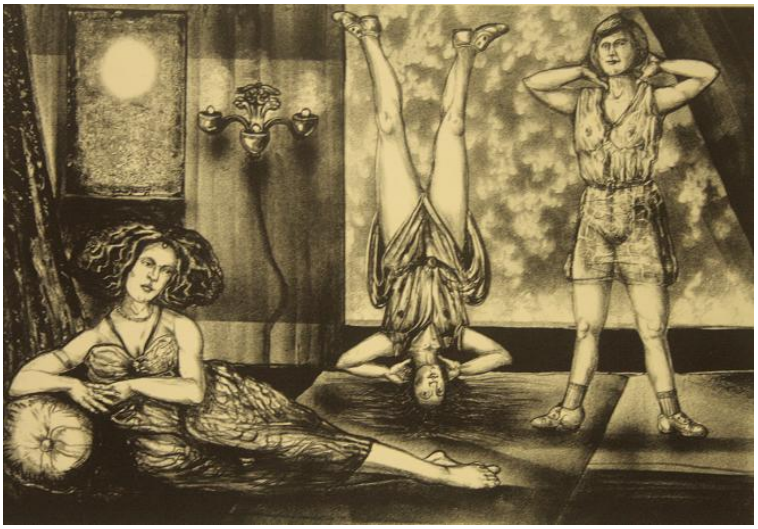

Fig. 39 – João Câmara

ISABEL PONS (ISABEL PONS), Rio de Janeiro - RJ, com a gravura "A Joán Miró"; Cr$ 3.600,00.

ALOISIO SERGIO DE MAGALHÃES (ALOISIO MAGALHÃES), Rio de Janeiro - RJ, com a gravura "Ida e Volta"; Cr$ 2.500,00.

DARCY PENTEADO DE CAMPOS (DARCY PENTEADO), São Paulo - SP, com o desenho "Menino Zangado"; Cr$ 6.000,00.

PRÊMIO DE AQUISIÇÃO PARA ARTISTA RESIDENTE EM GOIÁS HÁ MAIS DE 3 ANOS:

NAZARENO CONFALONI (N. CONFALONI) - Goiânia – GO, com a pintura "Santa Ceia"; Cr$ 6.000,00

JOSÉ IGNÁCIO DE LIMA (JUCA DE LIMA) – Goiânia – GO, com a pintura "Mística Brasileira"; Cr$ 2.700,00.

DIRSO JOSÉ DE OLIVEIRA (D.J. OLIVEIRA) – Luziânia – GO, com a gravura "O Matador"; Cr$ 1.550,00.

JOSÉ ANTÔNIO GOMES DE SOUSA (GOMES DE SOUSA) - Goiânia – GO, com a pintura "Jogadores de Cartas II"; Cr$ 1.600,00.

CARLOS CESAR CRUZ (DA CRUZ) - Goiânia – GO, com a pintura "Os Semeadores"; Cr$ 1.900,00.

ROOSEVELT DE OLIVEIRA LOURENÇO (RUS), Goiânia – GO, com a pintura "Cantando"; Cr$ 1.300,00.

PRÊMIO FUNARTE PARA ARTISTAS REPRESENTATIVOS DO CENTRO OESTE

OMAR SOUTO, Goiânia – GO, em pintura, "Sala dos Milagres", "Romeiros nº 1" e "Romeiros nº 2" , prêmio no valor de CR$ 15.000,00.

Fig. 40 - Trabalhos premiados de Omar Souto - O Popular , 21/12/1976

Fig. 41 - Detalhe de Sala dos Milagres – Omar Souto

Fig. 42 - Detalhe de Romeiros nº 2 – Omar Souto

PRÊMIOS AQUISITIVOS EM PINTURA

ALCIDES DOS SANTOS SILVA (ALCIDES SANTOS), Recife - PE, com a pintura "São Jorge Sertanejo"; Cr$ 5.000,00.

ANTONIO THIRSO DE SOUZA (A. THIRSO), Teresina - PI, com a pintura "A procura de linha cinza que acompanha o fio"; Cr$ 4.000,00.

FRANCISCO DAS NEVES DE ANDRADE (FRANCISCO NEVES), Olinda - PE, com a pintura "Gráfico JL"; Cr$ 3.000,00.

JÁDER BARROSO JUNIOR (JADER BARROSO), Ouro Preto - MG, com a pintura "O Cortejo"; Cr$ 5.000,00.

JAIME RIBEIRO RODRIGUES (DIMITRI RIBEIRO), Rio de Janeiro - RJ, com a pintura "Jogo dos Cauris"; Cr$ 3.000,00.

JOÃO SEBASTIÃO FRANCISCO DA COSTA (JOÃO SEBASTIÃO COSTA), Várzea Grande - MT, com a pintura "Tarsila meu sonho - Centro América do Sul 2"; Cr$ 4.000,00.

MARCOS FLÁVIO GOMES CORDEIRO (MARCOS CORDEIRO) Olinda - PE, com a pintura "Elegia Jacyana I"; Cr$ 5.000,00.

NEWTON MESQUITA (NEWTON MESQUITA), São Paulo - SP, com a pintura "Ninguém"; Cr$ 3.000,00.

OLINDO ALDRIGO (ALDRIGO), Goiânia - GO, com a pintura "Planejamento Familiar"; Cr$ 5.500,00.

SANDRO DONATELLO TEIXEIRA (SANDRO DONATELLO), Rio de Janeiro - RJ, com a pintura "Distúrbio da personalidade"; Cr$ 5.000,00.

SÉRGIO DILETIERI LEMOS (SÉRGIO LEMOS), Recife - PE, com a pintura "Quadro nº 2"; Cr$ 5.400,00.

PRÊMIOS AQUISITIVOS EM GRAVURA

ANICO HERSKOVITS (ANICO), Porto Alegre - RS, com a gravura "Voto Popular"; Cr$ 600,00.

ANTONIO GROSSO (A. GROSSO), Rio de Janeiro - RJ com a gravura "S/Título-3"; Cr$ 1.500,00.

CLEBIO MADURO (CLEBIO MADURO), Contagem - MG, com a gravura "Gravura I"; Cr$ 600,00.

GLAURA MARY PEREIRA (CLAURA MARY), Belo Horizonte - MG, com a gravura "Dama penteando os cabelos"; Cr$ 750,00.

JOSÉ ALTINO DE LEMOS COUTINHO (JOSÉ ALTINO), Rio de Janeiro - RJ, com a gravura "Pasto e Repasto"; Cr$ 850,00.

JOSÉ CARLOS JÚLIO DE MOURA (MOURA), Porto Alegre-RS com a gravura "Ao pássaro místico"; Cr$ 1.300,00.

ROMIDO PAIVA (ROMILDO PAIVA), São Paulo - SP, com a gravura "S/Título I "; Cr$ 1.500,00.

RUTH PALATNIK AKLANDER (AKLANDER), Rio de Janeiro - RJ, com a gravura "Tema-Crer-Forma 3"; Cr$ 1.000,00.

SANDRA SANTOS (SANDRA), Rio de Janeiro - RJ, com a gravura "Gravura I"; Cr$ 700,00.

PRÊMIOS AQUISITIVOS EM DESENHO

ARTHUR DE QUEIROZ DUARTE (A. DUARTE), Niterói - RJ, com o desenho "Fósseis"; Cr$ 900,00.

CLÁUDIO VALÉRIO TEIXEIRA (CLÁUDIO VALÉRIO TEIXEIRA), Niterói - RJ, com o desenho "Tragédia em Madureira"; Cr$ 4.000,00.

CLOVIS HUGUENEY IRIGARAY (IRIGARAY), Cuiabá - MT, com o desenho "Xinguana III"; Cr$ 5.500,00.

DECIO PAIVA NOVIELLO (NOVIELLO), Belo Horizonte - MG, com o desenho "Carça-inficionado"; Cr$ 4.000,00.

ERMELINDO NARDIN (ERMELINDO NARDIN), Piracicaba - SP, com o desenho "Desenho V"; Cr$ 3.000,00.

GUSTAVO FERNANDES ZALUAR (GUSTAVO FERNANDES ZALUAR), Rio de Janeiro - RJ, com o desenho "Ramiro". Cr$ 1.000,00.

HELIO JESUINO DE ALBUQUERQUE (HELIO JESUINO DE ALBUQUERQUE) , Rio de Janeiro-RJ, com o desenho "Invasão de domicílio". Cr$ 1.500,00.

JOÃO P. DE BAKKER FILHO (J. DE BAKKER), Curitiba-PR, com o desenho "Imprevisto III"; Cr$ 3.000,00.

JOSÉ MARIA FERNANDES MACHADO (J. FERNANDES), Belo Horizonte- MG, com o desenho "HOW MANY GOODLY CREATURES-2"; Cr$ 3.500,00.

MIGUEL ANGELO CONTIJO (MIGUEL ANGELO CONTIJO), Belo Horizonte-MG, com o desenho "Via Sacra-3"; Cr$ 1.200,00.

NELSON JUNGBLUTH (JUNGBLUTH), Porto Alegre- RS, com o desenho "Gato Amarelo" ; Cr$ 3.500,00.

NORBERTO STORI (STORI), São Paulo-SP, com o desenho "Cabana do Portão-40" ; Cr$ 5.000,00.

PÉRICLES AUGUSTO ALMEIDA ROCHA (PÉRICLES), Brasília-DF, com o desenho "Serpente do Mearim"; Cr$ 4.000,00.

VALDIR EVANDRO SARUBI DE MEDEIROS (VALDIR BARUBBI), São Paulo- SP, com o desenho "Este rio é minha rua (gênese)". Cr$ 3.500,00.

WILSON PIRAN (PIRAN), Rio de Janeiro-RJ, com o desenho "Etiquetas-Denominações". Cr$ 3.000,00.

VALORES DE PREMIAÇÃO:

TOTAL EM PINTURA - Cr$ 84.900,00

TOTAL EM DESENHO – Cr$ 52.600,00

TOTAL EM GRAVURA – Cr$ 13.900,00

TOTAL GERAL - Cr$ 151.400,00

Fig. 43 - Ana Amélia Rangel

Fig. 44 – Ana Carolina Albernaz

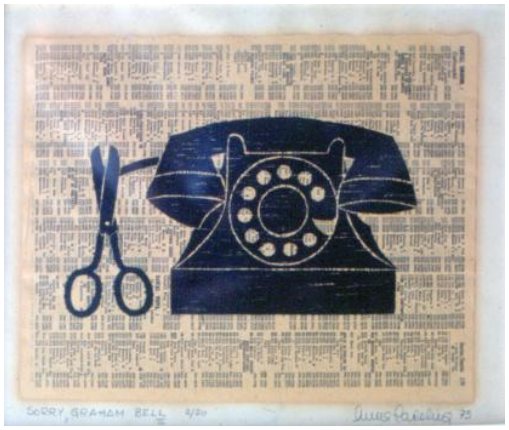

Fig. 45 - Ana Carolina Albernaz

Fig. 46 - Ana Carolina Albernaz

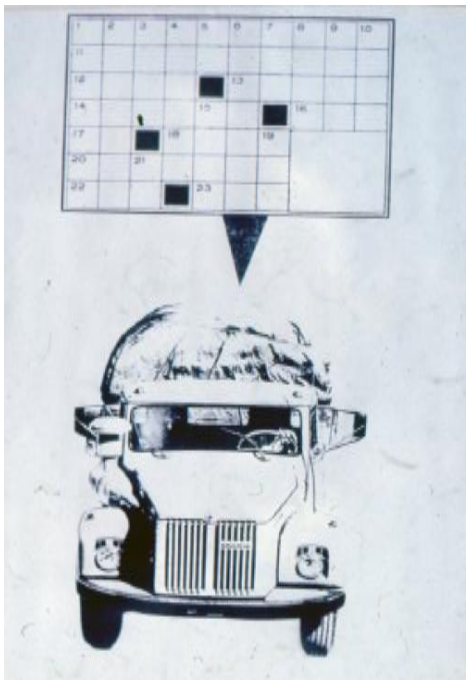

Fig. 47 – Bené Fonteles

Fig. 48 – Cláudio Valério

Fig. 49 - Eduardo Cruz

O jornal “O Popular” foi bastante generoso, como nas edições anteriores, na divulgação do III Salão Nacional. Aspectos interessantes foram revelados, não sendo apontados nos regulamentos, atas ou entrevistas realizadas, em matérias publicadas em 1976. No Anexo V estão registradas outras matérias.

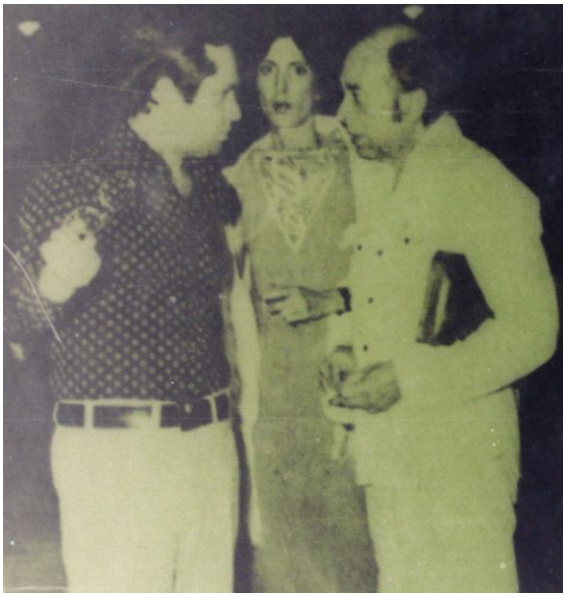

Fig. 50 - Leo Barreto, Maria das Graças Cruvinel e Edwaldo Pacote

O Popular, 14/01/1977.

Foi divulgado que o III Salão Nacional da Caixego tinha mais prêmios, que deveria ultrapassar o número de inscritos do anterior, com a previsão de 300 inscritos. Que a premiação seria superior a 180 mil cruzeiros, incluindo-se o prêmio incentivo oferecido pela FUNARTE, através do INAP (Inst. Nacional de Artes Plásticas). Cerca de 500 peças já estavam recebidas, com expectativa de recebimento de 700 obras, a maior parte enviada pelo correio. Que a maioria de inscritos era de Goiânia, Rio e São Paulo. Que o gênero pintura teria mais concorrentes, depois gravura e desenho. Na opinião de observadores ligados as artes, melhor nível em gravura, depois em desenho e pintura. Comentava esta matéria que a entrada do INAP no III Salão Nacional da Caixego, oferecendo premiação, aumentava a credibilidade e importância do evento. Informava ainda o local da exposição das obras, provavelmente no Parthenon Center, prédio no Centro de Goiânia, onde futuramente foi a sede do Museu de Arte Contemporânea de Goiás, no Centro de Goiânia (28/11/76, p. 05).

Foi noticiado ainda que o III Salão havia superado em muito as expectativas. Cerca de 300 inscritos entregaram as obras à Assessoria de Relações Públicas, coordenadora da promoção. Julgamento entre 10 e 20/12/1976. Que no ano passado a publicidade fora desenvolvida intensamente em nível nacional e que desta vez a promoção foi executada diretamente aos artistas, em mala direta enviando regulamento e ficha de inscrição. 70% das obras recebidas são de outros estados. A distribuição dos prêmios, 180 mil, não obedeceria o critério de classificação, como nos primeiros concursos, porém seria destinada às aquisições das obras. Até o momento havia 900 trabalhos, com 300 inscrições. E ainda, na mesma matéria: que os artistas Cleber Gouveia, Juca de Lima, D.J. Oliveira, Antonio Poteiro, Amaury Menezes, Sáida Cunha, Naura Tim e Cléa Costa estariam entre os participantes (01/12/76 , pg. 05, Cidade/ Estado).

Na matéria, intitulada “Goianos lideram inscrições no concurso de artes”, são registradas as votações dos jurados, além da quantidade de inscrições por estado, sendo Goiás com 105 inscrições, Rio de Janeiro com 75, São Paulo com 41, Brasília com 28 e Minas Gerais com 24 inscritos.

Jaime Maurício foi o crítico mais votado, com 38 votos. 64 inscritos não indicaram críticos. Walmir Ayala teve 29 votos, Frederico Morais com 21, Olívio Tavares 10, Paulo Mendes de Almeida 10, (14/12/76, p.04).

Na matéria intitulada “Caixa anuncia o júri antes do concurso de artes” , os números são um pouco diferentes. Anunciaram 402 inscrições, sendo Goiás com 102 o estado com maior número. A quantidade de 1206 obras foram transferidas para o Parthenon Center, onde o júri vai trabalhar. Lá acontecerá a exposição em 07/01/77.

Para o Júri , foram convidados os 03 mais votados: Jaime Maurício, RJ, com 40 votos, Walmir Ayala, RJ, com 32 votos e Jacob Klintowitz, SP, com 17 votos. A matéria informa que outros dois críticos do Rio de Janeiro tiveram mais votos que o de São Paulo, mas a organização escolheu o deste estado para dar mais equilíbrio à Comissão. Segundo o jornal o regulamento previa que apenas o mais votado integraria o júri, como indicação dos inscritos, cabendo a Caixa indicar os demais.Na realidade, o regulamento previa que um seria escolhido pela indicação dos inscritos e não mencionava mais votado.

