



RENATA CRISTINA DE OLIVEIRA MAIA ZAGO

AS BIENAS NACIONAIS DE SÃO PAULO: 1970-76

CAMPINAS
2013



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES**

RENATA CRISTINA DE OLIVEIRA MAIA ZAGO

AS BIENAS NACIONAIS DE SÃO PAULO: 1970-76

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Orientadora: Maria de Fátima Morethy Couto

Este exemplar corresponde à versão final de Tese
Defendida pela aluna Renata Cristina de Oliveira
Maia Zago, e orientada pela Profa. Dra. Maria de
Fátima Morethy Couto.

CAMPINAS
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Eliane do Nascimento Chagas Mateus - CRB 8/1350

OL43b Oliveira, Renata Cristina Maia Zago, 1981-
As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76 / Renata Cristina de Oliveira Maia Zago. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Maria de Fátima Morethy Couto.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Bienal de Sao Paulo. 2. Arte brasileira -1970. 3. História da arte - 1970. I. Couto, Maria de Fatima Morethy,1963-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The Nacional Biennial of São Paulo: 1970-76

Palavras-chave em inglês:

Biennial of Sao Paulo

Brazilian art - 1970

Brazilian art history - 1970

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Doutora em Artes Visuais

Banca examinadora:

Maria de Fátima Morethy Couto [Orientador]

Daria Gorete Jaremtchuk

Ricardo Nascimento Fabbrini

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira

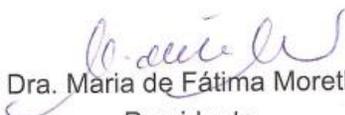
Maurícus Martins Farina

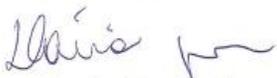
Data de defesa: 26-08-2013

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

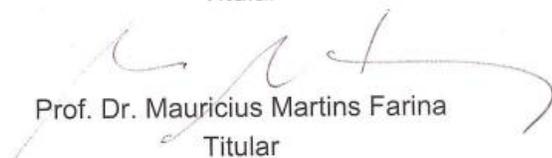
Defesa de Tese de Doutorado em Artes Visuais, apresentada pela
Doutoranda Renata Cristina de Oliveira Maia Zago - RA 993995 como parte
dos requisitos para a obtenção do título de Doutora, perante a Banca
Examinadora:


Prof. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Presidente


Prof. Dra. Daria Gorete Jaremtchuk
Titular


Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini
Titular


Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Titular


Prof. Dr. Mauricius Martins Farina
Titular

As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76

Resumo:

A presente pesquisa de doutorado pretende analisar a função das Bienais Nacionais de São Paulo, que aconteceram entre os anos 1970 e 76, e entender a sua relevância no cenário artístico da época. Para isso, foi desenvolvida uma pesquisa pautada primordialmente em dados resgatados da documentação histórica gerada por esses eventos (incluindo-se aqui também os artigos de jornais publicados pela imprensa do período) e conservada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal.

Abstract

The purpose of this PhD research is to analyze the role of the “Bienais Nacionais de São Paulo”, that happened between the years of 1970 and 1976, and to understand their importance in the art scene of the time. Therefore, we undertook a research guided primarily by the data recovered from the historical documentation engendered by these events (including the newspaper articles published by the press of the period) and preserved in the Wanda Svevo Historical Archives of the Art Biennial Foundation.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	2
I. Notas sobre o A(a)rquivo.....	6
II. Fundação Bienal: memória, identidade e tradição.....	16
III. Breve Histórico do Arquivo Histórico Wanda Svevo.....	23
CAPÍTULO 1	
Relações entre as artes visuais e o cenário artístico nos anos 1960-70.....	27
A Formação de um Regime autoritário no Brasil e a criação de uma política cultural.....	29
Conjuntura artística no final de década de 1960: nacionalismo e censura.....	36
CAPÍTULO 2	
A idealização e a preparação para a I Bienal Nacional	50
A ideia de criação de uma Bienal exclusivamente nacional.....	50
X Bienal 1969.....	61
CAPÍTULO 3	
I Bienal Nacional ou Pré-Bienal 1970.....	71
Idealização e Organização.....	71
Artistas, obras e modelo expositivo.....	78
Os júris de seleção das mostras prévias e da I Bienal Nacional de São Paulo:	
A escolha dos artistas participantes.....	81
Bienal Nacional 1970: uma visão panorâmica.....	92
A seleção da Representação Brasileira para a Bienal Internacional de 1971.....	98
CAPÍTULO 4	
Bienais Nacionais: conjuntura política, alterações no percurso e Transformações na estrutura.....	103
II Bienal Nacional. Alterações no percurso: idealização de duas mostras distintas.....	103
Mostra do Sesquicentenário da Independência	106
Brasil – Plástica 72.....	111
Premiação em São Paulo.....	112
Retomando a proposta original: III Bienal Nacional, 1974.....	117
Regulamento e seleção: mostras regionais e nacional.....	120
A premiação da Bienal Nacional de 1974.....	125
A Bienal aceita todos os artistas inscritos: decisão do júri e desconstrução da proposta inicial.....	133
CONCLUSÃO	
Considerações finais.....	145

Bibliografia.....	150
ANEXO 1.....	155

*Ao meu filho Pedro,
luz da minha vida.*

Agradecimentos

À minha orientadora, Maria de Fátima Morethy Couto;

À FAPESP, pela bolsa concedida;

À banca de qualificação, Emerson Dionísio Gomes de Oliveira e Paula Braga, pelas colocações pertinentes;

À banca de defesa;

Aos artistas que se prontificaram a dar seus depoimentos sobre as Bienais Nacionais e sua trajetória;

Aos críticos de arte, que me concederam entrevistas para a compreensão de um evento e de uma época;

Aos professores do Instituto de Artes da Unicamp, que participaram da minha formação desde a graduação;

Ao meu filho Pedro, que me dá tantas alegrias, amor e força;

Aos meus pais, Márcia e Valdeci, e meu irmão, Júlio, bases de meu crescimento;

Ao Daniel, pelo amor, pelas trocas, pelas leituras e discussões;

Aos meus amigos, pelas conversas sobre arte e sobre a vida;

Aos Funcionários do Arquivo Histórico da Fundação Bienal;

Aos Funcionários do Arquivo Nacional e do Arquivo do Estado de São Paulo;

Aos Funcionários do Instituto de Artes;

E a tantos outros.

Abreviaturas:

ABCA- Associação Brasileira de Críticos de Arte

AIAP- Associação Internacional de Artistas Plásticos

AHWS – Arquivo Histórico Wanda Svevo

FB – Fundação Bienal de São Paulo

JAC- Jovem Arte Contemporânea

MACC- Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti”

MAC-USP – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MAM-RJ – Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

SACC- Salões de Arte Contemporânea de Campinas

Introdução

Essa pesquisa nasceu de uma curiosidade inicial bastante ampla, que poderia ser resumida em uma questão: o que são as Bienais Nacionais de São Paulo?

As Bienais (Internacionais) de São Paulo são mostras já conhecidas de todos. Marcadas ora pela irreverência, ora pelo conservadorismo, sempre aparecem conectadas a polêmicas e/ou questionamentos críticos e são parte integrante e importante da história da arte. Mas e as *Bienais Nacionais*?

Contratada como pesquisadora do Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS) da Fundação Bienal de São Paulo, no início de setembro de 2005, minha primeira função foi iniciar a organização da documentação histórica das Bienais Internacionais de São Paulo realizadas nos anos 1970, em especial da XI Bienal Internacional de São Paulo (1971).

Para realizar este trabalho foi preciso levantar não apenas o material relativo à XI Bienal – o que incluía os catálogos da própria exposição e informações disponíveis no banco de dados daquela Fundação – como também catálogos de outros eventos produzidos pela mesma instituição, como as *Bienais Nacionais*, a I Bienal Internacional do Livro (1970) e os Anais do Simpósio de Ciências e Humanismo (realizado em 1969, mas com publicação datada de 1971). Houve também uma pesquisa ao Dossiê Ciccillo Matarazzo (fundo histórico em que se encontram documentos, fotografias e objetos pessoais do fundador da Bienal e do Museu de Arte Moderna de São Paulo), e ao acervo de livros e catálogos da Fundação Bienal.

Após a primeira etapa - higienização, primeira leitura e identificação dos documentos - constatei que uma parte das informações que se encontravam em meio à documentação da XI Bienal Internacional de São Paulo foi gerada pela I Bienal Nacional, chamada Pré-Bienal 1970, cuja função havia sido a de selecionar a representação brasileira da XI Bienal Internacional de São Paulo. Esse fato despertou meu interesse quanto ao caráter e à relevância desta mostra e sua projeção em âmbito nacional.

A primeira análise da história recuperada sugeria a existência de uma série de quatro eventos, aos quais denominei *Bienais Nacionais*. Trata-se, na realidade, de um

conjunto de quatro exposições que ocorreram na década de 1970 entre as Bienais Internacionais de São Paulo (nos anos ímpares aconteceram as Bienais Internacionais e nos anos pares as exposições exclusivamente nacionais). A primeira, chamada *Pré-bienal 1970*, surgiu com a proposta de escolher a representação brasileira para a Bienal Internacional de 1971. Em 1972 a mostra levou o nome *Brasil Plástica 72* ou *Mostra do Sesquicentenário da Independência*. Houve mais dois eventos, em 1974 e 1976, chamadas de fato de *Bienais Nacionais*.

A hipótese inicial presumia que essas exposições tivessem sido cogitadas pela Fundação Bial como um conjunto ou uma série unívoca, o que foi reavaliado no decorrer da pesquisa, já que foram observadas divergências no caráter de cada uma das exposições. Além disso, de acordo com a documentação recuperada no trabalho, a primeira *Pré-bienal* não foi planejada com a obrigatoriedade de dar continuidade às demais. Ela poderia ser única, como ocorreu com a Bienal Latino-Americana, realizada em 1978. No entanto, houve uma segunda edição que não teve a mesma intenção da primeira, e assim sucessivamente até a quarta exposição, que se propôs como uma grande feira sem critérios estéticos e artísticos.

Assim, de acordo com a análise inicial, essas exposições foram denominadas *Bienais Nacionais de São Paulo* deram-se de 1970 a 1976, seguidas da Bienal Latino-Americana que veio substituí-las. Desse modo, o enfoque dessa pesquisa são estas exposições propriamente ditas, o motivo pelo qual foram criadas e a função que desempenharam no âmbito artístico e histórico para a Fundação Bial de São Paulo naquela conjuntura específica. Para isso, foi necessário recorrer, além das fontes primárias guardadas no AHWS, a uma bibliografia conceitual ligada à construção da memória coletiva e da identidade, e ao momento artístico e histórico a que o país estava submetido.

Para o primeiro momento desse trabalho, ainda na introdução da tese, procurei explicar a importância do A(a)rquivo¹ e a possibilidade de construir diferentes histórias baseadas em uma memória coletiva, fruto da análise de diversos suportes documentais que geram diferentes discursos. A partir dos documentos textuais e iconográficos encontrados no Arquivo Histórico Wanda Svevo, de alguns depoimentos e das lacunas observadas entre as fontes consultadas, foi possível reconstruir um discurso sobre as Bienais Nacionais.

¹ No decorrer do texto a grafia Arquivo com “A” maiúsculo refere-se ao Arquivo Histórico Wanda Svevo e arquivo com “a” minúsculo ao substantivo arquivo no geral.

Em seguida, já no primeiro capítulo, foi necessário abordar a história do período que antecede as edições das Bienais Nacionais, já que as mostras ocorreram durante o momento da ditadura militar brasileira. A análise partiu de um contexto engendrado pelo histórico político e artístico brasileiro do final da década de 1960 para demarcar no tempo e no espaço o momento que precedeu à realização da I Bienal Nacional ou Pré-Bienal de 1970. Episódios anteriores à 1970 demonstram uma crescente crise da instituição – Fundação Bienal – e das Bienais Internacionais de São Paulo, discutidas por pensadores e artistas ligados tanto à arte quanto à política. Por exemplo, pode-se citar a Bienal de 1969 que foi “boicotada” por artistas brasileiros e estrangeiros demonstrando uma oposição à Fundação Bienal que, aparentemente mantida pelo dinheiro público, estava automaticamente ligada ao Estado. Esse assunto será posteriormente desenvolvido.

A tese apresenta como precedentes da criação da Bienal Nacional, o contexto acima descrito, apresentado no capítulo um, impulsionado pela conjuntura apresentada no capítulo dois, ou seja, pelo boicote à X Bienal, em 1969. Apesar da ideia da criação de uma mostra nacional ser anterior à 1968 (os motivos serão elencados no decorrer da tese), sua realização só foi possível por causa da conjuntura política e institucional pós 1969. Em seguida, será analisada a I Bienal Nacional ou Pré-Bienal, no terceiro capítulo.

O capítulo quatro reúne uma análise das próximas edições das Bienais Nacionais ocorridas respectivamente em 1972, 74 e 76. A segunda edição foi dividida em duas mostras e integrou-se às comemorações oficiais do Sesquicentenário da Independência do Brasil, em 1972. A terceira edição da Bienal Nacional retoma a proposta original da primeira, ou seja, escolher a representação brasileira para a Bienal do próximo ano e na última mostra, de 1976, a decisão do júri é aceitar todos os inscritos: *A Bienal aceita todos os artistas inscritos*. E finalmente, são apresentadas as considerações finais e conclusões.

As obras expostas e premiadas

Inicialmente, a proposta fundamental deste trabalho era analisar as obras que figuraram na Bienais Nacionais de São Paulo, juntamente com a documentação textual resgatada, pois desta maneira seria possível compreender e avaliar o papel dos Bienais Nacionais, a participação dos artistas e jurados e, além disso, estabelecer uma relação com a arte produzida naquele período. Houve, porém, uma imensa dificuldade em identificar as obras que participaram das mostras nacionais, o que trouxe uma alteração nos rumos da pesquisa.

Assim, a escolha das obras deu-se não somente considerando a sua importância para o cenário histórico-artístico nacional e local, mas de acordo com as fontes encontradas durante o desenvolvimento desta pesquisa. Deste modo, foi feito um cruzamento entre as informações obtidas na pesquisa sobre as Bienais Nacionais e os dados gerados por meio do levantamento das fontes, sugerindo a seleção de outras obras para uma pequena análise. Por isso, alguns trabalhos aludidos na tese nem sempre são aqueles que de fato estiveram nas Bienais Nacionais, contudo, foram produzidos pelos mesmos artistas no mesmo período daquele que figurou na exposição, abordando a mesma temática ou proposta.

I.

Notas sobre o A(a)rquivo:

Desde o início, ao eleger o acervo do Arquivo Histórico Wanda Svevo como principal fonte de pesquisa, tornou-se fundamental refletir sobre o papel do A(a)rquivo para a tese. O A(a)rquivo não se apresenta como uma massa documental estática, mas como um local que desperta a prática histórica, crítica e artística.

As conceitualizações do termo arquivo e suas várias interpretações não são o objeto desta pesquisa, no entanto, é inevitável criar um parâmetro para compreender a maneira como o trabalho se desenvolve, já que a interpretação acerca deste problema perpassa a escrita da tese, levando-se em consideração o embate direto com as fontes arquivadas.

Além disso, formulações sobre o conceito de memória são importantes para a abordagem das fontes selecionadas a fim de diagnosticar as diferentes construções da história das Bienais de São Paulo, ou seja, nesse caso, a maneira como a Fundação Bienal narra a sua história por meio de catálogos e publicações próprias e sites na internet, diferentemente do modo como sua história foi construída neste texto, pelo menos em relação às Bienais Nacionais, baseando-se em fontes primárias, ou seja, na documentação histórica guardada no AHWS, ainda pouco explorada pela instituição. Tornou-se necessário então tratar de outras questões levantadas ao longo do capítulo, relacionadas a conceitos de tradição e identidade das Bienais, procurando dar conta de uma confusão persistente engendrada por meio da profusão do discurso oficial, utilizado pela instituição para a construção de sua identidade, que difere do discurso gerado a partir dos enunciados contidos nas fontes analisadas, presentes no Arquivo.

Dessa forma, após a sucinta apresentação desses conceitos trabalhados, um breve histórico do Arquivo da Bienal de São Paulo será apresentado para posteriormente dar sequência às análises referentes às Bienais Nacionais propriamente ditas.

Pesquisa em arquivo:

A palavra *arquivo* remete às práticas de coleção e preservação da memória da cultura. As bibliotecas, os museus e os arquivos inventariam documentos e artefatos que conservam a memória contida nos discursos e nos objetos sociais, científicos, políticos e artísticos das comunidades. Ainda que existente desde a Grécia antiga, o arquivo surge com suas configurações modernas após a Revolução Francesa.

A crença na inteligibilidade do arquivo foi instituída no século XVIII pelo enciclopedismo e se estendeu ao século XIX com a perspectiva historicista das ciências humanas. Já na segunda metade do século XX, Michel Foucault teoriza um conceito distinto, ao lançar dúvidas sobre as premissas racionalistas que haviam dominado a epistemologia até então.

Um arquivo enquanto instituição foi definido por Antonia Heredia Herrera (2007) como uma unidade de gestão de um conjunto de documentos, responsável por seu armazenamento e sua preservação. De acordo com a autora, é inquestionável a interdependência entre arquivo e documento. Sem o segundo, o primeiro não pode ser constituído, pois, ainda que um “Archivo como institución se reconoce por su fundación/creación, por su titularidad, por su tipología, por su contenido documental, por sus instalaciones, por sus recursos, por sus servicios”², é o conteúdo armazenado que acaba por defini-lo. A explicação acima guia muitas das visões clássicas do significado da categoria arquivo e do campo semântico que a rodeia, abreviando-a, por vezes, a uma forma vista, a uma espacialização, à metáfora ou à representação, em detrimento de uma reflexão sobre a sua estrutura.

Para refletir sobre essa questão, será retomada a noção de arquivo colocada por Michel Foucault em *Arqueologia do Saber* (2008), texto no qual o filósofo pauta o fundamento do arquivo para além do *status* de documento, na existência do que ele denomina de enunciado. O arquivo, em Foucault, “é o conjunto de discursos efetivamente pronunciados”³. Esses discursos, por sua vez, são formados a partir de grupos de enunciados, que não se restringem ao documento ou ao objeto, mas estão

²HEREDIA HERRERA, Antonia. ¿Qué es un archivo? Exposición y Conferencias Internacional de Archivos (Excol'07). Bogotá, 23 al 27 de Mayo, 2007, pp. 03.

³ CHAGAS, Pedro Dolabela; PEREIRA, Ingrid M. L. Arquivo e Memória: uma análise dos conceitos de arquivo segundo Michel Foucault e Roberto Gonzalez Echevarría. Vitória da Conquista: Fólio – Revista de Letras, v. 3, n. 2, jan./jun. 2011, pp. 323.

imbricados neles (nas falas que produzem, na simbologia que carregam). Um enunciado é então um átomo de discursos possíveis. Seu aparecimento ou permanência como elemento de um discurso (e também o próprio discurso), só é determinado pelo arquivo. A este não cabe a preservação, mas uma permissão à formação de existências discursivas, mesmo aquelas outrora suspensas “nos limbos ou no purgatório da história”⁴. Trata-se do espaço (não necessariamente físico) onde os discursos são efetivamente criados. Em outros termos, é ele que mantém as coisas ditas num campo enunciativo.

Nas palavras de Foucault,

“O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas.”⁵

De acordo com Foucault, o arquivo mantém sua íntima relação com o passado, mas não se limita ao lugar reservado à guarda dos documentos pertencentes à memória coletiva. O arquivo, nesta perspectiva, é antes um espaço de conhecimento, de visibilidade de um determinado saber junto ao qual são desenvolvidos discursos, práticas e mecanismos de organização, de disposição e de autorização desse mesmo saber.⁶

Pesquisar arquivos é ao mesmo tempo uma tarefa árdua e apaixonante. Semelhante ao trabalho de um arqueólogo, as informações são escavadas como peças pertencentes a uma cultura “de outro tempo”. Depois de encontradas, tanto as

⁴ *Ibidem*.

⁵ FOUCAULT, Michel (2008). **Psychiatric power : lectures at the Collège de France, 1973-1974**. New York: Picador.p.147.

⁶ FOUCAULT, M.(2002). **A arqueologia do saber**. trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 6ª ed.

informações quanto as peças, precisam ser “higienizadas” e analisadas para que possam servir de paradigmas para a história escrita neste tempo.

No entanto, é grande o risco de envolvimento demasiado com a informação encontrada, ou com o discurso aparentemente “verdadeiro”, para pensar nas palavras de Foucault. De acordo com o filósofo, na prática arqueológica, a verdade mostra-se critério de si e do “falso”. Essa definição impõe uma discussão sobre seu próprio ponto de partida que, por força da significação, não é “verdadeiro” nem “falso”. Os historiadores trabalham com os conceitos de heurística e hermenêutica, portanto, não existe “falso” ao se tratar de arquivo. Existe a descoberta do documento e a sua interpretação e, para isso, há formas distintas.

Foucault assume que “a arqueologia não está à procura das invenções e permanece insensível ao momento em que, pela primeira vez, alguém esteve certo de uma verdade”. E esta, continua o autor, “não tenta restituir a luz dessas manhãs festivas, o que não quer dizer que se dirija aos fenômenos médios da opinião pública e à palidez do que todo mundo, em certa época, podia repetir”. Pode-se dizer que, abdicando do antigo mal do predecessor, “dos santos fundadores”, na expressão do filósofo, a singularidade de uma prática discursiva abre-se como o seu próprio exercício, ou seja, como “prática que dá conta, na própria obra, não apenas das afirmações mais originais (e com as quais ninguém sonhara antes deles), mas das que eles retomaram, até copiaram, de seus predecessores”⁷.

Em *A arqueologia do saber*, Foucault propõe alguns princípios que solidificam a prática arqueológica e, por meio de suas premissas, permite entender que o saber também é um espaço político, pois oferece os elementos do discurso que formam uma questão política. Desse modo, só se pode apreender essa condição ao situar-se numa posição interna à teoria do discurso e aos problemas que ela causou.

Para isso é importante refletir sobre as premissas apresentadas por Michel Foucault e Jacques Derrida a respeito do conceito de arquivo. A partir destes discursos, aliados à figura do arquivista como arqueólogo, é possível comparar a tarefa do arqueólogo com a do pesquisador.

A afirmação de Derrida em seu livro *Mal de Arquivo: uma impressão freudiana* parece complementar ao pensamento de Foucault, anteriormente abordado:

⁷ Ibidem, p. 163.

*“Não há arquivo sem um lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade; não há arquivo sem exterior (...) também não há arquivo sem suporte, sem interpretação, sem decodificação do que nele está contido. A pesquisa do arquivo não é uma pesquisa de origem, uma mera escavação, é um trabalho de diálogo entre os indícios. Os arquivistas não são garimpeiros, são arqueólogos”.*⁸

Um arquivo pressupõe a existência de inscrições e impressões sobre diversos suportes, bem como seu armazenamento, sua organização e sua preservação, para que seja consultado posteriormente. Em *Mal de Arquivo*, Derrida procura distinguir o arquivo daquilo a que ele foi reduzido: “a experiência da memória e o retorno à origem, o arcaico e o arqueológico, a lembrança ou a escavação, resumindo: a busca do tempo perdido”.⁹ Esclarece que o trabalho em arquivo não se limita a isso. Entretanto, algumas vezes, os pesquisadores sofrem de um mal que parece atrapalhar o trabalho de interpretação das fontes: a necessidade de registrar tudo, memorizar, monumentalizar e tratar o arquivo como um *locus* sagrado. Segundo Arlette Farge:

*“Nasce assim o sentimento ingênuo, porém profundo, de romper o véu, de atravessar a opacidade do saber e de chegar, como depois de uma longa viagem incerta, ao essencial dos seres e das coisas. O arquivo age como um desnudamento (...) fragmentos de verdade até então retidos saltam à vista: ofuscantes de nitidez e de credibilidade.”*¹⁰

Farge, em seu livro *O Sabor do Arquivo*, descreve o momento em que o pesquisador é tomado pela sensação de crer que a “essência” da informação, ou o fato “verdadeiro” foram encontrados no arquivo:

“Aquele que o lê, que o toca ou que o descobre é sempre despertado primeiramente por um efeito de certeza. (...) Como se a prova do que foi o passado estivesse ali, enfim, definitiva e próxima. Como se, ao folhear o arquivo, se tivesse conquistado o privilégio de ‘tocar o real’. Então, por que

⁸ DERRIDÁ, Jacques. **Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 22.

⁹ Id. *ibidem*.

¹⁰ FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009, p.15.

discursar, fornecer novas palavras para explicar aquilo que simplesmente já repousa sobre as folhas, ou entre elas?”¹¹

Porém, depois do prazer da descoberta do vestígio, ou do indício, surge a dúvida mesclada à impotência de não saber o que fazer dele. Sabe-se que nada seria mais ingênuo do que acreditar que o arquivo seria constituído por uma massa documental fixa e congelada, tendo no registro do passado a sua única referência temporal. Esse engano e essa ilusão querem fazer crer que o arquivo seja constituído por documentos patentes, isto é, tudo aquilo que de fato ocorreu de importante no passado estaria arquivado sem “rasuras” e sem “lacunas”, ou seja, sem que estivesse em pauta qualquer “esquecimento”.¹²

Derrida afirma que o arquivo seria necessariamente lacunar e sintomático, isto é, descontínuo e perpassado pelo esquecimento. Além disso, o arquivo seria decorrido e trabalhado pelo *mal de arquivo*¹³. Este, não apenas apagaria o arquivo constituído, mas

¹¹ Ibidem, p. 18.

¹² DERRIDÁ, Jacques. *Op. Cit.*, pp. 24-26 e pp. 49-54.

¹³ A intenção teórica de Derridá foi a de colocar em questão o conceito de *arquivo*, que é fundamental no campo teórico da história, com base no que foi enunciado na psicanálise com os conceitos de inconsciente e de pulsão de morte (Freud). Primeiramente, para compreender a teoria de Derridá sobre o *mal de arquivo*, é necessário destacar em que momento histórico ela se insere, já que é uma prática da *Desconstrução* filosófica empregada pelo autor (reflexão empreendida pela filosofia com base no que se realiza e se produz efetivamente no campo da história). Joel Birman afirma que *“Essa leitura de Derridá do conceito de arquivo se inscreve inteiramente na contemporaneidade, num contexto histórico que é marcado pelas múltiplas desconstruções dos arquivos sobre o mal. Com efeito, os múltiplos debates sobre o holocausto judaico e os horrores promovidos pelo nazismo, passando pela ampla naturalização do genocídio na segunda metade do século XX e pela criação do Tribunal Penal Internacional, até a constituição da categoria do crime contra a humanidade, foram colocados como questões políticas e éticas no plano internacional. É ainda nesse contexto histórico que foi enunciado como discurso político a existência de Estados fora-da-lei, com os desdobramentos militares que isso teve na política intervencionista norte-americana, empreendida por Bush, assim como se constituiu a problemática do testemunho, nos diferentes registros da história, da literatura, da arte e da filosofia. Ao lado disso, o estatuto da pena de morte foi bastante criticado, em decorrência mesmo do seu incremento nos últimos anos e de sua disseminação no plano internacional, inclusive em países inscritos na tradição do cristianismo. Finalmente, a quebra da categoria política da soberania, em decorrência da perda de poder do Estado-nação e do seu correlato, isto é, a mundialização, trouxe ao primeiro plano do discurso político a ênfase colocada no cosmopolitismo e a crítica do antigo ideário político e ideológico do nacionalismo.”* In **Arquivo e Mal arquivo**: Uma leitura de Derridá de Freud. *Natureza Humana* 10(1): 105-128, jan.-jun. 2008.

Para nós é relevante avaliar que o termo cunhado por Jacques Derridá, *Mal de Arquivo*, em seu livro homônimo, explica aquilo que o psicanalista Sigmund Freud denominou de pulsão de morte e caracteriza a perturbação que sofrem aqueles que se envolvem nesta trama arquivística: *“A perturbação do arquivo deriva de um mal de arquivo. (...) Estamos com mal de arquivo (en mal d’archive). Escutando o idioma francês e nele, o atributo “en mal de”, estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome “mal” poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimevel de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Nenhuma paixão, nenhuma pulsão, nenhuma compulsão, nem compulsão de repetição, nenhum “mal-de”, nenhuma febre surgirá para aquele que, de um modo ou outro, não está com mal de arquivo.”* In *op. cit.*, p. 118-119.

seria ainda a condição de possibilidade para que o processo de arquivamento pudesse continuar posteriormente. Seria a dimensão constituinte do arquivo que assim se destacaria pelo *mal de arquivo*. Portanto, a constituição do arquivo implicaria necessariamente o apagamento e o esquecimento de seus traços, o que seria uma condição necessária para sua própria renovação¹⁴.

Nesta pesquisa, as lacunas e as rasuras são tão importantes quanto os documentos que se encontram arquivados. Nesse momento seria pertinente mencionar que se construiu um A(a)rquivo guardado para contar a história (ou histórias) das Bienais de São Paulo. A Fundação Bienal pretendia, por meio de seu discurso oficial, construir narrativas que constituíssem sua própria duração e autoridade por meio de suas exposições comemorativas, catálogos, etc.

No documento que prevê a criação do AHWS, destaca-se também a sua função de “local de pesquisa da arte contemporânea”. É imprescindível para a Fundação Bienal tornar o AHWS acessível ao público, ou pelo menos ao pesquisador especializado ou interessado em arte, já que dessa maneira é possível difundir a história não apenas das artes visuais, mas da própria instituição desde 1951. É preciso acrescentar ainda que, na maioria dos casos, o documento impresso é um texto dirigido intencionalmente a alguém. É organizado para ser lido e compreendido por um grande número de pessoas. Como destaca a historiadora Arlette Farge, “[o documento] busca criar e divulgar um pensamento, modificar um estado de coisas a partir de uma história ou de uma reflexão”.¹⁵

O Arquivo da Bienal foi coordenado por várias pessoas com maneiras diversas de pensar a função de um arquivo, e mais especificamente desse Arquivo. Ora o AHWS aparecia como importante local para a pesquisa, ora parecia completamente esquecido. Isso nos faz pensar que tanto a política de guarda e preservação, quanto a política de divulgação depende dos agentes envolvidos em determinados contextos da história da instituição. E essa história também deve ser pensada interna e externamente à Fundação Bienal.

Entretanto, é desafiadora a tarefa de elaborar novos discursos baseados em outros tantos discursos de outrora, ou em enunciados que se destacaram no decorrer da pesquisa e, ainda, transpô-los para o tempo presente, de maneira crítica. Nas palavras de Foucault:

¹⁴ Derridá, *op. cit.*, p. 23-31.

¹⁵ FARGE, Arlette. *op. cit.* p. 13.

“...é como se a partir desses conceitos de limiares, mutações, sistemas independentes, séries limitadas - tais como são utilizados de fato pelos historiadores - tivéssemos dificuldade em fazer a teoria, em deduzir as consequências gerais e mesmo em derivar todas as implicações possíveis. É como se tivéssemos medo de pensar o outro no tempo de nosso próprio pensamento.”¹⁶

Pensar o AHWS e sua documentação no presente traz à tona histórias vivenciadas ligadas ao trabalho da autora enquanto pesquisadora da Fundação Bienal e a sua formação de artista visual. Observar e usufruir deste ponto de vista e desta posição no tempo possibilita abrir-se um leque de possibilidades. Em *Arquivos da arte moderna*¹⁷ Hal Foster adota o conceito de arquivo de Foucault, em que arquivo é o “sistema que rege o aparecimento dos enunciados”¹⁸. No entanto, de acordo com a artista e historiadora da arte Maria Angélica Melendi, Foster, à diferença de Foucault, “põe os arquivos em relação dialética. Sua intenção é esboçar as mudanças significativas, acontecidas na primeira metade do século XX, nas relações arquivistas dominantes entre a prática da arte e a história da arte no ocidente”.¹⁹

Hal Foster buscou compreender o *arquivo da arte* na formação do discurso moderno, que, segundo ele, apresenta três relações arquivais distintas presentes em três momentos históricos diferentes: a primeira no interior da prática artística, a segunda no museu de arte e a terceira na história da arte. A partir de duplas de autores e/ou artistas e/ou historiadores, Foster discorre sobre o que denomina de “dialética do ver” e pretende colocar esses arquivos em perspectiva histórica, dando ênfase às mudanças verificadas de um para o outro. O autor aplica sua ideia em três momentos distintos da história: durante a metade do século XIX, com Baudelaire e Manet; na virada do século XX, com Proust e Valéry; e no período que antecede a Segunda Guerra Mundial, com Panofsky e Benjamin. Foster argumenta que o arquivo moderno defendeu o museu do caos da fragmentação. Segundo ele, esta defesa manteve-se sempre a serviço de uma unidade formal e de uma continuidade histórica ameaçada, mas nunca perdida.

¹⁶ Ibidem, p.14

¹⁷ FOSTER, Hal. *Arquivos de Arte moderna*. In: FOSTER, Hal. **Design and crime**. London: Versos, 2002, p. 65-82.

¹⁸ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 147.

¹⁹ MELENDI, Maria Angélica. *A sordidez do Arquivo: Entre pedras soterradas e fotografias esquecidas*. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos e VILELA, Ana Lucia (org.). **Encantos da Imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte**. Letras Contemporâneas, 2010, p. 98.

A questão chave abordada por Foster, para esta tese, é que o arquivo supriria os termos do discurso, o que não é algo pequeno, levando-se em consideração que ao estruturar os termos do discurso, o autor também limita o que pode ou não ser pronunciado em determinada época ou lugar. Assim, articular o passado historicamente não significa reconhecê-lo como ele foi de fato.

Obviamente o diálogo que se estabelece aqui não é apenas com mecanismos modernos de apresentação da arte, mas com as relações arquivais acima mencionadas, que muitas vezes permanecem. Esta pesquisa é sobre um conjunto específico de exposições, as Bienais Nacionais, que ocorreram na década de 1970 promovidas pela Fundação Bienal. Esta instituição permaneceu, por muito tempo, ligada a parâmetros tradicionalmente modernos de exposições de arte. Por isso, é fundamental estabelecer uma posição no tempo presente para refletir sobre a dinâmica destas mostras realizadas há cerca de quatro décadas e avaliar o papel desse Arquivo na pesquisa.

Dessa maneira, provavelmente, a história que se pretende escrever traz à tona edições de exposições esquecidas ou renegadas, não através da arte, mas através do discurso do arqueólogo. Almeja-se discutir a problemática institucional no contexto da arte contemporânea, no período histórico dos anos 1960 e 1970. No entanto, em um local que perpassou pela censura militar do país, ao serem resgatadas as informações, deve-se trabalhar com a possibilidade de existir uma seleção prévia da documentação para ser conservada, o que pode ter destruído o Arquivo antes mesmo de tê-lo produzido.

E tal ideia nasceu de uma expectativa que parecia sempre saltar aos olhos: a questão institucional da Fundação Bienal em meio ao poder político ditatorial da década de 1970. Entender como a instituição se posicionou certamente possibilita maior compreensão das escolhas dos júris das Bienais pela diretoria da Fundação, bem como a seleção dos artistas e das obras expostas nas Bienais Nacionais por estes jurados. O contato com os escritos de Foucault auxiliou a perceber que seria plausível também buscar relações de poder na pesquisa histórica e na própria constituição do AHWS.

Portanto, construir uma história é apenas uma possibilidade. O discurso neste trabalho é baseado na documentação oficial contida no Arquivo Histórico da Fundação Bienal. O arqueólogo não pretende projetar-se para fora das regras que ele mesmo descreve, para tentar uma posição neutra. Ele não confere valor explicativo para “as

regularidades que descrevem o corpo do discurso sério”.²⁰ Sabe-se que o AHWS é formado por fontes históricas que, por serem oficiais, podem ter sido previamente selecionadas para serem guardadas.

A relação entre arte e política é sempre um jogo que requer atenção especial. A trama das ações só é percebida pela análise de um conjunto de documentos formado por declarações oficiais, correspondência institucional e privada, fotografias, artigos publicados na imprensa e estudo das obras. Nesse caso, os documentos guardados no AHWS possibilitam diversos discursos que podem fabricar diferentes histórias. De acordo com Dalton Sala, historiador e antigo coordenador do Arquivo, o conteúdo do arquivo:

*“...permite traçar a história da instituição, e, constantemente, esclarecer o desenvolvimento da arte do século XX, inclusive porque a Fundação Bienal de São Paulo, nascida de um ímpeto pessoal de Ciccillo Matarazzo que era também plena expressão das necessidades ideológicas de seu tempo, é uma das mais importantes instituições internacionais no terreno das artes plásticas.”*²¹

Por outro lado, ao situar sociologicamente a história da instituição, tornou-se necessário refletir sobre as escolhas dessa Fundação, que desde a sua criação participou da disputa entre as formas totalitárias e democráticas da cultura, e não apenas no campo da cultura, mas também no político.

²⁰ DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault: Uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, p. 102-103.

²¹ SALA, Dalton. **Revista USP**, São Paulo, n.52, dez/fev, 2001-2002, p. 132.

II.

Fundação Bienal: memória, identidade e tradição

“A memória coletiva é um dócil ministro do interesse próprio”

Ricoer

Ao escrever sobre as Bienais de São Paulo, é preciso lembrar que foram construídas em torno da Fundação Bienal, e mais especificamente das exposições Bienais, uma memória, uma identidade e uma tradição. Há uma memória guardada e corroborada, e uma tradição cultivada pela Fundação Bienal, evitada e trabalhada pelos curadores e por vezes questionada por eles próprios, pelos críticos e pelo público.

Trabalhar com essas questões implica a ideia de recuperar um passado que evoca uma criação sobre ele. A presença de rupturas e continuidades na análise do passado pode ser percebida, portanto, como uma tentativa de, através de discursos construídos a partir de enunciados distintos, oferecer uma versão memorial sobre o passado que atenda a demandas específicas do presente.

Estas possibilidades de apropriação do passado pela via do presente apontam para uma questão ainda maior: a construção de futuros possíveis. Assim, é no presente que a construção do passado é pleiteada como recurso para a construção de um futuro que responda às aspirações deste presente. Neste sentido, parece pertinente pensar as estratégias de armazenamento e esquecimento do passado. A construção dos museus, arquivos, centros de memória e institutos históricos como depositários de uma concepção e uma versão da memória são indicativos deste caminho. O que se guarda e armazena é o que se quer lembrar, pois o não-mais-visto e o não-dito tendem ao esquecimento. Néstor Canclini aponta para esta necessidade de criação de mitos e monumentos de preservação do passado como marcos fundamentais de construção de identidades, incluindo neste processo os documentos escritos. De acordo com Pierre Nora, é possível perceber os museus, institutos históricos, casas de cultura, monumentos, entre outros, como *lugares de memória*, cuja função é exatamente manter

ativo o pertencimento a determinado vínculo identificatório.²² Canclini afirma que “ter uma *identidade* seria ter um país, uma cidade ou um bairro, uma *entidade* em que tudo o que é compartilhado pelos que habitam esse lugar se tornasse idêntico ou intercambiável. Nesses territórios a identidade é posta em cena, celebrada nas festas e dramatizada também nos rituais cotidianos”²³.

Há muito tempo está superada a perspectiva de que a memória é um atributo somente individual. Estudos de diversas origens disciplinares coincidem na experiência compartilhada da memória, ou seja, na sua natureza social. Mesmo quando envolvem experiências pessoais, as lembranças resultam da interação com outras pessoas. Além disso, a memória passa a ser um fator fundamental de identidade e de suporte dos sujeitos coletivos assim como desempenha também outra função importante, tanto na preservação da experiência histórica acumulada, de valores e de tradições, como, em muitas situações, pretende ser a depositária da própria história (por exemplo, no caso das sociedades sem escrita, ou o das comunidades rurais marcadas pela manutenção de forte tradição oral). É inegável que, representando interesses de certos setores ou da comunidade como um todo, a memória, transformada em senso comum, é uma referência de coesão identitária e faz parte da cultura política de uma determinada sociedade.