Segundo a matéria, os três jurados seriam assistidos por Adelmo Café, professor da Universidade Federal de Goiás, que conhecia a “problemática” regional. A votação entre os assistentes de Goiás foi divulgada: Adelmo Café teve 11 votos, Eduardo Jordão teve 08, Miguel Jorge com 07, o artista Cleber Gouveia com 05, a escultora Maria Guilhermina 04 , enquanto outros 67 (?) receberam menos que 4 votos. E ainda tiveram 9 votos nulos e 40 inscritos não sugeriram. O professor Adelmo Café forneceria subsídios regionais para o prêmio do IPAC/Funarte (Incentivo aos artistas do Centro Oeste). Das 402 inscrições, 102 foram de Goiás, 85 do Rio, 47 de SP, 30 do DF e 23 de Minas, sendo 228 pinturas, 118 desenhos e 56 gravuras, (O POPULAR, 18/12/76, p.04).

Em outra matéria é anunciado que quadros de 210 artistas, dentre os 401 inscritos, serão expostos. Afirma a nota que o artista residente em Goiás Olindo Aldrigo também foi premiado,(22/12/76, p. 11). Esta informação não está confirmada pela ata, embora o artista esteja na lista dos premiados com aquisição, não está constando no prêmio de aquisição para os residentes em Goiás. A foto do trabalho do artista foi publicada na matéria de Frederico Morais, “Em Goiás críticos debatem os critérios de julgamento”, no jornal O Globo em 11/01/1977, sobre o III Salão.

IV SALÃO NACIONAL DA CAIXEGO – 1977

O regulamento deste IV Salão apresentou algumas diferenças em relação ao anterior[101].O regulamento foi sendo adequado às demandas e problemas que foram surgindo no desenvolvimento dos salões anteriores. Com a quantidade de trabalhos inscritos, o salão não permitia mais a inscrição em vários gêneros.

[101] A instituição só guardou em seu arquivo o documento que apresenta os artigos do 01 ao 05 e do 12 ao 13. Estão transcritos no Anexo 6 desta tese. Os jornais não mais publicaram os regulamentos em suas páginas. É provável que os demais artigos, até mesmo pela sua natureza, não tenham sofrido transformações pois, inclusive, eram mantidos nos regulamentos anteriores. Por tal motivo não devem ter sido arquivados juntamente com os transcritos deste IV Salão.

Os prêmio aumentaram em decorrência do aumento do salário mínimo regional, índice que fixava os prêmios. Como o regulamento foi aprovado em fevereiro (Deliberação nº 40/77, presidência da Caixego, de 17 de fevereiro de 1077, que determinava, inclusive, o registro do regulamento ora aprovado no Cartório de Títulos e Documentos da Capital, “para efeitos jurídicos emanentes”), aguardava-se a fixação do valor do salário mínimo que acontecia no mês de maio.

Estabelecia até dois artistas renomados convidados por gênero. Mudava o endereço para entrega dos trabalhos. A instituição não se responsabilizava por danos causados às obras devidos à embalagem inadequada e estipulava que as despesas de envio corriam por conta dos inscritos.

Estipulava que no caso de devolução de obras enviadas aos inscritos com frete a pagar, devido a não retirada, a Caixego pagava o frete e integrava a obra ao patrimônio da empresa, pelo valor despendido. Deve ter acontecido do inscrito não aceitar pagar o frete da devolução de sua obra não retirada. A cláusula constante nos regulamentos anteriores, de remessa com frete a pagar, não garantia a solução do problema das obras não retiradas. As obras voltavam pelo não pagamento do frete. No entanto, este expediente de integrar as obras ao acervo, retornava o problema já discutido, de acolher obras não referendadas ao acervo.

Para este Salão foi publicado um catálogo[102] , que trazia a apresentação do Presidente Índio do Brasil Artiaga, endereço e data da exposição[103]. Foi também produzido um folder, como os salões anteriores, que trazia o regulamento do salão e os jurados e premiados do salão anterior (III Salão Nacional).

Mencionava o nome da coordenadora Maria das Graças Cruvinel[104], o júri, o valor da premiação, além do aviso, no rodapé da página, que o banco

---

[102] Formato meio A-4, brochura, capa em papel couchê brilhante, capa em duas cores, interior em preto e branco, sem imagens das obras, com 17 folhas.

[103] Ed. Parthenon Center, 1º andar, entre as ruas 04 e 07, Centro, Goiânia, de 25/11 a 26/12/1977. Este endereço é justamente onde funcionou o Museu de Arte Contemporânea de Goiás. O espaço ainda faz parte da estrutura do Governo Estadual (Secretaria de Educação, Cultura e Esporte) e abriga espaços expositivos de artes.

[104] Leo Barreto e Odilon dos Santos Camargo já não estavam mais na Caixego.

financiaria a aquisição de obras. Nas páginas seguintes apresentava os artistas premiados em cada categoria e no prêmio Funarte e os artistas convidados. Em seguida relacionava todos os selecionados, nos gêneros pintura, desenho e gravura, informando o estado de residência, o título da obra e o valor informado pelo artista.

Foi o único catálogo que foi publicado pela Caixego, registrando informações sobre artistas e obras do salão. Não continha, no entanto, imagens dos trabalhos. Esta publicação de catálogo foi demandada pelos jurados das edições anteriores na imprensa e também em atas dos salões, justamente no intuito de registrar e preservar informações do evento.

Neste IV Salão, o número de jurados aumentou, contemplando várias regiões do Brasil, situação também demandada por jurados anteriores e a premiação ficou menos extensa. Enquanto no III Salão foram premiados 45 artistas no total, incluindo os convidados (07 artistas), neste IV Salão, foram premiados 24 artistas, incluindo os convidados (05 artistas, contando com Rubens Gerchman, conforme decisão do salão anterior, acatada pela organização) e o prêmio especial da Funarte para o artista representativo do planalto central. Era este um prêmio que envolvia vários estados e não exclusivamente para Goiás. Foram selecionados para a exposição, incluindo os premiados e convidados, 71 artistas. Figueiredo afirma que seria o salão mais próximo dos procedimentos dos grandes salões, mas acabaram expondo além dos 183 trabalhos daquela edição, os 150 adquiridos nos salões anteriores. “ montagem ficou, portanto, mais uma vez apertada, desordenada e exaustiva de se ver, além da improvisação do local” (FIGUEIREDO, 1979, p. 102).

> “O IV Caixego foi o mais rigoroso e o que mais se aproximou de um nível nacional. Dos oitenta e um concorrentes locais, quinze foram aceitos. Não houve a costumeira concessão a proteger o artista local, que desta vez se nivelava aos de fora. Nessa sua quarta apresentação, a Caixego incidiu no mesmo problema de montagem dos anos anteriores. O rigor então assumido pelo júri visava, além do nível, oferecer ao público a imagem limpa de um confronto. Reunindo apenas 183 trabalhos de 64 participantes em pintura, desenho e gravura, o Salão poderia perfeitamente valer-se de uma boa e didática apresentação. A organização, porém, resolveu por sua conta, numa atitude tipicamente do meio empresarial ante o assunto cultural, montar também o acervo

> adquirido nos anos anteriores, isto é, mais de 150 trabalhos" (FIGUEIREDO, 1979, p. 101).

Os jurados receberam Cr$ 6.000,00 (5,4 salários mínimos da época, cerca de atuais R$ 4.200,00) e com a combinação de julgar o salão em um fim de semana, conforme os documento: 002673 de 01/11/1977, expedido por Maria das Graças Cruvinel, coordenadora e o documento de autorização de despesa (03/11/1977, deliberação 396/77 da presidência), com respectivos comprovantes.

Segundo o catálogo, as informações do IV Salão são as seguintes:

Coordenação: Maria das Graças Cruvinel

Júri: Aline Figueiredo - MT, Hugo Auler – DF, Jayme Maurício – RJ, Jacob Klintowitz – SP e Roberto Pontual – RJ.

Valor Total da Premiação - (250 salários mínimos do Estado de Goiás): Cr$ 217.200,00.

Valor do Prêmio FUNARTE para o artista representativo do Planalto Central: Cr$ 30.000,00.

Artistas Premiados:

PRÊMIO FUNARTE - Pintura

Artista: Antônio Poteiro, obras: Piruada, Cavalhada, Boiarada, valor adquirido: Cr$ 30.000,00.

ARTISTAS PREMIADOS EM PINTURA

D.J. Oliveira (GO) – Os Matadores - Valor: Cr$ 8.000,00.

Gomes de Souza (GO) – Cantares II - Valor: Cr$ 8.000,00.

João Sebastião Costa (MT) – Serviço - Valor: Cr$ 7.000,00.

José Pinto (RJ) – A Capela Mayrink - Valor: Cr$ 5.000,00.

Magliani (RS) – Ela – I - Valor: Cr$ 8.000,00.

Novais (GO) – Situação Classe “A” - Valor: Cr$ 4.000,00.

Rubem Valentim (convidado / DF) – Emblema – I - Valor: Cr$ 25.000,00.

ARTISTAS PREMIADOS EM DESENHO

Aldemir Martins (convidado/SP) – Desenho – I - Valor: Cr$ 25.000,00.

Benjamim (MG) – Este lado p/ cima - Valor: Cr$ 3.000,00; Preenhe de Medo - Valor: Cr$ 3.500,00 (figs. 39 e 40).

Clecio Penedo (RJ) – Anotações da Janela-11 - Valor: Cr$ 1.500,00; Anotações da Janela-13 – Valor - Cr$ 1.500,00.

Fuhro (RS) – Classe 1938: Strooke - Valor: Cr$ 6.000,00.

Maravalhas (DF) – III, e o último ato - Valor: Cr$ 2.500,00.

Maria José Boaventura (RS) – Ôi - Valor: Cr$ 1.800,00; Ui - Valor: Cr$ 1.800,00; Ai - Valor: Cr$ 1.800,00 (figs. 41,42 e 43).

Maria Tomaselli C. Lima (RS) – Mavutsini e sua mulher III - Valor: Cr$ 6.000,00.

Pasquetti (RS) – Plano e Idéia 1 - Valor: Cr$ 3.000,00; Plano e Idéia 2 - Valor: Cr$ 3.000,00; Plano e Idéia 3 - Valor: Cr$ 3.000,00.

Rubens Gerchman (RJ/convidado) – Desenho I - Valor: Cr$ 7.000,00.

Rus (GO) – Registro extemporâneo - Valor: Cr$ 3.800,00.

Sandra Bianchi (MG) – Brincando de cabra-cega - Valor: Cr$ 7.000,00.

ARTISTAS PREMIADOS EM GRAVURA

Edith Behring (convidada/RJ) – Bahia-I - Valor: Cr$ 2.500,00.

Emanoel Araújo (convidado/BA) – África I - Valor: Cr$ 3.000,00.

Lêda Watson (DF) – Poluição - Valor: Cr$ 2.500,00.

Marilu (SP) – “E às vezes me pego querendo dizer” - Valor: Cr$ 2.200,00.

Paulo Fogaça (GO) – Denotativo 102 - Valor: Cr$ 1.500,00; Denotativo 012 - Valor: Cr$ 1.500,00.

TODOS OS ARTISTAS SELECIONADOS (incluindo os premiados):

PINTURA

- Bernardo Caro (SP). Obras: Ponta do Taco - Valor: Cr$ 20.000,00; Banheiro Social - Valor: Cr$ 20.000,00.

- Carlos Carrion de Britto Velho (RS). Obras: Pintura nº 1 - Valor: Cr$ 5.000,00; Pintura nº 2 - Valor: Cr$ 5.000,00; Pintura nº 3 - Valor: Cr$ 5.000,00.

- Celeste Bravo (RJ). Obras: E.S. Portela - Valor: Cr$ 5.000,00; Picadeiro - Valor: Cr$ 5.000,00; Confraternização - Valor: Cr$ 5.000,00.

- D.J. Oliveira (GO). Obras: Os Matadores (premiada) - Valor: Cr$ 8.000,00; As Profissionais - Valor: Cr$ 8.000,00; A Dama de Vermelho - Valor: Cr$ 8.000,00.

- Dimitri Ribeiro (RJ). Obras: O Jogo dos Caurís - Valor: Cr$ 8.000,00; Axé Belé-Belé Corô Fulo Fuloá - Valor: Cr$ 10.000,00.

- Dimenezes (RJ). Obras: Procissão do Encontro - Valor: Cr$ 5.000,00; Missa do Vaqueiro - Valor: Cr$ 2.500,00; Pastoril - Valor: Cr$ 5.000,00.

- Eddie Esteves Pereira (GO). Obras: O Homem e a Natureza - Valor: Cr$ 7.000,00; O Homem contra a Natureza - Valor: Cr$ 7.000,00; O Homem sem a natureza - Valor: Cr$ 7.000,00.

- Emi Mori (SP). Obras: Uma Parte 1 - Valor: Cr$ 8.000,00; Uma Parte 2 - Valor: Cr$ 8.000,00; Uma Parte 3 - Valor: Cr$ 8.000,00.

- F. Pacheco (MG). Obras: Da Série – Paisagem de Minas I – Valor: Cr$ 2.000,00; Da Série – Paisagem de Minas II – Valor: Cr$ 2.000,00; Da Série – Paisagem de Minas – Valor: Cr$ 2.000,00.

- Gilvan (RJ). Obras: Árvore Geneológica de Lampião – Valor: Cr$ 3.000,00; Anuncirreição – Valor: Cr$ 3.000,00.

- Gomes de Souza (GO). Obras: Cantares I - Valor: Cr$ 8.000,00; Cantares II (premiada) - Valor: Cr$ 8.000,00; Cantares III - Valor: Cr$ 8.000,00.

- Gervane O. F. Paula (MT). Obras: Festa de São João - Valor: Cr$ 1.500,00; Lavagem de São João - Valor: Cr$ 1.500,00; Festa de São Gonçalo - Valor: Cr$ 1.500,00.

- Hélio Alves (DF). Obras: Jesus e os Lírios do Campo - Valor: Cr$ 6.500,00; Jesus sobre as Águas do Lago - Valor: Cr$ 6.500,00; Jesus e a Madona - Valor: Cr$ 6.500,00.

- J. Cesar (PA). Obras: Parada de Ônibus - Valor: Cr$ 7.000,00; O Alfaiate - Valor: Cr$ 7.000,00; Sábado à tarde - Valor: Cr$ 7.000,00.

- J. Lima (GO). Obras: Repensando - Valor: Cr$ 10.000,00; Repassando - Valor: Cr$10.000,00; Repente - Valor: Cr$ 10.000,00.

- João Sebastião Costa (MT). Obras: Servente - Valor: Cr$ 7.000,00; Servidora - Valor: Cr$ 7.000,00; Serviço (premiada) - Valor: Cr$ 7.000,00.

- Guina (GO). Obras: Na Selva nº 1 - Valor: Cr$ 400,00; Na Selva nº 2 - Valor: Cr$ 400,00; Na Selva nº 3 - Valor: Cr$ 400,00.

- J. Fernandes (MG). Obras: Senhor e Escravos I – Valor: Cr$ 3.500,00; Senhor e Escravos II – Valor: Cr$ 3.500,00; Senhor e Escravos III – Valor: Cr$ 3.500,00.

- Lincoln Volpini (MG). Obras: Angulação c/ Vento, Fitas e Bandagens – Valor: Cr$ 1.250,00; Angulação c/ Escada, Fitas e Bandagens – Valor: Cr$ 1.250,00; Angulação com Fitas, Mastros, Bandagens, Tempo – Valor: Cr$ 1.250,00.

- Luciano Pinheiro (PE). Obras: O Mensageiro da Liberdade – Valor: Cr$ 5.000,00; De Braços Cruzados - Valor: 5.000,00; O Espantalho – Valor: Cr$ 5.000,00.

- Maravalhas (DF). Obras: Alta Traição – Valor: Cr$ 2.500,00; Preparação do Banquete p/ Dois Elementos Negros – Valor: Cr$ 2.500,00; III, e o Ùltimo Ato (premiado) – Valor: Cr$ 2.500,00.

- Marcos Bento (PR). Obras: Reunião I – Valor: Cr$ 3.000,00; Emissão III – Valor: Cr$ 3.000,00; Transmissão III – Valor: Cr$ 3.000,00.

- Maria José Boaventura (RS). Obras: Ôi (premiado) – Valor: Cr$ 1.800,00; Ui (premiado) – Valor: Cr$ 1.800,00; Ai (premiado) – Valor: Cr$ 1.800,00.

- Maria Tomaselli Cirne Lima (RS). Obras: Mavutsini e Sua Mulher I – Valor: Cr$ 6.000,00; Mavutsini e Sua Mulher II – Valor: Cr$ 6.000,00; Mavutsini e Sua Mulher III (premiado) – Valor: Cr$ 6.000,00.

- Mário Zavagli (MG). Obras: Homenagem a Arrabal – I – Valor: Cr$ 4.000,00; Homenagem a Arrabal – II – Valor: Cr$ 4.000,00; Homenagem a Arrabal – III – Valor: Cr$ 4.000,00.

- José Pinto (RJ). Obras: Plantação de Cacau na Beira da Estrada – Valor: Cr$ 5.000,00; A Capela de Mayrink (premiada) – Valor: Cr$ 5.000,00; Os Arcos da Lapa – Valor: Cr$ 5.000,00.

- J. Rissin (SP). Obras: Cavalo Marinho – Valor: Cr$ 20.000,00; Reisado (cabeça) – Valor: Cr$ 15.000,00; Pau de Fita – Valor: Cr$ 10.000,00.

- Loyola (GO). Obras: O Cotidiano I – Valor: Cr$ 2.000,00; O Cotidiano II – Valor: Cr$ 2.000,00; O Cotidiano III – Valor: Cr$ 2.000,00.