Sendo uma construção ativa, dinâmica, a memória nunca é a repetição exata de algo passado. Trata-se, em realidade, de uma reconstrução que cada um realiza dependendo da sua história, do momento e do lugar em que se encontra. Portanto, a memória é uma construção e, como tal, é perpassada, veladamente, por intercessões que expressam relações de poder que hierarquizam, segundo os interesses dominantes, aspectos de classe, políticos, culturais, etc. Isto não é produto do acaso; é sim, resultado da relação e interação entre os diversos atores históricos em um determinado momento conjuntural.

Lembrar e esquecer são ações que implicam seleção de informações, o que significa dizer que também não há memória sem esquecimento. Sendo a memória coletiva uma construção social e um fator de identidade, algumas questões surgem imediatamente. Então, como viver com esquecimentos impostos? Como lembrar ou esquecer o que não se permite conhecer? Como conviver diante do *apagamento* (*desmemória*)? Para uma dada coletividade, quais os prejuízos implícitos nesse acesso

²² NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993, p.7-28.

²³ CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2ª ed., 1998, p. 190. Grifos do autor.

ao (des)conhecido passado bloqueado? Os responsáveis, por exemplo, pelos *anos de chumbo* latino-americanos sabem que o desconhecimento impede o posicionamento consciente e que, além disso, há um potencial de inércia que possui o esquecimento coletivo. A análise da temática da memória implica reconhecer que há, como contrapartida, o esquecimento, os silêncios e os não-ditos. O esquecimento pode ser uma opção de restringir ao essencial certos fatos ou informações a respeito deles. No entanto, pode também ser o resultado de uma ação deliberada de ocultamento.

Tzvetan Todorov²⁴ afirma que os regimes totalitários do século XX deram à memória um estatuto inédito na medida em que perseguiram com afinco a sua supressão. Sabe-se que políticas diversas de censura ocorreram muito antes, entretanto no século XX, o domínio sobre a informação e a comunicação redimensionou a apropriação da memória. Há inúmeros rastros da eliminação de vestígios do passado, de manipulação ou de *maquiamento* do que existiu. E isso ocorre independentemente de qualquer ideologia. Seja sob ditaduras de direita ou de esquerda, ou sob a ditadura do capital, a memória e a história são vítimas constantes dessa dominação. A ênfase recente na (re)construção de um pensamento único vinculado aos interesses da globalização mostra a vigência desta discussão e a permanente luta pelo controle das formas autônomas e científicas do pensamento.

Constantemente, ao longo das últimas décadas, os historiadores fizeram reafirmar a memória coletiva construída pela Fundação Bienal, em nome de uma tradição, deixando de lado os esquecimentos ou apagamentos, ignorando-os. Se a lembrança e o esquecimento implicam a seleção de informações e se essas informações eleitas para representar a memória coletiva foram retiradas em grande parte de enunciados presentes em artigos de periódicos de época – lembrando que o período em que está inserida esta tese coincide com o período do governo militar brasileiro – e nas próprias publicações realizadas pela instituição, pode-se deduzir que o discurso oficial da Fundação Bienal é construído a partir dessas fontes. Desta forma, por muito tempo, uma parte das pesquisas sobre as Bienais utilizaram-se de informações das fontes publicadas e não de fontes primárias. Parecem, então, guiadas por ecos de uma bibliografia que reforça o discurso oficial da Bienal²⁵. O discurso oficial é responsável pelo domínio e pela manipulação de informações, daí a importância de trabalhos acadêmicos que contestem os *esquecimentos*. É possível questionar o poder

²⁴ Ver TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós Asterisco*, 2000(a), p.12.

²⁵ Nesse caso não se pode afirmar que seja a Fundação Bienal, pois as Bienais existiam antes da Fundação. Pode-se afirmar que é o discurso oficial dos gestores da Bienal, antes o MAM-SP e depois a FB.

ditatorial do criador das Bienais e seu alinhamento com a ditadura? Há rastros da eliminação ou da manipulação de informações do passado pela instituição ou na imprensa – que estava sob censura militar? Tais questões certamente não serão inteiramente respondidas no decorrer, porém é necessário apontá-las para diagnosticar de que maneira foi construída a memória da Fundação Bienal²⁶, bem como sua identidade e tradição.

Além disso, a ratificação da tradição das Bienais de São Paulo também ocorre devido à posição ocupada pela mostra dentro de um “sistema da arte” instituído. Assiste-se atualmente ao surgimento e à disseminação de Bienais pelo mundo todo, porém, a Bienal de São Paulo ainda é considerada pelos estudiosos uma das três maiores mostras de arte contemporânea existentes, ao lado da Bienal de Veneza e da Documenta de Kassel. Assim, mesmo com o aparecimento de grande número de Bienais, a Bienal de São Paulo não perdeu seu *status*, sua tradição e sua identidade. Todavia, durante os anos 1970 houve uma crise que caminhou ao lado do questionamento do sistema artístico então instituído e da própria modificação do objeto da arte. Pode-se definir esse sistema artístico como o espaço, o lugar e o trânsito da arte contemporânea, que foi amplamente questionado por críticos e artistas a partir de novas propostas artísticas e “curatoriais”, justamente nos anos em que se inserem as mostras aqui estudadas, ou seja, na década de 1970. Neste período, observou-se uma crise institucional da Fundação Bienal em duas frentes: política e artística. Essa discussão será posteriormente retomada e desenvolvida.

Além disso, a 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 à estabilidade, o que cabe nos preceitos apresentados no período que abarca as condições políticas, históricas e artísticas aqui tratadas, seja com o intuito de negar ou confirmar o alinhamento da Fundação Bienal com o Estado brasileiro autoritário da década de 1970.

Discurso oficial: confusão entre Discurso e Arquivo

Entende-se aqui, por discurso oficial, a maneira em que a história *deve* ser lembrada de acordo com a memória coletiva construída, nesse caso, por uma

²⁶ *Idem.*

instituição, ou pelas exposições Bienais de São Paulo, o que ressalta a existência de um passado, mesmo que pouco acessível, lido por valores hegemônicos e protocolares.

A Fundação Bienal pretendia construir narrativas que constituíssem sua própria duração e autoridade por meio de suas exposições comemorativas, catálogos, documentos preservados em seu Arquivo, entre outras formas de edificar sua identidade, criando sua tradição. É responsabilidade de a instituição escolher os valores e seus locutores autorizados. Há discursos que representam a instituição, que ela própria é instituidora dos valores artísticos e refém de outros valores. Nota-se, que a Fundação Bienal não parece preocupada em preservar a memória das Bienais Nacionais.

Ao edificar uma narrativa específica, apoiando-se na memória coletiva, no esquecimento e/ou nas lacunas, fica implícito o apagamento via interesses e o recorte buscado pela Fundação Bienal, reflexo disso são, por exemplo, as publicações dos catálogos das Bienais Nacionais em que é evidente a sua grande diferença em relação aos catálogos das Bienais Nacionais. Enquanto os catálogos das Bienais Internacionais de São Paulo apresentavam projeto gráfico, identidade visual, imagens de obras, textos críticos e informativos de diversos organizadores da mostra e das delegações estrangeiras, além do regulamento e do texto de abertura do presidente, Matarazzo, e depois Oscar Landmann, os catálogos das Bienais Nacionais geralmente traziam informações gerais sobre obras expostas (título, ano, técnica) e textos rápidos das comissões organizadoras e dos júris.

Nessa ocasião é possível identificar o resultado de interações entre agentes históricos, no caso, a Bienal de Veneza e a Bienal de São Paulo. Sabe-se que a Bienal de São Paulo foi idealizada como um espelho da Bienal de Veneza, dividida por países, com suas representações nacionais organizadas por comissários ligados às nações que ali se apresentariam. É claro que a primeira Bienal de Veneza data ainda do século XIX e fora inspirada nas grandes exposições universais. A primeira Bienal de Veneza foi realizada em 1895 e em suas primeiras edições o destaque era para a arte decorativa. O evento adquiriu seu caráter internacional nas primeiras décadas do século XX. A partir de 1907, vários países começaram a instalar pavilhões nacionais na exposição, e depois da Primeira Guerra Mundial, a Bienal mostrou um interesse cada vez maior pelas inovações da arte atual de cada período. Ora, se a Bienal de São Paulo foi idealizada a partir da Bienal de Veneza, destacando-se inclusive a semelhança entre as suas publicações, a Bienal Nacional de São Paulo não possuía uma identidade a ser

seguida, *a priori*, o que não chegou a ser construído no decorrer de suas quatro edições.

A maneira como se encontra a documentação histórica dessas Bienais Nacionais aponta também para a questão do esquecimento. A documentação referente às Bienais Internacionais encontra-se identificada como *Fundo da Documentação Histórica*²⁷, algumas edições já higienizadas, catalogadas e descritas enquanto a documentação das Bienais Nacionais permanecia guardada em outro local do Arquivo, sem identificação. Tivemos acesso a esses documentos após iniciar a organização da documentação da Bienal Internacional de 1971, onde encontramos uma série de ofícios com o indicativo “PB/1970” - Pré-Bienal 1970 (isso ocorreu os ofícios eram arquivados por datas). Como a Bienal de 1971 começou a ser organizada em 1970, algumas dessas cartas e ofícios permaneceram juntos, já que a representação brasileira da Bienal de 1971 foi selecionada a partir da Pré-Bienal 1970, dado que não havia sido explorado por nenhum outro pesquisador. A pesquisa foi pensada também a partir da ausência de registros destas mostras nacionais, principalmente iconográficos. A partir de então, levantou-se a ideia de um esquecimento proposital, ou apagamento desta parte da memória por parte da instituição ou simplesmente uma lacuna encontrada devido ao fato dessas edições das Bienais Nacionais configurarem-se como mostras “menos relevantes” para a instituição e para a história da arte nacional.

Dessa maneira, a narrativa aqui construída é baseada em um ato de seleção realizado anteriormente. Lidar com isso implica refletir sobre o momento artístico-histórico em que ocorreram estas exposições: o contexto da ditadura civil-militar brasileira. Além disso, pretendeu-se pensar no tipo de arte abrigada nestas exposições e o que seus jurados privilegiaram. Arte autêntica? Arte contemporânea? Arte que não discute o regime político? Ou ainda, assumir que os jovens artistas não engajados

²⁷ A guarda e a organização da documentação histórica da Fundação Bienal, bem como dos artigos de jornais presentes na hemeroteca do AHWS apontam para uma falta de preocupação com a conservação desse material. Apenas nos últimos anos é que começaram a escrever projetos para captação de recursos para tratar todo o acervo. Por longa data, o Arquivo Histórico permaneceu quase invisível para a instituição. Há pouco mais de uma década é que se iniciaram esforços para uma política adequada de guarda, catalogação e conservação. Não cabe aqui discutir a questão da conservação técnica desse patrimônio, apenas apontar que não houve grande preocupação com a sua preservação. Durante a 27ª Bienal de São Paulo, em 2006, a artista Mabe Bethônico concebeu sua obra, ligada ao *Museu*, a partir da relação da Fundação Bienal com seu entorno, com sua história e com seu tempo. Elegeu o Arquivo Histórico Wanda Svevo como peça fundamental de sua ação artística, já que percebeu o desejo da própria instituição em torná-lo visível. A artista trabalha suscitando a memória como material da própria obra, traz o AHWS para o público, desenterra o esquecido e lhe dá novos significados. Essas revelações possibilitam reverter, pela arte, a condição de esquecimento do Arquivo. É claro que estamos falando de uma criação fictícia. No entanto, Mabe utiliza conceitos que também são empregados na pesquisa histórica: a verdade, a memória e a identidade. Cria um Arquivo fictício construído pela relação entre a história e o presente. Esse trabalho trouxe maior visibilidade para o Arquivo dentro da própria instituição.

(como sugeriu o artista Tuneu em um depoimento), procuravam participar de seleções de Salões e Bienais pensando em uma oportunidade para expor seus trabalhos e futuramente participar de uma Bienal Internacional, legitimando seu trabalho pela instituição?

Nossa preocupação central foi explorar e privilegiar a documentação histórica contida no Arquivo Histórico da Fundação Bienal e, a partir dela, levantar a memória das Bienais Nacionais, apoiando-se nas premissas anteriormente colocadas.

III.

Breve Histórico do Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS)

Foi à época da celebração do IV Centenário da cidade de São Paulo, em 1954, que, por iniciativa de Wanda Svevo – então secretária do presidente do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho – fundaram-se os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Nos moldes do Arquivo Histórico das Artes Contemporâneas da Bienal de Veneza, seu primeiro objetivo foi o de organizar a documentação gerada pelos eventos bienais, que incluía: correspondência com artistas e críticos de arte, fotografias, material de pesquisa na concepção dos eventos, entre outros. Além disso, pensou-se para o Arquivo a função de se constituir um centro de documentação de referência para a pesquisa acerca da produção artística contemporânea.

Segundo a proposta original, redigida por Wanda Svevo:

*“inserem-se os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal de São Paulo na função de estabilizar, em uma coleta contínua de dados, todo o conhecimento vivo da atualidade artística, não só em relação direta e imediata com a realização das Bienais, mas ainda um corolário à margem desses certames artísticos, na ordem de uma ligação com os acontecimentos paralelos, os museus, as exposições, as iniciativas que ocorreram no mundo das artes, no país e no exterior, e que possam interessar à nossa organização”.*²⁸

O acervo, que nasceu a partir da iniciativa de Wanda Svevo, começou a funcionar em 1954, no ano da comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo. Os Arquivos Históricos foram oficializados em 1955 e tinham, como principal objetivo prático, de acordo com o historiador e antigo coordenador do AHWS, Dalton Sala:

“...custodiar a documentação produzida no trâmite de realização dos eventos Bienais: o registro burocrático das atividades institucionais,

²⁸ Carta-padrão redigida por Wanda Svevo em 1955, destinada à captação de informações para o Arquivo de Arte, traduzida para o inglês, o alemão, o italiano e o francês. Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

*inclusive, e, principalmente, a documentação resultante do contato com os artistas expositores, acrescida das informações que fosse possível reunir sobre esses e outros artistas: assim teve início uma experiência pioneira na América-Latina”.*²⁹

Ainda no ano de 1955, Wanda Svevo redige uma carta padrão, destinada à captação de informações para o Arquivo de Arte, enviada com variações, de acordo com as circunstâncias. Na carta, a secretária de Ciccillo Matarazzo escreve:

*“...a Bienal de São Paulo iniciou, já no ano passado, a organização dos Arquivos Históricos de Arte Contemporânea, que deverão constituir a documentação mais completa e atualizada neste Continente, sobre a atividade dos artistas de todos os países, oferecendo ao mesmo tempo amplo material ilustrativo para consulta aos jovens, à crítica, e a todos os Interessados. O esquema da organização compreende uma parte informativa, outra bibliográfica e de documentação e outra ainda ilustrativa.”*³⁰

No ano de 1962, quando a Bienal separou-se do MAM, os Arquivos permaneceram ligados à recém-criada Fundação Bienal. E nesse mesmo ano, com a morte de sua fundadora, passaram a ser chamados de *Arquivos Históricos Wanda Svevo*.

O reconhecimento do AHWS como o mais importante acervo documental referente à arte moderna e contemporânea da América Latina levou o CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo) a tomar o Arquivo e seu acervo, através de Resolução da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, SC-16, de 13 de outubro de 1993. Em 1996, o Arquivo foi reinstalado no lugar que atualmente ocupa, no primeiro andar do Pavilhão da Bienal, em um espaço de 184 m², planejado para abrigar seu acervo de documentos, com parte de suas instalações financiadas pela FAPESP.

Atualmente, o denominado Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS), abriga em seu acervo, como no ideário original proposto por Wanda Svevo, tanto documentos textuais e iconográficos resultantes da preparação e organização das mostras

²⁹ *Revista USP*, São Paulo, n.52, dez/fev, 2001-2002, p. 131.

³⁰ *Idem*, p. 130

realizadas pela Fundação Bienal, quanto aqueles gerados por estes mesmos eventos. Cartazes, fotografias, correspondências, publicações – livros, revistas, periódicos, catálogos – constituem esta documentação que, após o término de cada evento, segue para o AHWS, tornando-se útil àqueles que dela necessitem.

Há ainda, no Arquivo Histórico da Fundação Bienal, uma hemeroteca com recortes de jornais de todas as edições das Bienais Internacionais de São Paulo e pastas de artistas participantes dos eventos Bienais. Neste fundo, encontram-se recortes de jornais, pequenos catálogos e *folders*, fotografias e projetos de obras, fichas de inscrições e currículos de artistas.

É relevante mencionar que no Arquivo Histórico também há uma biblioteca especialmente criada para a organização, pesquisa e preparação das mostras realizadas pela Fundação Bienal. Este acervo é único, pois é fruto de pesquisas curatoriais efetuadas desde os primeiros eventos executados pelo MAM, do final da década de 1940, até os dias atuais. Há, ainda, alguns volumes que foram adquiridos a partir de doações de artistas que participaram das Bienais. Podemos identificar pelo menos três conjuntos importantes na biblioteca: as publicações da Fundação Bienal de São Paulo (catálogos de todos os eventos bienais e outras mostras organizadas pela instituição, das quais podemos citar a representação brasileira na Bienal de Veneza, a exposição *Tradição e Ruptura, a Mostra do Redescobrimento*, entre outros); periódicos especializados na crítica de arte e arquitetura; e livros e catálogos de referência sobre artistas e temas tratados nos eventos Bienais de São Paulo.

Além disso, há o Fundo Histórico Ciccillo Matarazzo, onde é guardada a documentação pessoal (documentos textuais e iconográficos) do fundador da instituição.

Realizou-se uma ampla pesquisa nos documentos existentes no Arquivo Histórico sobre as Bienais Nacionais de São Paulo, a saber: documentação histórica gerada pelos eventos nacionais – cartas, ofícios, listas de artistas convidados, participantes e premiados, listas de obras que foram colocadas à venda, discursos transcritos da abertura dos eventos, em especial de Ciccillo Matarazzo, poucas atas de reuniões e poucas referências iconográficas. Das quatro edições das Bienais Nacionais encontraram-se doze fotografias panorâmicas sem identificação das obras. Algumas delas foram identificadas, facilitando o fato de termos anteriormente trabalhado com alguns dos artistas participantes das mostras, como: Bernardo Caro, Tuneu, Rubem Valentim, entre outros, presentes também nos Salões de Arte Contemporânea de

Campinas, objeto de pesquisa no mestrado. Outras imagens foram identificadas por meio de pesquisas iconográficas, como a fotografia do grupo Etsedron.

Além disso, a documentação histórica referente às Bienais Internacionais também foi pesquisada, a partir de 1962, ano em que, segundo Alembert, houve a origem da ideia da criação de uma mostra semelhante à Bienal Nacional. O livro *As Bienais de São Paulo*, do mesmo historiador, serviu como bibliografia de base, porém, a pesquisa de Alembert é fundamentada em grande parte por informações retiradas de artigos publicados na imprensa durante o início dos anos 1960. Já nos documentos textuais do fundo histórico não se encontrou nenhuma menção a respeito da vontade de se criar uma Bienal Nacional, já em 1962.

Privilegiaram-se as fontes históricas encontradas no AHWS, acima descritas, e outras fontes encontradas no Arquivo do Estado de São Paulo, no Arquivo Edgard Leuenroth da Unicamp e em periódicos consultados on line como a Revista *Veja*, os jornais *O Estado de São Paulo* e a *Folha de São Paulo* e o *Jornal do Brasil* do Rio de Janeiro.

CAPÍTULO 1.

Relações entre as artes visuais e o cenário político nos anos 1960-70

A relação abordada, neste capítulo, entre arte, nacionalismo e censura, será explorada seguindo alguns preceitos. Para isso é necessário abordar o período que antecede e engloba as Bienais Nacionais de São Paulo, ou seja, um contexto político, histórico e artístico específico vigente durante o governo militar brasileiro. Artistas e intelectuais desse período agregaram à questão nacional a luta contra o autoritarismo. Porém, o Estado brasileiro pós-64 preocupou-se em assumir uma identidade nacional. Essa construção ideológica foi utilizada em prol de um projeto nacional que visava à integração das diversas regiões brasileiras. É pertinente destacar que nesse momento eram realizadas mostras prévias, conduzidas pela Fundação Bienal, em diferentes regiões do Brasil, de onde eram selecionados artistas que figurariam nas Bienais Nacionais de São Paulo, com o intuito de uma congruência artística nacional que não abrangesse apenas o eixo Rio-São Paulo.

A questão deste capítulo é compreender a formulação da ideologia do termo *nacional* dentro dessas Bienais Nacionais. Para isso, primeiramente é preciso entender que não há um dualismo nessa questão – conceito do nacional atribuído pelo Estado ou pela oposição – , mas sim um jogo de interesses do governo e da resistência. É relevante afirmar ainda que, neste caso, a figura de Ciccillo Matarazzo, surge como um dos principais agentes legitimadores da arte, pelo menos da arte exposta nestas Bienais Nacionais, ao lado de críticos, artistas e historiadores que compuseram os júris de seleção e premiação dos eventos. Dessa forma, o nacionalismo presente nas Bienais Nacionais também está de acordo com os interesses do presidente da Bienal.

Avaliar a maneira como a Fundação Bienal e seu idealizador se encaixam nesse contexto ajudaria a desvendar o motivo da criação de uma Bienal Nacional em meio a esse momento específico. Assim, será apresentada uma conjuntura histórica que envolve o regime autoritário brasileiro e seus desdobramentos no setor cultural durante as décadas de 1960 e 1970, e o argumento artístico da oposição.

Sabe-se, porém, que existem algumas linhas interpretativas a respeito da memória coletiva, construída sobre os vinte e um anos de regime ditatorial brasileiro. Como memória coletiva, a interpretação que prevaleceu foi aquela que privilegiava a questão da oposição, concebida pelos historiadores no final da década de 1970 e na década seguinte, não porque foi imposta, mas porque supria uma demanda gerada pela insatisfação com o regime, enfatizando o papel dos movimentos sociais de oposição, contra o regime.

No entanto, segundo Denise Rollemberg, hoje existe uma vasta historiografia sobre a ditadura a partir da qual é necessário desconstruir uma memória de resistência não raramente superdimensionada e mitificada. Mais do que isso:

“É preciso compreender esses objetos não exclusivamente em campos bem delimitados de a favor ou contra, mas sim naquilo que o historiador Pierre Laborie chamou de zona cinzenta: o enorme espaço entre dois polos – resistência e colaboração / apoio – e mais, o lugar da ambivalência no qual os dois extremos se diluem na possibilidade de ser um e outro ao mesmo tempo.”³¹

Denise Rollemberg aplica a análise que o historiador Pierre Laborie faz da sociedade francesa sob o regime de Vichy (1940-44) ao caso da ditadura brasileira. Afirma que aqui também houve uma *zona cinzenta*³². Parece pertinente prolongar essa análise também para a posição institucional da Fundação Bienal em meio a esse período. Não há dualismo (*nacionalismo* abordado pela situação *versus* aquele da oposição), há interesses políticos e culturais que formam uma conjuntura propícia para a realização das Bienais Nacionais.

Além disso, é preciso destacar que, para esta pesquisa, tanto o regime militar quanto a oposição civil valorizavam a cultura, mas por motivos diferentes. Para o governo militar, a cultura servia concomitantemente como um “campo de batalha da ‘guerra psicológica’ da subversão e parte da estratégia de ‘reversão das expectativas’ da classe média, dado o esgotamento do ciclo de crescimento econômico que a

³¹ ROLLEMBERG, Denise. “As trincheiras da memória. A associação Brasileira de Imprensa e a ditadura (1964-1974)”. In Denise Rollemberg e Samantha Viz Quadrat. (orgs.). **A construção social dos regimes autoritários**. Legitimidade, consenso e consentimento no Século XX. v. 2: Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p.102.

³² Id. Ibid.

beneficiava e garantia seu apoio à ditadura”³³, enquanto para a oposição, o campo cultural era visto como ambiente para articulações de forças sociais de resistência e reafirmação de ideais democráticos.

Portanto, de acordo com o historiador Marcos Napolitano:

*“O campo da cultura foi valorizado como canal de comunicação entre o Estado para com a sociedade civil e da sociedade consigo mesma, alimentado por uma conjuntura de fechamento do espaço político tradicional. E a cultura engajada de esquerda teve um papel central, ainda que contraditório, nesse jogo, no qual práticas de ‘cooptação’ e ‘resistência’ não se excluíram e muitas vezes conviviam nos mesmos agentes e instituições socioculturais.”*³⁴

A criação de uma política cultural no Brasil durante o período da ditadura

Para compreender a instauração do regime autoritário no país e o contexto artístico vigente durante a época, é necessário retroceder alguns anos na história. Rapidamente, apresentar-se-ão alguns fatos históricos que auxiliam, entre outras questões abordadas na pesquisa, o entendimento do termo *nacional* ou da questão do nacionalismo para a cultura brasileira, em geral, e para as artes visuais e a Fundação Bienal, em particular.

Os primeiros anos da década de 1960 foram marcados por um momento de efervescência política e cultural. As mudanças no cenário político brasileiro se deram particularmente devido à implantação de uma nova forma de governo. Quando o presidente Jânio Quadros renunciou ao cargo, ainda no início do seu mandato, militares e civis de direita articularam-se para impedir a posse do vice-presidente João Goulart. Mesmo com os poderes presidenciais limitados, Goulart assumiu o comando do país, exercendo um governo de tendência populista e esquerdista. Nos dois anos e meio que se passaram, Goulart empreendeu algumas reformas reivindicadas por integrantes da esquerda, operários, camponeses e estudantes. Essa atitude de Goulart foi suficiente para que oficiais militares, governadores, parlamentares e empresários promovessem

³³ NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações: Políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”. In. Idem, p.150.

³⁴ Id. Ibid.

uma campanha desestabilizadora em seu governo, especialmente através das atividades do Ipes (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e do Ibad (Instituto Brasileiro de Ação Democrática). Vislumbravam no golpe político um meio para alcançar seus interesses financeiro-industriais.

Além disso, eram tempos de Guerra Fria e as relações diplomáticas brasileiras também foram alteradas.³⁵ Após a vitória do movimento guerrilheiro em Cuba, em primeiro de janeiro de 1959, os Estados Unidos passaram a se preocupar com um levante comunista na América Latina e a posse de João Goulart foi recebida com grande apreensão. Em meio ao clima de desconfiança suscitado pela Guerra Fria, o governo norte-americano decidiu intervir na política brasileira: “Washington apoiou financeiramente a eleição de políticos regionais adversários do movimento de Goulart e encaminhou ajuda externa a governadores simpáticos aos interesses norte-americanos”.³⁶ É importante lembrar que nesse momento os EUA também procuraram ampliar seu território de influências ideológicas e a América-Latina tornou-se um de seus principais campos de atuação.

Além de contar com a aprovação do governo norte-americano, os militares receberam o apoio de grupos heterogêneos para derrubar o presidente, “uma frente que reunia desde a extrema-direita, passando por conservadores e chegando aos liberais”.³⁷

Na concepção dos oficiais militares, o projeto político que se iniciara à força era uma “revolução” necessária para uma “correção de rumos” na política econômica brasileira: “o golpe de 1964 deveria ser entendido por todos como o marco de um novo patamar temporal, qualificado e legitimado pelas conquistas que ia obtendo”.³⁸ De acordo com os propositores do regime militar, seria o começo de um novo tempo, rumo a um futuro promissor. E certamente durante o governo de Médici, a partir de 1969-70, é possível presenciar o auge do otimismo desse grande projeto político, que seria recolocar o Brasil no caminho a que estava predestinado: o de se tornar uma grande potência mundial. Em meio a esse momento, a ideia de se criar uma Bienal Nacional é efetivada, como será discutido a seguir.

³⁵ Falar aqui de relações diplomáticas é revelante, visto que o início das Bienais de São Paulo esteve intimamente ligado à fundação do MAM, que, por sua vez, esteve vinculada a interesses norte-americanos em nosso país.

³⁶ GREEN, James N. **Apesar de vocês**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.26.

³⁷ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *João Goulart e a crise de 1964: no traço da caricatura*. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). **O golpe e ditadura militar. Quarenta anos depois (1964-2004)**. São Paulo: EDUSC, 2004, p.180.

³⁸ FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p.77.

“A partir do golpe de 31 de março de 1964, a elite política brasileira e a assim chamada ‘opinião pública’ assistiram estupefatas a uma escalada, jamais vista em nossa história, de atos arbitrários de toda a natureza”.³⁹ Enquanto a repressão variava com momentos mais brandos e outros intensos, a “linha dura” planejou um forte sistema nacional de segurança e informação, capaz de controlar energicamente qualquer divergência.⁴⁰ Em contrapartida, mesmo que o golpe militar se tenha efetivado sem qualquer resistência significativa, jovens militantes, estudantes e grupos de oposição passaram a protestar contra a ditadura militar no Brasil.

Dessa maneira, voltando o olhar para o campo cultural, com o golpe militar de 1964, o país passa a viver um período de repressão e censura que resultou no desmantelamento da grande maioria dos projetos culturais em curso. O Estado brasileiro tem, tradicionalmente, um papel de “mecenas” em relação às artes plásticas⁴¹. Este “mecenato”, que se dava anteriormente de maneira direta, como no caso de Portinari durante o Estado Novo, passou a ser exercido também de maneira indireta ao longo dos anos 1960 e 70. Nesse período, a ação do Estado brasileiro, ou sua política cultural, manifestava-se de duas maneiras diretas diferentes: uma repressiva e outra proativa. Além dessas duas formas diretas e controladas pelo aparato estatal, havia uma forma indireta de política cultural, apoiando a modernização da indústria cultural e da comunicação, já que assim o Estado também poderia se utilizar e manter uma imagem de progresso e desenvolvimento do país.

Durante o mandato de Castelo Branco (1964-1967), surgiu nos quadros do governo a discussão sobre a necessidade da elaboração de uma política nacional de cultura, mas não se registraram avanços. Em 1966, foi criado o Conselho Federal de Cultura⁴², com 24 membros indicados pelo Presidente da República, que chegou a

³⁹ Id. **Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar_ espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.18.

⁴⁰ Id. **Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.81.

⁴¹ MICELI, Sérgio. *Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil*. In: MICELI, Sérgio (org). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.

⁴² Conselho Federal de Cultura (1966-1990). A criação de um conselho de cultura dentro do âmbito do governo federal foi prevista pela primeira vez pelo Decreto-lei nº 526, de 01 de julho de 1938. Em 1961, o Conselho foi recriado, e reformulado no ano seguinte, passando a ter existência efetiva. Na segunda metade de 1966, foi formada uma comissão para elaborar estudos visando à reformulação da política cultural do país. Foi sugerida a criação de um Conselho Federal de Cultura, nos moldes do Conselho Federal de Educação.

Em 24 de novembro de 1966, através do Decreto-Lei nº 74, foi criado o Conselho Federal de Cultura, constituído, inicialmente, por 24 membros diretamente nomeados pelo Presidente da República: três internamente, o CFC era dividido em quatro câmaras: artes, letras, ciências humanas, patrimônio histórico e artístico nacional. (CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Governo Militar: O Conselho Federal de Cultura. Texto apresentado no XIII Encontro de História Anpuh- Rio**. pp. 01- 02).

apresentar alguns planos de cultura para o governo, em 1968, 1969 e 1973, mas nenhum deles foi posto em prática. Ainda em 1966, foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC) que incorporou o Instituto Nacional de Cinema Educativo.

Segundo Napolitano, a repressão que se vigorou na área cultural não foi linear e homogênea ao longo do regime, defendendo a existência de três momentos repressivos com táticas diferenciadas, porém, complementares. O primeiro (1964-1967) foi marcado por um objetivo básico: “Dissolver as conexões da ‘cultura de esquerda’ com os movimentos sociais e as organizações políticas, exemplificado pelos fechamentos do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE), do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) e pelo fim dos movimentos de alfabetização de base.”⁴³

Ainda na percepção do mesmo pesquisador, as principais características desse momento são o controle da atividade intelectual escrita (imprensa) e a existência de uma censura relativamente desarticulada e branda a respeito das atividades artísticas, com menor ou maior rigor entre os anos 1964 e 1967.

É interessante observar que as primeiras atuações repressivas relacionadas ao sistema das artes plásticas deram-se em relação à administração de instituições públicas. Logo após o golpe, em maio de 1964, o diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Tulio Magnaine, foi chamado a depor a uma comissão encarregada de apurar questões ideológicas de funcionários e, logo em seguida, foi aposentado compulsoriamente.⁴⁴ Segundo depoimento de José Roberto Teixeira Leite⁴⁵, caso semelhante ocorreu no Rio de Janeiro com ele, que foi afastado da direção do Museu Nacional de Belas Artes e substituído por Donato de Mello Junior. No entanto, pressões e ação de censura mais intensa, dirigida às artes plásticas, ocorreram, na maioria das vezes, após a promulgação do AI-5.

O Estado buscava institucionalizar sistematicamente o aparato repressivo, baseado em uma “utopia autoritária”, que visava à eliminação das células “subversivas” da sociedade brasileira para a realização de “objetivos nacionais”, o que resultou em uma série de Atos Institucionais. A instauração do AI-5, em dezembro de 1968, propiciou o recrudescimento da ação repressiva do Estado e fortaleceu o combate aos grupos com opiniões divergentes. James Green avaliou que o ano de 1968, no Brasil,

⁴³ NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações: Políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”. In. *op. cit.*, p. 151

⁴⁴ BULHÕES, Maria Amélia. **Artes plásticas: Participação e Distinção / Brasil anos 60/70**. USP: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1990, p.175 (Tese de doutorado).

⁴⁵ Depoimento dado à autora em 25 de novembro de 2012.

“terminou em melancólico desapontamento para os que pensavam que os dias da ditadura estavam contados”.⁴⁶ Reduzia-se a possibilidade de qualquer retorno, no curto prazo, a um governo civil e democrático.

No ano de 1969, o Serviço de Segurança Nacional (SNI), órgão responsável por colher informações e desenvolver a propaganda política, foi formalmente implantado. O sistema DOI-CODI⁴⁷, órgão de inteligência e repressão subordinado ao Exército, começou a agir em julho, resultando no surgimento de uma polícia política. A partir de então, as vozes dissidentes foram ordenadamente caladas.

Segundo Napolitano, com esse recrudescimento da ação repressiva do Estado, inicia-se o segundo momento opressivo, entre o fim de 1968 e o início de 1979, que foi marcado não apenas pela prática repressiva mais organizada e direta sobre a área cultural, mas também com a instituição da censura como prática estratégica do Estado.

“O objetivo central nesse segundo momento, era reprimir o movimento da cultura como mobilizador do radicalismo da classe média, principalmente os estudantes. Em outras palavras, a tensão entre movimentos sociais e o regime autoritário chegou a tal ponto que (...) o controle da cultura nesse período, fez parte da luta contra a guerrilha de esquerda e contra o crescimento da oposição na própria classe média consumidora de produtos culturais.”⁴⁸

No governo do Presidente Médici (1969-1974), durante a gestão do Ministro Jarbas Passarinho (1969-1973), foi elaborado o Plano de Ação Cultural (PAC) apresentado pela imprensa da época como um projeto de financiamento de eventos culturais. O plano marcou o início de uma série de ações do Estado no campo da cultura. Segundo Sérgio Miceli:

“O Estado oferecia apoio e estímulo às artes plásticas também no momento de maior repressão. De forma direta, esse apoio efetuava-se através da doação de verbas e a criação de organismos para atuar no sistema das artes. De maneira indireta, o apoio se dava por meio da ajuda a instituições privadas que, por sua vez, garantiam a manutenção

⁴⁶ GREEN, James N. *op.cit.*, p.124.

⁴⁷ Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna.

⁴⁸ NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações: Políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”. In *op. cit.*, p. 151-152

*dos limites desejados pelo governo militar. O Estado mantinha apoios tradicionais, como manutenção de museus públicos, doações para particulares e fundações, montagens de mostras no exterior promovidas pelo Itamaraty, entre outros.*⁴⁹

Um dos mais tradicionais apoios estatais às artes plásticas foi dirigido à Bienal de São Paulo. Transformada em Fundação, a Bienal permaneceu, ao longo da década de 1970, sustentada por verbas públicas, mantida em sua estrutura funcional por doações federais, estaduais e municipais. Além disso, o governo oferecia prêmios em dinheiro aos artistas contemplados na própria Bienal Internacional de São Paulo, no Panorama da Arte Atual Brasileira, promovido pelo MAM-SP e em salões espalhados pelo Brasil.

Na gestão do Ministro Ney Braga, durante o governo Geisel (1974-1978), foram criados novos órgãos, entre eles o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e ocorreu a reformulação da Embrafilme, que havia sido criada em 1969.

As alterações implantadas por Ney Braga modificaram a forma de atuação do Ministério. A Funarte, por exemplo, também fomentava projetos. Ela vinha cumprir, de maneira ampliada, parte das atribuições previstas pelo Conselho Federal de Cultura para um Serviço Nacional de Artes Plásticas. O Governo Militar, ao organizar estruturalmente as artes através da FUNARTE, assegurava a valorização dos bens simbólicos brasileiros, buscando melhorar a imagem internacional do país no momento em que ampliava suas relações econômicas com o capital estrangeiro⁵⁰. Esta é uma das faces do início de uma abertura democrática ensaiada por parte da cúpula do Governo Militar.

Desde 1976, a FUNARTE apoiou diversas mostras de artes plásticas, em especial os Salões que se espalharam pelo Brasil e edições das Bienais de São Paulo. Em 1976, a Bienal Nacional obteve seu apoio e, no ano seguinte, a *XIV Bienal Internacional de São Paulo*, da Fundação Bienal de São Paulo.

⁴⁹ MICELI, Sérgio. In: CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Governo Militar: O Conselho Federal de Cultura**. *Texto apresentado no XIII Encontro de História Anpuh- Rio*. p.01-02.

⁵⁰ CALABRE, Lia. *op. cit.*

É importante lembrar que aumentou a quantidade de salões oficiais durante o final dos anos 1960 e o início da década seguinte.⁵¹ Os salões eram responsáveis por difundir as *neovanguardas*, por isso, ao promover prêmios nestes eventos, o Estado também assumiria o ônus de uma modernização artística, de forma semelhante com o que ocorria na economia brasileira pós 1964.

Representado pelas instituições culturais que sustentava economicamente, o Estado desempenhava um importante papel na integração dos setores cultural e empresarial. Em relação às artes plásticas, os interesses dos empresários e do governo parecem ser os mesmos: a legitimação das estruturas de poder e o afastamento das artes plásticas dos problemas econômicos, sociais e políticos da maioria da população. Isso fazia parte de um projeto estratégico de “integração nacional”. Nas palavras de Marcelo Ridenti:

“Concomitante à censura e à repressão política, ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado. A partir do governo Geisel (1974-79), com a abertura política, especialmente por intermédio do Ministério da Educação e Cultura, que tinha à frente Ney Braga, o regime buscava incorporar à ordem artistas de oposição.”⁵²

Retornando ao ponto assinalado por Napolitano, o terceiro momento repressivo se deu a partir de 1979 até 1985 e tentava, “basicamente, controlar o processo de desagregação da ordem política vigente, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem para a expressão artística.”⁵³

⁵¹ BULHÕES, Maria Amélia. *op. cit.* p. 193

⁵² NAPOLITANO, Marcos. “Vencer Satã só com orações: Políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”. In. *op. cit.*, p.150.

⁵³ Id. *ibid.*, p. 152.

Conjuntura artística no final da década de 1960: nacionalismo e censura

A década de 1960, sobretudo nos seus últimos anos, foi marcada por uma vontade de transformação, de ação para mudar a história. No cenário cultural, dentro do espírito contestador dos anos 1960 e 70, irradiaram-se manifestações contra a política vigente no país. O pensamento utópico integrava as esferas da arte e da política e norteava as ações de uma parcela de críticos e artistas, que se engajavam nas manifestações das novas vanguardas. Para essa comunidade artística, o nacionalismo estava ligado diretamente à oposição ao Estado.