- Magliani (RS). Obras: Ela – I (premiada) – Valor: Cr$ 8.000,00; Ela – II – Valor: Cr$ 8.000,00; Ela – III – Valor: Cr$ 8.000,00.

- M. Luiz (DF). Obras: Conversa no Bar nº 3 – Valor: Cr$ 2.000,00; Fim de Festa – Valor: Cr$ 2.000,00; Toldo Novo – Valor: Cr$ 2.000,00.

- Mônica Barki (RJ). Obras: Casa da Borracha – Valor: Cr$ 7.000,00.

- Noé Luiz (GO). Obras: Direção – Valor: Cr$ 5.000,00; Equilíbrio – Valor: Cr$ 5.000,00; Apoio – Valor: Cr$ 5.000,00.

- Novais (GO). Obras: Situação Classe “A” (premiada) – Valor: Cr$ 8.000,00; Situação Classe “C” – Valor: Cr$ 4.000,00; Situação Classe “D” – Valor: Cr$ 4.000,00.

- Pedro Manuel Gismondi (SP). Obras: Baía de Paraty Mirim – Valor: Cr$ 12.000,00; Mambucaba – Valor: Cr$ 12.000,00; Da Penha de Vitória – Valor: Cr$ 8.000,00.

- Rubem Valentim (DF). Obras: Emblema – I (premiada) – Valor: Cr$ 25.000,00; Emblema – II – Valor: Cr$ 25.000,00; Emblema – III – Valor: Cr$ 25.000,00.

- Sebastião dos Reis (GO). Obras: Lava Pé – Valor: Cr$ 2.000,00; Fogaréu – Valor: Cr$ 2.000,00; O Encontro com Jesus – Valor: Cr$ 2.000,00.

- Sig Mascarenhas (SP). Obras: A Pipa e o Amanhã – Valor: Cr$ 6.500,00; A Pipa e o Arco-Iris – Valor: Cr$ 6.500,00; A Pipa e o Vagalume – Valor: Cr$ 6.500,00.

- Siqueira 77 (MG). Obras: Metamorfose I – Valor: Cr$ 2.500,00; Metamorfose II – Valor: Cr$ 2,500,00; Metamorfose III – Valor: Cr$ 2.500,00.

- Vanius (GO). Obras: Exodus – Valor: Cr$ 4.000,00; E...cristificaram a Árvore – Valor: Cr$ 5.000,00; ... disse o Profeta – Valor: Cr$ 4.000,00.

- Wellington Virgolino (PE) – convidado. Obras: Meninos Brincando de Ceia Larga – Valor: col. Particular; O Violinista ou a Música de Sempre – Valor: col. Particular; Arrastando Flores – Valor: Cr$ 19.000,00.

-Wilson Alves (RS). Obras: Reflexões s/ a América Latina-I – Valor: Cr$ 10.000,00; Reflexões s/ a América Latina-II – Valor: Cr$ 7.000,00; Reflexões s/ a América Latina-III – Valor: Cr$ 7.000,00.

DESENHO

- Aldemir Martins (SP) – convidado. Obras: Desenho I (premiado) – Valor: Cr$ 25.000,00; Desenho II – Valor: Cr$ 25.000,00; Desenho III – Valor: Cr$ 25.000,00.

- Benjamim (MG). Obras: Um Senhor em Atitude Suspeita – Valor: Cr$ 2.500,00; Este Lado para Cima (premiado) – Valor: Cr$ 3.000,00; Preenhe de Medo (premiado) – Valor: Cr$ 3.500,00.

- Carlos Porto (RJ). Obras: Hora da Lição – Valor: Cr$ 4.000,00; Abaixo da Linha D'água – Valor: Cr$ 2.000,00; O Último Aceno – Valor: Cr$ 2.000,00.

- Clécio Penedo. Obras: Anotações da Janela nº 11 (premiado) – Valor: Cr$ 1.500,00; Anotações da Janela nº 12 – Valor: Cr$ 1.500,00; Anotações da Janela nº 13 (premiado) – Valor: Cr$ 1.500,00.

- Elke (SC). Obras: Metamorfose I – Valor: Cr$ 2.600,00; Metamorfose II – Valor: Cr$ 3.500,00; Metamorfose III – Valor: Cr$ 3.800,00.

- Eymard Brandão (MG). Obras: Poluições I – Valor: Cr$ 1.700,00; Poluições III – Valor: Cr$ 1.700,00.

- Fernando Costa Filho (RJ). Obras: Cena 1 – Valor: Cr$ 3.000,00; Cena 2 – Valor: Cr$ 3.000,00; Cena 3 – Valor: Cr$ 3.000,00.

- Fuhro (RS). Obras: Classe 1938: Week-end II – Valor: Cr$ 5.000,00; Classe 1938: Week-end I – Valor: Cr$ 5.000,00; Classe 1938: Strooke (premiado) – Valor: Cr$ 6.000,00.

- Mauro Ribeiro (GO). Obras: Dias Verdes 1 – Valor: Cr$ 2.000,00; Dias Verdes 3 – Valor: Cr$ 2.000,00.

- Pasquetti (RS). Obras: Plano e Idéia 1 (premiado) – Valor: Cr$ 3.000,00; Plano e Idéia 2 (premiado) – Valor: Cr$ 3.000,00; Plano e Idéia 3 (premiado) – Valor: Cr$ 3.000,00.

- Paulo Bruscky (PE). Obras: Recordação 1 – Valor: Cr$ 2.000,00; Recordação 2 – Valor: Cr$ 2.000,00; Recordação 3 – Valor: Cr$ 2.000,00.

- Rubens Gerchman (RJ) convidado. Obras: Desenho I (premiado) – Valor: Cr$ 7.000,00; Desenho II – Valor: Cr$ 5.500,00; Desenho III – Valor: Cr$ 5.000,00.

- Roos (GO). Obras: Registro Extemporâneo (premiado) – Valor: Cr$ 3.800,00; Jogral – Valor: Cr$ 3.800,00; Anima – Valor: Cr$ 3.800,00.

- Sandra Bianchi (MG). Obras: Comemoração – Valor: Cr$ 7.000,00; Brincando de Cabra-cega (premiado) – Valor: Cr$ 7.000,00; Baile a Fantasia – Valor: Cr$ 7.000,00.

- Sylvia (RJ). Obras: Passarela I – Valor: Cr$ 1.500,00; Passarela II – Valor: Cr$ 2.000,00; Dona Ira – Valor: Cr$ 1.300,00.

- Vicente (RJ). Obras: Cartas ao Léu I – Valor: Cr$ 1.500,00; Cartas ao Léu II – Valor: Cr$ 2.000,00; Cartas ao Léu III – Valor: Cr$ 1.500,00.

- Yves Serpa (RJ). Obras: Tríptico Chinês I – Valor: Cr$ 4.000,00; Tríptico Chinês II – Valor: Cr$ 4.000,00; Tríptico Chinês III – Valor: Cr$ 4.000,00.

GRAVURA

- Dinéia Dutra (GO). Obras: Exterior e Interior – Valor: Cr$ 800,00; Súplica – Valor: Cr$ 800,00; Na Luz – Valor: Cr$ 800,00.

- Emanoel Araújo (BA). Obras: África I (premiada) – Valor: Cr$ 3.000,00; África II – Valor: Cr$ 3.000,00; África III – Valor: Cr$ 3.000,00.

- Gianguido Bonfanti (RJ). Obras: Doenças Tropicais I – Valor: Cr$ 2.000,00; Doenças Tropicais II – Valor: Cr$ 2.000,00; Doenças Tropicais-Cromomicose – Valor: Cr$ 2.000,00.

- Hedva Megged (SP). Obras: Série – Heróis-Vultos 1 – Valor: Cr$ 3.500,00; Série – Heróis-Vultos 2 – Valor: Cr$ 3.500,00; Série – Heróis-Vultos 3 – Valor: Cr$ 3.500,00.

- José Alberto (MG). Obras: Movimento I – Valor: Cr$ 1.000,00; Feminino – Valor: Cr$ 800,00; Masculino – Valor: Cr$ 800,00.

- Lêda Watson (DF). Obras: Imenso Verde na Esperança – Valor: Cr$ 3.000,00; Poluição (premiada) – Valor: Cr$ 2.500,00; Cinzas de um Carnaval – Valor: Cr$ 2.500,00.

- Lena Bergstein (RJ). Obras: Projeção nº 1 – Valor: Cr$ 1.200,00; Projeção nº 2 – Valor: Cr$ 1.200,00; Projeção nº 3 – Valor: Cr$ 1.200,00.

- Marilu (SP). Obras: “E às vezes me pego querendo contar” – Valor: Cr$ 2.200,00; “ E às vezes me pego querendo dizer” (premiada) – Valor: Cr$ 2.200,00; “E às vezes me pego querendo explicar” – Valor: Cr$ 2.200,00.

- Paulo Fogaça (GO). Obras: Hieróglifos-Denotativo 102 (premiada) – Valor: Cr$ 1.500,00; Hieróglifos-Denotativo 012 (premiada) – Valor: Cr$ 1.500,00; Hieróglifos-Denotativo 110 – Valor: Cr$ 1.500,00.

- Paulo Henrique Amaral (MG). Obras: Piloto – Valor: Cr$ 2.000,00; Sem Título – Valor: Cr$ 2.000,00; Billie Holiday – Valor: Cr$ 2.000,00.

- Sandra Drummond (DF). Obras: Figurinha – Valor: Cr$ 1.000,00; Rastro de Vida – Valor: Cr$ 1.000,00; Distribuição de Amor – Valor: Cr$ 1.100,00.

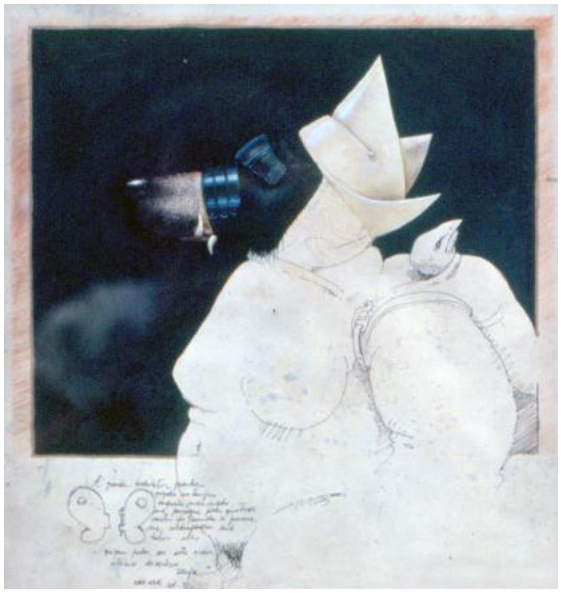

Fig. 51 – Marcos Coelho Benjamim

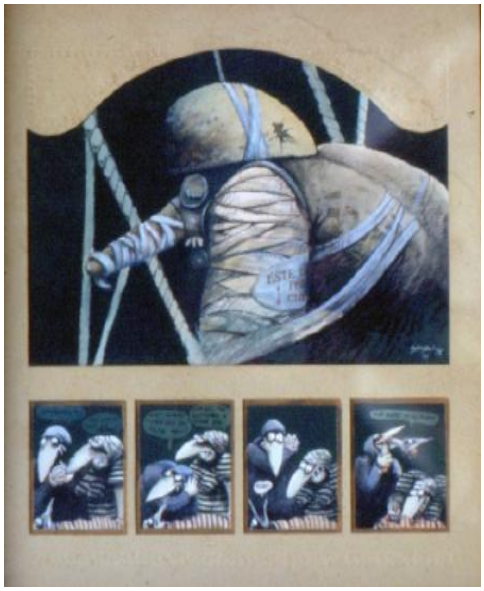

Fig. 52 – Marcos Coelho Benjamim

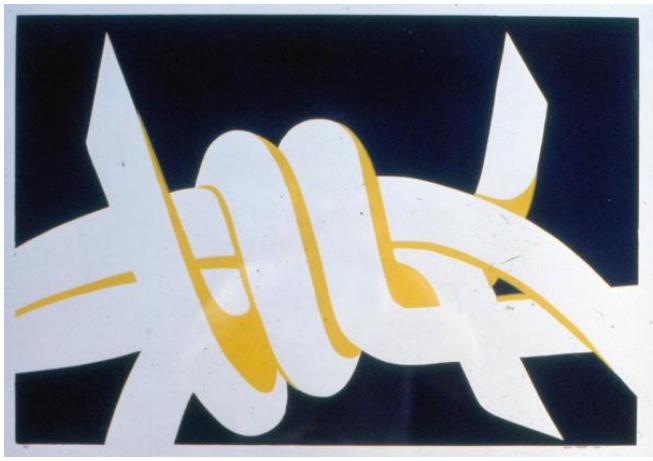

Fig. 53 – Paulo Fogaça

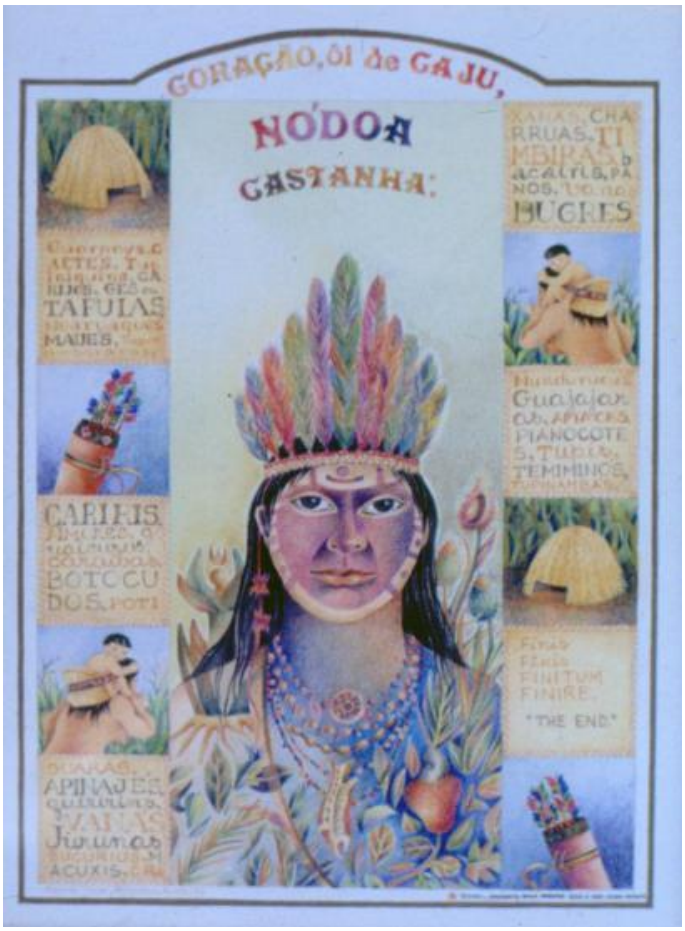

Fig. 54 – Maria José Boaventura Leite

Fig. 55 – Aldemir Martins

Fig. 56 – D. J. Oliveira – Os matadores

Mais uma vez a pesquisa nos jornais trouxe interessantes informações sobre os Salões da Caixego. Em relação ao IV Salão, pode-se destacar a matéria de capa do jornal com o título "Antônio Poteiro ganha prêmio do Concurso de Arte", (09/11/77). Na matéria interna correspondente, é explicado que não foi dado o Prêmio de Aquisição para o artista residente em Goiás, no valor de Cr$ 20.000,00 porque jurados entenderam que não havia conjunto de obra, a exceção de Poteiro, que ganhou o prêmio Funarte, de Cr$ 30.000,00. Wellington Virgolino também foi convidado, mas não teve obras incluídas no gênero aquisição porque duas das peças enviadas pertenciam a coleções particulares, (09/11/77, p. 7).

Bastante importante foi a referência ao Museu de Arte Contemporânea, nos dizeres "Está nascendo um museu de Artes Plásticas em Goiás". O IV Salão de Artes Plásticas da Caixego mostrará todas as obras premiadas nos 4 concursos que constituem o acervo do futuro Museu de Arte Contemporânea, (13/11/77, 2º Caderno).

A exposição do IV Salão Nacional de Artes Plásticas da Caixego, foi montada na sobreloja do Panthenon Center (24/11/77, GIRO) e sobre as vendas durante a mostra, informou-se que foram poucas comercializações. Das 183 obras expostas só 6 foram vendidas. E a quantidade de visitantes foi divulgado o número de 5 mil visitantes de 28/11/77 a 26/12/77 (05/01/78, GIRO).

Fig. 57 - Vista da exposição - O Popular, 26/11/1977, p. 5.

Foi anunciado o lançamento para breve, pela FUNARTE, do livro “As Artes Plásticas no Planalto Central”, de Aline Figueiredo (05/03/78 – Suplemento, Acontecimentos). Sobre esta nota, Aline Figueiredo em entrevista confirmou que o estímulo para a realização deste livro, que na realidade chamou-se “Artes Plásticas no Centro Oeste”, foram os Salões da Caixego, (FIGUEIREDO, 2014, entrevista).

Eduardo Jordão fez uma restrospectiva do ano de 1978, intitulada “Como foi a safra de 78?”, onde apontava duas coisas trágicas nas artes plásticas: incêndio do MAM no Rio de Janeiro e o fechamento do Salão Nacional da Caixego. Em outra matéria “Salão da Caixego, uma grande perda”, comentava o jornalista que os artistas haviam perdido “aquela efervescência, criando um marasmo, uma inapetência e um enorme prejuízo para todos”, pela falta de competição e prêmios. O Salão chamava atenção do país para Goiás, trazia críticos renomados que divulgaram Goiás, proporcionava um acervo enorme para

o Estado, e isso significava perda irreparável. Os artistas deveriam reivindicar sua volta. (31/12/1978, Artes Plásticas, Eduardo Jordão, p. 17).

Diante dos protestos, a presidência da Fundação Cultural de Goiás anunciou o retorno dos Concursos de Literatura e Artes Plásticas, antes promovidos pela CAIXEGO. Que seriam dirigidos pela Fundação Cultural (21/01/79, Suplemento, Acontecimentos, p. 2).

Uma matéria diferente foi publicada com o título “Povo e artistas julgam o Salão da Caixego”. Opiniões de anônimos e pessoas conhecidas. Foram colhidas opiniões de artistas premiados e críticos, francamente favoráveis ao evento e enumeram os atributos; a opinião de um artista não selecionado, que confessa sua irritação; e o posicionamento de trabalhadores de comércio e estudantes, sendo que parte não entendeu nada e parte achou bastante interessante, ambos achando pouco divulgado. A divulgação no jornal foi maciça, mas talvez as pessoas deste perfil não liam jornal ou não acompanhavam eventos culturais anunciados nos jornais, em colunas sociais e políticas, ou suplementos culturais. Talvez fossem público da televisão. A estudante entrevistada opina que o salão expôs obras em excesso, exigindo muitas visitas para observar devidamente as obras (21/01/77, p. 13, Eduardo Jordão).

Em 1980, Eduardo Jordão fez uma análise retrospectiva intitulada “Os anos 70 – Um tempo de glória para as artes plásticas”, com a análise das artes nos anos 1970 em Goiás, e comentários sobre a Caixego, a seguir:

> “Uma outra coisa boa que aconteceu nos anos 70, em Goiás foi a instituição do Salão Nacional da Caixego, logo desaparecido. Mas, durante o tempo em que esteve ativo, trouxe excelentes resultados. Ilhados como estávamos neste sertão bravio, sem que a maioria dos artistas tivesse condições de expor em outros centros, o Salão da Caixego trouxe até aqui os melhores expoentes da crítica especializada para ver o que estava se fazendo, avaliando, elogiando, estimulando e divulgando os valores quando de volta aos seus jornais, em outros Estados, a exemplo de Walmir Ayala, Jayme Maurício, Jacob Klintowitz, Roberto Pontual e tantos outros. E trouxe ainda mais: várias panorâmicas das artes plásticas que estavam sendo feitas em todo o Brasil, já que o concurso era nacional, e todo o acervo ficava exposto, durante dias, ao público, aos pintores e intelectuais. Por outro lado, devido ao julgamento dos críticos de alto gabarito, muito de nossos artistas se firmaram no mercado, graças aos prêmios que ganharam. Enfim, o Salão

> da Caixego criou para todos um clima muito favorável para a arte pictórica" (05/01/80, Caderno 2, Capa, Eduardo Jordão).

Como se pode verificar, o encerramento dos Salões da Caixego foi bastante lamentado, mesmo anos depois. Os entrevistados não arriscaram um motivo para o fim dos salões. Talvez o volume muito grande de obras tenha influenciado a decisão, pois o Museu pretendido ainda não tinha sido constituído e não era fácil para o banco manter o acervo, visto que não tinha recursos humanos capacitados e não era o objetivo primordial da instituição. A questão de ser anual o Salão era um complicador, pois a maioria dos artistas goianos que já tinham currículo ou que estavam se lançando, já tinham sido premiados e portanto estavam no acervo. A repetição dos artistas goianos nas aquisições já estava começado a ocorrer. Essa questão da dificuldade do evento de arte aquisitivo anual foi igualmente levantada em vários salões posteriores, tanto de caráter nacional como regional, como por exemplo as Bienais de Goiás, o Prêmio BEG, o Salão da CELG e o próprio Salão Nacional de Goiás – Prêmio Flamboyant (este, com 06 edições, foi o mais longevo). Leo Barreto reputado nas entrevistas como um dos grandes responsáveis e articuladores dos Salões da Caixego, havia saído do Banco em 1976, assim como Odilon dos Santos, que era um dos coordenadores. O presidente Índio do Brasil Artiaga saiu do Banco em junho de 1979, para assumir a prefeitura de Goiânia. O ex-Governador Irapuan Costa Júnior opinou em entrevista (09/04/2013) que o surgimento de novos eventos nacionais, que competiam com os Salões da Caixego, além da demanda de apoio por parte de outros setores artísticos, podem ter motivado o seu encerramento. São vários fatores que podem ter contribuído para exaurir o evento.

4.2. O ACERVO TRANSMITIDO

Pelas imagens de muitas obras selecionadas nos Salões da Caixego e também pelos seus títulos[105], verifica-se que a figuração com temas políticos e

[105] No IV Salão Nacional da Caixego, podemos apontar os títulos "Senhor e Escravos", "O mensageiro da liberdade", "Alta traição", "De braços cruzados", "Reflexões sobre a América Latina", "Poluição", "Doenças Tropicais", "Prenhe de Medo", "Tragédia em Madureira", " Invasão de Domicílio", entre outras, que denunciam desconforto, opressão e medo.

sociais estava presente nestes eventos. Vale lembrar o episódio de censura ao trabalho selecionado de João Sebastião Costa, de Mato Grosso no IV Salão Nacional de Caixego, que também contava com a presença de Lincoln Volpini, vítima da repressão no IV Salão Global de Belo Horizonte em 1976. Trabalhos com estas características estiveram presentes nos Salões em todo o Brasil e também na Bienal de São Paulo. Era a situação política e social do país que se registrava nas artes plásticas, também nos salões em Goiás, além da preocupação modernista de caracterizar a identidade das regiões do Brasil.

Fig. 58 - Cláudio Valério Teixeira

Nas atas dos jurados e na apresentação do Presidente da Caixego, no catálogo do IV Salão Nacional se referem claramente à intenção da busca da identidade: “ A iniciativa é ainda inspirada no objetivo superior de buscar, através da arte, a identidade brasileira em cada Estado” (ARTIAGA, 1977, fls. 03). As abstrações geométricas, construtivistas e as informais, que também representavam uma faceta do modernismo, foram selecionadas.

É interessante observar que desde o I Salão Nacional da Caixego, ou até mesmo antes, no Salão Estadual, o juri tentou contemplar, por meio das premiações, as referidas modalidades praticadas na época, na pintura, seja o abstracionismo de Cleber Gouveia e o abstracionismo geométrico representado

pelo construtivismo de Márcia Barroso do Amaral, assim como as paisagens e trabalhos figurativos, como as de Nello Nuno ou D.J. Oliveira, respectivamente, buscando a cor local como característica moderna. O figurativismo com conteúdo político que os jornalistas esperavam no momento político do país e a lamentada ausência de Siron Franco, por parte dos críticos, que o consideraram presente por meio da sua influência nos jovens artistas, conforme mencionaram em ata, constaram no salão nas numerosas obras de vários outros artistas. Comparando este I Salão Nacional com o Caixego Estadual, verifica-se que, neste último, os gêneros foram mais amplos, pois foram premiados trabalhos em pintura de Wash, classificado como Op-Art, relacionado ao construtivismo; em objeto ou escultura, com Gina Cogolli e seus bichos em metal; e desenho, num figurativo com características sociais, de trabalhadores, no trabalho de Cléa Costa, intitulado "Garis". A representação bidimensional figurativa que envolvia o realismo fantástico, como era chamado por alguns críticos, conforme pode se verificar nas atas dos salões, também estava presente nos salões da Caixego e nos demais nacionais. Tais críticos assim classificavam também os trabalhos de Siron Franco.

Quando às vanguardas e trabalhos experimentais que estava acontecendo no Brasil, percebe-se que não estavam presentes nos Salões da Caixego, constatação partilhada por Aline Figueiredo, " ...apresentando-se inteiramente convencional (não mostrou ao público goiano exemplos de manifestações experimentais)", (FIGUEIREDO, 1979, p. 101). Isso era perceptível pelos artistas selecionados e pelos regulamentos de cada edição, onde as categorias ou gêneros, a exceção do Salão Estadual, eram limitadas à pintura, desenho e gravura. O próprio regulamento, através da limitação das modalidades (pintura, desenho e gravura) não estimulava a participação de manifestações contemporâneas mais radicais, como objetos e instalações, que conforme Morais (2006, p. 194) , eram mais propícios para a arte experimental do período.

Mas nas Bienais de São Paulo, XII, XIII e XIV, nos anos de 1971, 1973 e 1975, relativos à época dos Salões da Caixego, as delegações brasileiras também não apresentavam trabalhos experimentais. Pode ser feita uma exceção ao artista goiano Fogaça, que apresentou um trabalho em áudio visual na XII Bienal de São Paulo. Este trabalho não era um trabalho tradicional de artes plásticas na época. Figueiredo faz uma ressalva a este artista considerando-o

como o único que faz arte experimental em Goiás, propondo novas reflexões, através de elementos rurais (Figueiredo, 1998, p. 99).

Frederico Morais reputa à repressão do Regime Militar e a censura a trabalhos de artes plásticas com cunho político, erótico e também às experimentações, que representavam ruptura com valores estéticos tradicionais e proclamavam a liberdade, a restrição de tais obras na seleção para as Bienais e salões de arte (MORAIS, 2006, p. 198). Mas influiu também para a presença da temática política na produção artística, normalmente figurativa, como denúncia da situação, do período e nas obras que integraram as delegações brasileiras nas Bienais. Também já foi comentado que para Agnaldo Farias, a partir de 1969, a Bienal de São Paulo não podia apresentar ao público as manifestações artísticas contemporâneas mais experimentais, distanciando-se das tendências mais radicais, como a arte conceitual, a body art, etc... e trabalhos que negavam a materialidade da obra em favor do conceito ou outros que utilizavam suportes efêmeros ou precários (FARIAS, 2001, P. 148). No entanto, tais afirmações não podem induzir ao pensamento que só se produzia no Brasil, naquele período a arte experimental. Uma enorme produção não experimental continuava a ser produzida nas diversas regiões do país, nos grandes centros e mostrada nos salões nacionais, como o da Caixego e nas próprias Bienais de São Paulo.

Os seguintes artistas que participaram dos Salões da Caixego como convidados ou como selecionados também participaram das Bienais de São Paulo: Aklander, Bernardo Caro, Marco Coelho Benjamim, Maria Tomaselli Cirne Lima, Fuhro, Noviello, Emi Mori, Sarubi na XII Bienal em 1973, e os nas demais Bienais: Glauco Pinto Morais, Bené Fonteles, Humberto Espíndola, Zaluar, Luis Fernando Vogues Bastos, Rubem Valentim, Nakabuco, João Câmara, Arlindo Daibert, Isabel Pons, Grassmann, Aldemir Martins, Fayga Ostrower, José Lima, Rubens Gerchman, sem contar os goianos Cleber Gouveia, Liselotte Magalhães, Ritter, Ana Maria Pacheco, Lucy Borges, Dina Cogolli e Fogaça (na XI e XII Bienais de São Paulo).

Os jurados das Bienais de São Paulo, Walmir Ayala, Jacob Klintowitz, Hugo Auler, Jaime Maurício, Olney Kruse, José Roberto Teixeira Leite e Paulo Mendes de Almeira, foram também jurados dos Salões da Caixego.

O total de trabalhos premiados com prêmios aquisitivos são 141 obras[106], sendo:

1 – Salão Estadual – 7 obras (3 premiados e 7 menções aquisitivas).

2 – I Salão Nacional – 4 obras (3 premiadas e 1 menção aquisitiva).

3 – II Salão Nacional – 42 obras[107] .

4 – III Salão Nacional – 55 obras.

5 – IV Salão Nacional – 33 obras.

TOTAL – 141 obras premiadas e adquiridas.

Segue uma relação de artistas de outros estados, reconhecidos nacionalmente, que participaram dos salões da Caixego: Zaluar, João Câmara, Newton Mesquita, Sandro Donatelo, A. Grosso, Aklander, Aloisio Magalhães, Isabel Pons, Cláudio Valério Teixeira, Darcy Penteado, Caribé, Noviello, Fani Bracher, Glauco Rodrigues, Humberto Espíndola, Anna Bela Geiger, Anna Letícia, Fayga Ostrower, Bené Fonteles, José Lima, Marlene Hori, Massuo Nakabuco, Arlindo Daibert, Gianguido Bonfanti, Marcelo Grassmann, Maria Tomaselli Cirne Lima, Rubem Breitman, Aldemir Martins, Marcos Coelho Benjamim, Rubem Valentim, Fuhro, Maravalhas, Rubens Gerchman, Edith Behring, Emanoel Araújo, Leda Watson, Bernardo Caro, Emi Mori, Gervane de Paula, Volpini, Monica Barki, Pedro Manuel Gismondi, Paulo Bruscky, Nello Nunes, Márcia Barroso do Amaral, entre outros. Por esta relação, verifica-se a quantidade de artistas que tiveram suas obras observadas em Goiânia, por meio dos Salões da Caixego, e integram em sua maioria, o acervo do atual Museu de Arte Contemporânea de Goiás. Soma-se a essa relação uma grande quantidade de artistas de Goiás participantes das edições dos Salões da Caixego, com trajetórias reconhecidas

---

[106] Este número não representa a totalidade das obras que foram transmitidas ao acervo do Museu de Arte Contemporânea, pois a Caixego adquiriu obras fora dos Salões, assim como pode ter acontecido incorporação de obras não retiradas ao acervo e ainda trabalhos doados pelos autores. Tais obras podem ter sido transmitidas ao Museu.

[107] Na matéria do O Popular, está registrado 48 obras, como provenientes de premiação, (28/11/75, Arthur Rezende, p. 14). Foram observadas muitas divergências em relação aos números publicados nas matérias, mas a ata pode não ter registrado a quantidade de obras exatas premiadas por artista.

nacionalmente ou de importância estadual, que integram o referido acervo e que tiveram suas carreiras alavancadas pelos contatos proporcionados por meio dos Salões.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No meio dos anos 1980, passei a residir em Goiânia e dividi atelier durante vários anos com os artistas Gomes de Souza, já bastante reconhecido no ambiente de artes plásticas, e Aílso Braz Correia, pioneiro da publicidade no estado. Devido ao relacionamento e articulação destes dois companheiros de atelier, o espaço era muito frequentado por artistas, jornalistas, marchands e profissionais do setor no estado. Naquela época existia grande efervescência na área das artes plásticas, com muitas galerias em funcionamento, mercado muito ativo com várias exposições sendo realizadas. Isso possibilitou contato e amizade com grande número de artistas plásticos que viviam de sua arte e deles obtive, sobre os Salões da Caixego, a informação, ou a recordação, de que tais salões movimentaram o meio artístico de Goiás e satisfaziam os artistas por vários fatores, como o grande número de premiações que conferiam, a possibilidade de ter o trabalho conhecido pelos jurados que atuavam nas Bienais de São Paulo e Salões Nacionais, a expectativa de divulgação nacional e, ainda, pela oportunidade de expor juntamente com grandes nomes nacionais. Lamentavam generalizadamente o encerramento daqueles salões nacionais promovidos pelo banco goiano.

Na pesquisa, verifiquei a sua importância para o desenvolvimento do meio artístico em Goiás, comprovando então, como o evento “Salão de Arte” sempre foi importante como elemento do sistema da arte no Brasil. Os salões de arte colaboraram para constituir o acervo dos vários museus espalhados pelo país e dar visibilidade a vários artistas. Da mesma forma, os Salões da Caixego foram fundamentais na formação do Museu de Arte Contemporânea – MAC – GO e na divulgação dos artistas do estado. Estes salões tiveram início em um momento de aquecimento da economia no Brasil e em Goiás, que contribuiu para o despertar do sistema das artes plásticas no estado. As suas edições, que transcorreram durante a década de 1970, colaboraram para que esta fosse uma década especial para as artes plásticas de Goiás, pois além da realização destes eventos em Goiânia, aconteceram as participações de vários artistas goianos nos eventos nacionais mais significativos do segmento, fatos que deram um ânimo especial à cena cultural do estado e a sua repercussão nacional.

Os Salões da Caixego tiveram efetiva participação dos artistas de Goiás e também de vários estados, além de artistas convidados de renome nacional, selecionados por críticos atuantes, que eram jurados da Bienal de São Paulo e dos maiores Salões Nacionais. O propósito original dos dirigentes do Banco Caixego, autorizado pelo governador do Estado na época, era formar uma coleção de obras de arte dos artistas de Goiás e nacionais. Outro objetivo era divulgar os artistas goianos no cenário nacional e no próprio Estado. Isso se constituiu em uma estratégia para a construção de uma identidade desejada, que foi traduzida, tanto no caso dos Salões da Caixego quanto na criação do MAC, pelo caráter contemporâneo, norteador dos salões e do próprio nome do Museu. A opção pela atualidade era perceptível não tanto pelo regulamento, mas principalmente pela escolha dos jurados, atuantes nos salões nacionais e Bienais de São Paulo, que legitimariam o acervo. Interessava ao Governo a construção da imagem de estado moderno, progressista, imagem esta que remonta à criação de Goiânia, nova capital, na década de 1930, com a opção pela arquitetura Déco.