Já o Estado, na ânsia de englobar o maior número possível de seguidores e diminuir os desafetos, segundo Renato Ortiz, procurou juntar duas categorias simbólicas diversas: o nacional e o popular. Ortiz identificou uma diferença crucial entre elas: enquanto o “popular” se manifesta como vivência (por exemplo, no folclore e nos cultos afro-brasileiros), o “nacional” pertence ao domínio da ideologia. Dessa forma, “o mito é encarnado pelo grupo restrito, enquanto a ideologia se estende à sociedade como um todo”.⁵⁴ Como a memória coletiva de manifestações populares é restrita a um grupo, não é possível estendê-la para o âmbito nacional, tornando difícil afirmar a existência de uma cultura popular “essencialmente” brasileira. No entanto, ao valorizar as manifestações populares – e regionais – o regime militar tenta forjar uma identidade nacional conciliando a pluralidade da cultura popular em um discurso unívoco. Assim como a memória, a identidade nacional é uma construção, vinculada a grupos sociais e a seus interesses. Dessa maneira, “o Estado deve estimular a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal. As ações governamentais tendem, assim, a adquirir um caráter sistêmico, centralizado em torno do poder Nacional”.⁵⁵

Os ideais culturais de Francisco Matarazzo Sobrinho estavam alinhados com os preceitos culturais do Estado, de acordo com a documentação levantada pertencente ao AHWS. Num manuscrito sem data, assinado pelo presidente da Fundação, ele descreve sua vontade de realizar uma Bienal Nacional e, em especial, uma exposição de arte popular e arte primitiva, destacando a grande importância de trazer à tona manifestações populares, em consonância com os objetivos do Estado.⁵⁶ É claro que

⁵⁴ ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.136.

⁵⁵ Id. Ibid. p.83.

⁵⁶ Este manuscrito foi encontrado juntamente com o ofício IXB/1715 de 28 de dezembro de 1967, em que o diretor-secretário Luiz Fernando Rodrigues Alves convida os seguintes nomes para participar da reunião de

essa vontade de Ciccillo não é suficiente para comprovar tal afirmação, porém, a trama formada pela conjuntura, juntamente com novas informações agregadas, nos permite traçar essa hipótese.

Portanto, a questão nacional – no contexto cultural – era discutida de diferentes maneiras, tanto pelo Estado quanto pela oposição. Enquanto o Estado promovia um nacionalismo “embelezador” e ufanista, artistas e intelectuais ligados à vanguarda brasileira disseminavam um nacionalismo crítico, denunciavam o autoritarismo das instituições oficiais e do Estado, expunham a então chamada condição “terceiro-mundista” do Brasil.

Questões políticas e sociais foram levantadas em diversos campos da cultura. Glauber Rocha revolucionou o cinema ao instituir uma estética crua e violenta, a “Estética da Fome”, em 1965. Ao lado de outros cineastas cariocas, Rocha valorizou a brasilidade enraizada, o homem simples da periferia e do campo, denunciou desigualdades sociais, confrontou a “realidade brasileira”. Com uma linguagem inovadora, o cinema brasileiro alcançou destaque internacional, recebendo inúmeros prêmios no exterior. Embora a repercussão positiva do Brasil em países estrangeiros interessasse ao regime, o seu conteúdo tornou-se um problema: “como diziam os militares, esses filmes só mostram a pobreza, a miséria e os conflitos brasileiros”.⁵⁷ Sua estética desconstruía o “Brasil oficial” que se queria difundir, como analisa Teixeira Coelho:

“...isso era um crime descrito e tipificado nas Leis de Segurança Nacional (entenda-se: leis contra o pensamento divergente da ideologia de direita implantada) imposta pela ditadura, leis que permitiam que um artista fosse julgado e condenado à prisão por expressar seu pensamento.”⁵⁸

Assessoria da Pré-Bienal de 1968: José Geraldo Vieira, Fábio Magalhães, Maria Bonomi, Sergio Ferro, José Roberto Teixeira Leite e Jaime Mauricio.

⁵⁷ COELHO, Teixeira. *Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia*. In: **Revista USP**. São Paulo: nº 52, dez-fev, 2001-2002, p. 82.

⁵⁸ Id. *ibid.* p. 88.

Segundo A pesquisadora Caroline Schroeder, o órgão estatal gestor do cinema brasileiro⁵⁹ permitia que os filmes circulassem no exterior, porém não lhes dava condições para a projeção pública no Brasil.

No ano de 1965, também ocorreram as mostras *Opinião 65* e *Propostas 65*. Destacamos a importante atuação do galerista Jean Boghici e da crítica Ceres Franco na Galeria Relevo. Trouxeram ao Brasil a exposição *Nova Figuração na Escola de Paris* e realizaram a coletiva *Opinião 65*, sediada no MAM, apresentando os trabalhos de jovens artistas brasileiros, latino-americanos e europeus.

O nome da exposição *Opinião 65* evocava as opiniões da classe artística ao regime então instalado e uma nova configuração da arte brasileira, que vinha se modificando desde o começo dos anos 60, além de possibilitar que os cidadãos externassem suas opiniões. O pintor Carlos Vergara, participante da mostra, afirmou nesse sentido que “Opinião 65 era uma atitude política enquanto atitude artística e que a idéia básica era opinar... e opinar tanto sobre arte quanto sobre política”⁶⁰.

Mário Pedrosa apontou o show *Opinião* e o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, como partes deste contexto pelo qual emergiram todos os artistas – “um meio social comum, por igual convulsionado, por igual motivado”⁶¹. Foi considerada por diversos críticos de arte, entre eles Frederico Morais, Wilson Coutinho, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, a primeira manifestação artística coletiva de vanguarda após o golpe de 1964. Por causa de seu caráter político instigou os artistas a opinarem sobre a situação política brasileira e, paralelamente, sobre a sua própria arte.

Alguns meses mais tarde, em dezembro de 1965, Waldemar Cordeiro articulou a exposição e os debates realizados na FAAP durante a *Propostas 65*, os quais abriram espaço para discussão, entre artistas e críticos, sobre a *neovanguarda* no Brasil. O evento, nos mesmos moldes de *Opinião 65*, apresentou caráter exclusivamente nacional e pretendia discutir as diferentes tendências realistas de vanguarda no país não apenas através da mostra da produção dos artistas, como também de uma série de debates.

⁵⁹ O Instituto Nacional de Cinema (INC) foi criado em 1966 para gerir o cinema brasileiro. Em 1969, a Embrafilme assume a produção e distribuição dos filmes brasileiros. Com o esvaziamento das suas funções, o INC é extinto em 1975. Apud. SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. USP: Escola de Comunicação e Artes, 2011, p.35. (Dissertação de mestrado).

⁶⁰ SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica – qual é o parangolé**. Rio de Janeiro: Ed. Relume-Dumará, 1996, p. 50.

⁶¹ PEDROSA, Mário. **Correio da manhã**, 11 set. 66, In PEDROSA, Mário. **Política das artes – textos escolhidos 1**. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 205.

Problemática semelhante pode ser reconhecida nos espetáculos teatrais. Tanto o Teatro de Arena como o Teatro Oficina responderam à condição política brasileira, porém com estratégias diversas. O Oficina distanciou-se do Teatro de Arena com a peça *O Rei da vela*, de 1967, em sua tentativa de “provocar impacto artístico e político nacionalmente no campo teatral, propondo uma ‘revolução ideológica e formal’ que os aproximaria do nascente tropicalismo”.⁶² O grupo se utilizava do choque e do insulto para interagir com o público. Relata Roberto Schwarz que “o espectador é tocado para que mostre o seu medo, não seu desejo. É fixada a sua fraqueza, e não o seu impulso. (...) Ao que pude observar, passa-se o seguinte: parte da plateia identifica-se com o agressor, às expensas do agredido”.⁶³

Na música, duas vertentes se destacaram por adicionar o conteúdo sócio-político: as canções de protesto e o Tropicalismo. Enquanto as primeiras animavam o público dos festivais com mensagens engajadas, unindo brasilidade e participação político-social, os tropicalistas procuravam recuperar tradições populares em sintonia com a tendência internacional. A postura descompromissada e ambígua desses artistas gerava, ao mesmo tempo, entusiasmo e desconfiança. Segundo Celso Favaretto:

“...o trabalho deles foi especificamente artístico, mas a política não estava ausente pois responderam à situação decorrente do movimento militar de 64, ao produzir a linguagem da mistura, que corrói as ideologias em conflito e rompe o círculo do bom gosto ou das formas eleitas, dialetizando a produção cultural.”⁶⁴

O termo “Tropicália” foi inspirado na obra de mesmo nome de Hélio Oiticica. Além de aglutinar música e poesia, os tropicalistas interagiram com o cinema, o teatro e as artes plásticas. Configurava-se ali um movimento de vanguarda cultural que tendia à mistura de gêneros e ações coletivas. Nas artes plásticas, toda essa efervescência culminava na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, formulada por Oiticica e organizada por artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo.

O evento serviu também como paradigma para outras manifestações das *neovanguardas* no Brasil e suscitou uma série de ações coletivas no Rio de Janeiro, como: *Arte na Rua*, proposta por Hélio Oiticica; *Arte Pública no Aterro*, organizada por

⁶² RIDENTI, Marcelo. *op. cit.*, p.245.

⁶³ SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.50.

⁶⁴ FAVARETTO, Celso. **Tropicália alegoria alegria**. (2ª ed.) São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p.126.

Frederico Morais e Oiticica e *O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa*, exposição temática organizada por Morais na ESDI do Rio de Janeiro⁶⁵.

Segundo Celso Favaretto, a vanguarda da modernidade:

*“...por efeito do ímpeto utópico, pretende tirar partido de uma situação histórica que permite aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto de luta pela transformação social, agenciando experimentalismo, inconformismo estético e crítica cultural que, imbricados, compõem a atitude ético-política.”*⁶⁶

A Tropicália, que teve início na mostra *Nova Objetividade*, desfaz-se em dezembro de 1968. Caetano e Gil são presos e convidados a deixar o país no ano seguinte. Oiticica viaja uma semana antes da decretação do ato para preparar sua exposição na Whitechapel, em Londres.

Marcelo Ridenti diagnosticou os efeitos do recrudescimento da ditadura:

*“...o quadro mudaria após o fechamento político com a promulgação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, seguido da derrota das esquerdas brasileiras, esmagadas pela ditadura – que, paralelamente à repressão, realizava o ‘milagre econômico’ que consolidaria a modernização conservadora.”*⁶⁷

Com isso, a utopia revolucionária se afastaria da cena cultural. Dissolviam-se as bases da “estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária” que deram vida às manifestações político-culturais dos anos 1960.

Porém, como sugere Renato Ortiz, esse ato autoritário não foi apenas restritivo: “a censura possui duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação”.⁶⁸

⁶⁵ MORAIS, Frederico. **Artes plásticas. A crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

⁶⁶ FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992. p. 20.

⁶⁷ RIDENTI, Marcelo. Artistas e política no Brasil pós-1960: Itinerários da Brasilidade. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (orgs). **Intelectuais e Estado**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p.247.

⁶⁸ ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001, p.114.

Tanto a censura como outras estratégias de controle foram utilizadas pelo regime militar para silenciar pensamentos divergentes. “Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas”.⁶⁹ Aqueles que ousavam questionar a política dos governantes militares, ou, então, que produziam “leituras” díspares da indicada pelo Estado sobre o Brasil e os brasileiros, eram vistos como elementos subversivos que precisavam ser disciplinados. Sendo assim, “o ato repressor atinge a especificidade da obra, não a generalidade de sua produção”.⁷⁰

As artes visuais deveriam estar em consonância com o discurso propagado pelo Estado. Aqueles que estabeleciam uma reflexão crítica sobre a política do regime militar ou que se distanciavam da “leitura” oficial sobre o Brasil e sobre os brasileiros por meio de suas proposições artísticas, estavam sujeitos à censura.

Carlos Fico, ao analisar a propaganda política produzida no período de 1969-77, apontou que os índices de uma visão “otimista” sobre o Brasil foram ressignificados pelo regime militar – “a exuberância natural, a democracia racial, o conagraçamento social, a harmoniosa integração nacional, o passado incruento, a alegria, a cordialidade e a festividade do povo brasileiro, entre outros”.⁷¹ No uso desse repertório, a propaganda política incentivava uma “leitura” do Brasil, criando as bases para um sistema de autorreconhecimento social e instaurando uma mística de esperança e otimismo. Os militares acreditavam-se imbuídos de uma “missão civilizatória”, que levaria o Brasil para uma nova realidade econômica, política e moral.

Por meio de técnicas modernas de propaganda, foi divulgado “um discurso ético-moral com estrutura, teóricos e militares que se apropriaram (...) do poder de conceituar o que era ‘nacionalidade’, ‘democracia’, ‘sociedade brasileira’, ‘cultura brasileira’, ‘economia brasileira’ e assim por diante”.⁷² Tal discurso indicava quais eram os comportamentos adequados e as atitudes apropriadas do brasileiro. Dessa forma, foram omitidas as imagens negativas atribuídas ao povo brasileiro e ao país, tais como a preguiça, a ignorância, a indolência, a sensualidade permissiva, e passou-se a elogiar, de modo “estetizante”, as já muito gastas e triviais imagens ufanistas do passado, que eram agora revitalizadas pelos recursos dos modernos meios de comunicação. A

⁶⁹ Id. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.89.

⁷⁰ Id. *ibid.*

⁷¹ FICO, Carlos. **Reinventando o Otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p.11.

⁷² Id. *ibid.* p.12.

propaganda amparava-se também na ideia de “democracia”, entendida no sentido de “não-comunista”. A arte brasileira também deveria, segundo a convicção do regime militar, se adequar às novas regras de conduta e de civilidade impostas aos brasileiros.

Porém, clima de entusiasmo crítico de alguns artistas pode ser visto na, já citada, exposição realizada na FAAP, *Propostas 65 em que* algumas obras foram acusadas de “infringir a ética” e assim, proibidas. “Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros, acompanhados de outros artistas, retiraram seus trabalhos da exposição, em sinal de protesto (...)”⁷³.

Em 1967, a censura atingiu o IV Salão Nacional de Arte Contemporânea de Brasília. Cláudio Tozzi teve seu painel *Guevara vivo ou morto* danificado por um grupo de direita. Nesse trabalho, o artista escolheu como tema Ernesto “Che” Guevara, que se tornara símbolo da revolução cubana. O painel, dividido em três partes, destaca ao centro o retrato do guerrilheiro, e em suas laterais imagens de crianças miseráveis e de trabalhadores em protesto.⁷⁴

No mesmo ano de 1967, como aponta Caroline Schroeder, antes da abertura oficial da IX Bienal de São Paulo, a polícia retirou a obra de Cibele Varela, considerada “ofensiva”. A artista expôs uma caixa que, quando aberta, soltava um mapa do Brasil colado à foto de um general e a uma frase do *Hino à Bandeira Nacional* – “recebe um afeto que se encerra em nosso peito juvenil”. Além disso, “o júri do prêmio de aquisição do Itamaraty se recusou a conceder prêmios a trabalhos de pesquisa eróticos ou de fundo político”.⁷⁵ Propostas com esses temas estavam sendo cada vez mais censuradas nas exposições.

Ainda na *IX Bienal*, a série de bandeiras de Quissak Júnior provocou a irritação dos militares, que alegaram que o artista tratava o símbolo nacional de forma “indevida”. Chamado *Políptico Móvel*, o trabalho era composto por cinco quadros-caixas, que podiam ser movimentados pelo espectador, criando diversas composições com os elementos da bandeira brasileira. Na mesma mostra em que Quissak Júnior sofreu duras críticas por parte dos militares, Jasper Johns foi premiado com a série *Flags*, que tem como assunto a bandeira americana. O tratamento plástico-visual diferenciado dado às obras de temática similar pode ser explicado levando em consideração o contexto sociopolítico brasileiro. O “desleixo” do tratamento formal dado pelo artista

⁷³ LOPES, Fernanda. **A experiência REX**. São Paulo: Alameda, 2009, p.39.

⁷⁴ Os painéis foram posteriormente restaurados.

⁷⁵ Cf. SCHROEDER, Caroline In: PONTES, Maria Adelaide do Nascimento; VASSÃO, Maria Olímpia de Mello. *Arte e Censura*. In: **Cronologia de artes plásticas: referências 1975-1995**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2010, p. 6.

brasileiro à bandeira nacional atingiu os militares. Devemos lembrar que na construção oficial da ideia de Brasil as mazelas brasileiras deveriam ser ocultadas para enaltecer a grandiosidade do país.⁷⁶

A *II Bienal da Bahia* também foi vítima de censura política. Voltada para a arte contemporânea, a mostra buscava promover a integração dos artistas residentes fora do eixo central Rio-São Paulo. Embora patrocinada pela Secretaria da Educação e Cultura, a organização e a execução da mostra não dependiam exclusivamente do poder público. Juarez Paraíso e Luiz Henrique Tavares organizaram a exposição com o apoio dos jovens artistas locais.

Ao ser analisada a *II Bienal*, é possível constatar sua representatividade no contexto artístico. Dentre os 270 artistas expositores encontraram-se: Antônio Bandeira, Ana Letícia, Roberto Magalhães, Fernando Jackson (Paraíba), João Câmara, Gilvan Samico, Carlos Scliar, entre outros. Nelson Leirner foi agraciado com sala especial. Porém, o já previsto clima tenso, ainda antes de sua inauguração, foi confirmado pelo depoimento de Juarez Paraíso: “fomos procurados por alto funcionário da Secretaria da Educação dando ordens para que certas obras, por ele consideradas ‘subversivas’, fossem retiradas da Bienal”.⁷⁷

Os organizadores não acataram a ordem e inauguraram a exposição em dezembro de 1968, com as obras previamente selecionadas. Porém, no dia seguinte, a mostra foi fechada pela polícia política. O incidente foi atribuído ao discurso inaugural, proferido pelo governador Luiz Vianna Filho, que utilizou algumas expressões consideradas proibitivas para a época, tais como: “toda arte jovem tem de ser revolucionária” e “a liberdade caracteriza a arte”. Porém, Paraíso dá outra versão para o fato: “A *II Bienal Nacional de Artes Plásticas* não foi fechada pela Polícia Federal, como se espalhou pelo Brasil afora, e sim pelo próprio Governo receoso de maiores represálias”.⁷⁸

Assim, da *Bienal*, rotulada de “comunista”, resultou a prisão de seus organizadores por trinta dias e na apreensão de dez obras consideradas “ofensivas”. Foi reaberta em 17 de janeiro de 1969, com nova direção e sem as obras censuradas. Os artistas prejudicados na ocasião, segundo Paraíso, foram Lênio Braga (três trabalhos), Antônio Manuel (um trabalho), Manuel Henrique (três trabalhos) e Farnese

⁷⁶ SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. USP: Escola de Comunicação e Artes, 2011, p.35. (Dissertação de mestrado).

⁷⁷ Entrevista de Juarez Paraíso. *Revista da Bahia*, Fundação Cultural do Estado da Bahia, n.40, abr. 2005.

⁷⁸ Id. *ibid*.

de Andrade (um desenho). Ceres Coelho, analisando o movimento moderno na Bahia, acrescentou ainda outros nomes à lista: Antônio Dias e Tereza Simões.⁷⁹

Segundo Marília Andrés Ribeiro, “a Bienal Nacional da Bahia tornou-se um dos emblemas mais representativos das relações antagônicas entre o projeto do governo militar e dos setores culturais e artísticos do país, que ainda atuavam sob os auspícios dos governos estaduais”.⁸⁰

Em 1969, no 3º Salão de Ouro Preto, algumas gravuras inscritas foram retiradas antes da abertura da mostra, nem mesmo o júri teve acesso às obras.

No mesmo ano, a censura fechou a mostra de artistas selecionados para a representação brasileira na VI Bienal de Paris, exposta no MAM-RJ, e impediu sua presença na França. A exposição foi suspensa antes de sua abertura oficial. No dia seguinte, o *Correio da Manhã* noticiou a interrupção da mostra:

*“A exposição dos trabalhos dos representantes brasileiros à Bienal de Paris foi desmontada horas antes da sua inauguração oficial, prevista para as 18 horas de ontem, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por ordem do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores.”*⁸¹

Maurício Roberto, arquiteto e diretor-executivo do Museu de Arte Moderna, recebeu um telefonema vetando a abertura da exposição no começo da tarde. Algumas horas depois, um funcionário do Itamaraty reforçou a ordem pessoalmente. Os trabalhos dos artistas foram então desmontados, encaixotados e guardados em um depósito.

Mesmo com o cancelamento da exposição antes da abertura oficial, a mostra foi considerada um sucesso pelo *Correio da Manhã*. Isso porque, no dia anterior ao da abertura, quando a exposição já estava montada, um número grande de artistas e apreciadores apareceram para conferir os trabalhos. Dentre eles, estava um oficial militar: “além das personalidades do mundo artístico e cultural, sócios do Museu e grande público, a exposição foi vista também pelo general César Montagna de Souza,

⁷⁹ COELHO, Ceres Pisani Santos. *Artes plásticas: movimento moderno na Bahia*. 1973. Tese (Curso para professor Assistente do Departamento I) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1973. In. SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. USP: Escola de Comunicação e Artes, 2011, p.35. (Dissertação de mestrado).

⁸⁰ RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997, p.86.

⁸¹ Itamarati [sic] cancela mostra no Museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 maio 1969.

comandante de artilharia de Costa da I Região Militar, que chegou às 11 horas da manhã ao Museu de Arte Moderna”.⁸²

Com a desmontagem da exposição, os organizadores temiam o impedimento da presença brasileira em Paris:

*“O Departamento Cultural não tomou nenhuma outra providência no sentido de explicar como ficará a questão da representação brasileira na Bienal que será aberta, em setembro, com a participação de artistas do mundo inteiro. Os nomes dos representantes brasileiros deveriam ser comunicados à Bienal, em Paris, até domingo. As obras selecionadas deveriam ser enviadas a Paris até 1º de julho”.*⁸³

De fato, a *Bienal* francesa não contou com a participação do Brasil em 1969. Era o próprio Departamento Cultural que havia designado ao MAM-RJ a organização da mostra e a seleção dos artistas que representariam o Brasil na França. Por conta disso, Maurício Roberto enviou um documento, também publicado na imprensa, ao embaixador Donatello Grieco, chefe do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores, informando sobre o projeto desenvolvido para a mostra. O “ofício-relatório” apresentava também o resultado da premiação dos artistas, atestando que o julgamento havia sido realizado no dia 28 de maio, por uma comissão de críticos de arte e artistas. Entre os premiados, estavam Antônio Manuel, Humberto Espíndola, Carlos Vergara e Evandro Teixeira.

Antônio Manuel esteve presente na exposição com *Repressão outra vez: eis o saldo*, uma série de trabalhos de conteúdo político, em que se apropriava de notícias e imagens de jornais sobre o confronto entre estudantes e forças armadas que resultou na morte do estudante Edson Luiz, em 1968. As serigrafias em preto sobre fundo vermelho, encobertas por tecidos negros, só podiam ser reveladas com a ação do observador. Uma corda presa ao trabalho, quando puxada, suspendia o tecido.

Evandro Teixeira participou com uma fotografia chamada *Motociclista da FAB*, que revela o instante em que um oficial cai da sua motocicleta. A imagem não provocou polêmica quando foi publicada em 1965, porém, em 1969, a foto ganhou nova significação. Segundo Sheila Cabo, “no contexto de 1969, fica a pergunta sobre aquele homem fardado, que representava tudo que uma grande parcela da sociedade gostaria

⁸² Id. ibid.

⁸³ Id. ibid.

ver caindo de fato. A imagem ganhou o conteúdo do desejo inconsciente de um fotógrafo, que se generalizou”.⁸⁴

Niomar Moniz Sodré Bittencourt, diretora do MAM-RJ, que havia participado da seleção dos artistas, relatou posteriormente a coesão do grupo de artistas escolhido para participar da *Bienal* francesa: “tenho consciência de que constituíam uma bela e homogênea equipe, unida por um forte acento brasileiro que, por isso mesmo, iria marcar sua presença naquela renovadora mostra cosmopolita da juventude artística do mundo”.⁸⁵ Foi, no entanto, justamente este “acento brasileiro” que provocou a censura. As proposições experimentais estavam cheias de referências políticas, enquanto outras atingiam em cheio a “educação moral”, incentivada pelo regime militar.

Na virada dos anos 1960 para os anos 1970, surgiu então uma nova geração de artistas que realizou várias ações efêmeras de protesto político e comportamental, voltadas para experiências com o corpo e as sensações, a inteligência e os conceitos. Destacamos aqui, alguns desses artistas que marcaram presença no *Salão da Bússola*, no XIX Salão Nacional do Rio de Janeiro e em edições dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas, entre outras mostras: Cildo Meirelles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Thereza Simões, Guilherme Vaz, Raimundo Colares, Odila Ferraz e Luiz Alphonso, entre outros.

Patrocinado por Aroldo Araújo Propaganda Ltda., em comemoração ao aniversário de cinco anos da empresa, o *Salão da Bússola*⁸⁶ foi realizado no MAM-RJ de 5 de novembro a 5 de dezembro de 1969. O Salão beneficiou-se de um contexto no qual os artistas tinham trabalhos não mostrados em outros certames (a censura e fechamento da exposição no MAM-RJ que iria representar o Brasil na *Bienal de Jovens* de Paris, anteriormente comentada, e boicote à Bienal de São Paulo) e de uma comissão julgadora formada por Frederico Moraes, Mário Schenberg e Waldir Ayala que, à exceção do último, apostava na experimentação artística mais radical. Os prêmios foram concedidos a artistas jovens que consolidaram suas trajetórias nos anos 70, entre eles Cildo Meirelles, Antonio Manuel, Ascânio MMM, Thereza Simões, Antonio Barrio, Luiz Alphonso e Guilherme Vaz. Além da importância de alguns trabalhos expostos neste Salão, foram promovidos eventos paralelos, como um ciclo de debates.

⁸⁴CABO, Sheila. **Convite ao político: fotografia como resistência**. In: *XIV Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)*, Goiânia, out. 2005.

⁸⁵ Fundadora do MAM deixa a Diretoria da Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

⁸⁶ O Salão recebeu esse nome porque a bússola era o símbolo da empresa.

Outra proposta interessante foi a manifestação *Do Corpo à Terra*, concebida pelo crítico Frederico Moraes em Belo Horizonte, em 1970, constituída pelos artistas Artur Barrio, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, além do próprio organizador. *Do Corpo à Terra* estava inserida em diversas questões apontadas por sua época. De um lado, fundamentada no contexto cultural e político do final dos anos 60, ela deu continuidade ao projeto de uma vanguarda nacional comprometida social e politicamente. De outro, configurou uma nova discussão na arte brasileira, a da arte conceitual (já evidenciada no *Salão da Bússola* em 1969).

Nessa época, Moraes publicou um artigo, “Contra a arte afluyente”, em que explicita os pressupostos teóricos do que chama arte de guerrilha e reclama a possibilidade de uma atuação alternativa para o artista e o crítico na América Latina. Colocando-se contra a arte oficial, divulgada pelos países hegemônicos, o crítico defendia a sua substituição por uma nova arte inspirada nas propostas conceituais e processuais, voltada para o corpo e o entorno⁸⁷.

Neste contexto de críticas ao regime autoritário, Ferreira Gullar também se posiciona ao falar sobre o já abordado fechamento da mostra de artistas selecionados para a representação brasileira na *VI Bienal de Paris*, exposta no MAM-RJ:

*“A censura oficial determinou o encerramento da mostra, alegando que as obras expostas eram ou de protesto contra o regime ou obscenas. Esta medida implicava a proibição do envio das obras à Bienal de Paris. A reação contra a censura foi imediata. A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), então presidida por Mário Pedrosa, emitiu uma nota de repúdio ao ato do governo, afirmando que ele antevia contra a criação da obra de arte e o livre exercício da crítica de arte”.*⁸⁸

O documento recomendava a seus membros que se recusassem a participar do júri de certames artísticos promovidos pelo governo. Esta recomendação foi decisiva para que os protestos se voltassem contra a Bienal de São Paulo.

Teixeira Coelho ressaltou a importância da Bienal de São Paulo para o poder político durante o regime militar analisando o surgimento de manifestações culturais de

⁸⁷ MORAIS, Frederico (org.). *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. In: **Depoimento de uma geração: 1969-1970**. Rio de Janeiro: BANERJ, 1986.

⁸⁸ GULLAR, Ferreira. A censura às artes plásticas. **Revista Continental**, nº.39, março de 2004.

orientação esquerdista que tiveram repercussão internacional. A arquitetura moderna de Brasília, o cinema novo, tanto quanto o teatro e a poesia concreta alcançaram algum destaque no exterior. Porém, embora o Estado tivesse interesse em se apropriar da visibilidade que essas manifestações proporcionavam, elas se mostraram inviáveis. Segundo Coelho, restou à *Bienal de São Paulo* o papel de “emblema oficial” para a integração do país ao global.⁸⁹

A crítica e historiadora da arte Aracy Amaral compartilha do mesmo ideário, destacando que:

*“As razões para o boicote [da Bienal Internacional de São Paulo de 1969] têm sua origem em violentos atos de censura, praticados desde a II Bienal da Bahia (dezembro de 1968), contra seus organizadores, incluindo a remoção de obras de arte da mostra e de exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto. A atitude mais chocante foi o encerramento, pelo governo, da exposição dos artistas brasileiros selecionados para a Biennale des Jeunes (a ser levada a efeito em Paris), que se realizava no MAM no Rio, devido a certas obras de arte que comportavam o protesto, ou eram de natureza erótica”.*⁹⁰

O capítulo a seguir mostrará que o caráter oficial da mostra vinha se configurando desde sua primeira edição, em 1951. Segundo Coelho, a “oficialidade desse emblema, seu caráter em outras palavras governamental ou quase-governamental (...), é evidente desde o início”.⁹¹ Nos catálogos das *Bienais* as primeiras duas décadas, ao lado do nome de Matarazzo Sobrinho e do quadro de colaboradores da instituição, estavam dispostos os nomes do presidente da República, do governador do Estado de São Paulo, do prefeito da cidade e de demais políticos de destaque – “todos devidamente apresentados, como manda a cultura patrimonialista, paternalista, colonial e classicista do Brasil, em vigor ainda hoje, como Suas Excelências”.⁹² Para os governantes militares interessados na divulgação de um país moderno e globalizado, as *Bienais* passavam a ser um “símbolo” conveniente.

⁸⁹ COELHO, Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia. In: *Revista USP*, São Paulo, no52, dez-fev, 2001-2002.

⁹⁰ Aracy Amaral. **Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burger** (1961/1981). São Paulo: Nobel, 1983, p. 155.

⁹¹ Id.Ibid., p. 80.

⁹² Id.Ibid., p. 81.

No entanto, ainda não se pode afirmar que o nacionalismo embutido nas Bienais Nacionais é identificado apenas com aquele idealista, ufanista e embelezador promovido pelo Estado autoritário. É necessário avaliar qual o tipo de arte a que essas mostras acolhiam, a partir de algumas poucas obras identificadas, as propostas e regulamentos das exposições. A pergunta norteadora do presente capítulo permanecerá, por hora, em aberto.

CAPÍTULO 2.

A Idealização, a preparação para a I Bienal Nacional de São Paulo

Desde o início, pretendia-se levantar a hipótese de que a criação de uma Bienal Nacional em São Paulo se daria devido ao “boicote” da Bienal Internacional de São Paulo de 1969⁹³. Dessa maneira, neste capítulo, será apresentado um debate institucional decorrido das relações entre os fatos anteriores à realização da Bienal de 1969 que levaram à criação da Pré-Bienal de 1970.

A ideia da criação de uma Bienal exclusivamente Nacional

Para melhor compreensão do momento de criação da Bienal Nacional, estabeleceu-se um critério norteador : a confluência dos principais pontos levantados a partir de um histórico institucional da Bienal de São Paulo em um momento em que, segundo a historiografia, há uma crise institucional e artística da Fundação Bienal. Não se trata de construir uma narrativa extensa, mas de pontuar episódios elementares durante o período abordado, construir percursos e estabelecer possíveis conexões que colaboraram para a edificação da proposta de criação de uma exposição exclusivamente brasileira em meio às Bienais Internacionais.

Por meio de uma breve revisão histórica, percebe-se que a Bienal de São Paulo vive uma tensão entre os campos da arte e da política desde seu nascimento, em 1951. Criada a partir do modelo da Bienal de Veneza, a Bienal de São Paulo teve papel decisivo na internacionalização da arte brasileira, ou seja, “sua vinculação aos

⁹³ No início da pesquisa foi feito um levantamento de dados na documentação histórica e nos artigos de imprensa gerados no período da X Bienal Internacional de São Paulo de 1969, para confirmarmos ou negarmos a hipótese de que as Bienais Nacionais foram criadas devido a essa situação artística designada pelo Boicote. Entretanto, em 2011 houve a defesa de uma dissertação que examinava exatamente a questão do boicote. Assim, utilizaram-se tanto os dados inicialmente levantados, quanto as análises realizadas pela pesquisadora em sua dissertação. Ver: SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

desenvolvimentos da arte moderna do pós-guerra. (...) A partir daí, ela se estabelece como o principal meio de contato da arte brasileira com o cenário artístico internacional.”⁹⁴

No ano em que a Bienal de São Paulo completou dez anos de existência, 1961, era quase unânime a opinião dos críticos e estudiosos: o evento cumpriu seu papel de colocar os artistas e o público brasileiro em contato com a arte mais atual produzida em todo mundo. No entanto, a partir do final da década de 1960, a Fundação Bienal, criada em 1962⁹⁵, passa por um momento de crise institucional. Essa crise institucional pode ser analisada a partir de dois principais pontos: divergências entre a comunidade artística e a Fundação Bienal; e críticas à organização do evento. Evidentemente esta conjuntura não se iniciou no final da década de 60. Pelo contrário, episódios amplamente descritos por críticos, historiadores e pesquisadores⁹⁶, como a provável conexão entre o MAM de Ciccillo Matarazzo e o MoMA de Nelson Rockefeller⁹⁷, comumente provocavam protestos e divergências entre a comunidade artística

⁹⁴ SPRICIGO, Vinicius. **Modos de Representação da Bienal de São Paulo: A passagem do internacionalismo à globalização cultural**. São Paulo: Hedra, 2011, p.127.

⁹⁵ Segundo Rosa Artigas, “Em 1958, o MAM já havia mudado definitivamente para o Parque Ibirapuera.” No momento da mudança, (...), constatou-se a dificuldade quanto à organização museológica do acervo. Além da necessidade de uma reserva técnica e do correto acondicionamento das obras, havia o problema de se distinguir o que pertencia ao MAM, o que era de fato doação de Ciccillo e de Yolanda Pentead, e o que não havia sido doado e estava apenas depositado no Museu. A forma de gerir o Museu e a vinculação da caixa da Instituição com o bolso de seu presidente resultaram numa reforma dos estatutos do MAM, em 1959. Ciccillo já preparava o caminho para separar as bienais do MAM, apesar da forte oposição dos meios intelectuais e dos artistas à extinção do Museu. Mário Pedrosa, seu diretor artístico na ocasião, fez várias tentativas junto a Ciccillo que, no entanto, resultaram infrutíferas. Em 8 de maio de 1962, já estava criada a Fundação Bienal de São Paulo, uma instituição privada sem fins lucrativos. Em janeiro de 1963, o MAM é extinto e seu patrimônio transferido para a Universidade de São Paulo.” ARTIGAS, Rosa. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: FARIAS, Agnaldo (org.). **Bienal 50 anos: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 67.

⁹⁶ Ver Leonora Amarante, Aracy Amaral, Mário Pedrosa, Alambert, Rosa Artigas etc...

⁹⁷ Julgava-se que o diretor do MoMa em Nova York parecia o parceiro ideal para os setores emergentes da sociedade paulista e intelectuais interessados na criação de instituições artísticas. Em São Paulo, Rockefeller doou um conjunto de obras, viabilizando o início da construção de um acervo para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948, presidido por Francisco Matarazzo Sobrinho. O crítico belga Leon Dégand foi convidado para exercer o cargo de diretor artístico.

A inauguração do MAM foi realizada com a mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, e após quatro meses, Dégand pediu demissão “incomodado com a pressão dos artistas e, principalmente, com a centralização do poder nas mãos de Ciccillo, que não aceitava a interferência do diretor artístico em suas decisões”. ARTIGAS, Rosa. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: FARIAS, Agnaldo (org.). **Bienal 50 anos: 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p.49.

Logo após a inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, seu fundador propôs a realização de uma grande mostra internacional inspirada na Bienal de Veneza e definiu o ano de 1951 para implantá-la. Para a organização da mostra, Ciccillo contava com a estrutura do MAM, porém necessitou de apoio financeiro privado e público. Nesse momento, é relevante nos atermos a tais informações, ou seja, ao fato de que Ciccillo Matarazzo centralizava o poder em torno de si e que, além disso, o apoio financeiro do Estado aumentava substancialmente a cada edição da Bienal. Para a I Bienal, seu presidente conseguiu do Banco do Estado de São Paulo e do Governo do Estado o patrocínio de prêmios. Isto nos servirá como importante critério para futuras análises, já que condicionam a maneira como as mostras, a partir de então, foram organizadas e implementadas. A narrativa específica desse primeiro confronto que envolve a Bienal serve-nos de partida para discutirmos futuros impasses posteriormente analisados.

brasileira e a Fundação Bienal, antes mesmo de ser transformada em instituição mantenedora das mostras internacionais, quando as Bienais ainda eram sediadas pelo MAM⁹⁸.

O dia da abertura da I Bienal, em 1951, foi marcado por protestos. A vinculação do MAM com o MoMA, como foi visto, não agradou uma parte da comunidade artística brasileira e o grupo ligado ao Partido Comunista protestou do lado de fora do edifício no Trianon, “contra aquilo que chamavam de manobra imperialista e verdadeira farra de tubarões”⁹⁹. O MAM e a Bienal foram acusados de promover expansão ideológica americana que contagiava a arte brasileira, enquanto dentro do Pavilhão, Ciccillo e Yolanda recepcionavam convidados da elite política, econômica e cultural do país.

A questão é colocada por Yolanda Penteadó, na ocasião de uma entrevista realizada por Aracy Amaral. Ao perguntar-lhe sobre os interesses políticos norte-americanos no cenário brasileiro, no contexto da Guerra Fria¹⁰⁰,

“...respondeu-me com simplicidade que era evidente que havendo um museu aqui implantado que traria exposições internacionais da mais alta e diversa qualidade (...) os artistas locais naturalmente se distanciariam de idéias políticas que somente os faziam conglomerar-se em debates prejudiciais...”¹⁰¹

Nesta afirmação de Yolanda Penteadó, nota-se um desejo de assegurar que os artistas brasileiros permanecessem fora do debate político. A implantação de um museu que ocasionaria a vinda de mostras de relevância internacional em São Paulo possibilitaria um diálogo dos artistas brasileiros com as mais diversas obras de arte, o

⁹⁹ COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, p. 18.

¹⁰⁰ As mudanças introduzidas na política externa norte-americana tiveram importantes implicações para a América Latina ao abrir caminho para um novo estilo de relacionamento conhecido como “política de boa vizinhança”, que passou a valorizar o diálogo político com os países da região. Pretendia-se reforçar a presença dos Estados Unidos na área, através de vínculos econômicos, culturais e militares. As opções de política internacional na América Latina estiveram fortemente condicionadas pela Guerra Fria a partir de 1946. A identificação da região como área de influência norte-americana determinou seus vínculos externos aos campos: econômico, político e militar, com importantes efeitos sobre a diplomacia brasileira. Nesse período, o Brasil manteve-se alinhado aos Estados Unidos, pelo menos até o final de 1953. A falta de disposição do governo norte-americano em comprometer seus fundos econômicos com projetos de desenvolvimento no Brasil terminou levando à desativação da Comissão Mista em dezembro de 1953. Sobre as relações diplomáticas entre Brasil e Estados Unidos ver HIRST, Monica Ellen Seabra. **As relações Brasil - Estados Unidos desde uma perspectiva multidimensional**: evolução contemporânea, complexidades atuais e perspectivas para o século XXI.(tese) – Porto Alegre, 2011.