Então, o salão foi uma instância de legitimação possível que o estado buscou para o seu intento. A facilidade que, de uma maneira geral, os salões representavam para os Governos na aquisição de obras de arte deve ser considerada como aspecto positivo para a sua realização pois, como concursos, permitiam uma economia operacional e processual considerável. A aquisição de obras de arte por parte do estado exigia vários processos na modalidade “inexibigilidade de licitação”, com respectivas instruções e, ainda, contratação de consultores para indicar tais obras, o que demandaria mais processos de inexigibilidade para a escolha de tais nomes. A aquisição por meio dos salões apresentava-se também como uma forma de escolha mais democrática, visto que permite uma participação de quem queira se inscrever, além da divulgação que o evento proporciona, ou o intercâmbio, entre outras benesses. Evidentemente, esse expediente era usado em todo o Brasil, nos estados ou cidades que não integravam o privilegiado eixo Rio – São Paulo.

Sobre as obras premiadas e selecionadas nos Salões da Caixego, por meio de suas imagens e títulos, verifica-se que a figuração composta por temas políticos, sociais e também do então chamado realismo fantástico, estavam presentes nestes eventos, como acontecia nos Salões em todo o Brasil e também

na Bienal de São Paulo, denunciando a situação social e política do país. Notava-se ainda, em outras obras, a preocupação modernista de caracterizar a identidade das regiões do Brasil, através inclusive, de representação de paisagens. De igual modo, abstrações geométricas, construtivistas e as informais, representantes de uma face do modernismo, praticados em Goiás e no Brasil, foram selecionados.

Quanto a trabalhos experimentais, ou de vanguarda, que estava acontecendo na época, não estavam presentes nos Salões da Caixego. Os artistas selecionados e os regulamentos de cada edição, com suas categorias, chamadas de gêneros, limitadas à pintura, desenho e gravura, a exceção do Salão Estadual que aceitou esculturas e objetos, induziam que o Salão não focava os trabalhos experimentais. Não se quer afirmar com isso que fosse impossível fazer trabalhos experimentais em suportes bidimensionais, mas, em tese, reconhece-se que o pós-modernismo tinha interesse em romper com os suportes tradicionais e partir para o espaço. Também nas Bienais de São Paulo, daquele período, envolvendo os anos de 1971 a 1975, não foram apresentados trabalhos mais experimentais, na representação brasileira. Note-se que uma grande produção de obras não experimentais continuava a ser produzida nas diversas regiões do país e nas maiores capitais. Foram apontados vários artistas selecionados nos Salões da Caixego, que também o foram nas citadas Bienais de São Paulo.

Não apenas os trabalhos premiados integraram o acervo inicial do MAC - Goiás, mas também muitos trabalhos selecionados que foram doados pelos artistas e alguns não retirados que, por força do regulamento, foram incorporados ao acervo. A Instituição adquiriu ainda, diretamente dos artistas, algumas obras que foram igualmente cedidas ao acervo. Quase 190 obras foram transmitidas pela Caixego para o acervo do MAC-GO, mas conforme as atas dos concursos, folders do salão, catálogo do IV Salão Nacional e matérias de jornais, o total de premiados nos salões foi de 141 obras. Então, calcula-se que mais de 50 obras foram doadas, adquiridas ou simplesmente incorporadas por não terem sido retiradas, sendo que, destas, algumas inscritas nos salões nem sequer tinham sido selecionadas.

Vale notar que algumas das obras premiadas podem não ter sido repassadas para o Museu na época do comodato e algum extravio pode ter

ocorrido posteriormente. O MAC-GO não tinha como conferir esse número, pois não possuía informações sobre quais obras foram premiadas nos Salões da Caixego. Evidentemente, a partir da presente tese, estes dados vão ser disponibilizados ao Museu, além das cópias dos documentos levantados. A instituição possui a relação das obras do acervo da Caixego que foram repassadas no comodato, mas esta relação não informa se a obra tinha sido premiada nos salões. Nas fichas documentais das obras do acervo elaboradas pelo MAC-GO, baseadas na relação do comodato, não constam anotações sobre se o trabalho foi premiado, adquirido, doado ou incorporado ao acervo. Apenas consta que a proveniência da obra é a Caixego, além de informar o autor, metragem, título, ano e técnica.

Esses dados foram então levantados nesta tese por meio da investigação dos documentos do Banco, pelos artigos e matérias dos jornais e revistas, pelas obras de Figueiredo (1979) e Menezes (1998) e pelas entrevistas desenvolvidas.

Durante a minha gestão como Diretor de Patrimônio Histórico e Artístico da Agência Goiana de Cultura - AGEPEL, órgão que tinha o MAC-GO dentro de seu escopo, de 1999 a 2008, o trabalho de musealização só se iniciou nos dois últimos anos. Desde o início, a prioridade da ação incidiu sobre a aquisição de acervo contemporâneo atualizado e de qualidade e na realização de mostras de artistas contemporâneos de relevância, de Goiás e de outros estados. O motivo desta opção foi o fato de que há muito que o Estado não recebia exposições com obras de artistas que participavam do circuito dos espaços nacionais mais prestigiados. Geralmente aconteciam exposições de reproduções impressas industrialmente, oferecidas gratuitamente por museus, alguns deles internacionais. Não se investia em exposições, transporte, curadoria, expografia, catálogos, etc...

Optando por possibilitar aos artistas e público em Goiás o contato presencial e intercâmbio com obras e artistas contemporâneos de outros estados, o MAC – GO procedeu à necessária adequação do amplo espaço expositivo, localizado, à época, no edifício Parthenon Center, em área central da cidade de Goiâna, e realizou um grande número de exposições temporárias, com os investimentos cabíveis. Foi constituído um conselho consultivo para aprovar as doações de obras e exposições. Anteriormente, o museu aceitava qualquer

doação e inclusive incorporava ao acervo obras recusadas de salões de arte lá realizados, como aconteceu nos Salões da Caixego. Interessante notar que o MAC e demais museus de Goiás sempre solicitaram obras dos artistas em doação e costumavam ser atendidos. Não uma obra específica, escolhida pela instituição, mas alguma obra que o artista quisesse dispor. O que ocorria, conforme confirmei com os artistas, é que dificilmente os artistas doavam suas obras preferidas. Era costume cederam, de modo geral, as obras que "sobravam" no atelier. Isto, segundo eles mesmos, porque o MAC-GO não gozava de um prestígio de excelência como museu, resultando em não ser prioridade para destino daquelas que consideravam ser suas melhores obras. Com o aquecimento do mercado, a prioridade era a venda.

Em consequência destas medidas, de adequação do espaço, da realização de importantes exposições temporárias de artistas como Caio Reizewitz, irmãos Campana, Arthur Bispo do Rosário, Siron Franco, Ana Maria Pacheco e muitos outros, além do Prêmio Sérgio Motta de Arte e Tecnologia e da exposição dos trabalhos premiados nos Salões do Flamboyant, o espaço foi valorizado e divulgado nacionalmente. Dessa forma, o acervo contemporâneo foi significativamente enriquecido, pois as mostras doavam trabalhos ao museu. Isso contribuiu para artistas de Goiás sentirem-se estimulados a ceder trabalhos expressivos. Observou-se, no total, um grande número de doação de obras contemporâneas de qualidade, remontando a mais de 200 obras.

Os Salões Nacionais de Arte de Goiás - Prêmio Flamboyant, que tiveram a minha participação institucional como Diretor da Agepel, e também como curador do salão em duas oportunidades (2003 e 2004) e ainda dos profissionais do MAC, à época, Gilmar Camilo, diretor, e Cleandro Elias Jorge, montador, contribuíram com a doação de aproximadamente 30 obras premiadas, constituindo um grande painel de obras de arte contemporânea, de artistas reconhecidos no circuito nacional.

Entretanto, a musealização do MAC-GO não foi devidamente trabalhada, até por falta de profissionais da área, que pudessem atuar neste aspecto. Os equipamentos culturais ainda eram incipientes em Goiás naquele momento. Em resultado, o acervo inicial do MAC, composto pelas obras dos anos 1970, não foi suficientemente conhecido ou pesquisado. O museu produziu poucos textos escritos e reflexões sobre o seu acervo ou a sua origem.

Os dados e reflexões contidos nesta tese contribuirão para a documentação do Museu em relação às obras provenientes dos Salões da Caixego e acerca da origem da Instituição e seu conceito, além da escolha do perfil de obras e da forma da aquisição. Praticamente não há escritos sobre estas questões, ou mesmo sobre o acervo. Esta tese poderá, igualmente, estimular a realização de exposições deste acervo inicial do Museu e a produção de textos sobre as obras mostradas.

Da mesma forma, pode motivar o desenvolvimento de várias pesquisas sobre os temas abordados que de certa forma aguardam um desenvolvimento, tais como: pesquisas sobre os artistas goianos que produziram na década; sobre a produção artística no estado de Goiás nos anos posteriores aos salões e se ela apresentou algum diálogo com a produção premiada nos eventos; sobre o grupo específico de artistas que participou das Bienais de São Paulo e grandes salões da época; as modalidades de arte praticadas na década em Goiás; sobre a influência do regime militar na produção dos artistas do estado; sobre o diálogo da produção artística selecionada nos Salões da Caixego e demais Salões do País, sejam regionais ou nacionais; sobre o diálogo das obras dos artistas de Brasília e de Goiás, considerando os Salões da Caixego e o I Salão Global da Primavera; sobre a produção artística realizada em Goiás, além das modalidades pintura, desenho, gravura; e outras possíveis investigações que venham dar prosseguimento ao presente trabalho e justifiquem a relevância desta tese.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADES, Dawn. Siron Franco – *Figuras e Semelhanças*. Rio de Janeiro: Ed. Index, 1995.

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. Artigos e ensaios (1961-1981). São Paulo: Editora 34, 2013 (2ª edição).

_____, Aracy A. Cêntricos e ex-cêntricos: que centro? Onde está o centro? In: ____, ____. *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.

_____, Aracy A. Os Salões beneficiam a formação dos acervos dos museus? In: ____, ____. *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.

_____, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio*.: *artigos e ensaios (1980 – 2005)* V. 1. : Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Ed.34, 2006.

_____, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio*.: *artigos e ensaios (1980 – 2005)* V. 2. : Circuitos de Arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed.34, 2006.

_____, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio*.: *artigos e ensaios (1980 – 2005)* V. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed.34, 2006.

ANDRIANI, A.G.T.C. *A Atuação da FUNARTE através do INAP no Desenvolvimento Cultural da Arte Brasileira Contemporânea nas Décadas de 70 e 80 e Interações Políticas com a ABAPP*. Dissertação de Mestrado defendida na Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, 2010. Disponível em: www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000778389 acesso em 27/10/2014.

ANJOS, Moacir dos. *Local/Global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ARTIAGA, Índio do Brasil. In: *Catálogo do IV Salão Nacional de Artes Plásticas 1977 – Caixego*. Goiânia: Gov. Estado de Goiás, 1977, p. 03.

ARTIÉRES, Philippe. Monumentos de Papel. In: SALOMON, Marlon (org). *Saber dos Arquivos*. Goiânia: Ricochete, 2011.

AYALA, WALMIR. Salão de Verão: dois depoimentos. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

BARDI, Pietro Maria. *História da Arte Brasileira* – 2ª Ed. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

BASBAUM, Ricardo. *O artista como pesquisador*. In: Concinnitas. Ano 07, vol. 1, número 9, julho/2006.

BERNARDES, Ieda. DELATORRE, Hilda. *Gestão Documental Aplicada*. São Paulo: Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2008, 54 p. Disponível em: <http://www.arquivoestado.sp.gov.br/saesp/GESTAO_DOCUMENTAL_APLICADA_Ieda.pdf > acesso em 10/11/2011.

BITTENCOURT, Francisco. Dez anos de experimentação. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

BOURDIEU, P. *A Distinção, crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____, P. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____, P. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

_____, P. Trabalhos e Projetos. In: ORTIZ, R. (org.) *Pierre Bourdieu. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983 (A).

_____, P. Esboço de uma Teoria da Prática. In: ORTIZ, R. (org.) *Pierre Bourdieu. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983 (B).

_____, P. Gosto de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, R. (org.) *Pierre Bourdieu. Sociologia.* São Paulo: Ática, 1983 (C).

_____, P. O campo científico. In: ORTIZ, R. (org.) *Pierre Bourdieu. Sociologia.* São Paulo: Ática, 1983 (D).

_____, P. & DARBEL, A. *O Amor pela Arte, os museus de arte na Europa e seu público.* Porto alegre: Zouk, 2007.

_____, P. & PASSERON, J. *A Reprodução, elementos para uma teoria de ensino.* Petrópolis: Vozes, 2011.

BUENO, Maria Lúcia. O Mercado das Galerias e o Comércio da Arte Moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960. In: *Sociedade e Estado,* Brasília: maio/agosto, 2005, v. 20, n. 2, p. 377-402. Disponível em http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922005000200006

Acessado em 25/10/2011.

BULHÕES, Maria Amélia. Sistemas de Ilusão: institucionalizações que não se evidenciam. In: MARTINS, Alice F. COSTA, Luís E. MONTEIRO, Rosana H. (orgs). *Cultura visual e desafios da pesquisa em artes*. Goiânia: ANPAP, 2005.

_____, M. A. O sistema da arte mais além de sua simples prática. In: *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil.* BULHÕES, Maria A. (org.). Porto Alegre: Zouk, 2014.

_____, M. A. *Considerações sobre o sistema das Artes Plásticas*. In: Porto Arte, v.1, n.1, maio de 1990. Porto Alegre: I.A. UFRGS, 1990.

CANCLINI, Néstor G. El poder de las imágenes – Diez preguntas sobre su distribuición internacional. *Estudios Visuales 4* – Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporâneo. Murcia, Enero 2007, p. 37.

_____, Néstor G. De qué hablamos cuando hablamos de resistência? *Estudios Visuales 7* – Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporâneo. Murcia, Enero 2010, p. 17.

CARDOSO, Rafael. Coleção e a construção de identidades. Museus brasileiros na encruzilhada in: BITTENCOURT, J. N. BENCHETRIT, Sara Fassa. TOSTES, Vera Lúcia B. *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2003.

CASTILLO, Sonia S. Del. *Cenário da Arquitetura da arte*. São Paulo: Martins, 2008.

CASTRO, Astréa de M. CASTRO, Andresa de M. GASPARIAN, Danusa de M. *Arquivística arquivologia*: arquivística = técnica, arquivologia = ciência. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

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.

CAVALCANTI, Ana, TAVORA, Maria Luisa (org.) *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 19, p. 87-95, 2009.

CHAUL, Nasr N. F. *A construção de Goiânia e a transferência da capital*. Goiânia: Ed. UFG, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: EDUSP, 1995.

COELHO, G. Neiva. *A modernidade art déco na construção de Goiânia.* Goiânia: Ed. Autor, 1997.

CORREIA, João. *A importância das feiras alternativas no mercado de arte.* Carta Capital. 07 de janeiro de 2014. Disponível in: http://www.cartacapital.com.br/cultura/a-importancia-das-feiras-alternativas-no-mercado-de-arte-7936.html, acesso em: 06/05/2014.

COSAC, Charles. Siron Franco: uma biografia. In: ADES, Dawn. *Siron Franco – Figuras e Semelhanças*. Rio de Janeiro: Ed. Index, 1995.

COSTA, Célia. *Arquivo Público do Império*: *o Legado Absolutista na Construção da Nacionalidade.* (In: Estudos Históricos, vol. 14, n. 26. Rio de Janeiro: 2000) disponível em: <http://www.uel.br/pessoal/jneto/arqtxt/arquivopublicoJNETO.pdf > acesso em: 10/11/2011.

COUTO, M. F. Morethy. Por uma vanguarda nacional. *A crítica brasileira em busca de uma identidade crítica (1940 – 1960).* Campinas, SP: Unicamp, 2004.

COUTO, M. F. M. *Museus de Arte e Crítica institucional*. In: OLIVEIRA, E. D. G. & COUTO, M. F .M. (orgs.). *Instituições de Arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FARIAS, Agnaldo & ANJOS, Moacir dos. *Geração da Virada: 10+1: os anos recentes da arte brasileira*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2007.

_____, Agnaldo. *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001

_____, Agnaldo.. Faxinal das Artes no Faxinal do Céu. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FERREIRA, Lúcia de F. G. A Organização de Arquivos e a Construção da Memória. In: *Saeculum: revista de História*. João Pessoa: Ed.Universitária/UFPB, v.1, n.1,1995.

FETTER, B. Um bom negócio: as recentes movimentações do mercado de arte contemporânea no Brasil. In: *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil*. BULHÕES, Maria A. (org.). Porto Alegre: Zouk, 2014.

FIGUEIREDO, Aline. *Artes Plásticas no Centro Oeste.* Cuiabá: UFMT, MACP, 1979.

_____, Aline. In: GONÇALVES, L. (org.). *Aline Figueiredo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

FIORAVANTE, Celso. O marchand, o artista e o mercado. In: *Arco das Rosas. O marchand como curador*. São Paulo: Casa das Rosas, 2001.

FONSECA, Maria O. K. *Arquivologia e Ciência da Informação*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2005.

FLICK, Uwe. Entrevista Episódica. In BAUER, Martin & GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som.* Petrópolis:Vozes, 2004.

HALBWACHS, Maurice*. A memória coletiva.* São Paulo: Centauro, 2004.

HERKENHOFF, Paulo. Prefácio. In: LUZ, Angela A. da. *Uma breve história dos salões de arte*: *da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: A invenção das tradições. *In:* HOBSBAWM, 1984 E. & RANGER,T., orgs. *A invenção das tradições.* Rio, Paz e Terra: 9-23.

JAREMTCHUK, Dária. Espaços de Resistência: MAM do Rio de Janeiro, MAC/USP e Pinacoteca do Estado de São Paulo. *Artigos - Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras*. São Paulo: I.A, da UNICAMP, 2005. Disponível: http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/daria_jaremtchuk.pdf acesso em 10/10/2014.

JULIÃO, Letícia. Pesquisa Histórica no Museu. In: *Caderno de Diretrizes Museológicas I*. Brasília: Minc/IPHAN/Dep. de Museus e Centros de Cultura. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006.

LEITE, J. R. Teixeira. Prefácio. In: LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes - período monárquico*: catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

_____, J. R. Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre,1988.

LEVY, Carlos Roberto Maciel. *Exposições Gerais da Academia Imperial e da Escola Nacional de Belas Artes - período monárquico*: catálogo de artistas e obras entre 1890 e 1933. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1990.

LE GOFF. *Enciclopédia Einaudi*. v. I. Porto: Imprensa Oficial/Casa da Moeda, 1984.

LOPES, Luis Carlos. *A informação e os arquivos: teorias e práticas*. Niterói/São Carlos: EdUFF et EDUFSCar, 1996.

LUZ, Andre & CARDOSO, Julio. *Os arquivos e os sistemas de gestão da qualidade.*Arquivistica.net, Brasília, DF, 1.1, 04 07 2005. Disponível em: <http://www.arquivistica.net/ojs/viewarticle.php?id=6>. Acesso em: 10/11/2011.

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

MACHADO, Helena C. CAMARGO & Ana M. de A. *Como implantar arquivos públicos municipais.* Projeto como fazer ; V. 3.2ª. São Paulo : Arquivo do Estado, 2000.

MACHADO, Maria B. Pinheiro. A Gestão dos Documentos Públicos Municipais. In: *Métis: história e cultura*/Universidade de Caxias do Sul. Caxias do Sul: Educs, v.3,n.5, 2004.

MALTA, Marize. *Sobre sentidos do objeto conforme lugares que ocupam:um olhar sobre a coleção Jerônimo Ferreira Neves.* In: OLIVEIRA, E. D. G. & COUTO, M.F.M.; *Instituições de Arte.* Porto Alegre: Zouk, 2012.

MELO, Alexandre. *Sistema da Arte Contemporânea*. Lisboa: Documenta, 2012.

MENEZES, Amaury. *Da Caverna ao Museu*: *Dicionário das Artes Plásticas em Goiás*. Goiânia: FUNPEL, 1998.

MENEZES, Ulpiano Bezerra de. *A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)*. Anais do Museu Paulista Nova Série NQ1, pg. 207, 1993.

Acessível em *www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a14v1n1.pdf*

_____, Ulpiano Bezerra de. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros/USP,* São Paulo: 9- 24,34 – 1992.

MEREDIEU, Florence de. *Histoire matérielle et imatérielle de l'art moderne*. Paris: Her Larousse, 1999.

MORAIS, Frederico. Arte e crítica de arte nos tribunais militares. In: Seffrin, Silvana (org.). *Frederico Morais*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1975.

_____, Frederico. Do Corpo à Terra. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

NAVA, Maria R. & CHINALHA, Roberto M. Arquivo: Documentação Viva. In: *Mimesis: revista da área de ciências humanas*. Bauru: USC, v.14, n1,1993.

OITICICA, Hélio. Situação da Vanguarda no Brasil (Propostas 66). In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

OLIVEIRA, Emerson D. G. *Museus de Fora*: *a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

_____. Emerson D. G. *Memória e Arte*: *a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros*. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade de Brasília. Brasília, 2009.

_____, Emerson D. G. Arte e identidade nos salões de arte nos anos 1960. In: OLIVEIRA, E. D. G. & COUTO, M.F.M.; *Instituições de Arte*. Porto Alegre: Zouk, 2012.

_____, Emerson D. G. A Arte de Julgar: apontamentos sobre os júris de salões brasileiros nos anos de 1960. In: COUTO, M. F. Morethy & CAVALCANTI, A. M. T. & MALTA, M. (orgs). XXXI Colóquio CBHA 2011 – *[Com/Com] tradições na História da Arte*. Campinas: UEC, 2011.

ORTIZ, R. A procura de uma sociologia da prática. In: ORTIZ, R. (org.) *Pierre Bourdieu. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

PAES, Marilena Leite. *Arquivo Teoria e Prática*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

PASSOS, Elder Camargo de. *Veiga Valle, seu ciclo criativos*. Cidade de Goiás: Museu de Arte Sacra,1997.

PINHEIRO, Antônio C. C. Arquivos Municipais no Estado de Goiás. In: Anais *XV CBA da Associação de Arquivologia do Estado de Goiás*. Goiás: 2008. Disponível: <http://www.aag.org.br/anaisxvcba/conteudo/resumos/mesa_redonda3/arquivo_municipal_antonio_cesar_mesa_redonda3.pdf> acesso em: 10/11/2011.

PINHEIRO, Lena V. R. *Arte, Objeto Artístico, Documento e Informação em Museus*. Rio: Universidade do Rio de Janeiro, 1995. Disponível em: <www.crnti.edu.uy/02cursos/Artes3.doc> Acessado em: 12/11/2011.

PESVNER, Nikolaus. *Academias de arte – passado e presente*/Nikolaus Pevsner. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

PINTO, Suely de L. A. *Arquivo, Museu, Contemporâneo*: *a Fabricação do Conceito de Arte Contemporânea no Museu de Arte de Santa Catarina*. Tese

(Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História. Universidade Federal de Goiás. Goiás, 2011.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro,vol. 5. n. 10, 1992.

POLO, M. V. Exposição de uma casa modernista. In: MARTINS, Alice. COSTA, Luís. MONTEIRO, Rosana H. (orgs). *Cultura visual e desafios da pesquisa em artes*. Goiânia: ANPAP, 2005, v.1. p. 309-316.

POMIAN, Kristof. *Enciclopédia Einaudi*. V.1. Porto: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

QUEMIM, Alain. Evolução do mercado de arte: internacionalização crescente e desenvolvimento da arte contemporânea. In: *O Valor da Obra de Arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.

REIS, Paulo R. O. *Arte de Vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RESCALA, J. José. Depoimento. *Revista Goiana de Artes*. Goiânia: Instituto de Artes UFG, vol.3 n.2 JUL/DEZ 1982.

RIBAS, Cristina. Campo/evento/arquivo, as possibilidades do arquivo atual como exposição problemática de (algumas) obras contemporâneas. In: CAVALCANTI, Ana & TAVORA, Maria Luisa (org.) *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 19, p. 97 – 105, 2009.

ROLNIK, Suely. Furor de Arquivo. In: CAVALCANTI, Ana & TAVORA, Maria Luisa (org.) *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Belas Artes, UFRJ, n. 19, p. 97 – 105, 2009.

RUPP, Bettina. Da organização de exposições à curadoria: considerações sobre a formação da atividade no país. In: *As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil.* BULHÕES, Maria A. (org.). Porto Alegre: Zouk, 2014.

SALGUEIRO, Helena Angotti. *A singularidade na obra de Veiga Valle*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1983.

SALOMON, Marlon. *A Danação do Arquivo:* Ensaio sobre a História e a Arte das Políticas Culturais. In: SALOMON, Marlon (org). *Saber dos Arquivos*. Goiânia: Ricochete, 2011 (A).

_____,Marlon. Saber dos Arquivos. In: SALOMON, Marlon (org). *Saber dos Arquivos.* Goiânia: Ricochete, 2011(B).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Sol do Brasil: Nicolas Antoine-Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHROEDER, Carolina S. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 2011.

_____, Carolina S. A censura política às artes plásticas em 1960. *Anais do IX Fórum de Pesquisa em Arte*. Curitiba: ArtEmbap, 2013, p. 113 - 123.

SCOVINO, F. Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais brasileiras durante a ditadura. Anais do 18º encontro da ANPAP – *Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador: ANPAP, 2009, p. 1847 – 1861.

SELAU, Maurício da Silva. *História Oral: uma metodologia para o trabalho com fontes orais*. *Revista Esboços* n. 11, UFSC, 2008.

SOBRAL, Divino. Gustav Ritter: sintético, orgânico e musical. In: UNES, Wolney A. (org.) *Gustav Ritter*. Goiânia: ICBC, 2009.

TRIGO, Luciano. *A grande feira* – uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

WENCZENOVICZ, Thaís J. Arquivos históricos: demanda científica e necessidade. In: *Diálogos*/Universidade do Oeste de Santa Catarina. Joaçaba: Ed. Unoesc, v.4, n.1/2, 2005.

WERNECK, Sylvia. Sylvia Werneck. *As feiras de arte – a força da grana.* Jornal da ABCA, nº 26, Ano X, dezembro de 2012. Disponível in: http://abca.art.br/n26/artigos_sylviawerneck.html acesso em: 06/05/2014.

WOLFE, Tom. *A palavra pintada.* Rocco: Rio de Janeiro, 2009.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. Sobre Bienais: A Bienal Internacional de São Paulo de 1969 e a Bienal Nacional de São Paulo de 1970. *Anais ANPAP 2011*. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/renata_cristina_de_oliveira_maia_zago.pdf acessado em: 14/10/2014.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil* – 2º vol. São Paulo: Instituto Walther Moreira Sales, 1983.

ZILIO, Carlos. *A querela do Brasil*. *A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarcila, Di Cavalcanti e Portinari -1922/1945*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

SITES

AGECOM. *Goiás Agora*: Notícias do Estado de Goiás, Governo do Estado de Goiás – 17/04/2007, disponível em:.
<http:/www.noticiasdegoias.go.gov.br/índex.php?idMateria=19904&tp=positivo>
ARQUIVO HISTÓRICO NACIONAL, acesso em: 21/11/2011.Disponível em : <http:/www.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/star.htm?sid=3>
CONSTITUIÇÃO FEDERAL de 1988 . Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constitui%C3%A7ao.htm>
DECRETO Nº 5361 DE 28 DE JANEIRO DE 1932 – Governo do Estado de São Paulo - DO 30/01/1932,p.1. in: http://www.al.sp.gov.br/norma?numero=5361&tipo=decreto&ano=1932
DECRETO-LEI Nº 15.668 DE 12 DE FEVEREIRO DE 1946 – Governo do Estado de São Paulo - DO 22/02/1946, p. 3. in: http://www.al.sp.gov.br/legislacao/norma.do?id=127763
ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL ARTES VISUAIS, http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=termos_Ordem_Alfabetica&st_letra=S&cd_idioma=28555
LEI FEDERAL Nº 8.159 de 08 de janeiro de 1991. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L8159.htm> acesso em: 19/11/2011
LEI nº 978 de 12 de fevereiro de 1951 - DO 13/02/1951 – Governo do Estado de São Paulo. In: www.jusbrasil.com.br/legislacao/225127/lei-978-51-sao-paulo-sp
PORTARIA MINISTERIAL nº 140 de 25 de julho de 1940, in: www.jusbrasil.com.br/diarios/2396291/dou-seçao-1-13-08-1940-pg-5

SITES DAS FEIRAS DE ARTE

ART BASEL in: https://www.artbasel.com/

FRIEZE in: http://www.frieze.com/

ART BA in: http://www.arteba.org/

FIAC in:http://www.fiac.com/fr/paris

ARCO in: http://www.ifema.es/arcomadrid_01/

ART RIO in: www.artrio.art.br/

SP-ARTE in: www.sp-arte.com/

ARTIGO in: www.feiraartigo.com.br/

JORNAIS, PERIÓDICOS E CATÁLOGOS

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. 5ª *Bienal de São Paulo*. Catálogos. Governo do Estado de São Paulo: 1959. Disponível em: <http://issuu.com/bienal/docs/named458a4> acesso em 20/11/2013.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XII Bienal Internacional de São Paulo*. Catálogos. Governo do Estado de São Paulo: 1973. Disponível em: <http://issuu.com/bienal/docs/namee1bdf4> acesso em: 20/11/2013.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XIII Bienal Internacional de São Paulo*. Catálogos. Governo do Estado de São Paulo: 1975. Disponível em: <http://issuu.com/bienal/docs/namee1bdf4> acesso em: 20/11/2013.

JORNAL O POPULAR – Goiânia – edições de janeiro/1968 a dezembro/ 1980.

JORNAL FOLHA DE GOIAZ – Goiânia – Ed. Janeiro/ 1973 a dezembro/ 1977.

SALÃO NACIONAL DE ARTE DE GOIÁS – 3º Prêmio Flamboyant. Catálogo. Goiânia, 2003.

SALÃO NACIONAL DE ARTE DE GOIÁS – 4º Prêmio Flamboyant. Catálogo. Goiânia : Shopping Flamboyant, 2004.

SALÃO NACIONAL DE ARTE DE GOIÁS – 5º Prêmio Flamboyant.Catálogo. Goiânia: Shopping Flamboyant, 2005.

11º SALÃO DA BAHIA. Catálogo. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2004. Funarte/IBAC, 1993.

14º SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. Catálogo. Rio de Janeiro: Funarte, 1994.

XVI SALÃO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. Catálogo. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MATÉRIAS EM JORNAIS E REVISTAS

AULER, H. Esplendor e decadência de Bienais e Salões. Correio Brasiliense. 13/12/1977.

AZEVEDO, R. Marinho de. Só para pincel. Veja. 26/02/75.

_____, R. Marinho de. Colagem. Veja. 04/12/1974.

DUARTE, Luísa. Causa preocupação o acesso à arte por intermédio da feira. O Globo. 01/10/2012.

MORAIS, Frederico. Em Goiás críticos debatem critérios de julgamento. O Globo. 11/01/1977

_____, Frederico. Goiás, O Horror. O Globo. 11/01/1976

PONTUAL, Roberto. Pela metade, não. Jornal do Brasil. 12/11/1977.

REIS, S. R. Entrevista com Emanoel Araújo. Jornal Estado de Minas. 19/05/ 2005.

TAVARES, Olívio. Para inquietar. Veja. 11/06/1975.

TORRES, Fernanda. Orgia. Folha de São Paulo. 28/09/2012.

ENTREVISTAS/DEPOIMENTOS

ADORNO, Kleber. Goiânia: 03/08/2013.

ARTIAGA, Índio do Brasil. Goiânia: 23/04/2013.

BARRETO, Leo. Goiânia: 20/06/2009.

CAMILLO, Gilmar. Goiânia: 12/10/2013.

CHATEAUBRIAND, Gilberto. Rio de Janeiro: 05/07/2013.

CORDEIRO, Isanulfo. Goiânia: 21/10/2013

COSTA, Cléa. Goiânia: 17/04/2013.

COSTA JR., Irapuan. Goiânia: 09/04/2013.

COSTA, João Sebastião. Cuiabá: 18/04/2015.

COSTA, Marcus de Lontra. Rio de Janeiro: 12/02/2014.

CRUVINEL, Maria das Graças. Pirenópolis: 06/04/2015.

FIGUEIREDO, Aline. Cuiabá: 09/07/2014.

FRANCO, Siron. Goiânia: 05/04/2013.

GUIMARÃES, Virgínia. Goiânia: 06/08/2013.

MENEZES, Amaury. Goiânia: 17/04/2013.

PEREIRA, Lourival Batista. Goiânia: 11/04/2013.

RORIZ, Mário. Goiânia: 22/04/2013.

SOBRAL, Divino. Goiânia: 11/12/2013.

SOUZA, J. A. Gomes de. Goiânia: 27/08/2013.

ANEXO I

Para a realização do presente trabalho foram realizadas entrevistas abertas com pessoas capazes de agregar conhecimentos relevantes à pesquisa em pauta. Havia um momento de conversa livre, onde novos dados e complementos de informações eram levantados, motivando novas perguntas. Era feita solicitação de documentos relativos ao evento. As entrevistas, em sua maioria, duraram cerca de duas horas e foram realizadas nas residências ou ateliers dos entrevistados, algumas complementadas por email, sendo que as realizadas com Aline Figueiredo e João Sebastião Costa, foram obtidas por meio de ligação telefônica para a residência do entrevistado, ambas localizadas em Cuiabá.

Critérios de inclusão: os entrevistados são divididos em 06 grupos, conforme as atividades que desempenhavam, relacionadas aos assuntos da pesquisa.

I - Grupos:

1 – Dirigentes governamentais e da instituição Caixego: Irapuan Costa Jr., Kleber Adorno, Índio do Brasil Artiaga, Mário Roriz. Os entrevistados eram meus conhecidos à exceção de Mário Roriz.

Objetivos da entrevista ou roteiro: Atividade que exercia em relação aos Salões da Caixego, interesse na arte, motivo e intenções da criação dos eventos ou do museu, situação da arte e mercado na época em Goiás, situação econômica e política na época, conhecimento sobre os artistas de Goiás, dificuldades sobre a realização e guarda das obras, motivo de encerramento dos Salões da Caixego.

2 – Organizadores dos Salões da Caixego (Leo Barreto, Maria das Graças Cruvinel)

Objetivos da entrevista ou roteiro: Atividade que exercia em relação aos Salões da Caixego e período, motivo e intenções da criação dos eventos ou do museu, situação da arte e mercado na época em Goiás, conhecimento sobre os artistas de Goiás e do Brasil e relacionamento com os mesmos, dados da produção dos salões, colaboradores, divulgação, prêmios, escolha de jurados, montagem das mostras, aspectos das edições, dificuldades e fatos sobre a realização, guarda das obras, situação política na época, motivo de encerramento dos Salões da Caixego.