¹⁰¹ AMARAL, Aracy. Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo. In: **Revista USP**, São Paulo, nº.52, dez/fev 2001-2002, p.20.

que poderia, na opinião de Yolanda Penteadó, torná-los apolíticos, desinteressados por ideias políticas e/ou polêmicas. A opção de se colocar o museu em posição central, tendo em vista a despolitização da arte, sugeriria uma proposta de se priorizar uma visão de arte “contemplativa” ou desligá-la de razões funcionais, pedagógicas, morais, éticas e políticas, privilegiando apenas a questão estética em detrimento de uma produção de arte nacional engajada ou ainda do posicionamento político de artistas brasileiros.

Além disso, a criação da Bienal de São Paulo está inserida em um momento de consolidação da ideia de uma cultura brasileira do pós-guerra, que compartilha espaço com a fundação de museus de arte, tornando a arte acessível ao público em geral, o que sempre esteve presente no projeto da Bienal¹⁰². Em consenso, expoentes da arte internacional sempre foram apresentados com destaque, muitas vezes em detrimento da produção local.

Desta forma, promover a arte internacional no Brasil também estava de acordo com o projeto da Bienal, bem como a internacionalização da arte brasileira no pós-guerra. De acordo com Aracy Amaral, “(...) assistíamos a um fenômeno curioso: o que uma Bienal mostrava internacionalmente, víamos aparecer nas tendências de muitos dos artistas brasileiros (...) na Bienal seguinte.”¹⁰³ E Amaral continua seu artigo com pertinentes perguntas: “Atropelou? Desfigurou a trajetória de nossa arte? A resposta dependia da postura de cada artista, de sua posição política ou apolítica em plena época da guerra fria.”¹⁰⁴

Analisando o ponto de vista de Teixeira Coelho em seu artigo publicado na mesma revista USP em 2002, a Bienal de São Paulo não apenas ignorou o caráter nacionalista da arte brasileira, como colaborou, inclusive, para desmantelá-lo. Retomando o texto de Olney Krüse para o catálogo da Bienal de 1975, em seu artigo, Teixeira Coelho afirma que “as artes plásticas no Brasil manifestaram expressa e reiteradamente, desde o início do século XX, o desejo de internacionalizar-se.” O texto de Krüse aponta para o problema de se construir uma representação da arte brasileira

¹⁰² Em seu projeto inicial, a Bienal propunha ser um ponto de intersecção entre um projeto pedagógico e um civilizatório, em ressonância com as propostas de criação de museus de arte moderna na década de 1940. Ver Estatuto da Criação da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fundo Histórico Ciccillo Matarazzo, Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁰³ AMARAL, Aracy. *Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo*. In: **Revista USP**, São Paulo, n.52, dez/fev 2001-2002, p.20.

¹⁰⁴ Id. *ibid.*, p.20.

com projeção internacional copiando-se os modelos estrangeiros.¹⁰⁵ Na compreensão de Teixeira Coelho:

*“A Bienal de São Paulo, porém, desde sua fundação, ignorou e não só ignorou: desmanchou esse aspecto cultural da ‘nacionalização a caminho da globalização’ da arte (ou de uma arte que se afirma nacional para poder afirmar-se como modelo global), em prática no exterior, preferiu lançar-se na trilha do internacionalismo não apoiado numa plataforma nacional”.*¹⁰⁶

A partir das declarações dos dois críticos acima, é possível notar que as discussões iam além da disputa entre a abstração e a figuração. Amaral cita o crítico carioca Marc Berkowitz como alguém que já se interrogava sobre a influência que teria a Bienal sobre a cultura e o ambiente artístico do Brasil.¹⁰⁷ E Pedrosa vai além, não tem dúvidas ao afirmar que o evento realizado em 1951, marcaria “uma data na evolução das artes no Brasil. Trata-se de um acontecimento de âmbito internacional e com repercussões culturais incalculáveis”.¹⁰⁸

As escolhas do júri, consoante ao jogo político que o permeava, também provocou indignação nos artistas e no público mais engajado. Dessa maneira, desde as primeiras edições da mostra internacional, os critérios de seleção e premiação suscitaram constantes debates no meio artístico, prenunciando o que seria uma rotina nas edições subsequentes. Temos como exemplo, segundo a pesquisadora Caroline Schroeder, a exclusão da obra de Palatnik na I Bienal, em 1951, o ‘*aparelho cinecromático*’, inicialmente recusado pelo júri nacional por não se enquadrar em nenhuma das categorias previstas¹⁰⁹. O trabalho, posteriormente aceito, embora não

¹⁰⁵ Ver catálogo Bienal 1975. Apud. COELHO NETO, José Teixeira. “Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia”. In: *50 anos de Bienal Internacional de São Paulo*, **Revista USP**, n. 52, dez/fev 2001-2002, p. 87

¹⁰⁶ Id. *ibid.*, p.87.

¹⁰⁷ AMARAL, Aracy. *loc.cit.*, p.20.

¹⁰⁸ PEDROSA, Mario. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. In: **Jornal do Brasil**, 27/out./1951.

¹⁰⁹ Em 1951, a configuração da I Bienal apresenta uma estrutura em que as obras selecionadas e expostas dividiam-se de acordo com as técnicas ou linguagens artísticas, ou seja, no caso das artes plásticas, pintura, desenho, gravura, escultura. Não havia espaço para um objeto que não se encaixava dentro das categorias tradicionais da arte.

figure no catálogo, levou uma menção especial do júri internacional, que o viu exposto na sala originalmente reservada aos japoneses, que não compareceram.¹¹⁰

Criticava-se também, desde as primeiras edições, a organização dos eventos, que se mantivera praticamente idêntica desde as suas primeiras edições. Foram propostas algumas mudanças, mas levando-se em consideração o momento histórico-político vivenciado pelo país, qualquer modificação radical seria complexa. Essa discussão sobre a crise das Bienais, principalmente na década de 1970, será posteriormente retomada. Walter Zanini, o primeiro curador da Bienal de São Paulo, em 1981, é aclamado como o responsável por tirar o evento desta crise instaurada no final da década de 1960. Zanini propôs um modelo de exposição inovador, definido pelas analogias de linguagens e foi responsável por rerepresentar um panorama das principais manifestações de vanguarda das décadas de 1960 e 70. É claro que houve manifestações artísticas e experiências inovadoras também durante esse período de tensão, o que deflagrou um prejuízo na recepção pública das obras.

Devido a essa crise institucional que se iniciou na década de 1960 e intensificou-se com a tomada do poder político pelos militares, surgiram propostas de modificação do sistema instituído pela Fundação Bienal. Ainda em 1967, houve a unificação dos prêmios nacionais e internacionais, fato comemorado pela crítica atuante no período, pois julgou-se que os artistas brasileiros deveriam competir em igualdade com os artistas de outros países. Porém, a participação brasileira na IX Bienal foi analisada abaixo das expectativas pela maior parte dos críticos, o que se intensificaria na edição do evento de 1969, a chamada “Bienal do Boicote”.

Ainda sobre a estruturação e organização das Bienais, as preocupações mais comuns entre os críticos de arte brasileiros do período eram quanto ao excesso de participações da representação brasileira nas Bienais Internacionais, como observa Aracy Amaral em artigo para *O Estado de São Paulo*: “Onde irá parar a representação do Brasil, se não for tomada uma providência em contrário, com o aumento constante dos artistas ‘isentos de júri’, além dos candidatos aprovados e das salas especiais?”¹¹¹ Esse problema, ainda segundo Amaral, poderia ser resolvido da mesma forma como eram feitos os convites para outros países: “depois da entrada em contato com os

¹¹⁰SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

¹¹¹ AMARAL, Aracy. “A Bienal de organiza assim...”. *O Estado de São Paulo*, 16 de dezembro de 1961. Apud. AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)**. São Paulo: Nobel. 1982, p. 107.

diversos grupos de várias cidades do Brasil, o que obrigaria o MAM de São Paulo a viajar pelo país.”¹¹² Essa ideia de Amaral é colocada parcialmente em prática durante as seleções para as Bienais Nacionais, nas quais mostras prévias eram organizadas por instituições culturais ou governamentais em algumas regiões. Na maioria destas mostras regionais (abordadas posteriormente) bem como as nacionais, havia uma seleção por meio de um júri no qual figurava um crítico de arte eleito pela Fundação Bienal.

Conforme Alambert destaca, o crítico Paulo Mendes de Almeida¹¹³, em artigo publicado no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, compartilhava da mesma opinião sobre a representação brasileira na Bienal de São Paulo, chegando a afirmar que: “é simplesmente ridículo que a cada Bienal se apresentem todos os artistas do País”¹¹⁴. Almeida argumenta ainda, no mesmo artigo, que durante sua gestão como diretor do Museu de Arte Moderna, em 1960, sugeriu que se programassem exposições de artistas brasileiros, de curta duração entre uma Bienal e outra, a fim de realizar uma pré-seleção para a mostra internacional. Porém, ciente de que Ciccillo Matarazzo providenciava a separação entre MAM e Bienal e a criação de uma Fundação para gerir as mostras Bienais, Paulo Mendes de Almeida assumiu que naquele momento a sua ideia não se processaria.

Imediatamente, a forma de seleção dos artistas brasileiros foi igualmente contestada, o que culminou na vontade de se realizar uma mostra prévia, somente com artistas nacionais, em que seriam escolhidos os representantes para a Bienal Internacional. Segundo Alambert, as Bienais Nacionais:

“...foram criadas em resposta ao desejo que surgia, já no fim da década de 1960, entre os membros do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal, da realização de uma segunda mostra, também bienal, mas que contaria somente com a participação de artistas brasileiros. (...) deveria

¹¹² Id. *ibid.*, p. 107.

¹¹³ Paulo Mendes de Almeida ocupou os cargos de diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1959 e 1960, secretário geral da Bienal de São Paulo e comissário brasileiro à XXX Bienal de Veneza em 1960. Sua principal obra foi o livro ao qual intitulou *De Anita ao Museu*. Trata-se de um trabalho que descreve o início do movimento modernista, ou seja, a exposição de Anita Malfatti em 1917, até chegar à criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Bienal de São Paulo. (LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988).

¹¹⁴ Paulo Mendes de Almeida. “A Bienal de São Paulo”. In *O Estado de São Paulo*, 1 de setembro de 1962 apud. Francisco Alambert e, Polyana Canhête. op. cit., p. 93.

*acontecer nos anos pares, antecedendo as edições da Bienal Internacional.*¹¹⁵

Informações encontradas em documentos textuais anteriores à realização da X Bienal, demonstram que Ciccillo Matarazzo esboçava o desejo de realizar uma mostra de arte brasileira em 1968. Encontramos notas publicadas na imprensa de 1967 e 1968, bem como trocas de correspondência de funcionários da Fundação Bienal com membros da AIAP (Associação Internacional de Artistas Plásticos) e da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte), sobre a realização de uma futura Bienal Nacional. Ainda no início de fevereiro de 1967, apareceu uma pequena nota no jornal paulistano *Diário de São Paulo*, comentando a sugestão de Ciccillo:

*“Com o objetivo de dar à representação brasileira mais qualidade em menor número de artistas e obras a serem incluídos nas bienais internacionais e alterando o critério da seleção por júris nacionais, a Assessoria da IX Bienal de São Paulo recebeu uma sugestão do presidente da Fundação, sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, no sentido de ser estudada, para 1968, a realização de uma Bienal exclusivamente nacional. Desse modo, nos anos pares haverá uma exposição a ser considerada prévia das Bienais dos anos ímpares, devendo servir para selecionar artistas brasileiros e, conseqüentemente, permitir à nossa representação impor com mais ênfase as suas possibilidades.”*¹¹⁶

A “paternidade dessa ideia” apresentada aos leitores de jornais, como demonstra o trecho acima transcrito, é atribuída a Ciccillo, porém, é reivindicada por Paulo Mendes de Almeida: “A proposta, naquela ocasião, passou por nuvens brancas. Vejo, agora, com agrado, que ela é ressuscitada e aceita (...). A Bienal Nacional deverá ser realizada em 1968. A paternidade da ideia, porém, devo tê-la perdido...”¹¹⁷. Como vimos anteriormente, Mendes de Almeida esboçou a vontade de criar algo semelhante quando diretor do MAM, no início da década de 1960. Mendes de Almeida e Aracy Amaral tiveram relevante participação na crítica do período, em especial naquela voltada para a Bienal, o que é possível perceber analisando os periódicos da época. Desse modo,

¹¹⁵ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. Loc. cit., p.127.

¹¹⁶ Bienal Nacional. *Diário de São Paulo*, 5 de fevereiro de 1967.

¹¹⁷ Paulo Mendes de Almeida. “A Bienal de São Paulo”. *O Estado de São Paulo*, 1 de setembro de 1962 apud. ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. loc. cit., p. 128.

compreendemos que o cerne da ideia partiu de ambos os críticos e foi retomada em momento pertinente pelo presidente da Bienal. Além disso, é preciso enfatizar que houve uma reivindicação dos próprios artistas brasileiros para a criação de uma mostra nacional realizada pela FB.

Em artigo publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, comenta-se a provável criação da mostra nacional, ressaltando-se uma característica que pretendia ser privilegiada pelo evento:

*“...o trabalho em torno desta Pré-Bienal proporcionará um conhecimento mais aprofundado das tendências e das atividades artísticas nacionais, e movimentará o meio (...) produzindo muito mais do que o trabalho da Comissão de Seleção, que atua sobre uma quantidade enorme de obras de arte, em um julgamento que tem todas as características da pressa e da improvisação. Quando chegarem à Bienal Internacional dos anos ímpares, os artistas brasileiros estarão certamente mais categorizados”.*¹¹⁸

Os críticos expuseram suas opiniões bastante positivas nos jornais do período. Compreendemos por meio da documentação histórica, uma preocupação e um interesse maior por parte da Fundação Bienal na formatação de sua nova mostra. Toda a crítica gerada durante o período da Bienal de 1967 fez com que os organizadores da mostra buscassem alternativas rápidas para a conjuntura instaurada. Em documento referente à IX Bienal Internacional de São Paulo, de 1967, fica evidente tal questão:

“A preocupação dos Diretores da Bienal de São Paulo, tem sido sempre a de eliminar qualquer vantagem ou distinção entre artistas nacionais e estrangeiros, para nós, vale apenas o teor artístico da peça e jamais a origem dela, ou a nacionalidade de seu autor. Essa orientação vem sendo mantida sempre, e este ano, na premiação, colocaremos os artistas em absoluto pé de igualdade. Há, entretanto, uma vantagem que permanece para os artistas nacionais, com relação aos estrangeiros: a que se relaciona com o número de peças expostas. (...) Daí termos pensado em realizar nos anos pares, no mês de junho, Bienais nacionais, selecionando 20 ou 30 artistas no máximo que, além de

¹¹⁸ Estuda-se criação de Bienal Nacional. In *O Estado de São Paulo*, 5 de fevereiro de 1967.

*receberem prêmios estabelecidos pelo regulamento, terão o direito de participar da Bienal Internacional de São Paulo”.*¹¹⁹

Em busca de auxílio especializado, o diretor-secretário da Fundação Bienal, Luiz Fernando Rodrigues Alves, enviou a Mário Pedrosa, que além de conceituado crítico de arte era o presidente da ABCA, uma correspondência encontrada no acervo do AHWS, apenas com a resposta de Pedrosa. O crítico fornece importantes informações nesta correspondência. Primeiramente, revela que a provável data para a realização da Pré-Bienal seria junho de 1968 e logo após começa a discorrer, em itens, sobre as sugestões preliminares dadas pela ABCA, após sua última reunião ordinária, em agosto de 1967. Nota-se que a reunião da ABCA foi anterior à IX Bienal, portanto, anterior às suas críticas. Como já se diagnosticou nos trechos dos artigos publicados em periódicos e transcritos anteriormente – *Diário de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*, que datam de 5 de fevereiro de 1967 – a sugestão da realização de uma mostra nacional é anterior à realização da IX Bienal. Assim, as análises feitas por estudiosos do período acerca de uma crise iminente na Bienal Internacional provocaram um impulso naquilo que já estava planejado anteriormente: a vontade de se fazer uma mostra nacional.

Destacam-se essas informações para comprovar que o conceito de uma exposição exclusivamente brasileira entre as exposições internacionais já estava em pauta há alguns anos, provavelmente desde a gestão de Paulo Mendes de Almeida no MAM (1959-60).

O amadurecimento desta ideia justifica a procura de profissionais especializados e cancelados por instituições importantes para a arte no Brasil, como Mário Pedrosa, presidente da ABCA e Caciporé Torres, presidente da AIAP.

Assim, de acordo com correspondência já citada, Pedrosa enumera suas sugestões, de acordo com a ABCA, entendendo que a Fundação Bienal deveria enviar o júri de seleção da Pré-Bienal para as principais capitais da produção artística do país, ou seja,

“regiões-pólo, (...) nelas selecionando os trabalhos submetidos a exame. Este deslocamento do júri, não só seria uma atitude simpática da Fundação, como atenderia ao interesse dos artistas locais e, principalmente, seria um forte incentivo à produção artística do país.

¹¹⁹ Release de imprensa de Francisco Matarazzo Sobrinho (Fundação Bienal), 1968. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

*Estes locais poderiam ser os seguintes: Recife, Salvador, Rio, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre e Belo Horizonte.*¹²⁰

Outra sugestão contida no mesmo documento seria a proposta da realização da Bienal Nacional em outro Estado, ao invés de São Paulo, dentro da mesma política de descentralização da nossa arte. Ainda em nome da ABCA, Pedrosa discorre sobre a formação do júri, que segundo ele deveria ser o seguinte: “um membro indicado pela ABCA; um pela AIAP, dois pela Fundação Bienal; e o quinto escolhido pelos quatro anteriormente indicados e (...) o júri deveria ser obrigatoriamente formado por críticos profissionais, filiados à ABCA”.¹²¹

Ainda em busca de recomendações para o sucesso da Bienal exclusivamente brasileira, o diretor secretário da Fundação Bienal remete a Caciporé Torres, então presidente da AIAP, correspondência na qual consta um pré-projeto da Pré-Bienal. Rodrigues Alves solicita ao artista, com urgência, recomendações a respeito da ideia. Ainda na mesma carta, o artista é parabenizado pela aceitação de suas esculturas pelo Júri de Seleção da IX Bienal¹²².

O planejamento e o regulamento da Pré-Bienal, passaram a ser discutidos em reuniões realizadas pelos assessores da mostra, que a princípio seriam José Geraldo Vieira, Fábio Magalhães, Maria Bonomi, Sergio Ferro, Jayme Mauricio e José Roberto Teixeira Leite. O primeiro encontro do grupo provavelmente aconteceu no início de janeiro de 1968, segundo correspondência arquivada no AHWS. Foi agendada uma reunião para os dias “quatro e cinco de janeiro de 1968, às 16h, a fim de elaborar a redação final do Regulamento da Pré-Bienal de 1968”.¹²³

Porém, a crise de direção na Fundação Bienal que se arrastava desde 1967, descrita pela pesquisadora Caroline SCHROEDER em sua dissertação de mestrado, que diz respeito à “total passividade” da Fundação Bienal e à completa indiferença perante importantes questões como: falta de profissionais especializados na organização da mostra e de assessorias e departamentos especializados com funções educativas, de atendimento ao público e à imprensa, crítica de arte, coordenação artística, de que

¹²⁰ Carta de Mário Pedrosa (ABCA) para Luiz Fernando Rodrigues Alves (Fundação Bienal), 15 de agosto de 1967. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

¹²¹ Id. *ibid.*

¹²² Carta de Luiz Fernando Rodrigues Alves (Fundação Bienal) para Caciporé Torres, 6 de julho de 1967. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

¹²³ Ofício IXB/1715, de Luiz Fernando Rodrigues Alves (Fundação Bienal) para José Geraldo Vieira, Fábio Magalhães, Maria Bonomi, Sergio Ferro, Jayme Mauricio e José Roberto Teixeira Leite, 28 de dezembro de 1967. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

resultou o afastamento do diretor-secretário Luiz Fernando Rodrigues Alves e de Radha Abramo, secretária-geral, na ocasião da IX Bienal, em 1967¹²⁴, também fez com que dois dos membros da Assessoria de Artes da Pré-Bienal abdicassem de seus cargos: “julgamos nosso dever colocar à disposição dessa presidência os cargos de Assessores da pré-Bienal de 1968, para os quais fomos designados, assim procedendo no intuito de facilitar a solução do problema que V.S.^a está enfrentando”.¹²⁵

A primeira Bienal Nacional não ocorreu em 1968, como planejado pelo presidente da Fundação. Sua idéia se concretizara apenas em 1970. No ano que antecede à realização da I Bienal Nacional ocorreu a X Bienal de São Paulo. Desta forma, mesmo contrariando a nossa hipótese inicial, constatamos que a Bienal não surgiu em consequência do “Boicote” realizado em 1969, consideramos ainda que este foi um grande impulso para a concretização da primeira bienal dos artistas brasileiros.

X BIENAL 1969

É preciso destacar a importância da dissertação de mestrado de Caroline Schroeder, orientada pela Prof^a Dr^a. Dária Jaremtchuk e defendida na ECA-USP em 2011, pois a dissertação foi disponibilizada e consultada para articular melhor as informações referentes aos antecedentes da primeira Bienal Nacional.¹²⁶

A X Bienal de São Paulo realizou-se no ano seguinte à instauração do AI-5, o que tornou o evento um alvo para os militares e para os artistas. Os censores estavam em busca da arte subversiva e a comunidade artística e intelectual brasileira passou a discutir e se manifestar, dentro do possível, diante da atuação abusiva do poder político brasileiro. Assim, a décima edição da Bienal de São Paulo transformou-se em espaço de protestos. De um lado, o crítico de arte Mário Pedrosa estimulou os artistas a retirarem-se da exposição, apoiando a ideia do “crítico francês Pierre Restany, que junto de artistas brasileiros exilados, ajudou a organizar a recusa de artistas europeus em

¹²⁴ SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p. 49-51.

¹²⁵ Carta de Jayme Maurício e José Roberto Teixeira Leite para Francisco Matarazzo Sobrinho (Fundação Bienal), 30 de janeiro de 1968. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

¹²⁶ Muitas das informações dispostas nesse texto foram retiradas da dissertação em questão.

participar do evento naquele ano...”¹²⁷. De outro lado, Mário Schenberg, caminhando em sentido oposto, acreditava que ali estaria um espaço para mostrar a arte nacional.

Mário Pedrosa estabelecia uma ligação anterior com a Fundação Bienal. Pedrosa foi diretor artístico das edições do evento em 1961 e 1963 e participou do júri de seleção / premiação de várias Bienais, além de contribuir para a idealização da Bienal Nacional. Já nesse momento, em 1969, o crítico se posiciona contra a Bienal.

Mário Schenberg, selecionado para compor o júri nacional da Bienal¹²⁸, comprometeu-se em organizar uma das salas dedicadas à arte brasileira no evento. Inicialmente, Schenberg foi escolhido para integrar o júri internacional, sendo o mais votado na enquete da AIAP.¹²⁹

A indicação não agradou Francisco Matarazzo Sobrinho, que recordou a situação política atual: “[a] Bienal é financiada pelos governos (federal, estadual e municipal)”.¹³⁰ Mesmo pressionado pelos membros da Comissão, Ciccillo não acatou a indicação da AIAP para júri internacional e quem assumiu o cargo foi o crítico carioca Marc Berkowitz. A Fundação convidou então Schenberg para integrar o júri de seleção da representação brasileira, junto com Edyla Mangabeira Unger, Marc Berkowitz, Walmir Ayala e Oswald de Andrade Filho. Além da seleção de artistas, o júri assumiu a organização das salas de arte brasileira.

A participação de Schenberg como jurado ia ao encontro do pensamento da maioria dos artistas brasileiros que propuseram a não-participação na mostra. Porém, Schenberg acreditava que o embate por meio da arte deveria acontecer dentro do espaço oficial. Além disso, nem todos os artistas brasileiros demonstravam uma atitude política engajada ou produziam obras de arte de teor contestatório. Havia artistas interessados em discutir o papel da arte brasileira dentro da própria Bienal, ou do sistema instituído. Como exemplo, temos Mira Schendel (ao olharmos artistas participantes da X Bienal que estabeleceram tal critério de participação). Dessa forma, o crítico acolheu os artistas que optaram pela participação.

¹²⁷ GREEN, James N. **Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos**, 1964-1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.175.

¹²⁸ O físico e crítico de arte é um dos mais atuantes intelectuais do período e defendia a necessidade de um posicionamento crítico da arte. Membro do partido comunista, foi preso após o golpe militar. Com o AI-5 foi afastado da USP, assim como outros professores universitários.

¹²⁹ SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo**: sob os efeitos da contestação. USP: Escola de Comunicação e Artes, 2011, p.35. (Dissertação de mestrado). In: Ata da 10ª reunião da Comissão de Artes Plásticas da X Bienal, 16 de maio de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

¹³⁰ Id. *ibid.*

A partir da X edição da Bienal, a comunidade artística brasileira (especialistas da área, principalmente ligados a AIAP e a ABCA) começou a reivindicar uma participação mais efetiva na organização dos eventos. Esse fato se deu principalmente devido à atitude do presidente da Fundação, Ciccillo Maratazzo, ao extinguir o cargo de diretor artístico da mostra e concentrar o poder em torno de sua própria figura. De acordo com as correspondências estabelecidas entre ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) e Fundação Bienal, ou ainda daquelas mantidas entre AIAP (Associação Internacional de Artistas Plásticos) e a diretoria da Fundação Bienal, artistas e críticos pediram uma participação sistemática na organização dos eventos, já que assim poderiam contribuir na realização de uma mostra mais consistente e coerente na sua conceitualização.

Outra motivação para essa participação da comunidade artística seria proteger a Bienal de São Paulo da ação autoritária de sua diretoria e de seu principal parceiro: o Estado, assegurando a possibilidade para o exercício da liberdade de criação.

Dessa maneira, Francisco Matarazzo Sobrinho, pressionado pelos representantes da ABCA e da AIAP, propôs a criação de um Conselho Artístico permanente. Porém, alegou que o processo de organização desta edição do evento, já se encontrava em andamento, delegando assim ao Conselho a tarefa de estruturar as salas nacionais e planejar atividades culturais ligadas à exposição. Entre as funções do Conselho também estaria a organização da primeira Bienal Nacional.¹³¹

As associações representantes da comunidade artística, junto com a diretoria da Fundação, concordaram em formar um Conselho composto por três membros indicados por elas e três pela Bienal. Decidiu-se então que cada associação indicaria quatro integrantes, sendo que do conjunto de nomes sugeridos, a Fundação Bienal ficaria livre para escolher os artistas e críticos que integrariam o Conselho.

Para representar a Bienal, ainda no final de 1968, Ciccilo convida Vera Pedrosa (então funcionária do Itamaraty)¹³² e Mário Barata. Vera Pedrosa não conseguiu a liberação do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores para assumir os trabalhos da Bienal e, em seu lugar, a Fundação convidou Wolfgang Pfeifer.¹³³ Já

¹³¹ Ata de reunião de 12 de novembro de 1969.

¹³² A escolha de Matarazzo por uma pessoa ligada ao Itamaraty, faz-nos levantar a hipótese de que o presidente da Bienal pretendia ter a seu lado alguém ligado ao Estado. Daí, podemos pensar em duas alternativas: uma aliança direta com o governo ou a oportunidade de ter sob seu domínio uma figura ligada ao governo, para facilitar as possíveis negociações, caso houvesse motivo para censura.

¹³³ É necessário sinalizar que entre os quadros do Itamaraty o posicionamento ideológico nunca foi homogêneo e que, apesar de ter representado o regime militar, sua performance durante aqueles anos foi bastante complexa e ainda carece de estudos mais detidos para ser melhor caracterizada.

para presidir provisoriamente o Conselho, Matarazzo designou o vice-presidente da Fundação, Armando de Abreu Sodré.¹³⁴

As Associações reuniram-se para selecionar os indicados à Comissão de Artes Plásticas da Bienal e, por meio de votação, a ABCA elegeu José Geraldo Vieira, Aracy Amaral e Pedro Manuel Gismondi, por São Paulo; Edyla Mangabeira Unger e Frederico Moraes, pelo Rio de Janeiro. Da mesma forma, a AIAP indicou Waldemar Cordeiro e Maurício Nogueira Lima, por São Paulo; e Lygia Pape e Carlos Vergara, pelo Rio de Janeiro.

A diretoria executiva da Fundação Bienal escolheu então os membros do Conselho, que tomaram posse no dia 11 de março de 1969:

*“De uma lista de oito nomes fornecida em conjunto pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP), a diretoria executiva da Fundação Bienal escolheu os críticos de arte Edyla Mangabeira Unger e Aracy Amaral, e o artista Waldemar Cordeiro. Para completar a Comissão, foram convidados pela Fundação Bienal os críticos Mário Barata e Wolfgang Pfeifer, e o artista Frederico Nasser”.*¹³⁵

Neste primeiro encontro da Comissão de Artes Plásticas, Edyla Mangabeira Unger adverte que “na eventualidade de obstáculos intransponíveis, os representantes das duas entidades pediram demissão”.¹³⁶ Investir na organização da mostra, significava para os artistas e intelectuais estabelecer uma parceria com a instituição oficial em defesa da autonomia da arte, sem admitir, porém, intervenções externas aos trabalhos do grupo que formou esta Comissão.

A Comissão de Artes Plásticas pretendia “estabelecer contatos diretos (...) com os órgãos encarregados das escolhas das salas de seus respectivos países, a fim de assegurar participações valiosas para a representação da arte atual, na X Bienal.”¹³⁷

Com o decorrer do tempo, a relação entre a diretoria da Fundação Bienal e a Comissão de Artes Plásticas tornou-se tensa. A resistência da instituição em assimilar

¹³⁴ O documento com essas informações, sem data, está entre a documentação relacionada à X Bienal. Nele também se destaca que Armando de Abreu Sodré fora designado para o cargo temporário, porém ele permanece nessa função durante todo o período de atuação da Comissão de Artes Plásticas.

¹³⁵ Ata da 1ª Reunião da Comissão de Artes Plásticas, 11 de março de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

¹³⁶ Id. ibid.

¹³⁷ Ata da 2ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 18 de março de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo.

as novas propostas dos críticos e artistas¹³⁸, a insistência da centralização do poder em Cicchillo e a limitação da organização impediram a Comissão de apresentar um regulamento mais ousado para esta edição da Bienal. Em contrapartida, a diretoria não se demonstrava satisfeita com as pressões colocadas pela Comissão na reestruturação da Bienal, na indicação dos nomes e nas medidas que buscavam descentralizar o poder. Paralelamente, no cenário político brasileiro, acentuavam-se os embates entre a comunidade artística e o poder político vigente no país.

Diante da situação política brasileira, da interferência do regime militar no cenário cultural, dos sucessivos atos de repressão à produção artística e dos indícios de restrições dentro da Bienal de São Paulo, artistas e críticos se mobilizaram para denunciar as arbitrariedades das instâncias governamentais impostas às artes plásticas.

Dessa forma, Caroline Schoroeder confirma as suspeitas levantadas no início: não foram apenas acontecimentos internos da Fundação que causaram o boicote da X Bienal. No caso das artes plásticas, a II Bienal da Bahia, inaugurada em dezembro de 1968, foi fechada um dia após sua abertura. Dez obras consideradas “subversivas” foram confiscadas e seus organizadores presos. No III Salão de Ouro Preto, em 1969, algumas gravuras inscritas foram retiradas antes da abertura da mostra e nem mesmo o júri teve acesso às obras.

No mesmo ano, a censura fechou a mostra de artistas selecionados para a representação brasileira na VI Bienal de Paris, exposta no MAM-RJ, e impediu sua presença na França. De acordo com Ferreira Gullar:

¹³⁸ A Comissão de Artes Plásticas pretendia assumir o controle das intermediações entre a Bienal e as representações internacionais, o que significava interferir na função da diretoria junto ao Itamaraty, já que Cicchillo fazia os primeiros contatos com os países, mas o Ministério das Relações Exteriores era responsável por efetuar as transações. Portanto, acreditamos que a função permaneceu ligada ao Itamaraty, pois não há indicações de mudanças nos documentos consultados no AHWS. A Comissão foi responsável por escolher critérios para a seleção de artistas brasileiros e delimitou o número de participantes para 50 artistas, sendo 25 selecionados por meio de inscrição espontânea e 25 convidados. O critério duplo asseguraria a presença de artistas mais significativos e daria oportunidade aos jovens artistas. Dessa maneira, a sugestão é acatada e inserida no novo regulamento.

As fichas de inscrição foram distribuídas por todo o território nacional e enviadas também às embaixadas do Brasil no exterior, para oferecer a possibilidade de inscrição a artistas brasileiros residentes em outros países. O item “categoria de arte” é eliminado das fichas de inscrição a partir desta edição da Bienal, garantindo a participação de obras experimentais que não se encaixavam nas categorias tradicionais da arte.

A fim de se garantir uma seleção eficiente dos representantes da arte brasileira na mostra, a Comissão definiu que deveria ser formado um júri técnico. Assim, enquanto o júri se encarregava de selecionar os artistas brasileiros, a Comissão se responsabilizaria pela escolha de artistas para salas especiais ou didáticas. Por meio de uma pesquisa interna, a AIAP indica para o júri nacional os nomes de Frederico Morais, José Roberto Teixeira Leite, Vera Pedrosa, Walmir Ayala, Marc Berkowitz, Mário Schenberg, José Geraldo Vieira, Maurício Nogueira Lima, Mário Pedrosa e Sérgio Ferro.

O sistema de premiação também sofreu modificações com o novo regulamento. Aboliram-se da X Bienal em diante os prêmios aquisição. (Apud. SCHROEDER, Caroline, op. cit.)

*“A censura oficial determinou o encerramento da mostra, alegando que as obras expostas eram ou de protesto contra o regime ou obscenas. Esta medida implicava na proibição do envio das obras à Bienal de Paris. A reação contra a censura foi imediata. A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), então presidida por Mário Pedrosa, emitiu uma nota de repúdio ao ato do governo, afirmando que ele antenava contra a ‘criação da obra de arte e o livre exercício da crítica de arte’”.*¹³⁹

O documento recomendava a seus membros que não participassem do júri de certames artísticos promovidos pelo governo. Esta recomendação foi decisiva para que os protestos se voltassem contra a Bienal de São Paulo. Para Aracy Amaral, estes fatos trouxeram como consequência o boicote à X Bienal Internacional de São Paulo:

*“As razões para o boicote têm sua origem em violentos atos de censura, praticados desde a II Bienal da Bahia (dezembro de 1968), contra seus organizadores, incluindo a remoção de obras de arte da mostra e de exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto. A atitude mais chocante foi o encerramento, pelo governo, da exposição dos artistas brasileiros selecionados para a Biennale des Jeunes (a ser levada a efeito em Paris), que se realizava no MAM no Rio, devido a certas obras de arte que comportavam o protesto, ou eram de natureza erótica”*¹⁴⁰.

Como decorrência, houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países na mostra. A representação brasileira foi a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros.

Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto *“Non à Biennale”*, assinado por representantes dos seguintes países: França, Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália e apoiado por Mário Pedrosa no Brasil, como vimos anteriormente. “No Brasil, o crítico Mário Pedrosa conclamou os artistas a retirarem-se da exposição. O crítico francês Pierre Restany, junto de artistas

¹³⁹ GULLAR, Ferreira. *A censura às artes plásticas*. In **Revista Continental**, nº.39, março de 2004.

¹⁴⁰ AMARAL, Aracy. **Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961/1981)**. São Paulo: Nobel, 1983, p. 155.

brasileiros exilados, ajudou a organizar a recusa de artistas europeus em participar do evento naquele ano.”¹⁴¹

Artistas brasileiros exilados especialmente na França e nos Estados Unidos reforçaram o grupo que protestava contra a repressão na cena cultural. “Na França, em reunião no Musée d’Art Moderne, 321 artistas e intelectuais assinaram no dia 16 de junho de 1969, o manifesto *Non à Biennale*, baseado na declaração de testemunhas e na documentação relativa à censura no Brasil.”¹⁴² Listas com adesões de artistas são enviadas anonimamente a vários países.¹⁴³

Além disso, artistas brasileiros, em especial aqueles ligados ao Neoconcretismo e à Nova Figuração, agruparam-se para planejar um protesto na abertura da X Bienal. É o que declara Carlos Zílio em depoimento: “lembro-me claramente de uma reunião para tratar do boicote da Bienal de São Paulo onde havia uma proposta de Lygia Clark que era a de fazer um happening, como se dizia, em frente à Bienal etc”.¹⁴⁴ Por fim, a proposta da artista não se concretizou e a inauguração da mostra ocorreu sem intempéries.

No entanto, essa edição da Bienal contrariou seu principal propósito: atualizar o público brasileiro acerca das manifestações artísticas contemporâneas. Segundo Agnaldo Farias:

“(...) distanciou-se 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”¹⁴⁵.

Durante as pesquisas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, foram encontradas na documentação histórica cartas e telegramas de artistas aceitando ou recusando a

¹⁴¹ GREEN, James N. **Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.175.

¹⁴² AMARAL, Aracy. **Textos do trópico de Capricórnio: Modernismo, Arte Moderna e o Compromisso com o lugar**. São Paulo: Editora 34, 2006, p.325.

¹⁴³ Id. *ibid.* p.325.

¹⁴⁴ ZILIO, Carlos. Depoimento a Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiaralle e outros. In: **Arte e política: 1966-1976**. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição). Apud. SCHROEDER, Caroline, *op. cit.*

¹⁴⁵ FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos, 1951-2001**. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: 2001, p.148.

participação nesta edição do evento. Devido ao grande número de recusas ou desistências, a Fundação Bienal disparou um grande número de ofícios-convites a vários artistas, até preencher as lacunas para a representação brasileira.

Fichas de inscrições foram enviadas a museus, galerias e escolas em maio de 1969, onde artistas poderiam espontaneamente se inscrever. Em junho, foram selecionados para este certame, primeiramente vinte e cinco artistas isentos da apreciação do júri, por conta de sua relevância no cenário artístico. Foram eles: João Câmara, Wyllis de Castro, Lygia Clark, Roberto de Lamônica, Antonio Dias, Hermelindo Fiaminghi, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Tomoshige Kusuno, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Roberto Magalhães, Marcelo Nitsche, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik, José Resende, Ione Saldanha, Mira Schendel, Ivan Serpa, Amélia Toledo, Yutaka Toyata, Rubem Valentin, Carlos Vergara, Mary Vieira e Franz Weissmann. Porém, apenas oito aceitaram participar desta Bienal. (ver quem foram)

A polêmica em torno dessa edição da Bienal é bastante relevante. Existe uma documentação muito vasta e as respostas dos artistas nas cartas se contradizem com sua postura final, bem como as publicações em periódicos ou no próprio catálogo do evento.

No caso, por exemplo, do artista Rubem Valentin, que foi convidado a participar da mostra, ao aceitar o convite, enviou uma carta à Fundação Bienal, em busca de informações dos últimos acontecimentos: “Soube que vários artistas brasileiros não aceitaram o convite e que alguns países importantes não participarão, (...) é verdade?”¹⁴⁶.

Ao responder a Valentin, o diretor secretário Mário Wilches, procurou minimizar a seriedade dos fatos:

“São exageradas as notícias de restrições que atingem a X Bienal, não como alvo, mas como meio de contestação política. Os Estados Unidos virão não como mostra de arte e tecnologia programada, mas como exposição que será selecionada. Também a França, Itália, Argentina, México, Espanha e Portugal estarão presentes. Apenas não virão por

¹⁴⁶ Carta de Rubem Valentin para José Humberto Affonseca (Fundação Bienal), 16 de julho de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

*divergências políticas dos comissários a Suécia, a Holanda e a Bélgica”.*¹⁴⁷

A carta seguiu relatando a boa média em que os artistas brasileiros compareceriam à Bienal. Além disso, informou que dos artistas convidados, quatorze aceitaram participar (o que não corresponde à realidade, já que apenas oito o fizeram) e alegou que aqueles que se recusaram a participar alegaram falta de obras para preencher o espaço, e, afirmou ainda, que alguns convites poderiam ter sido enviados a endereços antigos de alguns artistas. Dessa maneira, Valentim se colocou em defesa da instituição. Apesar disso, e de seu nome constar do catálogo geral da mostra, segundo nota em jornal da época, Valentim desistiu de se apresentar no último momento¹⁴⁸. Contudo, nas fotos da abertura da exposição, conservadas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, é possível visualizar obras do artista. Assim, se Valentim se retirou da X Bienal, isso só ocorreu após a abertura da mostra.

Devido ao boicote de artistas e intelectuais à X Bienal, esta edição é comumente reconhecida pela historiografia como pouco significativa. O ano de 1969 marcaria, portanto, uma crise na sistematização da mostra já iniciada em meados dos anos 1960, como já apontado. No entanto, a complexidade dos acontecimentos que envolveram a Bienal, o conflito entre arte e política e as diversas opiniões e propostas demonstraram que o boicote não poderia ser unânime. Desse modo, a Fundação Bienal e os artistas e críticos que apoiavam a continuidade da realização do evento, encontraram alternativas para dar coerência às suas próximas edições. Além disso, mesmo apresentando uma mostra distante dos planos iniciais, a Bienal de São Paulo manteve relativa importância no cenário brasileiro, ou seja, permaneceu como mostra de referência mesmo sem seu protagonismo.

Portanto, se a realização de uma Bienal Nacional era iminente, passou a ser imprescindível, já que a próxima Bienal Internacional poderia correr o risco de proporcionar uma representação brasileira diminuta e inconsistente. Por conseguinte, a ideia de que a X edição da Bienal proporcionou um incentivo na criação efetiva da I Bienal Nacional foi sustentada, pois sua consolidação foi acelerada após o término da X

¹⁴⁷ Carta de Mario Wilches (Fundação Bienal) para Rubem Valentim, 31 de julho de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁴⁸ RODOLPHO, Luiz. “Boicote à X Bienal: Augusto França deixa o Júri internacional”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1969.

Bienal, já que a Bienal Nacional não aconteceu em 1968, como programada pelo presidente da Fundação, mas concretizou-se em 1970.

CAPÍTULO 3.

I Bienal Nacional ou Pré-Bienal de 1970

Idealização e organização

A primeira Bienal Nacional de São Paulo ou Pré-Bienal, como mencionado anteriormente, visava construir um critério para a escolha da representação nacional para a XI Bienal de São Paulo (1971), como consta no primeiro artigo do regulamento da mostra:

“A Fundação Bienal de São Paulo institui a partir de 1970, nos anos pares, uma exposição nacional destinada a apresentar e permitir amplo confronto do que está sendo realizado no país no campo da arte visual, para a escolha da representação brasileira à Bienal de São Paulo. Com o nome de Pré-Bienal 1970, esta mostra será realizada nos meses de setembro e outubro, consoante às cláusulas desse Regulamento.”¹⁴⁹

Segundo Francisco Alambert:

“A proposta primordial da Pré-Bienal era apresentar amplo panorama das realizações contemporâneas no campo das artes visuais do país, para a partir daí premiar artistas que poderiam usufruir o prêmio em dinheiro desenvolvendo obras para as respectivas participações na XI Bienal de São Paulo.”¹⁵⁰

O regulamento da Pré-Bienal foi organizado pela Assessoria de Artes Visuais da Fundação Bienal de São Paulo, integrada pelos críticos de arte Geraldo Ferraz, Antônio Bento e pelo artista Sérgio Ferro. Nota-se aqui que nenhum dos membros da Comissão

¹⁴⁹ Regulamento. In: Pré-Bienal 1970. São Paulo: Fundação Bienal, 1970. (catálogo de exposição) p. 86.

¹⁵⁰ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. op.cit. p. 129.

de Artes Plásticas da X Bienal¹⁵¹ apareceu entre os nomes dos integrantes acima citados. Inicialmente, a Comissão da X Bienal seria responsável pela organização da Pré-Bienal, no entanto, seus integrantes demitiram-se ainda em 1969. O trabalho da Assessoria de Artes Visuais foi acompanhado pela AIAP de São Paulo, por meio da presença de Anatol Wladislav, presidente; Bethy Giudice, secretária; e Hanna Brandt, tesoureira.

No regulamento constava que a Pré-Bienal de São Paulo seria formada a partir de pré-seleções regionais, derivadas de mostras que ocorreriam em diversas regiões do país. O primeiro documento oficial encontrado no fundo histórico do AHWS, relativo a essa organização das mostras regionais, foi um ofício endereçado aos Governadores de todos os Estados brasileiros e aos seus Secretários de educação. No corpo do texto, destaca-se a função dada à mostra, bem como um pedido de colaboração no que diz respeito à divulgação e organização das exposições regionais:

“Temos o prazer de encaminhar-lhe o regulamento da Pré-Bienal de São Paulo (setembro/ outubro de 1970) que desejamos ver transformada numa grande apresentação nacional das artes visuais de nossos dias, com o patrocínio dessa Secretaria e do Governo do Estado. Contando com sua valiosa ajuda no sentido da indicação de um local para o recebimento e seleção das obras dos artistas de seu Estado, aguardamos seu pronunciamento a esse respeito, a fim de, em seguida, estabelecermos a forma de trabalho do júri de seleção. Outrossim, ser-lhes-íamos gratos se nos fornecesse endereços de entidades artísticas, nomes e endereços de críticos ou colaboradores de seções de arte dos jornais locais, para o envio de informações e fichas de inscrição para distribuição entre os artistas. Consideramos sua ajuda importante e imprescindível a fim de que a Pré-Bienal (de onde sairão os artistas brasileiros que representarão nosso país na XI Bienal Internacional de São Paulo) apresente, de forma ampla o que vem sendo realizado no campo da arte contemporânea nos mais diferentes pontos do Brasil. Acreditamos que a seleção local é a forma mais indicada e, tudo indica, menos dispendiosa, para a realização de uma verdadeira mostra

¹⁵¹ Lembrando que a Comissão era formada por Edyla Mangabeira Unger, Aracy Amaral, Waldemar Cordeiro, Mário Barata, Wolfgang Pfeifer e Frederico Nasser.

internacional da arte atual, que se inova, se renova e se transforma incessantemente”.¹⁵²

A partir desse ofício e com base nas fontes levantadas, é pertinente enfatizar a colaboração dos governos Federal e Estadual e da Prefeitura de São Paulo. Essa questão perpassa toda a pesquisa, tendo em vista o envolvimento de órgãos do poder público nas manifestações promovidas pela Fundação Bienal. Por um lado, essa cooperação traz à Fundação um patrocínio para realizar suas mostras, ressaltando-se que a instituição sempre se manteve ligada ao Estado. Por outro lado, essa relação tornou-se tensa durante esse período histórico, pois enquanto os artistas buscavam a liberdade de expressão e cobravam a absorção de suas obras pelo circuito artístico¹⁵³, o país encontrava-se imerso na ditadura militar.

Na abertura da Pré-Bienal, Arrobas Martins¹⁵⁴ falou em nome do Estado e destacou os trabalhos em favor da cultura, realizados pelo governo Abreu Sodré¹⁵⁵ e por Francisco Matarazzo Sobrinho. Após afirmar que o artista de vanguarda precede o seu tempo e a sua época “razão por que seu tempo e sua época nem sempre conseguem compreendê-lo”¹⁵⁶, Arrobas Martins lembrou que:

*“Todo artista para criar precisa respirar o ar puro da liberdade. Em São Paulo, de forma pioneira, procura-se oferecer esse clima de liberdade, com a realização das grandes bienais. E não importa as críticas às obras expostas. O importante, o fundamental, é que existam as Bienais e que elas prossigam com este vasto sentido educativo.”*¹⁵⁷

Dessa maneira, o representante do Estado reafirma a importância da Bienal e defende a liberdade criadora do artista. No entanto, profere um discurso demasiadamente contraditório, tendo em vista a promulgação do AI-5 no ano anterior.

¹⁵² Ofício XBSP/1843, de José Humberto Affonseca (Fundação Bienal) para os Governadores de todos os Estados Brasileiros e seus secretários de educação, 28 de janeiro de 1970. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁵³ Há inúmeros documentos de artistas ligados a AIAP no AHWS, contestando o regulamento desta Pré-Bienal, e a escolha do júri e dos artistas que nela figuraram.

¹⁵⁴ Luis Gonzaga Bandeira de Mello Arrobas Martins ocupou os cargos de Secretário de Planejamento e Secretário da Fazenda durante o Governo Abreu Sodré, e de Chefe da Casa Civil no Governo Paulo Egydio Martins, ambos no Estado de São Paulo.

¹⁵⁵ Roberto Costa de Abreu Sodré foi um dos fundadores da União Democrática Nacional (UDN) em 1945 e posteriormente integrante da Arena, a partir de 1966. Foi deputado estadual e governador do estado de São Paulo de 31 de janeiro de 1967 a 15 de março de 1971, sendo eleito de maneira indireta.

¹⁵⁶ Geraldo Ferraz. Pré-Bienal: primeiras considerações. **O Estado de São Paulo**, 13 de setembro de 1970.

¹⁵⁷ Id. *ibid.*

Porém, o presidente da Bienal procurou diluir o momento político ao sugerir a realização de uma mostra que se propunha bastante democrática. Ademais, na abertura do evento, Ciccillo afirma: “Com o apoio de entidades locais e por meio de nossos enviados, realizou-se a seleção de norte a sul do País, e hoje podemos apresentar esta mostra panorâmica da arte brasileira.”¹⁵⁸

De acordo com a documentação gerada pelo evento, localizada no AHWS, 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, como foi citada anteriormente, era selecionar, dentro da exposição regional, os artistas que participariam da Pré-Bienal 1970. Segundo nota publicada no *Diário Popular*:

*“Cada capital brasileira (ou região, dependendo do interesse artístico que despertar) fez uma prévia para escolher os melhores trabalhos. A Fundação Bienal indicou um coordenador para cada centro. Depois os trabalhos escolhidos foram enviados aqui para São Paulo e o júri fez a escolha final das obras”.*¹⁵⁹

Por meio dessas mostras, a Fundação Bienal pretendia trazer para São Paulo artistas que provavelmente não figurariam numa Bienal Internacional, oferecendo um “panorama democrático”, ideal de seu idealizador, da arte brasileira. A intenção dessa tese também é demonstrar que essa mostra nacional, da forma como foi idealizada, só foi de fato promovida devido a toda a conjuntura exposta no capítulo anterior, ou seja, era um momento propício e necessário para a FB apresentar uma nova configuração para a representação brasileira, que se mostrou prejudicada pelo boicote em 1969. Além disso, seria possível se aparelhar com a disposição do Estado a promover uma cultura nacionalista com fundações no regional e no popular. Essa questão será posteriormente retomada.

Além das cinco mostras efetuadas pela Fundação Bienal, outras regiões do país organizaram a sua maneira uma pré-seleção para enviar os trabalhos a São Paulo. No caso do Amazonas, a seleção foi feita em Manaus e o artista escolhido para representar

¹⁵⁸ *Id. ibid.*

¹⁵⁹ Escolhidos os nomes nacionais para a XI Bienal de São Paulo, *Diário Popular*, São Paulo, 3 de outubro de 1970.

seu Estado foi Afrânio de Castro. Já no Mato Grosso, a escolha foi realizada por um júri local organizado por Aline Figueiredo, então diretora-presidente da Associação Mato-grossense de Arte em Campo Grande. Outras seleções também ocorreram no Rio de Janeiro (e Guanabara), São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, porém, sem exposições.

Com isso, o que Fundação Bienal pretendia era:

*“Realizar (...) trabalhos de seleção pela primeira vez em pontos diferentes do País, o que permitira uma representação artística nacional, assegurando uma visão mais ampla, quase um panorama global, da atividade artístico-visual brasileira.”*¹⁶⁰

O catálogo da mostra foi elaborado estabelecendo-se o critério de divisão dos artistas pelas áreas de seleção: Norte-Nordeste (englobando todos os Estados no Norte e Nordeste); Centro-Oeste (reunindo as seleções em Minas Gerais, Goiás, Brasília e Mato Grosso); Centro-Sul (obras que passaram por júris organizados no Rio de Janeiro e em São Paulo) e, finalmente, Sul (Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná).

Desse modo, segundo Ciccillo Matarazzo, então presidente da Fundação Bienal:

*“O panorama buscado através de todo o imenso território nacional está aqui, naturalmente oferecendo deficiências e falhas que foram principalmente nossas – pois não pudemos bater de porta em porta e levar nossa convocação a todos os recantos. Nem ainda mais debater razões de ausência ou de indiferença à iniciativa, que por isso nos afigurava bastante a despertar o interesse e a participação”.*¹⁶¹

As fichas de inscrição, indicando o local de nascimento dos artistas participantes, apresentaram um resultado interessante: havia artistas de todos os Estados do Brasil, menos Piauí e Maranhão, além de estrangeiros naturalizados ou radicados no país, que figuraram entre os 258 selecionados em todo o Brasil¹⁶².

¹⁶⁰ **Pré-Bienal de São Paulo.** São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1970. Catálogo de exposição, p. 80.

¹⁶¹ Ofício PRÉ/2736, de Francisco Matarazzo Sobrinho (Fundação Bienal), 30 de setembro de 1970. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁶² Foram selecionadas em torno de 1300 obras de 258 artistas pertencentes a 21 Estados brasileiros.

Hugo Auler¹⁶³, membro do júri de premiação e seleção para a XI Bienal, e anteriormente, membro do júri de seleção da Pré-Bienal, representando a instituição nas seleções regionais de Brasília e Goiás, publica no *Correio Braziliense* um artigo discutindo o teor da mostra. Auler destaca que a Pré-Bienal de São Paulo:

*“ (...) deve ser considerada um raro acontecimento artístico e cultural que, não obstante certos pontos negativos, inevitáveis em todo e qualquer processo de natureza experimental, apresentou altos resultados positivos no contexto da excelente idéia da Fundação Bienal de São Paulo, cuja execução somente foi possível em face da irrestrita cooperação dos Governos do Distrito Federal e dos Estados.”*¹⁶⁴

A mostra foi constituída por obras selecionadas a partir das exposições e seleções regionais, dando oportunidade à revelação de novos artistas. O crítico defende ainda que:

*“(...) os artistas das mais diversas regiões do País tiveram uma projeção estadual, ao mesmo tempo em que os selecionados, ao serem apresentados na Pré-Bienal, atingiram o plano nacional; e, finalmente, os que foram escolhidos para integrar a Representação Brasileira na XI Bienal passarão a ter uma projeção internacional. Todas essas conseqüências, (...) são suficientes para que seja mantido o sistema das pré-bienais.”*¹⁶⁵

Porém, nas edições seguintes do evento brasileiro esse critério não foi mantido completamente. Na mostra de 1972, essa preocupação artística fora diluída em razão de uma demanda política.

¹⁶³ Hugo Auler era bacharel em Ciências e Letras e em Ciências Jurídicas e Sociais. Foi nomeado Desembargador do Tribunal de Justiça do antigo Distrito Federal em 1956, e com a mudança da capital do Brasil para Brasília transferiu seu cargo para a nova capital e aposentou-se no cargo em 23/1/1973. Era crítico de arte dos Jornais *Correio Braziliense* e do *Jornal de Brasília* e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte – Seção Brasileira. Foi membro de júri de diversas bienais internacionais de São Paulo.

¹⁶⁴ “Quatro críticos de arte que, juntamente com Jorge Romero Brest, da Argentina, compuseram o juro internacional da I Pré-Bienal de São Paulo: Marc Berkowitz, da Guanabara; Liseta Levi, de São Paulo; James J. Sweeney, dos Estados Unidos; e Hugo Auler, de Brasília”. *Correio Braziliense*, 18 de setembro de 1970.

¹⁶⁵ Id. *ibid.*

Durante a inauguração da exposição de 1970, o presidente da Bienal dirigiu-se às autoridades e ao grande público presente no saguão do edifício da Bienal e afirmou que: “a Pré-Bienal é a tomada de contato com a atualidade artística brasileira, que será cada vez mais ampla no futuro: a presença dos que aqui se encontram é para nós um incentivo e uma esperança.”¹⁶⁶ Pode-se considerar os discursos proferidos por Ciccillo parte integrante do discurso oficial da FB. Percebe-se por meio dessa afirmação, uma gana em relação ao futuro promissor da mostra nacional.

Houve ainda nesta primeira Bienal Nacional uma Sala Especial, em homenagem póstuma a Geraldo de Souza, que estava inscrito na Pré-Bienal. O artista campineiro faleceu em maio de 1970 e de acordo com as correspondências trocadas entre a Fundação Bienal e Clodomiro Lucas, amigo do artista e colunista de artes plásticas do *Diário do Povo*, a instituição decidiu organizar uma mostra com sua coordenação e com o apoio do periódico campineiro, considerando a contribuição de Geraldo de Souza ao desenvolvimento do panorama das artes plásticas, em especial em Campinas¹⁶⁷.

Para a sala especial de Geraldo de Souza, Clodomiro Lucas selecionou oito trabalhos, todos óleo sobre tela, produzidos entre 1963 e 1968 que participaram de exposições como a IX Bienal de São Paulo e a Bienal da Bahia. Geraldo de Souza participou do circuito de Salões nos anos 1960, porém, é difícil encontrar imagens de obras do artista. Apenas como exemplo: a obra *Terra-terra*, figura 1, pertencente ao acervo do Museu de Artes Visuais da Unicamp. Alguns artistas do grupo Vanguarda de Campinas nesse período, apresentavam a mesma tendência à abstração geométrica utilizando em suas pinturas tons de ocre e terra.

¹⁶⁶ Geraldo Ferraz. Pré-Bienal: primeiras considerações. **O Estado de São Paulo**, 13 de setembro de 1970.

¹⁶⁷ O artista Geraldo de Souza foi integrante do Grupo Vanguarda de Campinas. O Grupo, criado em 1958, contou de forma definitiva e constante com os seguintes artistas: Thomaz Perina, Mário Bueno, Geraldo Jurguensen, Enéas Dedeca, Francisco Biojone, Franco Sacchi, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes Raul Porto. Integrou-se em 1964, Bernardo Caro. Edoardo Belgrado, Geraldo Dècourt, Ermes de Bernardi, membros fundadores, participaram – por diferentes motivos – de duas ou três exposições. Belgrado afastou-se de Campinas em virtude de trabalho, retornando depois à Itália. José Armando Pereira da Silva e Alberto Amêndola Heinzl, críticos de arte, participaram do grupo por diversos anos contribuindo principalmente com a divulgação através da página Minarete, do jornal de Campinas Correio Popular. Este grupo foi o principal responsável pela criação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas e pelo início da realização dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas, em 1965.



Figura 1. Geraldo de Souza. **Terra-terra**, 1963, Óleo sobre tela, 130 x 90 cm.
Galeria de Arte da Unicamp

Artistas, obras e modelo expositivo: o início das discussões

A Pré-Bienal parecia se preocupar prioritariamente com a escolha de artistas que tivessem condições de representar o Brasil na Bienal Internacional que ocorreria no ano seguinte, com a intenção de mostrar um panorama da arte produzida em todo o país. A I Bienal Nacional contou com a participação de artistas de dezenove Estados, fato que, segundo Alambert “por si só possuía o mérito de mostrar a produção artística fora do eixo Rio-São Paulo, diferentemente do que ocorria na Bienal Internacional e nos salões nacionais, com maioria de participantes paulistas e cariocas”.¹⁶⁸

Porém, há quem considere que essa primeira Pré-Bienal teve o caráter de um salão nacional. Segundo Geraldo Ferraz “A Pré-Bienal tem o mérito de ser a primeira tentativa de um Salão nacional não apenas no nome, mas na procura pertinente que fez, indo a todas as fontes do nosso imenso território, para solicitar a contribuição múltipla e característica.”¹⁶⁹

¹⁶⁸ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana, op. cit. p. 130.

¹⁶⁹ Geraldo Ferraz. Pré-Bienal: primeiras considerações. **O Estado de São Paulo**, 13 de setembro de 1970.

Ferraz depõe a favor da iniciativa da Fundação Bienal, de se realizar uma mostra semelhante a um Salão de Arte. Porém, em crítica de Paolo Maranca¹⁷⁰, em sua coluna de Artes Plásticas do jornal *Última Hora*¹⁷¹, essa analogia aparece de maneira negativa. O crítico discorre sobre a função da Bienal Internacional em contrapartida com a Pré-Bienal – e aqui ele utiliza o termo “Bienal Nacional” que é posteriormente adotado pela Fundação. Para ele, a Pré-Bienal é uma “anti-bienal”, já que nela estão participando os jovens artistas, com obras ainda em processo de amadurecimento, por isso seria comparável a um Salão de Arte.

Além disso, Maranca defende a idéia de que a Fundação Bienal edificou uma forma de evitar confusões, realizando nos anos pares “uma grande exposição em que se apresentam todos os artistas brasileiros, que não terão oportunidade de participar da exposição internacional dos anos ímpares.”¹⁷² E continua sua idéia sobre a semelhança com um Salão Nacional:

*“Assim programada, essa ‘anti-bienal’ não passa de um segundo salão nacional de arte moderna. Então por que não se valer do Salão tradicional do Rio de Janeiro? O salão nacional paulista nos enche de orgulho, porque está deslocando do Rio para São Paulo o vértice do rodameiro nacional da arte moderna. Mas a Fundação Bienal tem mais um motivo, menos paulistano, para não se ligar ao salão carioca. É que o salão nacional de arte moderna é organizado pelo Ministério da Educação através de comissões e júris que seguem a orientação do ministério e obedecem a critérios e à tradição desse salão anual. (...) O novo salão nacional segue a política orientada pela cúpula da Fundação Bienal”.*¹⁷³

No entanto, as críticas anteriormente mencionadas, ultrapassam o julgamento da estrutura da exposição em si e das obras expostas; analisam o papel da Fundação

¹⁷⁰ Desenhista, jornalista e crítico de arte. Organizou exposições de pinturas modernistas e a partir de 1956 iniciou suas atividades de crítico de arte e jornalista no jornal *Fanfulla* e posteriormente trabalhou nos *Diários Associados*, *Crítica de São Paulo*, *Correio Paulistano*, *TV Excelsior*, *Última Hora*, *Folha da Tarde*, *O Hebreu* e a revista *Visão*.

¹⁷¹ Recorte do jornal encontrado na hemeroteca do AHWS. Paolo Maranca. A Bienal Internacional de Arte Moderna de São Paulo foi dividida em duas exposições, uma nacional que está sendo montada e outra internacional a ser inaugurada ano que vem, para que os artistas brasileiros passassem a ter uma exposição toda sua, sem descontentamentos. **Última Hora**, São Paulo, 11 de agosto de 1970.

¹⁷² Id. *ibid.*

¹⁷³ Id. *ibid.*

Bienal no meio artístico brasileiro e evidencia o poder centralizado na diretoria da instituição.

Assim, serão considerados também para a análise alguns artistas e suas obras que figuraram nesta primeira Bienal Nacional. Para isso, serão retomadas as listas dos júris das pré-seleções e os artistas por eles escolhidos. Partir-se-à desse propósito, já que além do contexto político do período, é necessário observar as relações dos jurados com o meio artístico de então. Apesar de atualmente ser tarefa difícil de se realizar uma reconstituição precisa do que foi exposto nesta Bienal Nacional, bem como nas próximas três edições que a sucederam. As lacunas serão permitidas e incorporadas.

Houve um certo desinteresse da crítica do período. Talvez aí esteja a dificuldade de pesquisadores atualmente incorporarem questões em seus trabalhos. Como coloca Alambert, é possível que:

“Justamente naquele anseio por fazer um panorama o mais abrangente possível da produção artística nacional tenha tornado a mostra heterogênea demais, afastando o interesse da crítica da época. O fato é que quase não houve registro das exposições; não há fotografias das obras expostas, nem mesmo os diminutos catálogos das mostras trazem qualquer imagem. Mesmo as publicações mais recentes da Fundação Bienal abordam com mínimo interesse essas exposições nacionais.”¹⁷⁴

O próprio historiador em seu livro sobre as Bienais não escreve mais do que uma página sobre essas mostras. No banco de dados das mostras ligadas à Fundação, mantido pelo Arquivo Histórico, não havia¹⁷⁵ referência às Bienais Nacionais, mas há menção de outras exposições ligadas à instituição, como *Tradição e Ruptura* e *Bienal Brasil Século XX*, ambas sem vínculo com as mostras internacionais. Além disso, encontram-se poucas fotografias dos eventos nacionais em meio àquelas veiculadas às Bienais Internacionais. Não são imagens das obras em si, mas de vistas gerais ou panoramas das exposições, mas que, pelo menos, auxiliam na compreensão de questões como a montagem da exposição.

¹⁷⁴ ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana, *Op. Cit.* P. 130.

¹⁷⁵ Agora as Bienais Nacionais já estão representadas no Banco de dados do AHWS, pois no decorrer da pesquisa, a autora enviou informações gerais, como listas de artistas participantes e júris de seleção e premiação, para a FB. Após o término da pesquisa, todo o material será disponibilizado.

Os júris de seleção das mostras prévias e da I Bienal Nacional de São Paulo: a escolha dos artistas participantes

Nesse momento, para uma tentativa de configuração da Pré-Bienal de São Paulo de 1970, serão analisadas algumas participações por regiões, como estão apresentadas no catálogo da mostra.

Região Norte – Nordeste

Formada pelos Estados: Amazonas, Bahia, Ceará, Pará, Paraíba, Pernambuco e Sergipe, contou com a participação de 112 obras trazidas por 42 artistas.

O Estado amazonense, como foi citado, escolheu trazer um único artista para representá-lo: Afrânio de Castro. Não há informações quanto à seleção do artista. Segundo a pesquisadora Luciane Páscoa, o artista surgiu em um contexto de efervescência cultural na cidade de Manaus. A partir de 1954, iniciou-se um movimento cultural chamado Clube da Madrugada, em que se promoveram debates literários, cursos, palestras, festivais de cinema e exposições de artes plásticas. Com um caráter ideológico anárquico-libertário, o Clube da Madrugada realizou várias ações vanguardistas nos anos 60 e 70. No campo específico das artes plásticas, realizou o I e II Salões Madrugada, as I, II e III Feiras de Artes Plásticas, além de patrocinar exposições coletivas e individuais de diversos artistas, dentre eles Afrânio de Castro, Álvaro Páscoa, Horácio Elena, Getúlio Alho, Moacir Andrade, Marcos Vila, Gualter Batista, Óscar Ramos, Paulo D Astuto, Jair Jacquemont, José Maciel, Marianne Overbeck, Paolo Ricci, dentre outros. Esta efervescência cultural culminou nos anos 60, com a criação da Pinacoteca do Estado do Amazonas pelo governador Arthur César Ferreira Reis. Instalada no prédio da Biblioteca Pública, a Pinacoteca do Estado do Amazonas abrigou um acervo museológico significativo da arte amazonense e brasileira.¹⁷⁶

Voltando às seleções regionais, os artistas que representariam o Estado do Pará foram selecionados em Belém por um júri constituído pelos críticos Oswald de Andrade Filho (representando a Bienal), Mário Barata, Alair Gomes, Jorge Derengi e Luiz

¹⁷⁶ PÁSCOA, Luciane. **Relações Culturais e Artísticas entre Porto e Manaus através da obra de Álvaro Páscoa, em meados do século XX**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006. (Tese de Doutorado).

Fernando Alencar.

Os demais Estados reuniram-se e fizeram uma Pré-Bienal do Nordeste, prévia da Pré-Bienal de São Paulo, coordenada por Paulo Fernando Craveiro. Figurando entre o júri estiveram os críticos de arte Harry Laus (representando a Bienal), Walmir Ayala e Ariano Suassuna.

Entre os artistas participantes desta região, destaca-se o trabalho de Edison da Luz, mais especificamente uma obra coletiva apresentada pelo grupo Etsedron. O Etsedron participou da Pré-Bienal Nordeste (1970), Pré-Bienal de São Paulo (1970), XII Bienal de São Paulo (Prêmio Governador do Estado de São Paulo, 1973); III Bienal Nacional de São Paulo (Grande Prêmio, 1974); XIII Bienal Internacional de São Paulo (1975), XIV Bienal Internacional de São Paulo (1977); I Bienal Latino- Americana (1978) e XV Bienal Internacional de São Paulo (1979).

Criado por artistas plásticos baianos em 1969, na cidade de Salvador, o grupo existiu até 1979 e aglutinou a uma estrutura central apoiada nas artes plásticas, elementos de música, dança, teatro e pesquisa de cunho etnográfico. Sua intenção era desenvolver uma estética contemporânea nas artes visuais a partir da identidade cultural brasileira pesquisada nas zonas rurais do Norte e Nordeste. Contrapunha-se a correntes estrangeiras como a Pop Art norte-americana.

Segundo o pesquisador Walter Mariano, a palavra Etsedron foi, ao mesmo tempo, nome e manifesto do grupo. É um anagrama no qual a palavra Nordeste está escrita ao contrário e funciona como uma metáfora. “Representa a proposta de revelar a pobreza e o primitivismo onipresentes na vida da população rural brasileira, portanto o avesso da realidade nordestina - e do país em geral – apresentada pelo governo e pela elite econômica do período como imersa em um ‘milagre econômico’”¹⁷⁷. O Etsedron pode ser entendido como um produto de uma determinada geração de artistas ou, precisamente, uma referência de como se refletiu na Cidade do Salvador, no âmbito das artes visuais, o momento conhecido como contracultura, tendo como pano de fundo a repressão política e cultural promovida pela ditadura militar implantada em 1964. Ainda de acordo com Mariano:

“As obras ou os “Projetos Ambientais” do Etsedron eram concebidos durante um período de convívio com comunidades rurais, durante o qual

¹⁷⁷ MARIANO, Walter. **Etsedron**, Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes-Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, 2005, p. 17

*se pretendia romper a barreira que separa a arte da vida. O resultado de tal empreitada era a criação de figuras orgânicas antropomórficas compostas por cipós, palhas, couro, cabaças, sementes, buchas, raízes e outros elementos naturais oriundos do local escolhido. Tudo era feito coletivamente e apresentado em ambientações acompanhadas por música e dança. Esses Projetos provocaram enorme repercussão na época, participaram com destaque de Bienais em São Paulo, ao mesmo tempo em que confrontaram museus e autoridades que compunham o circuito oficial da arte. Depois de dez anos de atividade o grupo acabou pagando caro por sua atitude provocativa, dissolvendo-se melancolicamente e permanecendo eclipsado desde então”.*¹⁷⁸

Na documentação da Pré-Bienal de São Paulo de 1970 está registrada a participação do “líder” do grupo, com seis xilogravuras sobre papel banhado em amido, e separadamente do coletivo¹⁷⁹. A obra do grupo aparece descrita como *Miragem do Etsedron*, adimensional¹⁸⁰, apresentada por Édison da Luz, Palmiro Cruz, José Cunha e Vera Lima.

As imagens localizadas, de manifestações do grupo, no AHWS, datam de 1973, 1974, 1975 e 1977. Encontramos uma imagem datada de 1969, disponível na pesquisa acima citada:

¹⁷⁸ Id. *ibid.*, p. 18.

¹⁷⁹ A palavra coletivo é utilizada por nós, não pelo grupo. O termo empregado dessa maneira, como denominação de grupo artístico aparece no final do século XX, início do século XXI.

¹⁸⁰ No catálogo e nas listagens de obras encontradas na documentação, os artistas e as obras são descritos da seguinte maneira: Nome do artista, ano de nascimento, nome da obra, data de produção, técnica, dimensão e preço para possível venda. No caso da obra do grupo Etsedron, constam apenas os nomes dos artistas, o nome da obra e a palavra adimensional. Além disso, nesta Pré-Bienal ainda não aparece o nome do grupo, a palavra Etsedron aparece apenas no nome da obra.



Fig. 2: José Cunha, Edison da Luz e Vera Lima no atelier do Rio Vermelho.

Fonte: Dissertação de mestrado já citada.

Porém, as imagens encontradas posteriormente apresentam um caráter bem diferente. Na fotografia acima podem-se observar obras que parecem gravuras e pinturas que podem ter sido produzidas individualmente por cada um dos artistas.

Além de serem alunos da EBA – Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia – os artistas tinham em comum o interesse pela xilogravura. Muitas vezes pareciam transpor suas gravuras para o tridimensional. De acordo com Walter Mariano, “podemos mesmo, apontar as ambientações do Etsedron como uma transposição para o tridimensional do universo estético e imaginário da xilogravura, tradicionalmente associada ao expressionismo, representações dilaceradas da vida humana e uma postura politicamente engajada”¹⁸¹.

¹⁸¹ MARIANO, Walter. **Etsedron**, op. cit., 2005.



Fig. 3 – Ilustração de Edison da Luz in: Lopes, Carlos Freire. *Multidão e Folclore*, Salvador, 1967.

Fonte: Dissertação citada.



Fig. 4 – Ilustração de Vera Lima in: Lopes, Carlos Freire. *Multidão e Folclore*, Salvador, 1967.

Fonte: Dissertação citada.

Herdeiros de uma tradição ligada à xilogravura, Edison da Luz e Vera Lima, após o trabalho em *Multidão e Folclore*, decidiram levar adiante o trabalho coletivo, inclusive como uma estratégia de viabilizar a criação de *Instalações*, chamadas nesse período de

Projeto Ambiental. Alugaram então um atelier junto com dois colegas da EBA (ver Fig. 1).

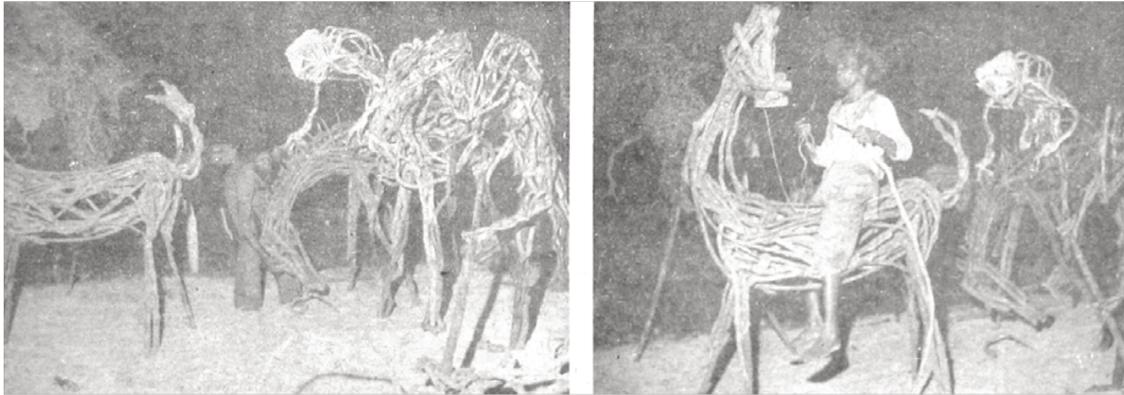


Fig. 5 e 6 – Projeto Ambiental I. JORNAL DA BAHIA, Salvador, 2 set. 1973. Página Quente, p. 5.

Fonte: Dissertação já citada.

Percebemos na construção dessas obras uma estética ligada à construção da xilogravura. Discutiremos outras questões da obra do grupo em capítulos subsequentes, já que participou de outras edições das Bienais Nacionais.

Região Centro-Oeste

Formada pelos seguintes Estados: Mato Grosso, Goiás, Brasília e Minas Gerais. Participaram 57 artistas com 245 obras.

No Estado do Mato Grosso a seleção foi feita por um júri organizado por Aline Figueiredo. Destaca-se deste Estado a participação de Humberto Espíndola. A primeira participação realmente significativa de Humberto Espíndola no panorama artístico nacional deu-se no IV Salão de Brasília, quando encontrou boa acolhida da crítica brasileira reunida em júri. Logo depois seus trabalhos foram vistos no Rio, no II Salão Esso e no Salão Nacional, e em São Paulo, em todo o ano de 68, participou de salões recebendo prêmios (Campinas, Santo André e Santos entre outros).

No ano seguinte, em 1969, o artista ganhou o prêmio de pintura no IV Salão de Arte Contemporânea de Campinas e na Jovem Arte Contemporânea do MAC-USP.

Portanto, no acervo do MAC-USP e do MAC-Campinas encontram-se pinturas da série *Bovinocultura*.



Fig. 7 - Bovinocultura, 1969 Óleo e acrílica sobre tela 80 X 119,8 X 4,5cm Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC/USP.

Fonte: www.humbertoespindola.com.br consultado em 9 de fevereiro de 2011.



Figura 8. Humberto Espíndola. **Peito do Sr. Bovino II**, [?]. Óleo sobre tela, 87 x 150 cm. MACC

As obras adquiridas pelo MAC/USP e pelo MAC-Campinas possuem uma estética muito semelhante. A obra a ser analisada pertencente ao museu campineiro, devido ao contato direto da pesquisadora com o óleo sobre tela *Peito do Sr. Bovino II* (figura 7) durante o período do mestrado. Na obra, a figura do boi em primeiro plano ocupa quase toda a dimensão da tela e a cabeça do boi está centralizada, quase como um retrato ou um importante personagem. É representado por fora e por dentro, de frente e de perfil. Há outros elementos na composição, ao lado esquerdo, que parecem estar inseridos dentro da parte traseira do corpo de um segundo boi. Podemos identificar um animal e bem acima do rabo do bovino um cifrão (\$). Dialogando com a

estética *pop*, o artista utiliza cores fortes e vibrantes – vermelho, amarelo e azul intensos – e um marcado contorno preto. O desenho e as cores aparecem bem entrosados e abaixo da cabeça, de volume acentuado, há certo dinamismo provocado por um grafismo onde se destaca uma mão humana.

Espíndola chama a atenção para o momento histórico brasileiro, porém mais voltado para sua região de origem: o centro-oeste. Segundo Frederico Morais:

“A pintura de Humberto Espíndola é uma reflexão em torno de uma realidade concreta: o boi. Essência e existência do Mato Grosso, terra do artista e onde ainda reside. Um retrato inteligente e sarcástico da sociedade do boi. Com muito humor e agudo sentido crítico, relacionou o boi (pecus) com o dinheiro (pecúnia) e, a partir dessa relação rica de significados e implicações, criou o seu universo temático/formal. O boi é moeda (‘status’ econômico e social), cultura (a ‘bovinocultura’), diversão (vale o trocadilho: ‘boite’), é o todo (a boiada, que expulsa o homem) e o um (o boiadeiro, e sua particular visão do mundo). O boi é o dia e a noite, a realidade e o sonho, a história e o mito, a miséria e a riqueza. Este é o assunto que Espíndola vem tratando exaustivamente, mas sem repetir-se. Sua constância e coerência temática, surpreendente num jovem, têm-lhe permitido rápidos progressos no desenho e na cor e uma pesquisa continuada do suporte da representação.”¹⁸²

A figura do boi aparece desde seus primeiros trabalhos, porém envolta numa penumbra, numa espécie de *sfumatto*, em que o artista usa cores mais claras e pálidas. Posteriormente, em suas obras da série *Bovinocultura*, em que se inserem as obras do MACC e do MAC/USP, de acordo com essa relação proposta por Frederico Morais, em que o dinheiro se conta por cabeças de boi (binômio pecus/pecúnia), se impunha também uma realidade além de crítica, pictórica do contexto histórico-cultural. A imagem do boi é repetida em primeiro plano e, ao mesmo tempo em que o artista a decompõe, ele busca um sentido simbólico nas novas cores fortes que utiliza – inclusive o verde e o amarelo da bandeira brasileira – e é dessa maneira que sua obra ganha amplitude nacional.

¹⁸² MORAIS, Frederico. “Bovinocultura” – Sociedade do Boi. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 15 jan. 1969.