3 – Gestores e Profissionais envolvidos com o MAC-GO (Kleber Adorno, Virgínia Guimarães).

Objetivos da entrevista ou roteiro: Atividade que exercia em relação ao MAC e período, motivo e intenções da criação do museu, situação da arte na época em Goiás, liquidação da Caixego e comodato, conhecimento sobre os artistas de Goiás e do Brasil e relacionamento com os mesmos, dificuldades e fatos sobre a

guarda e condições das obras, montagem do Museu, situação político-cultural do Estado na época da criação do Museu, documentação das obras no comodato.

4 – Artistas e críticos participantes dos Salões da Caixego ou da época (Cléa Costa, João Sebastião Costa, José Antônio Gomes de Souza, Amaury Menezes, Aline Figueiredo e Siron Franco).

Objetivos da entrevista/ depoimentos ou roteiro: Qual edição participou, situação da arte na época em Goiás, conhecimento sobre os salões da Caixego e eventos artísticos da época no Brasil, mercado em Goiás, conhecimento sobre os artistas de Goiás e do Brasil e relacionamento com os mesmos, motivação para participar dos salões, dados sobre as edições, importância e frutos dos mesmos, situação político-cultural na época dos salões, considerações sobre alguma obra.

5 – Entrevistados atuantes no jornalismo e arte, em atividade na época dos Salões da Caixego (Lourival Batista Pereira, Isanulfo Cordeiro, Gilberto Chateaubriand e Aline Figueiredo).

As entrevistas/depoimentos de Isanulfo Cordeiro, Gilberto Chateaubriand e Aline Figueiredo tinham por objetivo a investigação ou confirmação de pontos específicos, anteriormente levantados, como a motivação para realizar o livro Artes Plásticas no Centro Oeste (Figueiredo).

A entrevista com Lourival Batista Pereira foi bem extensa, com os objetivos: motivação para abrir uma galeria, a arte e o jornal, situação econômica do país e do mercado de arte, o mercado em Goiás, as galerias de arte, a galeria LBP, os artistas de Goiás e sua atuação, o público e compradores,

6 – Curadores, organizadores e jurados de salões recentes (Divino Sobral, Marcus Lontra, Gilmar Camilo).

O objetivo destas entrevistas foi a obtenção de informações sobre os salões de arte ocorridos da década de 2000 para cá, envolvendo aspectos positivos e negativos, além de eventos alternativos aos salões de arte.

II – ENTREVISTAS/ DEPOIMENTOS EM ORDEM DE REALIZAÇÃO:

BARRETO, Leo. Goiânia: 20/06/2009.

FRANCO, Siron. Goiânia: 05/04/2013.

COSTA JR., Irapuan. Goiânia: 09/04/2013.

PEREIRA, Lourival Batista. Goiânia: 11/04/2013.

MENEZES, Amaury. Goiânia: 17/04/2013.

COSTA, Cléa. Goiânia: 17/04/2013.

RORIZ, Mário. Goiânia: 22/04/2013.

ARTIAGA, Índio do Brasil. Goiânia: 23/04/ 2013.

ADORNO, Kleber. Goiânia: 03/08/2013.

CHATEAUBRIAND, Gilberto. Rio de Janeiro: 05/07/2013.

GUIMARÃES, Virgínia. Goiânia: 06/08/2013.

SOUZA, J. A. Gomes de. Goiânia: 27/08/2013.

CAMILLO, Gilmar. Goiânia: 12/10/2013.

CORDEIRO, Isanulfo. Goiânia: 21/10/2013

SOBRAL, Divino. Goiânia: 11/12/2013.

LONTRA, Marcus de Lontra. Rio de Janeiro: 12/02/2014.

FIGUEIREDO, Aline. Cuiabá: 09/07/2014 (breve depoimento por telefone).

CRUVINEL, Maria das Graças. Pirenópolis: 06/04/2015.

COSTA, João Sebastião. Cuiabá: 18/04/2015 (depoimentos realizados por telefone, whatsapp e email).

ANEXO II

SALÃO ESTADUAL DA CAIXEGO

Regulamento do Salão Estadual da Caixego, publicado no jornal O Popular, sob o título “Caixa Econômica Estadual lançou Concurso de Artes” (15/07/1973, p. 06). No Título II estava regulamentado o concurso de Artes Plásticas e, no Título I , o concurso de Literatura.

> “Titulo II – Do concurso de Artes Plásticas.
>
> 01. Fica instituído o Concurso de Artes Plásticas; Pintura, desenho, escultura.
> 02. Ao primeiro colocado caberá o prêmio de Cr$ 15.000,00: ao 2º colocado, Cr$ 3.000,00 e ao 3º o prêmio de CR$ 2.000,00, sendo que as obras premiadas pertencerão a Caixa Econômica do Estado de Goiás, onde poderão ficar expostas.
> 03. Só poderão concorrer artistas goianos ou que residam, há mais de 5 anos, no Estado de Goiás.
> 04. Os trabalhos deverão ser inéditos e o prazo de entrega terminará dia 30 de outubro. Os prêmios serão conferidos entre os dias 20 e 30 de dezembro de 1973.
> 05. O artista poderá concorrer com um só trabalho, dentro da modalidade escolhida.
> 06. Os trabalhos deverão ser endereçados ao Departamento Estadual de Cultura – Praça Cívica nº 13 – Goiânia – GO.
> 07. O candidato deverá identificar-se da seguinte forma: indicará o nome, data, local de nascimento e endereço.
> 08. A obra conterá denominação, dimensões e especificações.
> 09. A Comissão Julgadora será constituída de críticos de arte e artistas do Brasil, cujos nomes serão mantidos em sigilo, até a data da divulgação do resultado.
> 10. A inscrição por parte do candidato implicará na aceitação de todos os itens constantes do presente Regulamento”.

MATÉRIAS SOBRE O SALÃO GLOBAL DA PRIMAVERA NO JORNAL O POPULAR - 1973.

Conteúdo	data	Autor ou página
Dimensão nacional do evento e das maiores premiações já concedidas a artistas brasileiros.	04/09/1973	Domiciano de Faria, p. 02

Critico de arte diz que Goiás tem menos, mas melhores artistas que Brasília.	05/09/1973	Domiciano de Farias, p. 02
O Popular recebe as inscrições e apresenta o regulamento do salão.	16/09/1973	p. 09
TV Anhanguera deverá iniciar publicidade do I Salão Global da Primavera.	19/09/1973	Domiciano de Faria
Até ontem 60 inscrições ao I Salão Global. Prazo de inscrições termina no próximo dia 10. Envolvidos Rede Globo de TV, jornal O Popular e Rádio Anhanguera.	03/10/1973	Domiciano de Faria
Inscrições feitas com as próprias obras.	06/10/1973	Domiciano de Faria
Corre-corre. Encerramento das inscrições.	10/10/1973	LBP
100 é o número de artistas plásticos inscritos no Salão Global. Ótimo nível dos goianos.	11/10/1973	GIRO - Domiciano de Faria
Rede Globo pretende transmitir o resultado do Salão Global no Jornal Nacional , em cores.	16/10/1973	Domiciano de Faria
Goianos arrebatam as premiações. (obs. também constou matéria na capa do jornal, fato raríssimo ter matéria sobre arte na capa)	18/10/1973	LBP e matéria de Capa
Rede Globo vai rodar filme sobre arte no estado de Goiás, nas	23/11/1973	Domiciano de Faria

cidades de Goiás e Goiânia.		
Salão Global – exposição ficará de 19 a 30/11 em Brasília e de 10 a 20/12 em Goiânia, montada no Centro Administrativo (Governo Estadual). O DEC, a Goiastur (empresa de Turismo do Governo do Estado) e a Assessoria de Relações Públicas do Governo de Goiás se reúnem para acertar montagem	07/11/1973	p. 03
Será aberto amanhã, às 20:30 hs. o Salão Global da Primavera, com coquetel oferecido pelo Governo do Estado. No Centro Administrativo, a montagem ocorrerá no hall de entrada dos elevadores e espaços laterais	09/12/1973	Domiciano de Faria
A abertura do Salão Global aconteceu ontem. Coquetel no 10 º andar do Centro Administrativo (andar reservado ao Governador). Possibilidades de ser anual, esta edição poderá ser a prévia de um evento nacional. O diretor da TV Globo, Walter Clark, mandou discurso	11/12/1973	Domiciano de Faria

MATÉRIAS NO JORNAL O POPULAR, 1974/1975, SOBRE OS VENCEDORES DO SALÃO ESTADUAL DA CAIXEGO

Matéria grande sobre a artista Gina Cogolli, com fotos de trabalhos (escultura ou objetos de insetos em metal). É mencionada a premiação no Salão Estadual da Caixego e sobre a participação na XII Bienal de São Paulo.	07/07/1974	SUPLEMENTO ESPECIAL, texto de Álvaro Catelan
Matéria de página inteira com o pintor WASH, com fotos dos trabalhos.	18/08/1974	Suplemento Especial – Arte
matéria com a pintora Cléia Costa, com foto do trabalho premiado, intitulado Garis. A Matéria aborda o Salão da Caixego.	10/03/1975	Dominguinho, Álvaro Catelan

ANEXO III

I SALÃO NACIONAL DA CAIXEGO

REGULAMENTO

"TÍTULO II
ARTES PLÁSTICAS

01. Fica instituído o concurso de Artes Plásticas, no gênero pintura.
02. A Comissão especial de Julgamento de Obras de Artes Plásticas classificará 03 obras, rateando entre os respectivos autores, a seu critério, prêmios no valor global de Cr$ 37.700,00.
03. Haverá uma menção honrosa, com o prêmio-aquisição, no valor de Cr$ 5.000,00, a se conferir a artista goiano.
04. As obras classificadas pertencerão ao patrimônio da Caixa Econômica do Estado de Goiás
05. Permite-se a inscrição de artistas nacionais, podendo inscrever-se os estrangeiros, desde que comprovem residir no País, há mais de 05 anos.
06. Para inscrever-se, deve o interessado:

a- Reconhecer a sua firma na ficha de inscrição e indicar:
1 – nome, data, local de nascimento, CPF e endereço atual;
2 - denominação, dimensões e técnica das obras;
3 – o nome de um crítico que deverá fazer parte da comissão especial de julgamento.

b- Cada artista poderá concorrer com até 05 obras

c- As obras deverão ser inéditas e o prazo de sua entrega expira-se no dia 30 de outubro de 1974.

d- As obras, conforme especificação do item "b", deverão ocupar o máximo de 10 metros lineares ou área máxima de 20 metros quadrados.

e- As fichas de inscrição e os trabalhos deverão ser entregues à Caixa Econômica do Estado de Goiás, Assessoria de Relações Públicas, Avenida Goiás, nº 91, Goiânia, ou remetidas pelo Correio, sob registro, considerando a data deste como a da inscrição.

f- As declarações consignadas nas fichas de inscrição não poderão ser posteriormente alteradas.

g- Os artistas serão responsáveis pela qualidade da embalagem e pagamento das despesas de envio das obras à promotora do concurso.

h- No verso de cada obra, o artista colocará etiqueta com seu nome e sobrenome, título da obra, tamanho (altura e largura), técnica e endereço completo.

07. A Caixa Econômica do Estado de Goiás manterá, sob sua guarda, todos os trabalhos recebidos e não premiados à disposição de sues autores ou respectivos procuradores, pelo prazo de 60 dias, após a data da proclamação dos resultados, que será comunicada a cada concorrente através de carta registrada com A.R.. Findo o prazo, a CEEG não se

responsabiliza pela guarda das obras, que poderão por ela ser remetidas aos concorrentes, frete a pagar.

08. A Comissão Especial de Julgamento de Obras de Artes Plásticas constituir-se-á de 03 críticos:
    a – 01 crítico indicado pelos artistas, nas fichas de inscrição;
    b – 02 críticos indicados pela CEEG, que poderá ouvir a entidade representativa de classe.
    Parágrafo Único – A Comissão tem a faculdade de não classificar obras, nos termos do item 02, à vista da qualidade dos trabalhos apresentados.
09. A entrega dos prêmios dar-se-á em data a ser oportunamente comunicada, após haver a Comissão Especial de Julgamento de Obras de Artes Plásticas concluído e relatado o seu trabalho, indicando a premiação e será precedida da forma e definitiva tradição das obras à Caixa Econômica do Estado de Goiás.
10. É vedada a participação de servidores da Caixa Econômica do Estado de Goiás.
11. A inscrição do candidato importa na aceitação de todos os itens do presente Regulamento.

Observações:
a - O concurso ora lançado é de caráter anual permanente e foi instituído pela Diretoria da Caixa Econômica do Estado de Goiás, com prévia autorização do Senhor Governador. O valor dos prêmios vincula-se ao do salário mínimo vigente no Estado de Goiás, para que não haja desatualização, estando fixado em importância correspondente a 500 vezes o valor do aludido salário mínimo. Assim, a premiação, hoje, monta em Cr$ 147.700,00, uma vez que o salário mínimo atual é de Cr$ 295,40.
b- Os gêneros, tanto em literatura como em artes plásticas, nos futuros concursos, poderão ser modificados, num sistema de rodízio, a fim de se incentivar literatos e artistas voltados para outras modalidades e expressões culturais.

Goiânia, 1º de julho de 1974".

Assinam o Diretor Presidente e o Diretor Administrativo.

(Resolução 14/1974, da Presidência da Caixego, de 15 de outubro de 1974)

MATÉRIAS SOBRE O I SALÃO NACIONAL DA CAIXEGO – O POPULAR, 1974

CONTEÚDO	DATA	AUTOR E PÁGINA
“Concurso de Repercussão Nacional”, sobre Caixego como um dos maiores nacionais.	19/09/74	LBP, p.12
Lançamento de Concurso Nacional da Caixego marcado para 17/07/74 no auditório do Centro Administrativo. Durante o mesmo serão entregues os prêmios do 1º concurso de Artes da Caixego regional.	10/07/1974	Maria José, Reportagem Social, p. 10.
Prêmios da Caixego, a ser lançada no dia 17, é no valor de CR$ 194.700,00, para todas as áreas. Passa a afigurar como um dos melhores e supera o da Fundação Cultural do Paraná, que distribui 150 mil cruzeiros.	11/07/74	Domiciano de Faria, GIRO, p. 02.
Caixego lança Concurso de Artes amanhã e entregará os prêmios aos vencedores do Concurso de Artes.	16/07/74	p. 05.
Hoje às 20 horas no Centro Administrativo lançamento do I Concurso Nacional de Artes da Caixego e prêmio aos vencedores do I Concurso Estadual de Artes da Caixego.	17/07/74	Maria José, Reportagem Social, p. 10.
Concurso Nacional de Artes da Caixego é o maior do País em prêmios, superando os da FUNDEPAR que lideravam as promoções neste gênero.	19/07/74	Domiciano de Faria, GIRO, p. 2.
Caixego, premiação de 47 mil para as partes plásticas.	21/07/74	Domiciano de Faria, GIRO, p.2.
Pronto o regulamento do I Caixego Nacional e elogios aos altos valores da	21/07/74	LBP, p.18

premiação, que vão motivar todo o Brasil.		
Presidente da Caixego é homenageado pelos artistas pelas iniciativas da Caixego..	11/08/1974	Domiciano de Faria, p. 02.
I Concurso Nacional da Caixego, 147,700 cruzeiros = 500 salários mínimos regionais, referindo-se à Literatura e Artes Plásticas.	29/08/1974	LBP, De Relance, pg.08.
Mais de 60 candidatos de 10 estados já se inscreveram na Caixego 1974, com 147 mil cruzeiros em prêmios. Inscrições encerram em 30 de outubro.	02/09/74	Domiciano de Faria, p 02
Concurso de Artes da Caixego despertando atenções em São Paulo. Jornal paulista solicita regulamento para atender leitores. Caixego prorroga inscrições mais 30 dias, apelo dos artistas plásticos alegando escassez de tempo para preparar trabalhos ao nível de concurso	04/10 /74	Domiciano de Faria, p. 02
-“Um grande acontecimento: Caixego! A grande renovação goianiense dá-se nas artes plásticas”. Ensaio de análise sobre o desenvolvimento das artes, principalmente as plásticas	24/10 /74	Eduardo Jordão, Encarte Goiânia Global, “As artes goianienses: quais as mutações?”.
Caixego – inscrições prorrogadas até 30/11	10/11/74	Domiciano de Faria, p.02
D. J. Oliveira esteve ontem nesta capital para se inscrever no Concurso da Caixego,	14/11/74	LBP, De Relance, p. 14.