Na I Bienal Nacional, o artista expõe cinco obras: quatro óleos sobre tela e um óleo sobre relevo. Segundo o catálogo da mostra, são denominadas: *Pantanal: Paisagem*; *Pantanal: Boi de corte*; *Bovinocultura: Circunstantia*; *O Crachá*; e *Da Paisagem ao Brasão*. No entanto, segundo o *site* oficial do artista, as obras que figuraram na exposição foram: *Circunstantia – Status* (Fig. 8), *Circunstantia – Facas* (Fig. 9) e *Paisagem II* (Fig. 10). Todas as obras têm as mesmas dimensões: 172 x 152 cm.

Dessa maneira, serão comentados os trabalhos dos quais há imagens disponíveis, ou seja, aqueles presentes no *site* do artista. Segundo depoimento do próprio Espíndola¹⁸³, as obras que se encontram no *site* são as que figuraram na I Bienal Nacional de São Paulo. Nestas obras, observa-se a utilização de objetos agregados sobre a tela. Letras, facas e arame farpado. Ao pintar o artista abusa de linhas orgânicas que já apareceram nos quadros dos anos anteriores, sugerindo um movimento, uma tormenta. Espíndola explora diversas tonalidades de azul nas duas primeiras imagens, enquanto na terceira contrapõe o verde das ondas com o vermelho da parte inferior da pintura. Do vermelho saem manchas negras e uma delas perpassa o fundo verde agitado. O arame farpado remete a cercas construídas para deter os bois, o que provavelmente é uma metáfora para o momento político vivido no país. Aliás, se Espíndola expôs realmente estas pinturas na I Bienal Nacional, provavelmente os censores relevaram críticas ao sistema político presentes nas obras.

¹⁸³ Depoimento concedido à autora em 27 de Marco de 2012.



Fig. 9 - Circunstantia - Status, 1970 Óleo sobre tela com montagem. 172 X 152cm Pré-Bienal de São Paulo (selecionado para a XI Bienal de São Paulo) Coleção do artista.



Fig. 10 - *Circunstantia - Facas*, 1970 Óleo sobre tela com montagem. 172 X 152cm Pré-Bienal de São Paulo (selecionado para a XI Bienal de São Paulo) Coleção do artista.

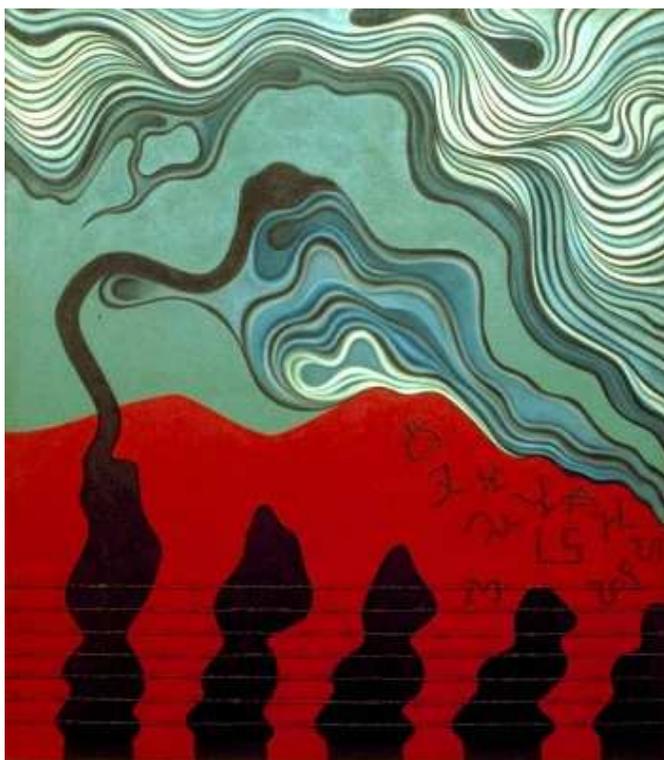


Fig. 11 - Paisagem II, 1970 Óleo sobre tela com arame farpado. 172 X 152cm. Pré-Bienal de São Paulo (selecionado para a XI Bienal de São Paulo) Coleção do artista.

Região Centro-sul

Formada pelos seguintes Estados: São Paulo, Rio de Janeiro e Guanabara. Participaram 125 artistas com 567 obras.

Nos Estados do Granabara e do Rio de Janeiro a seleção foi efetuada no MAM-RJ pelos críticos de arte Carmem Portinho, Edyla Mangabeira Unger, José Roberto Teixeira Leite, Roberto Pontual e Marc Berkowitz. Em São Paulo, funcionaram como júri de seleção os críticos de arte Mark Berkowitz, Geraldo Ferraz, Antonio Bento, Lisetta Levy e Harry Laus.

Região Sul

Formada pelos seguintes Estados: Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. Participaram 34 artistas com 162 obras.

Bienal Nacional 1970: uma visão panorâmica

Após todas as seleções realizadas nas mostras regionais ou estaduais, as obras escolhidas seguiram para a Pré-Bienal 1970. Como mencionado anteriormente, poucas imagens foram encontradas dessa mostra. A partir da escassa iconografia encontrada no AHWS, algumas questões e obras serão apresentadas. Abaixo, fotografias panorâmicas externas e internas da mostra.

A partir dessas imagens, é possível colocar algumas questões e afirmar outras. A partir da figura 12, observamos que os Estados aparecem distribuídos em dois andares e que, provavelmente, os artistas foram agrupados por Estados, assim como na Bienal Internacional são concentradas as delegações de cada país. Segundo a montagem da exposição, as obras bidimensionais aparecem dispostas em paredes móveis e as tridimensionais, direto sobre o chão ou nas tradicionais bases. Aparecem pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, objetos e “técnicas mistas”, segundo as técnicas de obras descritas no catálogo.



Fig. 12: Imagem externa do Pavilhão. Fonte: AHWS

Imagem identificada pela pesquisadora a partir do título e da data da exposição.

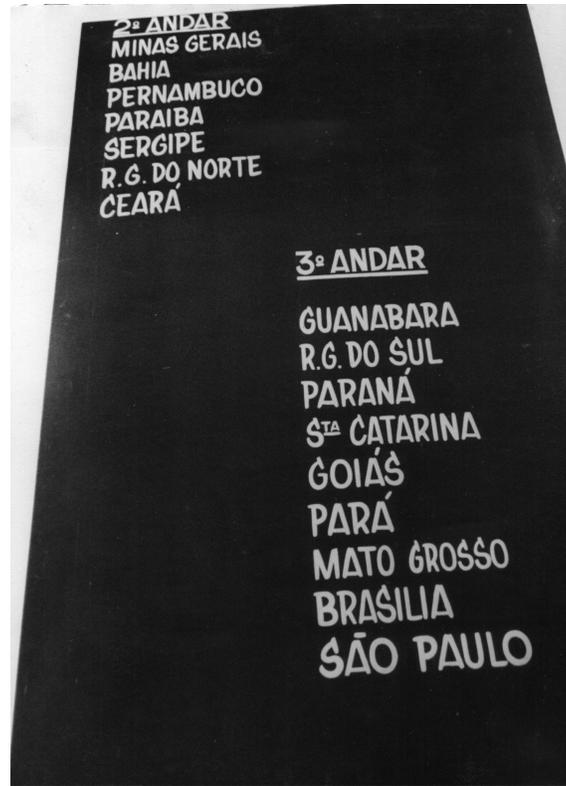


Fig. 13: Pré-Bienal 1970, entrada. Fonte: AHWS



Fig. 14: Foto panorâmica. Fonte: AHWS.



Fig. 15: Imagem das obras do artista Tuneu – identificadas pela autora. Fonte: AHWS.

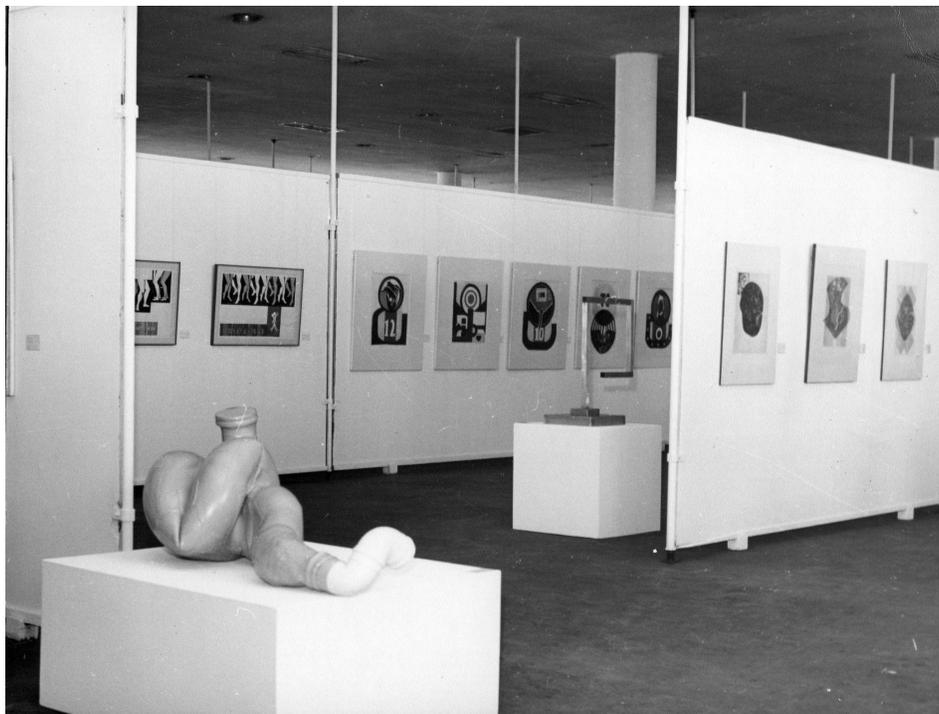


Fig. 16: Foto panorâmica. Fonte: AHWS.

Foi possível identificar as obras de dois artistas com que tivemos contato direto. Tuneu, que foi nosso professor de pintura durante a graduação em artes visuais, com quem tivemos diversas conversas sobre suas obras e o próprio artista confirmou a identificação. E Bernardo Caro, artista campineiro que concedeu entrevista à autora, durante o mestrado.

Antonio Carlos Rodrigues – Tuneu – participou nesta edição da Bienal Nacional 1970 com desenhos da mesma série de uma obra que faz parte do acervo do MACC. No início dos anos 1960, Tuneu foi aluno de Tarsila do Amaral, quem ele considera sua grande mestra. Hoje, exímio aquarelista e pintor, mostra ainda um grande interesse por paisagens, que se iniciou em meados dos anos 1960, período em que o tema era abordado de maneira alusiva, sem figuração explícita, em composições geometricamente organizadas. Como aponta o crítico Roberto Pontual: “Sente-se ali a paisagem por detrás, mais como possibilidade do que como realidade flagrante: as montanhas, as nuvens, os caminhos e os ventos só chegam a receber esses nomes porque a livre sinuosidade procura atenuar a rigidez da soma vertical e horizontal (...)”¹⁸⁴.

Os desenhos expostos na Bienal Nacional assemelham-se muito ao *Desenho A* (figura 16), obra adquirida pelo MACC em seu Salaão de Arte Contemporânea do mesmo ano de 1970. Esses desenhos ainda contêm linhas bastante sinuosas e texturas, mas já apresentam a grande admiração do artista por Joseph Albers¹⁸⁵. Tuneu faz um estudo elaborado de planos de cor, matizes e nuances. As pinturas atuais do artista são, em sua maioria, grandes e harmoniosas telas pintadas com tinta acrílica, compostas por grandes planos de cores formados por quadriláteros, ou ainda, pequenos relevos de cores, formados por dobras no próprio suporte, em meio a outros planos de cores bidimensionais. No *Desenho A* (figura 16), há linhas retas e curvas que formam uma interessante combinação com as cores utilizadas para preencher algumas partes das figuras. O preto do fundo parece emoldurar a obra e ao mesmo tempo penetrar o desenho que é destacado em primeiro plano. A própria tonalidade do papel, quando não é coberto por tinta, torna-se outro elemento da composição. Tuneu justapõe no mesmo trabalho cores chapadas – o preto (do entorno e das linhas delimitadoras), o

¹⁸⁴ PONTUAL, Roberto. **Arte/Brasil/Hoje: 50 anos depois**. São Paulo: Collectio, 1973.

¹⁸⁵ Esta admiração foi várias vezes admitida durante suas aulas de Pintura, ministradas no Instituto de Artes – Unicamp.

azul, o ocre e o laranja – delimitadas por linhas rigorosas e pinceladas rítmicas que sugerem texturas – aquelas vermelhas nas bordas internas centrais do desenho e uma pequena linha preta situada ao lado esquerdo entre as faixas sinuosas ocre e laranja. Podemos ainda comparar *Desenho A* com uma paisagem, como sugere Pontual, se interpretarmos o azul localizado na parte superior do desenho como o céu, delimitado por linhas sinuosas que podem lembrar montanhas.



Figura 17. Tuneu, **Desenho A**, 1970. Desenho e pintura sobre papel, 50 x 63 cm. Fonte: acervo do MACC

Bernardo Caro, artista campineiro, durante esse período produzia obras fazendo uso de diferentes técnicas e linguagens artísticas, visando não ficar de fora de grandes exposições. Na figura, as gravuras que aparecem na parede ao fundo à esquerda são do artista Bernardo Caro, identificadas pela autora. Durante esse período, trabalho do gravador oficial do citado Grupo Vanguarda demonstra um forte grafismo e uma exacerbada crítica social e política, explorados pelo artista desde sua primeira ilustração. É o que ele garante em depoimento à autora do trabalho:

“(...) E, na parede de um dos bares tinham bastantes papéis grudados com charges políticas. E eu falei ‘Puxa vida, eu quero fazer uma!’, então eu corri para casa, e fiz um desenho do Hitler em cima de uma carroça,

puxada pelo Mussoline, e atrás estava o Hiroito, os três que formavam o Eixo. (...) E lá fui eu e coleí minha charge junto com aquelas outras, mas voltei correndo para casa com medo que algum 'quinta coluna' quisesse me matar... E meu desenho ficou lá, e nos outros dias eu ia lá perto olhar, com certa satisfação. Eu gostaria de ter esse desenho comigo, mas não o tenho".¹⁸⁶

A seleção da representação brasileira para a Bienal Internacional de 1971

Para a escolha da representação brasileira da XI Bienal de São Paulo foi constituído um júri de cinco críticos de arte, dois estrangeiros e dois nacionais indicados pela Fundação Bienal: James Johnson Sweeney dos Estados Unidos, Romero Brest da Argentina, Marc Berkowitz do Rio de Janeiro e Hugo Auler de Brasília; e um nacional, eleito pelos artistas participantes na Pré- Bienal: Lisetta Levy de São Paulo.

O júri trabalhou durante três dias – 9 a 11 de setembro de 1970 – e selecionou para a representação brasileira da XI Bienal, em 1971, os seguintes artistas: Abelardo Zaluar, Adolpho Hollanda, Ana Maria Pacheco, Antonio Arney, Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu), Antonio Lizarraga, Cléber Gouveia, Cléber Machado, Fernando Deamo, Gerty Saruê, Gustav Ritter, Humberto Espíndola, Iracy Nitsche, José de Arimathea, Károly Pichler, Liselotte Magalhães, Luiz Alphonsus Guimarães, Manoel Augusto Serpa de Andrade, Mário Bueno, Oscar Ramos, Paulo Becker, Paulo Roberto Leal, Romanita Martins, Waldir Sarubi Medeiros e Wanda Pimentel. Foram ainda indicados os artistas: Juarez Magno Machado, Henrique Leo Fuhro, João Carlos Goldberg, Luiz Carlos da Cunha e Brando de Melo, considerando-se a sugestão feita anteriormente pela AIAP, e aceita pela Bienal, de que não se limitasse a representação Brasileira estritamente aos 25 artistas, como estabelecia o regulamento. Desse conjunto, destacam-se alguns nomes hoje assimilados pelo discurso oficial da história da arte que naquele momento, porém, eram apenas jovens artistas em início de suas carreiras.

¹⁸⁶ Depoimento concedido pelo artista à pesquisadora. In: ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas. (dissertação de mestrado).

Porém, havia um embate em torno das participações na Pré-Bienal e, principalmente da seleção para a mostra internacional. Os artistas que já estavam sendo consagrados pelo meio artístico não participaram do evento nacional talvez por considerarem a Pré-Bienal um filtro pelo qual eles não aceitariam passar. Enquanto isso, a alternativa do júri seria escolher artistas mais jovens, ainda sem grande representatividade artística. Para muitos críticos do período, o fato se deu, justamente porque eles se recusaram a submeter seus trabalhos a um júri de seleção. Assim, temos as palavras do desembargador Hugo Auler:

“Sob o ângulo dos pontos negativos da Pré-Bienal de São Paulo (...) devemos destacar a omissão de artistas pátrios de alto teor, os quais se abstiveram de concorrer a fim de não se aventurarem aos riscos de uma competição. (...) E foi justamente essa abstenção a causa determinante do estranho nível da exposição destinada à formação da delegação brasileira. (...) a exposição aberta atualmente no pavilhão das Bienais dá a impressão de que se destina a uma mostra internacional da jovem arte contemporânea e jamais à XI Bienal de São Paulo, na qual é apresentado o que há de mais representativo no campo da criação artística das grandes nações da civilização atual.”¹⁸⁷

O comentário de Auler a respeito desse fato é pertinente, porém, não se pode esquecer que o fato da Bienal ser identificada como uma mostra ligada ao Estado nesse período também é fator relevante a ser considerado pela historiografia.

Auler continua seu artigo defendendo a função do júri internacional, alegando que não é de responsabilidade do júri a não-participação de artistas que deveriam ser considerados fundamentais na representação brasileira da XI Bienal, pois “escolhendo obrigatoriamente trinta artistas pátrios, teve seu direito de julgamento limitado ao que lhe foi ofertado na Pré-Bienal de São Paulo”.¹⁸⁸ Outrossim, declara: “(...) somos da opinião de que a seleção deveria ter atendido, dentro das possibilidades, a atuação de artistas nas diversas regiões do território nacional”.¹⁸⁹

¹⁸⁷ Hugo Auler, “Quatro críticos de arte...”. **Correio Braziliense**, 18 de setembro de 1970.

¹⁸⁸ Id. *ibid.*

¹⁸⁹ Id. *ibid.*

E termina o artigo afirmando que para a Fundação Bienal apagar os pontos negativos da exposição nacional, poderia complementar a delegação do Brasil, convidando para participar dessa representação nacional os artistas: Rubem Valentim, Glênio Bianchetti e Gastão Manuel Henrique, de Brasília; Arcângelo Ianelli, Bernardo Cid, Luiz Baravelli, Frederico Nasser, Carlos Fajardo, José Rezende e Wega Nery, de São Paulo; Lótus Lobo e Sara Ávila, de Minas Gerais, Mário Cravo e Emanuel Araújo, da Bahia; João Câmara de Pernambuco, e Francisco Stockinger, do Rio Grande do Sul.¹⁹⁰

Para sanar casos como esse, a diretoria da Fundação Bienal divulga, logo após a seleção da representação nacional realizada pelo júri internacional, uma nota na imprensa apontando que além desses artistas, outros vinte e cinco seriam convidados para constituir a representação brasileira, estabelecendo assim, como foi visto anteriormente, o mesmo critério de dupla seleção sugerido pela Comissão de Artes Plásticas da X Bienal, em 1969.

Analisando-se a relação de participantes da Pré-Bienal, como já foi constatado, alguns dos mais significativos artistas daquele momento não estavam presentes na mostra, o que pode levantar outra discussão: estas mostras nacionais possibilitaram o surgimento de uma gama de artistas que não figuraria em uma Bienal Internacional se não por meio de um crivo regional? O que, à primeira vista, pode ter produzido uma mostra não representativa aos olhos da crítica especializada do período, levou à emergência de uma jovem arte contemporânea ainda incipiente.

Além disso, entre aqueles artistas convidados, há o problema de preferências por parte da diretoria da Bienal, e recusas ou desistências por parte dos artistas, que poderiam afetar a qualidade da representação.

Dessa maneira, a opinião dos críticos e artistas se divide quanto à eficácia da exposição nacional, em especial da escolha da representação brasileira para a XI Bienal, em 1971. Noutro periódico, aparece uma declaração de Auler afirmando que a idéia da Fundação de se criar uma Pré-Bienal destinada à seleção de artistas de todas as regiões do país “extrapola os limites da delegação do júri.”¹⁹¹

Já, José Geraldo Vieira parece se entusiasmar com a Pré-Bienal ao afirmar que:

¹⁹⁰ Id. *ibid.*

¹⁹¹ AULER, Hugo. *Na Pré-Bienal, você conhece a nossa arte*. In. **Diário da Noite, Edição Matutina**, São Paulo, 12 de setembro de 1970.

“(...) há uma seleção, mas sem o vexame das exclusões. Pode-se então concluir que a Pré-Bienal é uma feira aberta a todos os artistas, mas com a dignidade de uma exposição neutra. E através do acervo, é a crítica selecionadora que passa a ser criticada pela assistência itinerante e pelos artistas expositores. Havendo em suma o direito à Bienal [Internacional] de vinte e cinco expositores brasileiros, entrarão nesse prélio artistas novos, de gerações diferentes, provenientes das mais distintas procedências.”¹⁹²

Entretanto, Frederico Moraes considerou a mostra uma “lástima”. Apreciou a idéia – um vasto panorama da arte brasileira – mas criticou o modo como foi organizada e concebida a mostra. “(...) as decisões e vacilações na sua organização, as falhas do regulamento, a composição dos júris regionais e, finalmente a escolha do júri final, tudo isso trabalhou contra a exposição. O resultado é mais que melancólico. É trágico.”¹⁹³

Geraldo Ferraz, indicado para a coordenação da representação brasileira na XI Bienal, defende a escolha do júri, que “usou um critério de evolução, acreditando que eles [os artistas] apresentarão obras mais importantes.”¹⁹⁴ Em artigo publicado no *O Estado de São Paulo*, Ferraz afirma:

*“O Júri (...) teve uma imensa tarefa: a de fazer uma espécie de escolha dentro do critério de uma futurologia – ou seja, a futurologia da crítica de arte. Pois deveria o Júri descobrir, nos nomes que escolhesse, aqueles cujas ‘possibilidades’, dentro de um ano, fossem tais e bastantes para formar uma representação do Brasil”.*¹⁹⁵

Dessa forma, fica claro que a escolha não se baseou apenas nas obras que ali estavam expostas, mas pensou-se no desenvolvimento da obra dos artistas. Por isso, a Fundação Bienal oferece a cada um dos vinte e cinco eleitos para a X Bienal, uma quantia em dinheiro (Cr\$ 2500,00) para investir em sua obra e em sua formação. Há notas na imprensa que comentam a premiação, descrevem-na como um prêmio de

¹⁹² VIEIRA, José Geraldo. Pré-Bienal. **Folha de São Paulo**, 18 de outubro de 1970.

¹⁹³ MORAIS, Frederico . Pré-Bienal, uma lástima. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 7 de outubro de 1970.

¹⁹⁴ Júri escolhe 25 artistas que vão participar da XI Bienal Internacional, **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1970.

¹⁹⁵ FERRAZ, Geraldo. Pré-Bienal: primeiras considerações. **O Estado de São Paulo**, 13 de setembro de 1970.

pesquisa (apesar da FB não chamá-la assim), uma ajuda de custo para a produção das obras, para estimular os artistas a viajarem, fazerem cursos, para assim, trazerem trabalhos mais maduros para a mostra internacional.

Para dar continuidade, no próximo capítulo serão analisadas as demais edições das Bienais Nacionais.

CAPÍTULO 4.

Bienais Nacionais: conjuntura política, alterações no percurso e transformações na estrutura.

Nesse capítulo são discutidas as alterações das edições seguintes das Bienais Nacionais de São Paulo.

II Bienal Nacional. Alterações no percurso: idealização de duas mostras distintas

A segunda edição da Bienal Nacional de São Paulo ocorreu, como prevista, em 1972, entre os dias 25 de agosto e 30 de setembro, “sob o patrocínio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria da Cultura, Esporte e Turismo, supervisão da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência do Brasil, direção e organização da Fundação Bienal de São Paulo.”¹⁹⁶

A segunda Bienal Nacional, assim como a primeira, ainda não apresentava em seu título o termo “Nacional”. No entanto, na apresentação do catálogo, escrita tradicionalmente por Francisco Matarazzo Sobrinho, ao agradecer aos artistas participantes, destaca: “Quero agradecer a todos os que compareceram, selecionados nas regionais da *Mostra do Sesquicentenário da Independência e de Brasil, Plástica 72*, que se afirma como uma autêntica Bienal Nacional.”¹⁹⁷

Ciccillo ressalta ainda que com o decorrer do tempo, *Brasil, Plástica 72*:

“...haverá de converter-se num grande e indispensável encontro periódico, permitindo o estabelecimento de um diálogo mais profundo, de resultados mais interessantes e positivos para os diferentes centros

¹⁹⁶ Catálogo Mostra de Arte. Sesquicentenário da Independência / Brasil, Plástica 72. Fundação Bienal: São Paulo, 1972, p.86.

¹⁹⁷ Id. ibid.

*regionais onde se elabora a arte diversificada, buscando inspiração total sem perder de vista as velocidades do tempo presente”.*¹⁹⁸

Desenvolvendo melhor a ideia da mostra nacional, o presidente da Bienal escreve, ainda na apresentação do catálogo, que o propósito é a criação de uma Bienal Nacional “que represente uma mobilização de fato dos artistas brasileiros”. Sua sugestão seria reapresentar artistas já consagrados ao lado das “novas gerações, (...) permitindo dessa forma uma aproximação mais intensa da arte com o público”.¹⁹⁹

Como discutido no capítulo 1, o termo “nacional” é apresentado novamente por Matarazzo Sobrinho, em seu discurso de abertura. O nacionalismo, por ele proposto, parece seguir a mesma ideologia do nacionalismo proposto pelo Estado autoritário. Na ânsia por um resultado cada vez mais amplo desse evento, produtivo e “capaz de despertar e mobilizar efetivamente os meios artísticos do país para um trabalho consciente, em que a criação de cada um será uma contribuição à evolução das artes visuais em termos verdadeiramente nacionais”.²⁰⁰

Porém, divergindo da proposta inicial elaborada para a Pré-Bienal de 1970, a principal função da Bienal Nacional de 1972 deixou de ser a escolha da representação brasileira para a Bienal Internacional do ano seguinte. Não se encontra no Regulamento, tampouco na documentação pesquisada, qualquer informação que afirme que os artistas premiados nesta Bienal Nacional de 1972 figurariam na próxima Bienal Internacional, como foi o caso da I Bienal Nacional ou Pré-Bienal de 1970. Há uma cláusula no regulamento que propõe que a experiência com a mostra nacional possibilita a definição de critérios para a Bienal Internacional. Desta forma, a exposição teria como um de seus objetivos “possibilitar uma ampla informação e confronto da produção artística contemporânea de todo país, facilitando a fixação de critérios para a representação do Brasil na XII Bienal Internacional de São Paulo.”²⁰¹

Para a XII Bienal Internacional de São Paulo, em 1973, também houve seleções regionais, mas a Bienal Nacional de 1972, de fato, não serviu como uma pré-bienal. Segundo o catálogo da Bienal de 1973, a representação brasileira foi organizada com base nas seleções efetuadas em Fortaleza, Salvador, Belo Horizonte, Rio de Janeiro,

¹⁹⁸ Id., *ibid.*

¹⁹⁹ Id. *ibid.*

²⁰⁰ Documento digitado: discurso de abertura da mostra, sem data. Reproduzido também no Catálogo Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência / Brasil, Plástica 72. Fundação Bienal: São Paulo, 1972.

²⁰¹ Regulamento. In: **Catálogo Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência / Brasil, Plástica 72.** op. cit.

São Paulo e Curitiba, confirmando a cláusula anteriormente citada do regulamento. Para cada região atuou um júri diferente²⁰², sugerindo não um panorama globalizado da arte brasileira, mas sim uma visão pontual, regional. Segundo o catálogo da mostra:

“Não poderia deixar de ser assim, já que os seis júris selecionados atuaram em regiões distintas e distantes entre si, com características diversas (...). Exatamente por esse motivo, os artistas selecionados, até certo modo, asseguram uma visão do que está sendo feito nos mais distantes pontos do país, refletindo, por vezes, aspectos ou tendências locais, a partir do próprio folclore ou resultantes do material empregado para a elaboração da obra.”²⁰³

A proposta destas seleções regionais para a Bienal de 1973 vão ao encontro daquelas sugeridas na Pré-Bienal de 1970. Entretanto, essas escolhas não foram efetuadas durante a Bienal Nacional de 1972, provavelmente porque a mostra estava inserida nas comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil, como “parte principal das comemorações do Sesquicentenário da Independência, no campo Plástico – Artístico.”²⁰⁴

De tal modo, a exposição nacional de 1972 foi dividida em duas seções: a *Mostra do Sesquicentenário da Independência* e a exposição *Brasil, Plástica-72*. Duas mostras distintas dentro de um mesmo evento também permitiram organizações e propostas diferentes. A primeira foi organizada pelo Major Vicente de Almeida e estava inserida nas comemorações oficiais do Sesquicentenário da Independência, e a segunda foi coordenada por Mário Wilches, então secretário geral da Fundação Bienal, e representava a mostra idealizada pela instituição que seria a Bienal Nacional deste ano de 1972. Os júris de seleção também foram constituídos por diferentes críticos (o que será analisado posteriormente). Em documento encontrado no AHWS, relatando o discurso de inauguração da mostra, é possível comprovar a aliança da Bienal Nacional

²⁰² Foram estes os críticos de arte que integraram os seis júris: em Fortaleza, Morgan Motta, Jacob Klinstowski, Gilberto Cavalcanti; em Salvador, Marc Berkowitz, Esther Emídio Carlos, Celma Jorge Faria Alvim; em Belo Horizonte, Lisetta Levi, Antonio Alves Coelho, Flávio Aquino; em Curitiba, Hugo Auler, Jayme Mauricio, José Geraldo Vieira; no Rio de Janeiro, Geraldo Ferraz, Wolfgang Pfeifer, Carlos Scarinci; e em São Paulo, Walmir Ayala, Clarival Valadares, Edyla Mangabeira Unger. Aqui percebe-se que o júri formado para a escolha dos artistas em São Paulo, por exemplo, não coincide com qualquer júri formado para a Bienal Nacional de 1972.

²⁰³ Catálogo XII Bienal de São Paulo, p. 51

²⁰⁴ Catálogo Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência / Brasil, Plástica 72. Fundação Bienal: São Paulo, 1972.

com a mostra comemorativa dos 150 anos da independência do Brasil. “Em nome da comissão Executiva do Sesquicentenário falou o Major Vicente de Almeida, destacando que a fusão da Mostra de Arte do Sesquicentenário com Brasil, Plástica 72, proporcionou novas perspectivas à programação cultural dos 150 anos da independência do Brasil.”²⁰⁵

Da mesma forma como a primeira Bienal Nacional de 1970, essa mostra de 1972 contou com seleções estabelecidas em mostras regionais. De acordo com ofício enviado pela Fundação Bienal para divulgação do evento,

*“(...) poderão vir para a Bienal Nacional, sem qualquer outra seleção, os artistas selecionados para as prévias locais. Os que não participarem nessas mostras (Porto Alegre, Recife, Fortaleza e Rio) poderão também vir para Brasil, Plástica 72, mas seus trabalhos serão submetidos à seleção de júri de três críticos de arte, em São Paulo.”*²⁰⁶

Dessa maneira, a participação nas mostras regionais facilitaria a presença dos artistas na Bienal Nacional, uma vez que “as obras dos participantes das mostras regionais viriam automática e gratuitamente para São Paulo.”²⁰⁷

A seguir, as duas seções são estudadas separadamente, na tentativa de entender a função de cada uma delas para uma melhor compreensão da mostra de 1972 como um todo. Ao ser elaborada, uma exposição requer seleção de conteúdos e está condicionada por diversos elementos, como a história do país ou da própria instituição. Há diversos aspectos que influenciam a seleção de conteúdos expostos, além da própria construção do discurso expositivo. Entre eles, podem-se observar discursos de ordem científica, política ou econômica.

Mostra do Sesquicentenário da Independência

A Fundação Bienal está habituada a realizar mostras comemorativas desde sua criação, seja em homenagem às próprias Bienais ou em tributo a fatos considerados

²⁰⁵ Documento para divulgação na imprensa da seguinte notícia: Brasil, Plástica 72 inaugurada dia 28.

²⁰⁶ Ofício BN/0197/72 encontrado no AHWS.

²⁰⁷ Idem.

importantes por seus gestores em diversos períodos de sua história. Ainda nesse ano, 2013, entre setembro e dezembro, o pavilhão Ciccillo Matarazzo será ocupado pela mostra *30 x bienal* que abordará, segundo o site do AHWS: “as transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª” [edições das Bienais Internacionais de São Paulo]. Com 108 artistas e curadoria de Paulo Venancio Filho, a mostra contempla[rá] a representação brasileira nas Bienais de São Paulo.”²⁰⁸

Outra exposição comemorativa, a XV edição da Bienal Internacional de São Paulo, foi organizada para ser a “Bienal das Bienais”, em 1979. A intenção do Conselho de Arte e Cultura daquela Bienal seria reunir obras de todos os artistas premiados nas edições anteriores do evento, porém, dos 108 premiados estrangeiros só foram obtidas obras de 66; e de 58 brasileiros só se reuniram obras de 43. A partir desses dois exemplos distintos, dentre tantos outros, tanto no tempo quanto em seu conceito, percebe-se a disposição da Fundação para a organização de exposições comemorativas.

De tal modo, uma seção comemorativa foi preparada para a edição de 1972 da Bienal Nacional: a *Mostra do Sesquicentenário da Independência*. No entanto, a comemoração, neste caso, é um evento que não está necessariamente ligado à história das Bienais ou das artes no país, mas, provavelmente, à situação política na qual o Brasil se encontrava naquele momento, que compreendia uma consciência cívica e nacionalista. Por meio desta mostra, pode-se sustentar, conforme capítulo 1, a suspeita de um alinhamento entre o Estado autoritário e a Fundação Bienal. Segundo o regulamento da mostra, seu objetivo seria “Consagrar, em evento de exaltação cívica, povo e expressões artísticas de todo o Brasil.”²⁰⁹

O momento das comemorações do Sesquicentenário da Independência talvez seja aquele que melhor sintetiza a euforia gerada pelo *Milagre brasileiro*²¹⁰. Uma festa grandiosa, prevista para ter a duração de quase seis meses, mobilizou o país inteiro, apelando para o imaginário cívico-nacionalista brasileiro. As festividades do Sesquicentenário tiveram início em 21 de abril de 1972, dia de Tiradentes, com a

²⁰⁸ <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/blog/Paginas/30-x-bienal---Transformações-na-arte-brasileira-da-1ª-à-30ª-edição.aspx>. Consultado em 9 de julho de 2013.

²⁰⁹ Regulamento. In: **Catálogo Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência** / Brasil, Plástica 72. Fundação Bienal: São Paulo, 1972, p.86.

²¹⁰ Os festejos do Sesquicentenário se inseriam num contexto complexo, após a edição do Ato Institucional número 5 em 1968 e o conseqüente aumento substantivo da repressão contra os grupos de oposição ao regime. Ao mesmo tempo, é o momento em que “o capitalismo brasileiro, continuando e aprofundando a linha ascendente inaugurada em 1967, deu um gigantesco salto para frente”, é o chamado *Milagre Brasileiro*, quando o país, “comparado a um imenso canteiro de obras, foi tomado por incontida euforia desenvolvimentista” In: AARÃO REIS, op. Cit., p. 54-56.

realização do “I Encontro Cívico Nacional” que reuniu “em praças públicas o povo para ouvir o pronunciamento do Presidente da República, assistir o hasteamento da Bandeira e cantar o Hino Nacional”, sendo esta programação realizada em todo o país²¹¹, ao que se seguiu o traslado dos despojos de D. Pedro I de Portugal para o Brasil²¹², também realizado em abril. A programação estendeu-se até a semana da Pátria, em setembro desse mesmo ano, encerrando-se com os desfiles militares do dia 7, em todo o país, e a inauguração do monumento à Independência no Museu do Ipiranga, em São Paulo. As comemorações incluíram também a reedição de importantes obras que tratavam da emancipação brasileira, privilegiando o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) como *responsável* pela construção de uma identidade nacional; a organização de um campeonato internacional de futebol (Taça Independência)²¹³; a realização do filme *Independência ou Morte*, do cineasta Carlos Coimbra²¹⁴ e a já mencionada inauguração do monumento do Ipiranga, que abrigaria os restos mortais de D. Pedro I²¹⁵.

As comemorações do Sesquicentenário da Independência foram uma ocasião importante para se observar a adesão e o consentimento social com relação ao regime. É um momento no qual podem-se observar as formas pelas quais os mais diversos segmentos da sociedade reivindicaram sua participação num evento, que ao fim, servia como forma de legitimação do governo. As ideias de patriotismo e civismo foram colocadas em prática em diversas festas e comemorações em todo o Brasil. Assim, uma das características que garantiram o sucesso da festa foi justamente sua capacidade de mobilizar e tocar a vida cotidiana das pessoas. Ora, uma comemoração que se propõe uma duração de quase seis meses, não sobrevive apenas de grandes eventos, embora estes tenham sido relativamente numerosos e verdadeiramente grandiosos. Dessa

²¹¹ FUNDO COMISSÃO EXECUTIVA DA COMEMORAÇÃO DO SESQUICENTENÁRIO DA INDEPENDÊNCIA. Arquivo Nacional/SDE - Documentos Públicos, código 1J. Pasta 51. Recorte de Jornal: “Encontro Cívico abre hoje o ano do Sesquicentenário”. In: **O Estado** – Fortaleza/Ceará, 21/04/1972.

²¹² Cf.: “A volta do Imperador”. In: **O Cruzeiro**, 26/04/1972. Os despojos de D. Pedro I foram trazidos para o Rio de Janeiro, onde ficaram por alguns dias na Quinta da Boa Vista. Em seguida percorreram diversas cidades do Brasil, até finalmente serem levados a São Paulo, onde a Independência foi proclamada.

²¹³ O torneio aconteceu entre 11 de junho e 6 de julho de 1972 e reuniu seleções de todo o mundo, dentre as quais – e além da seleção brasileira, tri-campeã mundial de 1970 -, as seleções da Argentina, Uruguai, Tchecoslováquia, Rússia, Iugoslávia e Portugal. Cf.: “A taça mais cara do mundo”. In: **O Cruzeiro**, junho de 1972.

²¹⁴ O filme não foi realizado pelo Estado brasileiro, mas, “sem dúvida se pode afirmar que *Independência ou Morte* apresenta a visão oficial” da Independência, encampada pela ditadura brasileira quando das comemorações do Sesquicentenário. Cf.: Carlos Eduardo Pinto de Pinto. *Inconfidência ou Morte! O embate ideológico entre o governo militar e os cinema-novistas através dos filmes de reconstrução histórica*. 2002. 90 f. Trabalho de Conclusão de Curso. (Graduação em História) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orientador: Marco Morel, p. 53.

²¹⁵ “Colorido fim de festa”. In: *Veja*, 13/09/1972.

forma, a Bienal também se insere nas comemorações do Sesquicentenário da Independência.

De acordo com ofício emitido pela Fundação Bienal a todos os artistas participantes da Pré-Bienal de 1970: “Este ano essa mostra está sendo realizada juntamente com a exposição do Sesquicentenário, que programou apresentações regionais em Porto Alegre (...), Recife, Fortaleza e Rio.”²¹⁶

Ademais, deve-se lembrar que a Fundação Bienal tornou-se cada vez mais dependente das verbas governamentais. Ressalta-se, como evidência, os nomes dos governantes ligados ao poder militar. Nas páginas seguintes, os nomes dos governadores de todos os Estados que participaram das seleções das mostras regionais aparecem como uma “Comissão de Honra”. Além disso, ao examinarem-se as mostras prévias que serviram de seleção para a seção *Mostra do Sesquicentenário da Independência*, destaca-se uma mostra regional organizada em Porto Alegre pelo Exército.

No entanto, levantar questões acerca do alinhamento político da Bienal não significa, de imediato, que as obras apresentadas nas mostras foram inexpressivas ou que os artistas participantes provavelmente apoiem o regime. Uma das funções principais deste estudo seria exatamente discutir essa tema. Entretanto, poucas referências iconográficas foram resgatadas.

Segundo o Major Vicente de Almeida: “A consagração do evento cívico, nas quatro mostras regionais de Porto Alegre, Rio, Fortaleza e Recife e agora nesta exposição final de São Paulo, consagrou o povo com a mais legítima expressão da arte brasileira, especialmente a juventude de todo o Brasil”.²¹⁷

Exposições regionais organizadas pela coordenação da Mostra do Sesquicentenário da Independência

Como foi apontado anteriormente, realizaram-se quatro exposições prévias regionais. Sua função era selecionar artistas para figurarem na mostra nacional, em São Paulo. Cada uma delas contou com um júri de seleção distinto. Em Porto Alegre,

²¹⁶ BN/0197/72, SP, maio de 1972.

²¹⁷ Idem.

denominada *Mostra de Artes Olimpíada Exército 72*, o júri foi constituído pelo crítico Walmir Ayala, pela gravadora Anna Letycia Quadros e pelo pintor Euclides Luiz Santos.

Nesta mostra houve a distribuição de prêmios aquisição. O grande prêmio foi atribuído pelo “Governo do Estado do Rio Grande do Sul” a Ilsa Monteiro. A “Comissão de Desportos do Exército” também concedeu um prêmio a Tashiko Fukushima. Houve um prêmio aquisitivo chamado “III Exército” atribuído a Noelia de Paula. Distribuíram além de prêmios aquisitivos, prêmios honoríficos, medalhas de ouro, prata e bronze.

A estrutura desta exposição realizada em Porto Alegre, bem como daquelas realizadas em outras regiões, assemelha-se a um modelo utilizado pelos Salões de Belas Artes e por alguns Salões de Arte Moderna e Contemporânea em suas primeiras edições, além das edições das Bienais Internacionais de São Paulo anteriores à X Bienal, realizada em 1969 na qual, como vimos, fora eliminada a premiação. A distribuição de prêmios de caráter consagratório, prêmios honoríficos (medalhas de ouro, prata e bronze) ocorreu nas mostras prévias realizadas também no Rio de Janeiro e no Ceará.

Entretanto, no Rio de Janeiro e no Ceará, os prêmios atribuídos não foram aquisitivos. No Rio de Janeiro, a chamada *Mostra de Artes Copa Independência*, que teve em seu júri os críticos José Geraldo Vieira, Lisetta Levy e Wolfgang Pfeiffer, atribuiu os seguintes prêmios em dinheiro: “Governador do Estado da Guanabara” a Equipe Triângulo; “Confederação Brasileira de Desportos” a Victor Décio Gerhard; e “Secretaria de Educação e Cultura” a Waldyr Joaquim de Mattos.

A *Mostra de Artes – Jogos Universitários*, no Ceará, atribuiu prêmios por meio de um júri formado por Jayme Mauricio, Olívio Tavares de Araújo e Oswaldo Goldenrich. Os prêmios “Governador do Estado do Ceará” foram dados a Heloysa Ferreira Juaçaba e a Francisco Helio Rola. A premiação da “Confederação Brasileira de Desportos Universitários” foi concedida a Roberto Galvão e os artistas Zenon Barreto e Gilberto de Oliveira levaram os prêmios “Departamento de Desportos de Educação Física”.

Em Recife, a *Mostra de Artes Festival de Desportos* contou com um júri formado pelos críticos José Roberto Teixeira Leite, Euclides Luiz Santos e Lerida Geada, mas não ofereceu premiação regional.

Brasil – Plástica 72

A coordenação da mostra Brasil, Plástica 72 foi realizada por Mario Wilches, que na ocasião era secretário-geral da Fundação Bienal de São Paulo. Os júris de seleção da mostra foram organizados pelas seguintes cidades: a triagem das obras expostas em São Paulo foi efetuada por um júri composto por José Geraldo Vieira, Walmir Ayala e Ivo Zanini; em Curitiba, a seleção foi realizada pelos críticos Eduardo Rocha Virmond, Lisetta Levy e pela gravadora Betty Giudice; em Florianópolis a escolha foi feita pelo Museu de arte de Santa Catarina – não constam nomes de jurados na documentação –; em Goiânia, realizou-se com a cooperação do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura; e em Belém a seleção foi realizada com a colaboração da Fundação Cultural do Estado do Pará.

Diversamente das prévias da Mostra do Sesquicentenário, nas exposições prévias para a seção *Brasil – Plástica 72* não houve prêmios honoríficos e os prêmios aquisitivos foram o Grande Prêmio Brasil e o Prêmio Brasil-Plástica 72. Também foram outorgados prêmios de Pesquisa, Revelação e Estímulo (ver a relação de artistas premiados no anexo).

Esta seção da II Bienal Nacional contou com três Salas Especiais. Segundo o artigo quarto do Capítulo IV do Regulamento da mostra:

“Serão apresentadas na Exposição Brasil – Plástica 72, as seguintes salas especiais:

- a) – Arte Conceitual
- b) – Arte e Tecnologia
- c) – Sala de pesquisas reunindo artistas de vanguarda, não incluídos nos itens **a** e **b**, os quais, como aqueles, serão convidados pela assessoria técnica de artes visuais da Fundação Bienal de São Paulo”.²¹⁸

Aqui, encontra-se uma grande dificuldade na pesquisa, ou uma imensa lacuna. Não há registro documental, nem iconográfico das Salas Especiais. Existe apenas uma lista em ordem alfabética tanto no catálogo quanto na documentação histórica, de todos os artistas participantes das Salas Especiais, seguindo ordem alfabética do sobrenome

²¹⁸ **Catálogo Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência / Brasil, Plástica 72.** Fundação Bienal: São Paulo, 1972, p.88

do artista, vem uma lista com os nomes das obras expostas, ano de execução e preço, quando estavam à venda.

Segundo o catálogo, houve uma Sala Especial seguindo as temáticas: *Arte Conceitual, Arte e Tecnologia, Arte Ambiental e Proposições e Pesquisas Diversas*. Todos os artistas participantes foram convidados, como demonstra acima o trecho transcrito do regulamento. No entanto, eles também estavam concorrendo aos prêmios distribuídos pela seção *Brasil - Plástica 72* da Bienal Nacional. Acrescendo-se, ainda, que com exceção do Grupo Aparente, formado por Acácia Ribeiro, Augusto Francisco, Novelli Jr. Albuquerque e Marcelo Antomazzi; Lucia Helena de Souto Martini; e Tashiko Fukushima, premiados na categoria **Revelação e Estímulo**, todos os outros premiados eram artistas convidados. A essa categoria de premiação, só poderiam concorrer artistas “até 25 anos de idade, considerando especialmente a elaboração material e a força de comunicação da obra.”²¹⁹

Apesar do discurso nacionalista presente na mostra, da preocupação com o sentimento ativado pelo Sesquicentenário da Independência, como foi visto, é possível perceber uma preocupação dos organizadores da mostra, no caso da Assessoria Técnica de Artes Visuais da Fundação Bienal, em torná-la mais atual, em consonância com a *vanguarda* do período.

Premiação em São Paulo: Mostra do Sesquicentenário e Brasil, Plástica-72

O júri de premiação foi constituído por cinco críticos de arte. Antonio Bento e José Roberto Teixeira Leite, indicados pela ABCA; Jayme Mauricio, indicado pela Mostra de Arte do Sesquicentenário da Independência; Lisetta Levy, indicada pela Fundação Bienal; e Ivo Zanini, indicado pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do estado de São Paulo. Este júri atuou na escolha da premiação de todas as mostras.

Os artistas foram premiados na Mostra de Arte do Sesquicentenário da Independência, de acordo com os seguintes prêmios:

- Prêmio Sesquicentenário da Independência do Brasil, oferecido à melhor obra selecionada nas Mostras de Arte regionais, no valor de Cr\$ 20.000,00 (aquisitivo) ex-aequo a Anderson Tavares Medeiros, do Ceará, e Ilsa Monteiro, do Rio Grande do Sul.

²¹⁹ Ibidem, p. 80.

- Prêmio Governo do Estado de São Paulo, oferecido à obra classificada em segundo lugar nas Mostras de Arte regionais, no valor de Cr\$ 15.000,00 (aquisitivo) ex-aequo a Nelly Gutmacher e Décio Gerhard, ambos da Guanabara.

- Prêmio Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, oferecido à obra classificada em terceiro lugar nas Mostras de Arte regionais, no valor de Cr\$ 10.000,00 (aquisitivo) ex-aequo a Alfredo Fontes, da Guanabara e Ivens Fontoura, do Paraná.

Já os artistas premiados na mostra Brasil, Plástica 72 (Bienal nacional de São Paulo), foram os seguintes:

- Grande Prêmio Brasil – Independência: outorgado à obra mais relevante, independente da técnica, no valor de Cr\$ 15.000,00 (aquisitivo) a Equipe Gerty Saruê – Antonio Lizarraga.

- Brasil Plástica 1972: cinco prêmios outorgados aos artistas mais representativos independente da técnica utilizada nos trabalhos, cada um no valor de Cr\$ 5.000,00 (prêmios aquisitivos) aos artistas de São Paulo Aldir Mendes, José Baravelli, Mari Yoshimoto e Sergio Ederly e ao artista do Pará Valdir Sarubi.

- Pesquisa-72: três prêmios atribuídos a artistas com trabalhos de pesquisas, cada um no valor de Cr\$ 5.000,00, a Cléber Machado e Sergio Porto, da Guanabara e Sulamita Mareines de São Paulo.

- Revelação e Estímulo: três prêmios, cada um no valor de Cr\$ 2.500,00, atribuídos a jovens artistas (até 25 anos de idade, considerando especialmente a elaboração material e a força de comunicação da obra): Grupo Aparente (formado por Acácia Ribeiro, Augusto Francisco, Novelli Jr. Albuquerque e Marcelo Antomazzi), Lucia Helena de Souto Martini e Tashiko Fukushima, ambos de São Paulo.

O júri da mostra ainda atribuiu Referências Especiais a: Márcia Demanges, Helke Hering Bell, João Carlos Goldberg, Lucia Schaimberg, Antonio Celso Sparapan e Grupo Alucinatório, formado por Emílio Fontana e Mariselda Buejamny e, além disso, o júri aprovou ainda um voto de louvor à montagem da exposição.

Outra peculiaridade dessa mostra foi o fato de alguns artistas já com prêmios regulamentares na Bienal Internacional de São Paulo que figuraram *hors-concours* em Brasil-Plástica 72. Foram eles: Roberto Paulo Leal, Mario Cravo Neto, Luiz Alphonsus, Humberto Espíndola e Lívio Levi.

Por meio das informações existentes no catálogo e na documentação desta mostra, pode-se perceber que os artistas premiados, em especial aqueles que

participaram das salas especiais, ou seja, convidados pela Assessoria de Artes Visuais da Fundação Bienal, figuraram em diversas mostras no mesmo período.

Porém, isso não significa que os artistas participantes desta mostra representassem a arte de *vanguarda* da época. Mas não há dúvida de que *Brasil Plástica-72*, trouxe uma tentativa de inovação ao propor uma *Sala Especial de arte conceitual, arte e tecnologia, arte ambiental, proposições e pesquisas diversas*, atentando talvez para os acontecimentos mais recentes do contexto artístico atual. Já que as obras apresentadas na mostra não foram encontradas, alguns artistas premiados que figuravam no circuito artístico do período foram selecionados para uma possibilidade de compreensão da estruturação e das escolhas da mostra em questão.

Nesse caso, as escolhas têm relações com estudos prévios da autora, sobretudo artistas que tiveram suas trajetórias marcadas pela participação em Salões de Arte Contemporânea do período. Alguns artistas já reconhecidos no período são convidados para figurar nesta Bienal, como o exemplo de Luis Paulo Baravelli, José Resende e Frederico Nasser. Em 1970, Baravelli funda a Escola Brasil²²⁰, juntamente com Resende, Nasser e Carlos Fajardo. Fajardo também participou da mostra, via seleção. Nesse período abordou-se um novo conceito de desenho que foi herdado pela Escola Brasil. O desenho deixou de ser compreendido simplesmente como traços sobre uma superfície plana, para ser considerado a base da atividade intelectual do artista. Assim, foi ampliado para o espaço tridimensional ou desenvolvido por meio de outras propostas e materiais. No catálogo da Bienal Nacional, os quatro artistas citados apresentaram desenhos com “técnica mista”.

A Equipe Três também aparecia constantemente nas mostras do período. Formada por Genilson Soares, Francisco Inara e Lydia Okumura, no mesmo ano apresentou uma intervenção na parte externa do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, na edição do Salão de Arte Contemporânea de 1972. No ano anterior, 1971, os integrantes deste Grupo Três juntamente com o artista Carlos Asp desenvolveram o trabalho *A Cerca da Natureza* na V JAC, formado por três painéis de madeira pintada com têmpera nas rampas de acesso do MAC-USP (Ibirapuera), de acordo com a

²²⁰ Cabe aqui ressaltar que as origens da Escola Brasil devem-se às atividades ocorridas na década anterior, 1960, em especial ao artista Wesley Duke Lee e a sua nova visão da arte, como a valorização da produção intelectual e conceitual. Ver COSTA, Cacilda Teixeira da, **Wesley Duke Lee**. São Paulo: Edusp, 2005. Além disso, o projeto da Escola Brasil está ancorado na idéia de que o aprendizado da arte passa prioritariamente pela experiência em ateliês e não pelo ensino formalizado, como em escolas tradicionais. Uma proposta anti- acadêmica aparece tanto no espaço físico, quanto na rotina de trabalho.

descrição da pesquisadora Dária Jaremtchuk.²²¹ Já no caso da Bienal Nacional, os artistas inscreveram-se como Equipe, mas apresentaram obras separadamente. Segundo depoimento da artista Lydia Okumura²²², seu trabalho foi o único que representava um ambiente ou uma instalação. Na realidade, a artista apresentou três obras: Espelho imaginário, descrito por ela como “anulação do espaço”; Desdobramentos, descrito como “ocupação especial e temporal dos espaços modulares”; e Dentro-fora. No catálogo da mostra, bem como na documentação textual, as três obras aparecem na categoria “técnica-mista”. Não há registro, não há descrição.

Gerty Saruê e Antonio Lizarraga, ganhadores do Grande Prêmio Brasil – Independência também aparecem inscritos como Equipe e, segundo o catálogo da mostra, apresentam uma obra denominada *Alternativa urbana*, cuja técnica seria “pré-moldadas de concreto com material cedido pela Sobraf S/A Fundições.”²²³ Um dado interessante dessa mostra são as fichas de inscrição dos artistas. Apesar do Regulamento não expressar que as obras ainda aparecem divididas por categorias ou técnicas artísticas, salvo as obras inscritas nestas Salas Especiais, que foram, em sua maioria, classificadas com o termo “técnica mista”, lembrando que tratam-se de artistas convidados, todos os artistas que passaram pelo crivo do júri deveriam inscrever suas obras nas categorias tradicionais – desenho, pintura, gravura e escultura. É claro que, como se é esperado, houve exceções que foram denominadas no catálogo como “arte conceitual, objeto, montagem ou técnica mista” nas descrições do catálogo.

Um artista que pode ser citado, não premiado, nem convidado, Bernardo Caro apresenta um trabalho que ele mesmo chamou de conceitual ou ambiental conceitual, *Cavalinho de Pau* (figura 18), pela qual quase foi preso por apresentar um forte protesto contra a situação política da época. Segundo Olney Kruse, para Caro, o cavalo era um animal político, valorizado pelo homem desde os primórdios da civilização com justificada intenção. Porém, o cavalinho de pau é um brinquedo que propõe uma série de perguntas, muitas delas sem respostas²²⁴.

Walmir Ayala escreveu uma poesia em homenagem ao artista e sua obra apresentada na Bienal²²⁵.

²²¹ Dária Jaremtchuk, op. cit., p.53

²²² Depoimento cedido a autora por e-mail em dezembro de 2012.

²²³ Catálogo **Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência / Brasil, Plástica 72**. Fundação Bienal: São Paulo, 1972, p. 72.

²²⁴ KRÜSE, Olney. In: TOLEDO, Berenice Henrique Vasco de (org.). **Bernardo Caro**: Proposições 1964-84. Campinas: Unicamp, 1984, p. 36.

²²⁵ A poesia está datada de 21 ago. 1972. A poesia foi encontrada na pasta do artista que pertence à hemeroteca do Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo. No ano de 1972, Walmir Ayala, bem

“Solta teu cavalo
Que não é de Tróia
Mas tem a clareza
Nua de uma jóia;
E um resíduo rico
De infância perdida
Que se recupera

Cavalo-quimera
Cavalo c andura,
Indefeso e manso
Como a criatura
Antes da ciência
Que gera o egoísmo
Pela inteligência

Que venha o cavalo
De Bernardo Caro
Com mil cavalinhos.
Que venham terrestres
Por nossos caminhos
Limpando a poeira
Das lembranças-urzes,
Refazendo o dia
Das primeiras luzes
Onde fomos (e somos)
O inventor perfeito
De um sonho por vir.

Solta teu cavalo
Neste prado amargo
Que ensina a partir.
Vamos no seu bojo
Como num regaço
Disfarçando o nojo
De um tempo padrasto,
Mas reconfortados
Pelas crinas leves
Como o leite antigo
Dos inaugurados.”

como os outros críticos responsáveis pela seleção deste Salão, foram componentes do júri de premiação da Bienal Nacional de São Paulo.

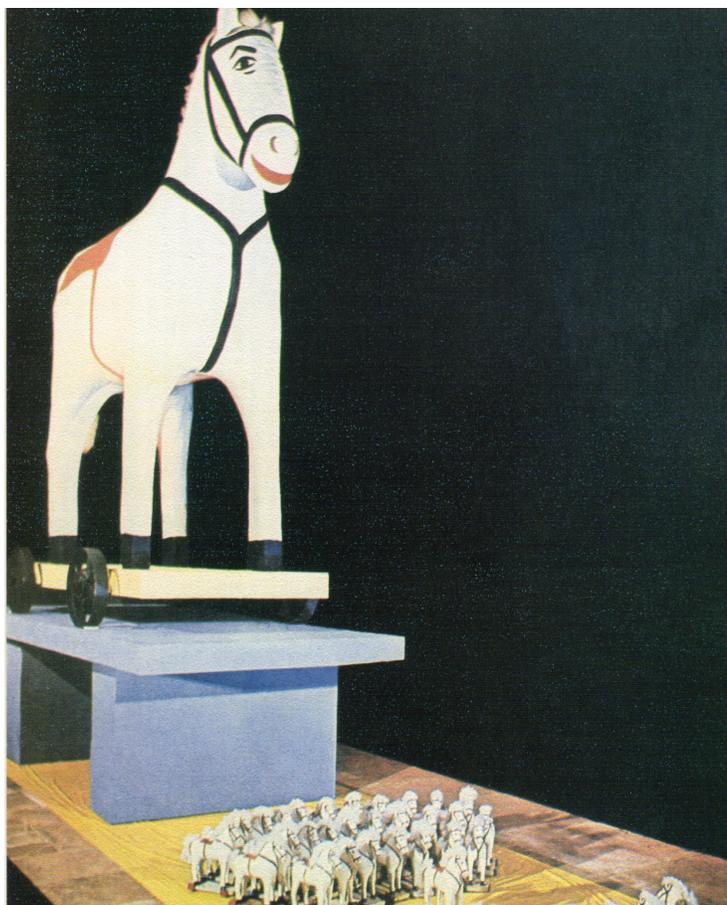


Figura 18. Bernardo Caro. **Cavalinho de pau**, [1972]
Fotografia Arquivo Histórico Wanda Svevo

Retomando a proposta original: III Bienal Nacional - 1974

No ano de 1974, é retomada a proposta da I Bienal Nacional ou Pré-Bienal, ou seja, a mostra também teria função de escolher a representação brasileira para a Bienal Internacional do ano seguinte. A apresentação do catálogo, como de costume escrita pelo presidente da Fundação Francisco Matarazzo Sobrinho, já revela o outro objetivo dessas mostras que “(...) era e continua sendo estimular nacionalmente as artes plásticas, dando aos artistas de todos os pontos do país oportunidades que antes não existiam.”²²⁶ E Ciccillo ainda afirma que esse seria o motivo “do primeiro êxito da

²²⁶ **Catálogo Bienal Nacional 1974**. Fundação Bienal: São Paulo, 1974, p. 19

mostra”.²²⁷ E continua narrando a força catalizadora do evento que “já na segunda mostra nacional, nota-se, quase que generalizada, a adesão dos governos estaduais (...)”²²⁸ – lembrando que o evento a que ele se refere estava ligado às comemorações do Sesquicentenário da Independência do Brasil.

Porém, o evento cujas mostras prévias anteriormente eram organizadas por regiões do Brasil, a partir de 1974 passa a ser elaborado com base em exposições preliminares divididas agora por Estados. Após as seleções estaduais, as obras seguem para a Bienal Nacional. As representações estaduais aparecem distribuídas no pavilhão assim como as delegações de cada país eram montadas nas Bienais Internacionais do período, ou seja, agrupadas por territórios devidamente demarcados. A organização dessa mostra parece ter sido elaborada de maneira mais conscienciosa, de acordo com a documentação textual gerada pelo evento. Os preparativos começaram já no final de 1973. A Assessoria de Artes Visuais da Bienal Internacional de 1973 se preocupou em discutir como seria a próxima Bienal Nacional, sua organização e suas principais características. A primeira decisão foi quanto à organização da mostra: a pessoa responsável por entrar em contato com os Estados e instituições culturais deveria ser alguém ligado à arte e à cultura e não mais um funcionário da Fundação Bienal²²⁹.

O crítico Olney Krüse foi convidado pela Fundação Bienal para a organização da participação dos Estados na Bienal Nacional. Salienta-se que essa função agora estava sob a responsabilidade de um especialista. O cargo deixa de ser uma função meramente política e passa a ter uma preocupação também artística. Krüse estudou jornalismo na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, graduando-se em 1972 e sua atuação como crítico de arte é relevante para o período. Trabalhou, ao longo de três décadas, para importantes órgãos da imprensa ora como fotógrafo, ora como jornalista, ora como crítico de arte, tais como os jornais **O Estado de São Paulo**, **Folha de São Paulo**, e **Jornal da Tarde**; e as revistas **Vogue**, **IstoÉ**, **Quatro Rodas**, e **Arte Hoje**.

O crítico descreve seu trabalho de organização da mostra no catálogo, em texto intitulado *Viagem ao Brasil: Participação dos Estados*. Krüse descreve em seu texto, com um tom quase poético, o momento em que recebe o convite da Fundação Bienal para organizar o evento, suas viagens e suas impressões acerca de como se configuraria a mostra em São Paulo. O roteiro da viagem foi estabelecido pela

²²⁷ Id. ibid.

²²⁸ Id. ibid.

²²⁹ Segundo Ata de reunião de 17 de maio de 1974.

Fundação Bienal, “com voos cronometrados desde a saída de São Paulo até a volta”, destacando que ele teria “dois dias, no máximo, em cada capital visitada e dez horas no mínimo.”²³⁰ Além disso, segundo Krüse, o roteiro é claro: sua função é organizar as mostras e não ver obras e artistas, ou seja, seu papel não é realizar uma curadoria, mas sim estabelecer relações diplomáticas e realizar convites aos governantes dos Estados, secretários de Educação e Cultura e pessoas responsáveis por instituições culturais.

O trabalho iniciado em 11 de julho de 1974 e encerrado em 7 de agosto do mesmo ano foi “desenvolvido nas seguintes cidades, por ordem de chegada: Goiânia, Cuiabá, Manaus, Belém, São Luis, Teresina, Fortaleza, Natal, Recife, João Pessoa, Maceió e Salvador.”²³¹ Em sua primeira estada, em Goiânia, Krüse não conseguiu ver o governador que se encontrava em Brasília, em companhia do secretário. Já que o crítico teria poucas horas para estabelecer o contato com o Estado, sua tática foi “procurar os jornalistas dos principais jornais (jamais de um único jornal) e difundir a ideia básica do trabalho”, que segundo ele seria “convidar todos os artistas de cada Estado Brasileiro, sem nenhum preconceito quanto ao seu ‘estilo’ ou ‘técnica’, desde os mal-amados ‘primitivos’ até os idolatrados artistas da ‘vanguarda’”²³².

Dessa forma, nas cidades seguintes, prevendo a impossibilidade de estabelecer contato com os governadores de Estado, estendeu sua estratégia:

“Percebi, logo, que a informação de cada Estado estava, sempre, em poder de fundações culturais (oficiais) onde já se encontravam as cartas, telegramas e ofícios (além do Regulamento da Bienal Nacional – 74). Por onde andei cumpri uma rotina que deu certo: num dia visitava os jornalistas (sempre os redatores-chefes) e no outro as pessoas que cuidavam das artes visuais dos Estados”.²³³

Além disso, Krüse destaca novamente em seu texto que não pode afirmar nada “em termos de análise de conteúdo estético”, e continua:

“(...) apenas organizei, isto é, deixei claro que cada Estado brasileiro deveria realizar, com total liberdade, sem nenhuma restrição de local

²³⁰ KRUSE, Olney. *Viagem ao Brasil: Participação dos Estados*. In: **Catálogo Bienal Nacional 1974**. Fundação Bienal: São Paulo, 1974, p. 21.

²³¹ Id. *ibid.* p.23

²³² Id.. *ibid.*

²³³ KRUSE, Olney, *op.cit.*, p.22

*(museu, clube, galeria de arte, ao ar livre, etc) uma exposição do potencial criativo local (de 'primitivos' a 'vanguarda') com número ilimitado de obras e artistas. A escolha dos melhores seria feita em segunda etapa, por outras pessoas: um crítico local (escolhido livremente pelos artistas de cada Estado) e mais dois que participariam de São Paulo, indicados pela ABCA e pela Bienal de São Paulo".*²³⁴

Regulamento e Seleção – mostras regionais e nacional

É importante analisar o Regulamento e as formações dos júris de seleção das mostras, já que são pontos chave para definir o tipo de arte abrigada na III Bienal Nacional, principalmente porque é rara a documentação iconográfica.

Comparando-se o Regulamento dessa edição da Bienal Nacional ao das duas edições anteriores, já é possível perceber uma alteração fundamental: a clareza e a organização dos conceitos abordados nos termos e artigos é evidente. Logo no início, o artigo I, capítulo I, traz uma informação importante que os regulamentos das Bienais Nacionais anteriores não deixavam claro: “A Bienal Nacional 1974 será promovida pela Fundação Bienal de São Paulo, com o patrocínio da Prefeitura Municipal de São Paulo (...).”²³⁵ Desde a realização das primeiras Bienais Internacionais de São Paulo há um convênio com a Prefeitura da cidade, porém não há documentação que revele o patrocínio específico de uma Bienal Nacional.

O artigo segundo trata das exposições regionais, destacando que todos os “Estados e Territórios brasileiros são convidados a realizar mostras de seus artistas nas respectivas Capitais.”²³⁶ As referidas exposições devem ser efetuadas pelos “(...) Governos locais ou pelas Entidades que as Autoridades designarem para tal empreendimento.”²³⁷ Em ofício emitido pela Fundação Bienal juntamente com os regulamentos aos governantes dos Estados, há uma menção a esse item, ressaltando a responsabilidade do Governo em designar uma “Autoridade competente para promover o evento, preferencialmente ligada ao poder público.”²³⁸ A partir do regulamento e do

²³⁴ Id. *ibid.*, p.23

²³⁵ Regulamento, In: **Catálogo Bienal Nacional 1974**. Fundação Bienal: São Paulo, 1974, p. 37.

²³⁶ Id. *ibid.*.

²³⁷ Id. *ibid.*.

²³⁸ Ofício BN74/1021 de 17 de março de 1974.

ofício, pode-se novamente perceber indicativos de convergência da Fundação Bienal com o Governo, o que foi aludido já na edição de 1972, ao participar das celebrações do Sesquicentenário da Independência.

A Fundação Bienal propõe ainda no mesmo artigo do Regulamento que as mostras estaduais “deverão ser realizadas no mês de agosto, a fim de seguirem calendário único em todo o Brasil”.²³⁹E no terceiro artigo explicita que durante a exposição regional, “de 1 a 31 de agosto próximo, com data previamente fixada”²⁴⁰, serão designados para os júris de seleção regionais:

“um crítico indicado pelas autoridades locais, um crítico indicado pela Fundação Bienal e um crítico indicado pela ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) que selecionarão os artistas no local das Mostras Estaduais, que representarão o próprio Estado na Bienal Nacional de 1974 (...) em São Paulo.”²⁴¹

O júri nacional “viajante” contou com Márcio Sampaio, designado pela ABCA e Enio Squeff, indicado pela Fundação Bienal de São Paulo. Para completar o júri, em cada Estado em que houve uma seleção prévia, foi indicado um crítico local. Dessa maneira, figuraram nos júris estaduais os seguintes críticos: (os Estados e os respectivos jurados serão citados seguindo ordem crescente da data de seleção).

- Rio Grande do Sul: Christina Balbão
- Paraná: Fernando Velloso
- Amazonas: Aluizio Sampaio Barbosa
- Pará: Paolo Ricci
- Maranhão: Imair Batista Pedrosa
- Piauí: Nosé Mendes de Oliveira
- Ceará: José Julião de Freitas Guimarães
- Rio Grande do Norte: Paulo de Tarso Neto
- Paraíba: Vanildo Ribeiro de Lyra Brito
- Alagoas: Solange Berard Lages
- Sergipe: Ana Conceição Sobral de Carvalho
- Pernambuco: Celso Marconi de Medeiros Lins

²³⁹ **Catalogo Bienal Nacional 1974.** Fundação Bienal: São Paulo, 1974, p.37.

²⁴⁰ Id. *ibid.*

²⁴¹ Id. *ibid.*

- Bahia: Renato José Marques Ferraz
- Minas Gerais: Morgan da Motta
- Guanabara: Walmir Ayala
- Rio de Janeiro: Quirino Campofiorito
- Brasília: Hugo Auler
- Mato Grosso: Aline Figueiredo
- Goiás: Adelmo Café
- São Paulo: Delmiro Gonçalves, indicado pela prefeitura da cidade.

O júri nacional elaborou um texto para o catálogo intitulado *Por uma arte ressonante*. Nele, destaca-se a importância do crítico local: “Em nossa longa marcha Brasil afora – um arquipélago multifário e praticamente desconhecido, com o auxílio sempre valioso de um crítico local, tivemos em mente essa realidade – as ilhas todas que constituem o Brasil, cada qual com suas particularidades.”²⁴²

Este júri iniciou seu trabalho no dia 19 de agosto e o concluiu no dia 15 de setembro de 1974. Lembrando que Olney Krüse não visitou alguns dos Estados acima mencionados. Foram realizadas dezenove mostras prévias com o apoio dos governos Estaduais. Após as mostras estaduais, as obras selecionadas migraram para São Paulo, onde foi realizada a exposição nacional.

O júri itinerante selecionou 496 obras de 155 artistas de um total de 3200 trabalhos de 800 artistas. Não houve mostras estaduais em Santa Catarina, Espírito Santo, Acre e Territórios: os trabalhos dos artistas desses locais foram enviados diretamente para São Paulo.

A mecânica de trabalho desenvolvida pela Fundação Bienal na seleção de artistas através das mostras estaduais, segundo o artigo quinto do Regulamento, visa: “Desenvolver e estimular a linguagem plástica em todo o País; expor uma representação brasileira de autêntica conotação cultural e artística na próxima Bienal Internacional de 1975.”²⁴³ Nos artigos sexto e sétimo, o Regulamento destaca respectivamente que as mostras estaduais serão formadas pelos trabalhos apresentados espontaneamente pelos artistas e que serão consideradas todas as formas de expressão de Artes Plásticas.²⁴⁴

²⁴² **Catálogo Bienal Nacional 1974**. Fundação Bienal: São Paulo, 1974, p. 27.

²⁴³ Id. *ibid.*, p. 38.

²⁴⁴ Id. *ibid.*

Apesar de não participar diretamente das seleções nos Estados brasileiros, a crítica Radah Abramo²⁴⁵ auxiliou o trabalho do júri nacional, inclusive teorizando o já citado texto apresentado no catálogo da mostra, *Por uma arte ressonante*. As palavras dos jurados soam como um depoimento necessário para validar a proposta idealizada pela Fundação Bienal. Além disso, o texto busca explicitar o cuidado ao avaliar obras de todo o Brasil, desde “uma São Paulo poluída, mergulhada nessa vivência do século XX (...) até o mundo prenhe de história – o passado e o presente de Terezina – lá onde a arte é o gesto telúrico.”²⁴⁶

Ademais, os críticos assumem no mesmo texto que a seleção de artistas seria certamente outra se fosse outro júri itinerante. Na obviedade desta informação talvez esteja o acordo estabelecido para a escolha dos jurados pela Fundação Bienal. Deveria ser um júri que concordasse com a ideia original da Bienal Nacional: um panorama da arte brasileira, da arte popular às expressões ou propostas contemporâneas – aquelas defendidas por críticos como Frederico Morais e Walter Zanini, durante os anos 1970, por exemplo. Captar de cada Estado o que tivesse de mais característico que pudesse representar sua região, sem se importar, como afirmou longamente Olney Krüse, com técnicas, estilos, modismos e que “ultrapassasse as fronteiras das exigências paulistanas ou cariocas – leiam-se internacionais”.²⁴⁷ E o texto do júri de seleção continua:

“A invenção tem muitos caminhos – disso sabíamos de antemão. Em São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo, a arte seria a síntese do pensamento contemporâneo; talvez o resumo desta realidade de arquipélago [porque chamam as regiões do Brasil de ilhas] – o folclorismo, a arte popular, o kitsch suburbano lado a lado com a arte conceitual e toda a gama de processos metalingüísticos que informam a arte histórica – aquelas cujas origens remontam a Giotto di Boudone.”²⁴⁸

Segundo o texto, conhecido o pluralismo do Brasil, o júri não deveria importar critérios, devido aos dois polos descritos:

²⁴⁵ A crítica de arte era funcionária da FB no período.

²⁴⁶ Catálogo Bienal Nacional 1974. Fundação Bienal: São Paulo, 1974, p. 27.

²⁴⁷ Id. ibid.

²⁴⁸ Id. Ibid.

*“(...) de um lado a arte crítica pojada de história, muitas vezes radical, nos pródomos da anti-arte; de outro a arte telúrica, aquela que resumia, em seu constante revolver-se na terra, a outra verdade deste País – seu subterrâneo com índios e seus analfabetos – toda uma população que, por mourejar a história, não tem tempo para pensar nela ou criticá-la”.*²⁴⁹

Antes da viagem para seleção, o júri se reuniu e discutiu “longamente o assunto Bienal”²⁵⁰, concluindo que a seleção não poderia levar em conta somente “valores como contemporaneidade, expressividade ou o que quer que a arte contemporânea possa suscitar. A expressão de cada Estado brasileiro teria de ser ressonante ao nível da comunidade em que tivesse aflorado.”²⁵¹ Com isso, o júri que fosse eleito deveria seguir um critério: a coerência interna de cada obra, o que seria trabalhoso e exigiria dos jurados “uma aproximação com uma visão também antropológica, (...) uma tarefa penosa que demandava a cada momento toda uma série de reflexões e de dissecação de cada obra.”²⁵²

Depois de todo planejamento, o júri partiu para a itinerância entre as mostras estaduais. Após “14 mil quilômetros”, os críticos possuem um veredito: “os resultados talvez sejam discutíveis. Ninguém queria, aliás, encerrar o assunto. Afinal, a Bienal é toda ela discutível, a começar pelo fato de ainda depender de mostras prévias para ser montada.”²⁵³ Nesse ponto, os críticos deixam de falar apenas das obras e das tendências da arte internacional e da arte brasileira, para comentar um dos motivos pelos quais a Bienal Nacional foi criada: um ponto de partida para uma reformulação das Bienais. Declaram que “(...) quem sabe valha como conceito. (...) Já não é sem tempo que urge integrar à Bienal outras artes, como a música, o teatro, a arquitetura, a licenciatura, a literatura, o balê...”²⁵⁴

No entanto, essa sugestão vai de encontro a reformulações anteriores realizadas pela Fundação Bienal. Nas primeiras Bienais Internacionais existiam seções de teatro e indumentária, cenografia, dança, decoração, joalheria e arquitetura. A primeira Bienal do livro foi realizada juntamente com a Bienal de artes. O setor de Arquitetura separou-se da Bienal de Arte em 1973, quando foi realizada a I Bienal Internacional de Arquitetura. Até o final dos anos 1960 havia eventos paralelos de Humanidades e

²⁴⁹ Id. Ibid.

²⁵⁰ Id. Ibid, p. 28.

²⁵¹ Id. Ibid.

²⁵² Id. Ibid.

²⁵³ Id. Ibid..

²⁵⁴ Catálogo, op.cit., p. 29.

Ciências acontecendo concomitantemente às Bienais de Arte, ocupando o mesmo pavilhão. Em 1969, por exemplo, ocorreu o Simpósio de Ciências e Humanismo. A documentação gerada por esse simpósio encontra-se juntamente com a documentação originada por duas edições das Bienais Internacionais: a de 1969, ano de organização e realização do simpósio, e a XI edição da Bienal, em 1971, ano em que foram publicados os Anais do simpósio. Talvez a proposta do júri da III Bienal Nacional esteja mais ligada a uma época anterior à década de 1970. Recomendaram, quiçá, um retorno às origens ou aos anos em que a Bienal Internacional era considerada pela comunidade artística mais bem sucedida.

Finalizadas as seleções em outros Estados, em São Paulo, o crivo ocorreu no dia 15 de setembro de 1974, no prédio da Fundação Bienal de São Paulo, tendo como críticos responsáveis os mesmos que participaram das escolhas estaduais, Enio Squeff, indicado pela Fundação Bienal e Márcio Sampaio, indicado pela ABCA, além de Delmiro Gonçalves, indicado pela Prefeitura Municipal de São Paulo. Esse júri elegeu obras de artistas do Estado de São Paulo e dos Estados de Santa Catarina, Espírito Santo e Acre, onde não houve mostras estaduais, segundo o regulamento da Bienal Nacional de 1974.

Segundo a Ata do júri publicada no catálogo da mostra, “o critério de seleção teve em vista a uniformidade formal dos conjuntos e adequação dos meios como suporte para uma criação contemporânea e/ou telúrica, com ressonância na realidade brasileira.”²⁵⁵

A premiação da Bienal Nacional de 1974

O regulamento dessa edição da Bienal Nacional deixa explícito um dos objetivos da exposição nacional. Já no capítulo 1, o artigo quarto menciona que “os artistas premiados na Bienal Nacional de 1974, farão parte, automaticamente, da representação brasileira da próxima Bienal Internacional de 1975, com outras obras.”²⁵⁶

A respeito da escolha dos jurados que atribuirão a premiação da Bienal nacional, o artigo 14º, do capítulo 3 do regulamento, antecipa que a constituição do júri será a seguinte: “1 crítico de arte, indicado nas fichas de inscrição, pelos artistas das Mostras

²⁵⁵ Ata do júri de seleção em SP, Catálogo Bienal Nacional 1974. Fundação Bienal: São Paulo, 1974, 35-36.

²⁵⁶ Regulamento. In: Catálogo... op. Cit. p. 37.

Estaduais²⁵⁷; 2 críticos, indicados pela Fundação Bienal de São Paulo, podendo ser um estrangeiro; 2 críticos, indicados pela ABCA.”²⁵⁸

Este júri foi constituído então, por cinco críticos de arte: Lisetta Levy, indicada pelos artistas inscritos na mostra; Morgan Motta e Olney Krüse, escolhidos pela Fundação Bienal de São Paulo; e Antonio Bento e José Roberto Teixeira Leite, designados pela ABCA.