Mais de 500 inscritos na Caixego, nas artes e literatura. Inscritos de todo o Brasil, com premiação em dinheiro que se iguala as melhores produções no gênero no Brasil	29/11/74	Domiciano de Faria, p.02
A Caixego encerrará na 2ª feira as inscrições no concurso literário de 1974	30/11/74	Domiciano de Faria, p. 2

Considerada boa a participação de goianos no concurso de Artes e Literatura da Caixego. Serão 39 concorrentes em artes plásticas e 63 em literatura. Em virtude do elevado número de inscritos 780, nas duas categorias, decidiu modificar o esquema de julgamento que será agora com 12 críticos: 3 de artes, 3 de romance, 3 de poesia e 3 de conto	06/12/74	Domiciano de Faria, p.2
Mais de 700 inscritos no concurso de artes". Total de 780 trabalhos, 80 para pintura e 700 para literatura. Em artes, 350 quadros de 80 artistas. 63 quadros de goianos, 39 artistas. Mais inscritos de São Paulo, Guanabara e Minas Gerais. Participantes elogiam o critério que prevê na devolução dos trabalhos acompanhados do comentário crítico dos 3 jurados. Odilon Camargo é apontado na matéria como coordenador do I Concurso de Artes Plásticas e Literatura	06/12/74	p. 03
Resultado da Caixego na próxima semana	15/12 /74	Domiciano de Faria, p. 2

ANEXO IV

II SALÃO DA CAIXEGO

REGULAMENTO

"TÍTULO II
ARTES PLÁSTICAS – 1975
01 – Fica instituído o II CONCURSO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS, compreendendo os gêneros: Pintura, Desenho e Gravura.
02 – O artista poderá concorrer em mais de um gênero, ficando, todavia, obrigado a apresentar exatamente três obras em cada gênero de Artes Plásticas em que se inscrever.
03 – O valor dos prêmios para cada gênero de artes plásticas fica assim determinado: Cr$ 47.000,00 para pintura, Cr$ 22.600,00 para desenho, Cr$ 16.200,00 para gravura, totalizando Cr$ 85.800,00.
04 – Haverá um prêmio de aquisição ao valor de Cr$ 5.000,00, a se conferir a artista domiciliado em Goiás, há mais de 03 anos, em um dos gêneros, a critério da Comissão Especial de Julgamento.
05 – As obras classificadas e premiadas, a título de aquisição pela Comissão Especial de Julgamento de Obras de Artes Plásticas, receberão prêmios no valor correspondente àquele declarado pelo artista na ficha de inscrição.
Parágrafo Único – Ao classificar as obras concernentes, a Comissão considerará, também, se o valor declarado pelo artista está dentro do nível de avaliação do mercado de artes no País.
06 – A Comissão Especial de Julgamento efetuará a premiação de tantas obras quantas julgar classificadas, desde que o valor total dos prêmios, em cada gênero, não ultrapasse a quantia estipulada no item 03 deste regulamento.
07 – Caberá ainda à Comissão Especial de Julgamento:
a) selecionar, entre os trabalhos enviados, aqueles que deverão ser expostos, por ocasião do encerramento do concurso;
b) promulgar o resultado, fornecendo a classificação das obras premiadas em cada gênero;
c) redigir a ata do julgamento;
d) redigir uma crítica para cada uma das obras premiadas.
08 – As obras premiadas pertencerão ao patrimônio da Caixa Econômica do Estado de Goiás

09 – Permite-se a inscrição de artistas nacionais, podendo inscrever-se os estrangeiros, desde que comprovem residir no País, há mais de 3 (três) anos.
10 – Para inscrever-se, deve o interessado reconhecer a sua firma na ficha de inscrição e indicar:
a) Nome, local e data de nascimento, C.P.F e endereço atual;
b) Denominação, dimensões, técnica e valor das obras;
c) O nome de um crítico que deverá integrar a Comissão Especial de Julgamento;
Parágrafo Único – A ficha de inscrição só terá valor quando acompanhada da obra.
11 – As obras deverão ser inéditas, e o prazo de sua entrega expira no dia 30 de setembro de 1975.
§ 1º - As obras, conforme especificação do item 02 deverão ocupar o máximo de 20 (vinte) metros quadrados, em cada gênero.
§ 2º - As fichas de inscrição e os trabalhos deverão ser entregues à Caixa Econômica do Estado de Goiás, Assessoria de Relações Públicas, Avenida Goiás, nº 91, telefone: 2-4011, Ramal 31, Goiânia, CEP: 74.000 ou remetida pelo Correio, sob registro, considerando a data deste como a da inscrição.
§ 3º - As declarações consignadas nas fichas de inscrição não poderão ser posteriormente alteradas.
§ 4º - Os artistas serão responsáveis pela qualidade das embalagens e pagamento das despesas de envio das obras à Caixa Econômica do Estado de Goiás.
§ 5º - No verso de cada obra o artista deverá colar etiqueta com seu nome e endereço completos, título da obra, tamanho e técnica.
§ 6º - A Caixa Econômica do Estado de Goiás manterá sob guarda, todos os trabalhos recebidos e não premiados à disposição de seus autores ou respectivos procuradores, pelo prazo de 60 (sessenta) dias, após a data da proclamação dos resultados, cuja comunicação cada concorrente receberá através de carta registrada com A.R. Findo o prazo, a CEEG não se responsabiliza pela guarda das obras, que poderão ser por ela remetidas aos candidatos, frete a pagar.
12 – A Comissão Especial de Julgamento constituir-se á de 3 (três) críticos:
a) 1 (um) crítico indicado pelos artistas nas fichas de inscrição;
b) 2 (dois) críticos escolhidos pela CEEG, que poderá ouvir a entidade representativa da classe.
Parágrafo Único – A Comissão tem a faculdade de não selecionar ou classificar obras, à vista da qualidade dos trabalhos apresentados.

13 – A entrega dos prêmios dar-se á em data a ser oportunamente comunicada, após haver a Comissão Especial de Julgamento de Obras de Artes Plásticas concluído e relatado o seu trabalho, indicando a premiação e será precedida da formal e definitiva tradição das Obras à Caixa Econômica do Estado de Goiás.
14 – É vedada a participação de servidores da CEEG.
15 – A inscrição do candidato importa na aceitação de todos os itens do presente Regulamento.

Goiânia, abril de 1975."

(Jornal O Popular, edição de 04/05/1975, Suplemento Cultural).

MATÉRIAS NO JORNAL O POPULAR SOBRE O II SALÃO NACIONAL DA CAIXEGO

CONTEÚDO	DATA	AUTOR
Encerradas as inscrições para o II Concurso da Caixego, com elevado número de participantes, em poucos dias o julgamento.	04/10/75	Suplemento Cultural, Miguel Jorge
Artistas famosos no II Salão Nacional da Caixego.	12/10/75	p. 09
Visando garantir o sucesso da promoção a comissão organizadora do certame convidou nove artistas plásticos: 07 cariocas, 01 paulista e 01 mato-grossense.	15/10/75	LBP
Caixego – coordenação do certame está sob a responsabilidade de Leo Barreto.	25/10/75	LBP
Nos próximos 15 dias julgamento do II Concurso Nacional de Artes Plásticas. O júri é composto por: Jaime Maurício (RIO), Paulo Mendes de Almeida (diretor do MAM SP), José Roberto Teixeira Leite (RIO), editor da revista Vida das Artes. 540	30/10/75	LBP

obras estão inscritas.		
“Obstáculo à Cultura”, demandando sobre a Orquestra Sinfônica, “ o acervo de artes plásticas prospera e amplia seu mercado de consumo”. “Talvez o único setor importante da manifestação cultural que tem realizado ganhos atualmente no Estado seja o das artes plásticas, graças a fatores estimulantes endóginos, independente de incentivo”.	13/11/75	Editorial, p. 02
Omar Souto, um dos 04 premiados do II Salão Nacional da Caxego.	13/11/75	Som e Imagem, p.21
Roos e Poteiro premiados na Caixego.	23/11/75	Suplemento Cultural, Acontecimentos, Miguel Jorge.
“Arte feita de crenças e lendas”, Poteiro, um dos vencedor da Caixego, com o quadro vencedor intitulado “Saravá”.	5/12/75	Som e Imagem
Iza Costa, premiada na II Caixego com a gravura “Força e Movimento”.	12/12/75	Som e Imagem
Poteiro veio de Portugal para criar o barroco goiano.	14/12/75	p. 07.
Maria das Graças Cruvinel passou a atuar na Assessoria de Relações Públicas da Caixa Estadual.	17/12/75	Arthur Rezende

ANEXO V

III SALÃO NACIONAL DA CAIXEGO

REGULAMENTO DO III CONCURSO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS – 1976

"01 – Fica instituído o III Concurso Nacional de Artes Plásticas, compreendendo os gêneros: Pintura, Desenho e Gravura.

02 – O artista poderá concorrer em mais de um gênero, ficando, todavia, obrigado a apresentar, exatamente, três obras em cada gênero de Artes Plásticas em que se inscrever.

03 – O valor dos prêmios em Pintura, Desenho e Gravura totaliza Cr$ 150.600,00 (cento e cinquenta mil e seiscentos cruzeiros). A Comissão Especial de Julgamento determinará, tendo em vista a qualidade e quantidade dos trabalhos apresentados em cada gênero bem como o interesse da Caixego em formar seu acervo, a divisão da verba da premiação destinada aos três gêneros.

04 – Haverá um prêmio-aquisição, no valor de Cr$ 15.000,00 (quinze mil cruzeiros), que será conferido a artista (s) domiciliado (s) em Goiás há mais de três anos, a critério da Comissão Especial de Julgamento.

05 – A Caixa Econômica do Estado de Goiás se reserva o direito de convidar, oficialmente, artistas renomados, para participarem do Salão de Artes Plásticas do Concurso, isentos de seleção.

§ único – A estes artistas a Comissão Especial de Julgamento poderá atribuir até 30% do valor do prêmio estipulado em cada gênero.

06 – Às obras contempladas com o prêmio de aquisição será atribuído o valor correspondente àquele declarado pelo artista, na ficha de inscrição.

§ único – A Comissão Especial de Julgamento verificará, também, se o valor declarado pelo artista corresponde ao nível de avaliação no mercado de artes do País.

07 – A Comissão Especial de Julgamento atribuirá prêmios de aquisição às obras cuja soma dos respectivos valores não ultrapasse a quantia estipulada no item 03 deste regulamento.

08 – Caberá, ainda, à Comissão Especial de Julgamento:

a) – selecionar, entre os trabalhos enviados, aqueles que deverão ser expostos no Salão do "III CONCURSO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS";
b) – promulgar o resultado, fornecendo a relação das obras contempladas com os prêmios de aquisição em cada gênero;
c) – redigir a ata de julgamento;
d) – redigir uma apresentação, com comentários críticos, das obras adquiridas.

09 – As obras adquiridas passarão a integrar o patrimônio da Caixa Econômica do Estado de Goiás.

10 – Poderão inscrever-se artistas estrangeiros, desde que comprovem residir no País, há mais de 3 (três) anos.

11 – Para inscrever-se, deve o interessado reconhecer sua firma na ficha de inscrição e indicar:

a)– Nome, local e data de nascimento, C.P.F. e endereço atual;
b) - Denominação, dimensões, técnica e valor das obras;
c) -O nome de um crítico, a título de sugestão, para integrar a Comissão Especial de Julgamento.

§ único – As obras só serão aceitas quando acompanhadas da ficha de inscrição.
12 – As inscrições já estão abertas. As obras deverão ser inéditas e o prazo de sua entrega expira no dia 30 de novembro de 1.976.
§ 1º - As obras, conforme especificação no item 02, deverão ocupar o máximo de 10 (dez) metros quadrados, em cada gênero, e remetidas devidamente emolduradas.
§ 2º - As fichas de inscrição e os trabalhos deverão ser entregues à Caixa Econômica do Estado de Goiás, Relações Públicas, Avenida Goiás, n. 91, Sala 206 – Telefone: 2.40-11 Ramal 21 e 43, Goiânia, CEP: 74.000, ou remetidas, sob registro, considerando-se a data deste como a da inscrição.
§ 3º - Os artistas serão responsáveis pela qualidade das embalagens e pagamento das despesas de envio das obras.
§ 4º - No verso de cada obra o artista deverá colar etiqueta com seu nome e endereço completos, título da obra, tamanho, valor e técnica.
§ 5º - A Caixa Econômica do Estado de Goiás, manterá, sob sua guarda, todos os trabalhos recebidos e não premiados, à disposição de seus autores ou respectivos procuradores, pelo prazo de 60 (sessenta) dias após a data da proclamação dos resultados, que serão remetidos através de carta registrada com A.R. Findo o prazo, a CAIXEGO providenciará a devolução das obras aos candidatos, frete a pagar.
13 – A Comissão Especial de Julgamento constituir-se-á de críticos:

a)– 01 (um) indicado pelos artistas na ficha de inscrição
b)– críticos escolhidos pela CAIXEGO, que poderá ouvir a entidade representativa da classe.

14 – A entrega dos prêmios dar-se-á em data a ser oportunamente comunicada, após haver a Comissão concluído e relatado o seu trabalho, indicando a premiação, será precedida da formal e definitiva tradição das obras à Caixa Econômica do Estado de Goiás.
15 – É vedada a participação de servidores da Caixa Econômica do Estado de Goiás.
16 – A inscrição do candidato importa na aceitação de todos os itens do presente regulamento.

Goiânia, junho de 1976”

(Conforme Folder do III Concurso, publicado pela Caixego em 1976)

MATÉRIAS SOBRE O III SALÃO NACIONAL DA CAIXEGO NO JORNAL O POPULAR - 1976.

CONTEÚDO	DATA	AUTOR OU PÁGINA
A quantidade de inscritos até o momento, 200 candidatos, 600 obras, sendo a maioria de inscritos de São Paulo, Bahia, Rio de Janeiro, Pernambuco, Rio Grande do sul, Minas Gerais e Goiás. Alertava para o término do período de inscrições e para a dimensão máxima de 10 m2.	12/11/76	p. 06
III Concurso de Artes com 389 concorrentes e 1167 obras.	14/12/76	Capa
Sai resultado do III concurso da Caixego, com a relação dos premiados de Goiás e convidados	21/12/76	p. 04
O acervo da Caixego já era de 400 obras, antes do III Salão. A mesma nota relacionava 8 artistas que tinham se inscrito e não passaram na seleção. Atualmente os salões não divulgam os recusados.	23/12/76	p. 04
Salão de Artes da Caixego, um sucesso.	09/01/77	Arthur Rezende, p. 18.

ANEXO VI

IV SALÃO NACIONAL DA CAIXEGO

REGULAMENTO DO IV CONCURSO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS - 1977

"01 – Fica instituído o IV Concurso Nacional de Artes Plásticas, compreendendo os gêneros: Pintura, Desenho e Gravura.

02 – O artista poderá concorrer em só um gênero, ficando obrigado a apresentar, exatamente, três obras no gênero de Artes Plásticas em que se inscrever.

03 – O valor dos prêmios em aquisição em Pintura, Desenho e Gravura totaliza o correspondente a 250 salário mínimos de Goiás. A Comissão Especial de Julgamento determinará, tendo em vista a qualidade e quantidade dos trabalhos apresentados em cada gênero, bem como o interesse da Caixego em formar seu acervo, a divisão da verba da premiação destinada aos três gêneros.

Parágrafo Único – Após a correção do salário mínimo, no mês de maio próximo, será divulgado o valor global da premiação.

04 – Haverá um prêmio-aquisição, no valor de Cr$ 20.000,00 (vinte mil cruzeiros), que será conferido a artista (s) domiciliado (s) em Goiás, há mais de três anos, a critério da Comissão Especial de Julgamento, deduzido da verba total, referida no item anterior.

05 – A Caixa Econômica do Estado de Goiás se reserva o direito de convidar, oficialmente, em cada gênero, até dois artistas renomados, para participarem do Salão de Artes Plásticas do Concurso, isentos de seleção.

Parágrafo Único – A estes artistas a Comissão Especial de Julgamento poderá atribuir até 30% do valor do prêmio estipulado em cada gênero.

12 – As inscrições já estão abertas. As obras deverão ser inéditas e o prazo de sua entrega expira no dia 30 de setembro de 1.977.

§ 1º - As obras, conforme especificado no item 02, deverão ocupar o máximo de 10 (dez) metros quadrados, e serem remetidas devidamente emolduradas.

§ 2º - As fichas de inscrição e os trabalhos deverão ser entregues à Caixa Econômica do Estado de Goiás - Caixego, IV Concruso Nacional de Artes Plásticas, Rua 2 nº 133 Ap. 301, Setor Central, Goiânia, Goiás (CEP. 74.000) ou remetidas sob registro, considerando-se a data deste como a da inscrição. Quaisquer informações deverão ser solicitadas na Secretaria de Relações Públicas, Avenida Goiás, n. 91, Sala 206, Setor Central, Goiânia, Goiás (CEP. 74.000), telefone: 2.4011, Ramal 21.

§ 3º - Os artistas deverão remeter os trabalhos, às suas expensas, devidamente embalados, e a Caixego não responderá por danos causados às obras decorrentes da má qualidade das embalagens.

§ 4º - No verso de cada obra o artista deverá colar etiqueta com seu nome e endereço completos, título da obra, tamanho, valor e técnica.

§ 5º - A Caixa Econômica do Estado de Goiás, manterá, sob sua guarda, todos os trabalhos recebidos e não premiados, à disposição de seus autores ou respectivos procuradores, pelo prazo de 60 (sessenta) dias após a data da proclamação dos resultados. Findo o prazo, a CAIXEGO providenciará a devolução das obras aos candidatos, frete a pagar. Se ocorrer a hipótese de devolução à Caixego das obras remetidas, pela companhia transportadora, a remetente pagará o frete e as obras passarão a integrar o patrimônio da Empresa pelo valor dispendido.
13 – A Comissão Especial de Julgamento constituir-se-á de críticos:
a– 01 (um) indicado pelos artistas na ficha de inscrição.
b– críticos escolhidos pela CAIXEGO, que poderá ouvir a entidade representativa da classe.”

(Deliberação nº 40/77 – Presidência da Caixego).