Foram atribuídos oito prêmios de Cr\$ 7.000,00 (sete mil cruzeiros) e mais três de Cr\$ 3.000,00 (três mil cruzeiros), ficando sua distribuição a critério do júri de premiação. Esses prêmios de aquisição foram doados a entidades públicas culturais “indicadas pelos doadores, em comum acôrdo com a Direção da Fundação Bienal de São Paulo.”²⁵⁹

O regulamento ainda destaca que “todas as manifestações plásticas, expostas na Bienal Nacional 74, concorrem aos prêmios.”²⁶⁰ É importante mencionar que os artistas que participaram como convidados, *hors concours*, também poderiam concorrer às premiações, desde que enviassem suas inscrições, assim como os outros artistas, como prevê o Regulamento. Cláusulas com esse tipo de esclarecimento não estavam presentes nos regulamentos das Bienais Nacionais anteriores, deixando dúvidas a respeito da premiação. Na edição da Bienal Nacional de 1972, como foi visto, quase todos os artistas premiados foram convidados para figurar na exposição.

Os artistas a seguir receberam o Prêmio Bienal Nacional no valor de Cr\$ 7.000,00, além de integrarem a representação Brasileira da XIII Bienal de São Paulo, de 1975:

- Bernardo Caro e Equipe Convívio
- Mario Céspedes e Maria M. De Moura
- Gessiron Franco
- Ivan Freitas
- Beatriz Lemos e Paulo Emílio Lemos
- Edison Benicio da Luz e Equipe Etsedron
- Anderson Medeiros
- Auresnede Pires Stephan

Os artistas a seguir receberam cada um o prêmio de Cr\$ 3.000,00:

²⁵⁷ No Capítulo 2, sobre as inscrições dos artistas, o oitavo artigo, item 3 coloca que há uma obrigatoriedade de todos os artistas inscritos indicarem, na ficha de inscrição, o nome de um crítico que deverá fazer parte do Júri de Premiação da Bienal nacional 1974. In: Catálogo... op. Cit.

²⁵⁸ Regulamento, Catálogo...op. cit. p. 40.

²⁵⁹ Id. ibid., p. 41.

²⁶⁰ Id. ibid.

- José Alves de Oliveira
- José Valentim Rosa
- Iazid Thame

Artistas premiados:

Dos artistas ou grupos premiados acima relacionados, destaca-se o conjunto de obras de três deles:

Bernardo Caro e EQUIPE CONVÍVIO:

O artista Bernardo Caro [já mencionado no capítulo sobre a I Bienal Nacional] e a EQUIPE CONVÍVIO foram premiados a partir do conjunto de sua obra, “esculturas e múltiplos”, segundo o catálogo da mostra. As obras estão denominadas tanto no catálogo quanto na ficha de inscrição do artista como: “Mulher Totêmica – Conjunto de protótipos, escultura em madeira; Múltiplos – múltiplos em madeira; e Protótipos Convívio – múltiplos em Madeira.”²⁶¹ Felizmente foram encontradas imagens das obras expostas, em especial da *Mulher Totêmica*. Na figura X, Bernardo Caro aparece manipulando sua obra. Segundo a pesquisadora Nara Vieira Duarte:

“A obra Mulher Totêmica é, para o grupo Convívio, um trabalho simbolicamente permeado pelo misticismo dos totens primitivos, mas que contém características lúdicas que proporcionam ao espectador interferir no posicionamento da peça artística. Essa grande peça vertical foi esculpida em blocos de madeira que, unidos formam as estruturas básicas do corpo humano, ou seja, cabeça, ombros, tronco, braços e pernas. Esses blocos de Madeira são articulados entre si e se movimentam de acordo com os comandos dados pelo espectador [participador] nas alavancas que se localizam de frente para o objeto (vide figuras X...)”²⁶²

²⁶¹ Catálogo, op.cit., p. 79.

²⁶² Relatório final de Iniciação científica da pesquisadora Nara Duarte disponível em www.iar.unicamp.br/vanguardasemcampinas



Figura 18: Bernardo Caro manipulando a Mulher Totêmica. Fonte: AHWS.



Figura 19: Mulher Totêmica.

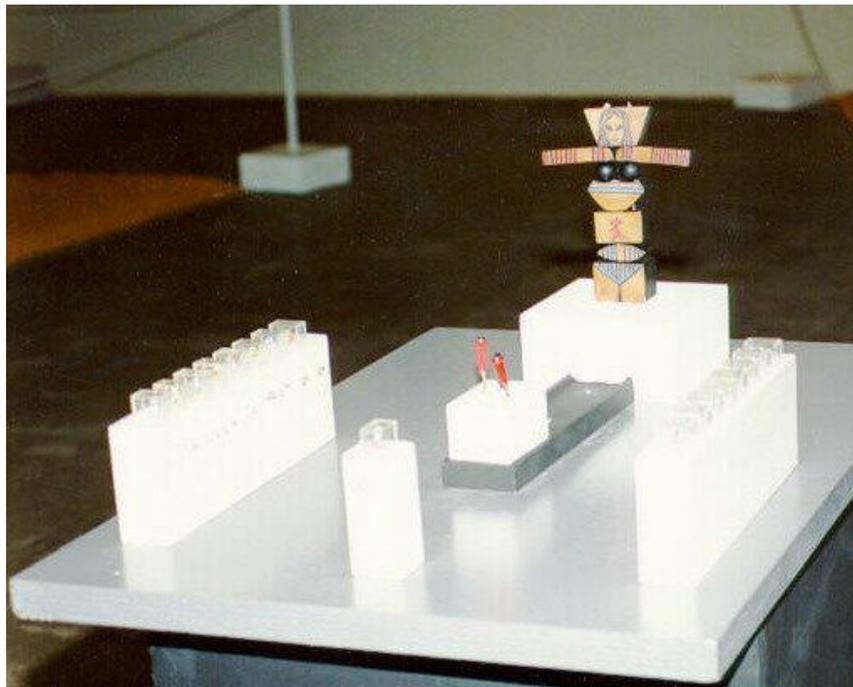


Figura 20: maquete da obra Mulher Totêmica.

A maquete da obra foi exposta algumas vezes na Galeria de Arte da Unicamp e na mostra comemorativa da CPFL Cultural de Campinas em 2007, ano em que o artista faleceu.

Equipe Etsedron

O grupo Etsedron e Edison Benicio da Luz também já foram mencionados anteriormente na ocasião do texto que se refere a Bienal Nacional de 1971. Nesta mostra, de 1973, ganhadores do prêmio Nacional, os artistas participaram com a obra *Selvicoplastia Projeto Ambiental Etsedron II – Arte contínua* (ver figura X).

Segundo o pesquisador Walter Mariano:

“O grupo buscava a legitimação da identidade cultural sertaneja, que acreditava menosprezada pelo circuito oficial de arte, submisso aos modelos europeu e norte-americano. Afastava-se da folclorização, ainda que, para isso, mergulhasse profundamente nas especificidades do ambiente regional. Desenvolveu um método singular de trabalho coletivo baseado na convivência com comunidades rurais que se aproximava de procedimentos comuns à etnografia.”²⁶³

O Projeto Ambiental I, selecionado para a XII Bienal Internacional de São Paulo causou grande impacto e conseguiu chamar a atenção da crítica de arte do período. Em 1974, o grupo desenvolve o Projeto II, tendo a região amazônica como fonte de inspiração. Trabalharam por seis meses na cidade paraense de Itaituba, passaram a revestir as figuras de seus “espantalhos” com couro de boi, material que conseguiam a baixo custo na região.

De acordo com Mariano, o grupo fazia parte também da geração de estudantes universitários que assistiram ao endurecimento da ditadura militar, a promulgação do AI-5, a difusão da tortura e sua contrapartida, a luta armada. “Tendo como pano de fundo este cenário de inquietação, repleto de ameaças veladas e outras bastante diretas, o grupo – compreensivelmente – escolheu o “espantalho” como figura emblemática de suas representações. Eles também tornaram clara a sua opção por atrelar o horizonte de sua vanguarda estética a um repertório nacional.”²⁶⁴

²⁶³ MARIANO, Walter. *op. cit.*, p. 57.

²⁶⁴ Id. *ibid.*



Figura 21: Etsedron. Fonte: AHWS.

Percebe-se claramente na fotografia da obra, que além de uma instalação que recria um ambiente, com referências diretas à região norte-nordeste, a partir da materialidade, dos objetos, de sua construção e organização no espaço, com as figuras “espantalhos”, há uma atividade performática. A obra existe também com a participação, seja do grupo de artistas, seja do público.

Siron Franco

Gessiron Alves Franco, nascido em 1947, inscreveu-se nesta Bienal como Gessiron Franco, representando o Estado de Goiás. Apesar de já residir em São Paulo desde 1970, Siron é natural de Goiânia. As obras apresentadas na Bienal Nacional de 1974 foram as seguintes: *O quarto Anjo*, *Negalope*, *Negalope II*, *Há pouco que Esperar*, todas feitas em óleo sobre aglomerado. Após passar seis meses no México, depois de ganhar o prêmio de viagem do Salão Global da Primavera, Siron retorna ao Brasil. Na mesma época, produz a série de pinturas intitulada *Fábulas do Horror*.

Não foram encontradas imagens das obras expostas nesta Bienal. No mesmo período, o artista realizou obras como *Megalópolis* ou *Metrópolis* (a obra é encontrada com os dois títulos (ver figura X). Na obra, Siron preserva algumas características de suas pinturas anteriores, como os tons escuros e os seres geralmente representados com formas indefinidas, sem sexo, com poucas diferenciações. Agora, a figura humana é representada aos pares ou em grupos, ficando subentendido que há algum tipo de relação entre ela. Siron escolhe temas genéricos para fazer críticas ao governo ou à sociedade, dando a suas séries a títulos alegóricos como, por exemplo, *Fábulas de Horror e Divertimento do Rei*.



Figura 22. *Megalópolis*, 1974, óleo sobre madeira, c.i.e., 185 x 150 cm
Coleção Gilberto Chateaubriand - MAM/RJ. Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

A Bienal aceita todos os artistas inscritos: decisão do júri e desconstrução da proposta inicial.

A Bienal Nacional/ 76 realizou-se em outubro e novembro de 1976 e sua organização ficou a cargo de Olney Krüse, representando a Fundação Bienal, e com o patrocínio dos governos Federal, Estadual e Municipal através da Funarte – MEC, da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, da Secretaria Estadual de Cultura, Ciência e Tecnologia e da Secretaria Municipal de Cultural, respectivamente.

Esta foi a primeira mostra nacional em que Francisco Matarazzo Sobrinho não se encontrava mais na presidência da Fundação, da qual se afastou em 1975, como mencionado . O cargo foi ocupado por Oscar P. Landmann que, por sua vez, ecreveu a apresentação do catálogo. Como de costume, seguindo o roteiro deixado por Ciccillo, Landmann traz em seu texto um discurso otimista e retumbante. Já no início afirma:

“Este ano de 76 marca dois acontecimentos extraordinários para a história das bienais. A Nacional, que está sendo agora inaugurada, irá dar lugar a uma bem mais ampla a partir de 1978: a Bienal Latino-Americana. A Internacional, a realizar-se no próximo ano, apresentará mudanças profundas em sua elaboração, no caminho de uma maior e permanente atualização.”²⁶⁵

Como já apontado , em 1975, houve uma grande polêmica a respeito da atualização das Bienais que envolveu o crítico Olney Krüse e alguns artistas.

Landmann continua seu discurso com uma promessa: a Bienal [futuramente] abrigará o que se faz ou se fará de novo nas artes visuais e “funcionará como verdadeiros laboratórios de arte e idéias. Possibilidades maiores de pesquisas serão oferecidas para os artistas (...)”²⁶⁶ Essa foi a maneira que o novo presidente da instituição encontrou para introduzir e revelar a função dessa edição da Bienal Nacional: “sendo a última, converte-se simultaneamente em uma nova abertura, em termos

²⁶⁵ Apresentação. In: **Catálogo Bienal Nacional/76**. Fundação Bienal: São Paulo, 1976, p. 9.

²⁶⁶ Id.Ibid.

dimensionais, já que passará a dar lugar a uma autêntica assembléia de artistas latino-americanos.”²⁶⁷

Como pronuncia o título do artigo – sem assinatura de autor – publicado no *Jornal do Brasil*: “Arte Brasileira apresenta sua Bienal, saúda e dá passagem. (Vai virar latino-americana),”²⁶⁸ esta mostra nasceu então com o fardo de ser a última das quatro mostras realizadas pela Fundação Bienal, que julgava fazer um balanço das artes plásticas brasileiras nos intervalos das Bienais Internacionais de São Paulo (nos anos pares). Como adverte o autor do citado artigo: “É a segunda Bienal Nacional que se realiza sob esta denominação, embora seja a quarta.”²⁶⁹ Nascida em 1970 como Pré-Bienal, “depois batizada como Brasil Plástica 72 (integrada no Sesquicentenário) e enfim crismada com o nome que agora adota, a Bienal Nacional morre jovem (...)”²⁷⁰, afirma Olívio Tavares de Araújo – jurado desta edição da Bienal – em sua coluna de Artes na **Revista Veja**. E o crítico continua posteriormente em seu texto: “Restou-lhe o consolo de não estar morrendo no ostracismo – e sim na crista de uma onda causada, sobretudo, pela aceitação por parte do júri de seleção, de todas as obras enviadas.”²⁷¹

O júri de seleção formado por Carlos Von Schmidt, Olívio Tavares de Araújo e Radhá Abramo decidiu então aceitar todos os artistas inscritos no evento. Uma decisão inesperada – portanto não prevista no regulamento da Bienal Nacional/ 76 – dentro do desgastado, mas sempre polêmico esquema da Bienal de São Paulo. Cerca de 1200 trabalhos de 330 autores inscritos de todo país figuraram na mostra. “Já que esta vai ser a última Bienal Nacional”²⁷², explica Radhá Abramo, “pareceu-nos a hora exata para fazer um balanço total, completo, abrangente, sem maquilagem, da verdadeira situação atual da arte no Brasil.”²⁷³ Para isso, algo deveria marcar sua existência: “(...) em homenagem ao fim, todos os artistas foram aceitos.”²⁷⁴

Os principais periódicos do Brasil²⁷⁵ trouxeram declarações do júri a respeito de sua decisão controversa. As tímidas, quase raras críticas expostas nos jornais e revistas das três edições anteriores da Bienal Nacional deram lugar a uma grande

²⁶⁷ Id. Ibid.

²⁶⁸ Arte Brasileira apresenta sua Bienal, saúda e dá passagem. (Vai virar latino-americana). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 out. 1976, p.4. Caderno B.

²⁶⁹ Id. Ibid.

²⁷⁰ Olívio Tavares de Araújo. Fim do capítulo. **Veja**, São Paulo, 10 nov. 1976.

²⁷¹ Id. Ibid.

²⁷² Id. Ibid.

²⁷³ Id. Ibid.

²⁷⁴ Arte Brasileira apresenta sua Bienal, saúda e dá passagem. (Vai virar latino-americana). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 out. 1976, p.4. Caderno B.

²⁷⁵ Folha, Estado, Jornal do Brasil

quantidade de notícias acerca da edição de 1976. Quase todas apresentando o mesmo conteúdo: anunciando o fim da mostra nacional que daria lugar a uma Bienal Latino-americana e comentando a atuação do júri de seleção ao aceitar todos os artistas inscritos. Alguns críticos de arte expressaram suas opiniões contrárias mais veementemente. Olívio Tavares de Araújo, em sua já citada coluna na **Veja**, faz uma compilação das principais críticas ou, em suas palavras, dos “vigorosos protestos”: “ ‘A simples aglomeração não faz sentido’, escreveu o crítico Roberto Pontual no **Jornal do Brasil**. ‘O júri tem a função de orientar o público e possui para isso um instrumental: a seleção’, acrescenta Jacob Klintowitz, do **Jornal da Tarde** de São Paulo.”²⁷⁶ Para Araújo, fazer esta coletânea de críticas era um ato necessário, já que ele foi membro do júri da mostra em questão. Em seu artigo, ele tenta justificar a grande polêmica gerada pela atuação do júri colocando que seria possível realizar uma “boa Bienal tradicional com trinta artistas”²⁷⁷, mas resta saber, ainda segundo Araújo, “se tal concentração forneceria – ou não – um quadro mais verídico das especificidades da cultura no Brasil de hoje em dia.”²⁷⁸

O júri da mostra de 1976 garante que essa decisão seria inédita no Brasil. No entanto, Roberto Pontual defende que a comissão julgadora do *Salão Global* de Pernambuco – formado por ele, Aracy Amaral, Frederico Moraes, Márcio Sampaio e Roberto Marinho de Azevedo – após verificar todas as obras inscritas, optou por exatamente aquela solução: “Propusemos então, que não apenas umas poucas obras terminassem chegando ao contato com o público, como tem sido praxe nesse tipo de mostra, mas que o visitante pudesse ficar conhecendo tudo o que costumeiramente se envia para visão, aceitação ou corte do júri.”²⁷⁹

Todavia, sabe-se que essa decisão, um simples “deixar entrar tudo” não resolve o problema do esvaziamento qualitativo das mostras que ocorreram naquele período. A partir da perspectiva de Pontual, por mais atraente e democrática que a atitude pareça, “é preciso que, se se decide pela aceitação indiscriminada, com ela se ponha a funcionar um método, um sistema, uma opção de leitura, disciplinando por alguma caminha a imensa massa amorfa do material disponível.”²⁸⁰ Para o crítico, isso a Bienal não conseguiu organizar, “o júri fez a sua boa ação de escoteiro e se sentiu realizado

²⁷⁶ Olívio Tavares de Araújo. Fim do capítulo. **Veja**, São Paulo, 10 nov. 1976.

²⁷⁷ Id. *ibid.*

²⁷⁸ Id. *ibid.*

²⁷⁹ Roberto Pontual. De premiação a colóquio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 nov. 1976, Caderno B, p. 2.

²⁸⁰ Id. *ibid.*

apenas por fazê-la.”²⁸¹ Tal afirmação traz uma impressão de que a mostra seria um grande aglomerado de obras sem nenhuma espécie de “curadoria” por parte dos jurados.

Ainda em outro artigo, Pontual descreve a mostra colocando pontos positivos e negativos. Segundo ele, não se nota a presença de “uma espinha dorsal, de um plano diretor, de um cerco didático realmente posto em prática (...) para justificar tanto dispêndio de recursos humanos e financeiros.”²⁸² Entretanto, há críticas favoráveis à decisão do júri. O arquiteto e desenhista Fábio Magalhães declara: “para mim, foi uma Bienal Nacional tão boa ou melhor do que as outras.”²⁸³ É evidente que se trata de uma declaração dada a um dos membros do júri, mas o próprio Roberto Pontual, no já citado artigo, defende pontos positivos da mostra:

*“Mas pode-se descobrir nela certos aspectos que a tornam pelo menos simpática e útil na indicação de alguns caminhos que vêm interessando a jovem arte brasileira. (...) Mesmo na expectativa desses dias talvez melhores [a transformação de Bienal Nacional em Latino-americana], a Bienal atual pode ser vista com menos azedume, já que soube atenuar no nível do suportável os desacertos das anteriores. (...) Auxiliada por bem feita programação visual da montagem de uma infinidade de obras, o visitante aproveitará o setor dos artistas inscritos (...) como uma maneira de confirmar alguns valores de trabalho anterior – entre os quais Gastão de Magalhães, Aldir Mendes de Souza (...). E ao mesmo tempo irá descortinar constantes que estão atraindo os ainda mais jovens, com peso maior para o aproveitamento da fotolingagem, do realismo mágico e de um tardio hiper-realismo”.*²⁸⁴

Nota-se no discurso de Pontual um elogio à afirmação de uma nova vanguarda juntamente com a possibilidade de sua descoberta pelo público. Ao recordar que um dos objetivos da Bienal é trazer também ao público a arte produzida em seu tempo, por meio dessa conjuntura, o júri satisfaz esse ponto.

²⁸¹ Id. Ibid.

²⁸² Roberto Pontual. Bienal Nacional: Um basta adiado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, s/data. Sobre a questão financeira da Fundação Bienal, sempre preocupante, em 1975 houve uma crise financeira que quase impossibilitou a realização da Bienal Internacional daquele ano. No início de janeiro de 1975, a prefeitura da cidade de São Paulo decidiu, aparentemente, quebrar o convênio existente com a instituição e cancelar a verba prevista para aquele ano. Como foi visto, 1975 foi um ano mais crítico, porém, houve um recuo da prefeitura quanto a decisão.

²⁸³ Olívio Tavares de Araújo. Fim do capítulo. **Veja**, São Paulo, 10 nov. 1976.

²⁸⁴ Roberto Pontual. Bienal Nacional: Um basta adiado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, s/data.

A partir do ponto de vista da comissão julgadora, era sedutora a oportunidade de “aproveitar a última Bienal Nacional – que vai dar lugar à Bienal Latino-Americana a partir de 78 – para oferecer ao grande público uma visão do que se faz no país, de maior, menor ou até mesmo sem qualidade artística.”²⁸⁵ Tem-se aqui um argumento apresentado pelo júri que vai ao encontro de uma hipótese lançada inicialmente pela pesquisadora, de que uma Bienal Nacional poderia não ser o espaço procurado por artistas já destacados, ou seja, segundo o texto citado, uma Bienal Nacional talvez não encerre mais atrativos para artistas já consagrados no meio artístico. Sem recusados altera-se fundamentalmente o panorama. Apresentou-se uma amostragem que:

*“...como informação, como material de análise, não há dúvida de que a Bienal Nacional/76 poderá funcionar como fator positivo e indicativo do que deve e precisa ser feito no país em benefício do desenvolvimento da arte, não apenas nos grandes centros urbanos como nos pontos mais afastados”.*²⁸⁶

Dessa forma, o júri reafirma que sua decisão não significa nivelamento do conjunto examinado, mas que todo ele lhe parece merecedor de atento exame de reflexão. Aceitar todos os trabalhos inscritos e examinados, independente de quaisquer juízos de valor, pode ser visto como uma parte representativa do quadro “real” da arte brasileira. Destacaram-se, afinal, entre os inscritos, alguns artistas premiados pelo júri.

Entre os artistas inscritos, quatro foram premiados: Antonio Sergio Benevento, Jair Glass, Reinaldo Eckenberger e Roberto Evangelista. O crítico Roberto Pontual descreve as obras dos dois últimos artistas, considerando que os trabalhos de Eckenberger, “objetos entre o kitsch, o fantástico e o crítico”²⁸⁷, e “o ambiente de indagação sócio-ecológica de Evangelista soam duvidosos por parecerem típicos de salão: participações agigantadas, grandiloquentes, nada mais do que isso.”²⁸⁸ Optou-se por eleger para análise justamente alguns dos trabalhos desses dois artistas.

Reinaldo Eckenberger, argentino radicado na Bahia desde os anos 1940, é identificado por produzir trabalhos ligados ao erotismo, ao sadismo, às questões psicológicas e ao bizarro. No entanto, não se encontram imagens da obra *Ambiente*

²⁸⁵ Bienal sem recusados. In: **Catálogo Bienal Nacional/ 76**. Fundação Bienal: São Paulo, 1976, p. 13.

²⁸⁶ Id. ibid., p. 14.

²⁸⁷ Roberto Pontual. De premiação a colóquio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 nov. 1976, Caderno B, p. 2.

²⁸⁸ Id. ibid., p.2.

Bonecafônico que o artista apresentou na Bienal Nacional de 1976, classificada como técnica mista no catálogo. Um ano depois, Eckenberger apresentou um projeto instigante na 14ª Bienal Internacional de São Paulo. Segundo a pesquisadora Luciana Accioly Lima, a ideia de trabalhar com a carcaça de um ônibus, tornando as suas bonecas passageiras de uma de uma viagem “peculiar” foi aceita na categoria de *arte catastrófica*. A obra *Homnibus* (vide imagem X) foi executada durante 4 meses no próprio pavilhão da Bienal, e, apesar de não ter sido premiado, o artista afirma que este foi um dos momentos mais plenos de criatividade da sua carreira.²⁸⁹



Figura 23: Reinaldo Eckenberger. *Homnibus*, 1977, técnica mista.

Fonte: artigo da pesquisadora Luciana Accioly Lima.

Outro artista premiado, o amazonense Roberto Evangelista apresentou os trabalhos: *Mano-Maná* (Série Utopias), *Nicá Uiicana* (Os que estão na mesma casa – Série Utopias) e o objeto *Mater Dolorosa*. Iniciou sua vivência artística justamente nesta exposição. Depois de produzir *Mater Dolorosa* _ o objeto, produziu um vídeo através do qual ficou conhecido nacionalmente e depois internacionalmente. Segundo o curador Paulo Herkenhoff, no catálogo publicado na ocasião da mostra Universalis, parte integrante da 23ª Bienal de São Paulo:

²⁸⁹ LIMA, Luciana Accioly. O Erotismo em Reinaldo Eckenberger In <http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/luciana.pdf>. Consultado em 11 de maio de 2013.

“Ao comentar Mater Dolorosa (1976, um cubo de acrílico transparente com restos carbonizados de árvores sobre um quadrilátero de areia branca), de Roberto Evangelista, o escritor Márcio Souza fala de “ruínas das culturas originárias, assaltadas e massacradas; ruínas das impossibilidades da civilização ocidental; ruínas da natureza mal compreendida, uma paisagem de destroços”²⁹⁰.

A obra de Roberto Evangelista politiza o olhar da Amazônia na expectativa da sobrevivência. Em *Mater Dolorosa in Memoriam II* (da Criação e Sobrevivência das Formas)²⁹¹, de 1978, centenas de cuias flutuavam num igarapé. Foram organizadas dentro de certas formas geométricas (ver figura X). O artista conta com a orientação de um pajé, sem interferência do estrangeiro ou do colonizador, trabalha entre a natureza, observando as forças naturais e simbólicas. Ainda de acordo com as considerações de Paulo Herkenhoff:

“Diante de uma natureza singular e de sua riqueza cultural, na problematização da Amazônia prevalecem abordagens fenomênicas (...) e político-antropológicas (...). Evangelista opera sobre a totalidade e o contínuo de devastações das queimadas, massacres de índios e de populações caboclas, falência da cultura ocidental. No entanto, essa ‘paisagem de destroços’ não é a cena da melancolia, já que a posição de Evangelista é estabelecer uma fissura na história como processo de abandono e agenciamento de recalques que (auto) vítima a Amazônia. Sua perspectiva fenomênica, sem idealizações, é impregnada desse inescapável pathos. Nós vivemos com drama e aprendemos com a tragédia, diz o artista”²⁹².

Atualmente, há um projeto intitulado “Ritos de Passagem: Roberto Evangelista” que consiste em uma publicação de arte que tem como objetivo fazer um registro da obra do artista plástico. Idealizado pelo Doutor em Sociologia e Membro da Academia Amazonense de Letras, Ernesto Renan de Freitas Pinto e produzido por James Araújo e Verônica Gomes. Os autores que compõem a parte literária da publicação são, em sua

²⁹⁰ HERKENHOFF, Paulo. Travessias e Dissoluções In: **23ª Bienal Internacional de São Paulo**. "Um país esquecido dentro do país" Nelson Aguilar, Catálogo Universalis, **Visão**, 29 de maio de 1978.

²⁹¹ O vídeo pode ser visto acessando o link: <http://www.experienciamazonia.org/site/roberto-evangelista.php#prettyPhoto>

²⁹² Id. Ibid.

maioria, artistas plásticos, críticos de arte e/ou curadores, entre eles, os críticos ingleses Guy Brett e Diane Armitage; os críticos brasileiros Paulo Herkenhoff e Agnaldo Farias e; o autor amazonense Márcio Souza.²⁹³

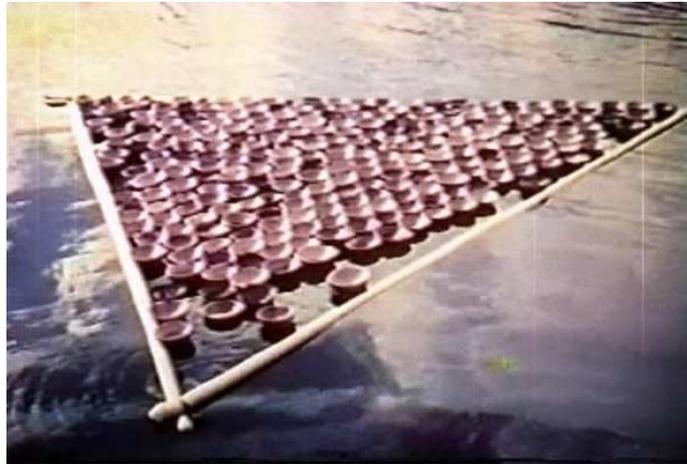


Figura 24: *frame* Vídeoarte “Mater Dolorosa, in memoriam II”



Figura 25: *frame* Vídeoarte “Mater Dolorosa, in memoriam II”

Finalizando, então, dois exemplos de obras de artistas que participaram dessa Bienal Nacional e hoje apresentam, cada um a seu modo, uma carreira consolidada nas artes visuais, difere da leitura de Pontual acerca das obras dos artistas ainda incipientes naquele momento. Afinal, considerou-se necessária a escolha de se apresentar aqui dois exemplos de artistas que foram “descobertos” por meio dessa polêmica mostra

²⁹³ O projeto e seu desenvolvimento podem ser encontrados no site: <http://livroritosdepassagem.wordpress.com/>

nacional, sem recusados, e que provavelmente foram premiados justamente devido ao viés regionalista apresentado em suas obras, que foi mantido e explorado ao longo do tempo por ambos.

A partir disso, podem-se pensar outros pontos colocados pelo júri no catálogo da Bienal Nacional/ 76. Ademais, a comissão julgadora demonstrou duas grandes preocupações em seu texto para o catálogo: atentar para o fato de que não há qualquer vinculação entre a mostra nacional e os critérios e processos de acesso de artistas brasileiros à Bienal Internacional de 1977, e registrar a presença de artistas de “alto nível, cujo envio prestigia a Bienal Nacional.”²⁹⁴

Para assegurar a representatividade da mostra, a solução foi contar com um grupo de artistas convidados: Sara Ávila, Bernardo Cid, Maurino Araújo, Mario Cravo Neto, Cleber Gouveia, Gregório, Evandro Carlos Jardim, Darcilio Lima, Cleber Machado, Maria Victoria, Maria Pólo, Claudio Tozzi, Yara Tupinambá, Rubem Valentim, Regina Vater, Mary Vieira e Tran Tho. De acordo com o artigo quarto do Regulamento da Bienal Nacional, que prevê a presença de “artistas convidados a critério da diretoria da Fundação”²⁹⁵, vários críticos de arte foram consultados para oferecer sugestões de nomes para compor a lista de convidados da exposição.

O ponto de vista de Olívio Tavares de Araújo delineado na *Veja*, demonstra que os convidados não chegaram a construir “um painel contagiante, surgidos de listas fornecidas pela crítica a pedido da Bienal (que também selecionou alguns nomes).” O crítico segue com uma afirmação que talvez possa fazer entender a falta de representatividade de alguns dos artistas convidados: “Numa explicação bastante abstrusa, um dos diretores da Bienal afirmou que a crítica havia indicado deliberadamente nomes que boicotariam a promoção.”²⁹⁶

Dentre os artistas convidados dois foram premiados: Rubem Valentim e Luiz Gregório. Rubem Valentim iniciou seu trabalho de pintor ainda na década de 1940, como autodidata. Desde o início de sua produção, nota-se um interesse pelas tradições populares do Nordeste. Na década seguinte, o artista tem como referência o universo religioso, principalmente aquele relacionado ao candomblé ou à umbanda, com suas

²⁹⁴ Regulamento. In: **Catálogo**. op. Cit. 287

²⁹⁵ Id.lbid., p. 177.

²⁹⁶ Olívio Tavares de Araújo. Fim do capítulo. *Veja*, São Paulo, 10 nov. 1976. [Infelizmente não se encontrou qualquer afirmação na documentação que citasse qualquer um dos críticos que fizeram tal indicação. Em entrevista, o crítico Olívio Tavares de Araújo afirmou não se recordar dos nomes, mas que provavelmente seriam indicados pela ABCA e pela AIAP, além de outros consultados aleatoriamente pela Fundação Bienal.]

ferramentas de culto, estruturas dos altares e símbolos dos deuses. Esses signos ou emblemas são originalmente geométricos. Em sua obra, eles são reorganizados por uma geometria ainda mais rigorosa, formada por linhas horizontais e verticais, triângulos, círculos e quadrados, como aponta o historiador da arte Giulio Carlo Argan.²⁹⁷

Na década de 1970, além das pinturas, o artista passa a produzir objetos, esculturas e murais. Na Bienal Nacional de 1976, Valentim apresenta doze pinturas em tinta acrílica sobre tela, denominadas *Emblema: Logotipo Poético de Cultura Afro-Brasileira* (Vide figura X). Os símbolos se organizam simetricamente sobre o quadro e as cores puras são aplicadas em grandes superfícies chapadas sobre a tela.



Figura 26: Rubem Valentim. *Emblema: logotipo Poético de Cultura Afro-Brasileira*, acrílica sobre tela, 100x73 cm.

²⁹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. In: VALENTIM, Rubem. **31 objetos emblemáticos e relevos emblemas**. Rio de Janeiro: MAM, 1970. (catálogo de exposição)

O catálogo da mostra traz um texto de autoria do próprio artista, um depoimento sobre sua produção no período. Nele, Valentim declara que sua linguagem “plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça – animista – fetichista).”²⁹⁸ E continua descrevendo sua linguagem e abordando o universo simbólico, partindo de dados pessoais e regionais:

*“Há mais de vinte anos venho dizendo: um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil – para as suas raízes – mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo, sendo isso por certo impossível com os meios de comunicação que já dispomos, é o caminho, a difícil via de criação de uma autêntica linguagem brasileira de arte. Linguagem plástico-vérbico-visual-sonora. Linguagem pluri-sensorial: O Sentir Brasileiro”.*²⁹⁹

O texto continua quase como um manifesto em apologia à sua própria arte. Rubem Valentim defende, entre outros pontos abordados, uma linguagem universal, mas de caráter brasileiro, com elementos não verbais, diferenciando-se das tendências artísticas estrangeiras, mas consciente de suas influências. Contra o colonialismo cultural, com uma tomada de consciência da cultura de base da

*“Nação Brasileira: esse mundo mítico e místico, às vezes ingênuo, puro e profundo porque entranhado nas origens do ser brasileiro. Transportando, no plano da linguagem e dar um salto para o universal, para a contemporaneidade de toda essa Poética, sem se recorrer a intelectualismos estereótipos, é que é o X do problema.”*³⁰⁰

O artista ainda discorre sobre uma iconografia *afro-ameríndia-nordestina-brasileira* em que os artistas devem se inspirar, sem violações caricatas de regionalismos e folclore, sem deixar que vira um “subkitsch tropicalizado e ao efeito subdesenvolvido.”³⁰¹ Afirma que nunca se filiou a nenhuma corrente estética, mas que criou e construiu uma linguagem própria: “uma estrutura totêmica, um ritmo, um rito,

²⁹⁸ Rubem Valentim. In: Catálogo..., p. 111.

²⁹⁹ Id. *ibid.*

³⁰⁰ Id. *ibid.* (grifos do autor)

³⁰¹ Id. *ibid.*, p. 112.

uma simetria, uma emblemática, uma heráldica, um hieratismo, em resumo: uma *Semiótica/ semiologia não verbal, visível*.³⁰² E conclui seu texto afirmando:

*“A arte Brasileira só poderá ser um produto poético quando resultado de sincretismos, de aculturações sígnicas (semiótica/ semiologia não verbal) das culturas formadoras da nossa nacionalidade de base (branco-luso-negra-indio) acrescidas com a contribuição das culturas mais recentes trazidas pelos diferentes povos de outras nações e que, aqui nesse espaço Brasil-Continente comum a todos, se misturam criando um sistema de brasilidade cultural de caráter singular, de rito, mito e ritmo que sejam inconfundíveis, apesar da famigerada Aldeia-Global. O fundamental é assumir a nossa identidade de povo em termos de Nação”.*³⁰³

Transcrever algumas partes do texto de Rubem Valentim e apresentar uma síntese de sua ideologia mostrou-se necessário para se estabelecer algumas aproximações anteriormente previstas. Não há melhor artista entre os convidados para representar os ideais das Bienais Nacionais, especialmente em sua última edição, fechando a premiação com chave de ouro. A obra do artista, e em especial seu discurso, andam ao lado das propostas das Bienais Nacionais. Desde sua primeira edição, em 1970, o que se tentou foi buscar um panorama da arte brasileira fundamentado em questões regionalistas e no nacionalismo que guiaram o governo brasileiro durante o período da ditadura civil-militar.

Além dos artistas convidados, criaram-se três salas especiais: *Retrospectiva de Lívio Abramo*, *Homenagem a Antonio Bandeira* e uma mostra de ex-votos brasileiros, organizada por dois pesquisadores argentinos, Iris Gori e Sergio Barbieri, intitulada *Arte e Devoção Brasileira*.

³⁰² Id. *ibid.*

³⁰³ Id. *ibid.*, p. 113.

Considerações finais

Ao longo do trabalho, diversas questões foram lançadas e muitas delas permaneceram em aberto. Da curiosidade inicial, desvendar o que seriam as Bienais Nacionais, vários vetores foram traçados, muitas vezes de maneira um pouco caótica, já que o objeto está inserido em um contexto em que é muito difícil não se perder.

Partindo então de questões institucionais e políticas vigentes durante os anos 1970, traduzidas em um complexo quadro ideológico da Fundação Bienal, foi traçado um caminho para melhor percorrer a memória das Bienais Nacionais. De diversos discursos surgiram enunciados para auxiliar a construção dessa complexa tarefa: entender o que foram as Bienais Nacionais. A documentação histórica, unida a artigos publicados em periódicos que circulavam na época, alguns depoimentos e a bibliografia sobre o contexto histórico e artístico das décadas de 1960 e 70 foram nossa fontes.

A conjuntura política refletia-se, muitas vezes, nas escolhas dos agentes envolvidos na direção da Fundação Bienal, em especial, de Francisco Matarazzo Sobrinho. Foi possível demonstrar, convergências significativas entre a Fundação Bienal e o Governo do Estado pelo menos em duas frentes distintas: a questão do ideário cultural nacionalista do Estado ser propagado nas Bienais Nacionais, e o fato da instituição depender do financiamento público. No entanto,

Apesar da idealização de uma Bienal Nacional remontar ao início da década de 1960, a primeira mostra se concretizou em um momento propício: após o boicote à Bienal Internacional de São Paulo de 1969, em meio a uma agitação marcada por debates políticos e culturais que certamente reverberavam internamente, na micropolítica da Fundação Bienal. No entanto, em 1970, a fim de recuperar o crédito junto ao meio artístico, Ciccillo procurou desvincular a Bienal do regime militar e demonstrar que havia uma tradição de independência na instituição. Foi preciso negar incidentes e censuras ocorridas em 1967 e 69.

Durante a década de 1970, houve um período de crise da instituição e havia uma promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. E, a partir das análises realizadas pode-se afirmar que a alternativa encontrada por Francisco Matarazzo Sobrinho e seus agentes culturais para assegurar uma representação brasileira e, ao mesmo tempo conceder aos artistas brasileiros uma mostra nacional pela qual

reivindicavam, foi a efetivação da proposta de se criar uma Pré Bienal de 1970. Este certame, como foi visto, visava à construção de um critério para a escolha da representação nacional na XI Bienal de São Paulo (1971).

Porém, isso não significa que os artistas participantes desta mostra, conseqüentemente, os artistas selecionados para a XI Bienal representassem a arte de *vanguarda* da época. É possível perceber esse fato, ao contrastarmos a Pré-Bienal ou a própria Bienal com outros eventos que ocorriam nos mesmos anos. Aconteceram quatro edições das Bienais Nacionais (1970, 72, 74 e 76).

As Bienais Nacionais foram realizadas praticamente nos mesmos moldes de um salão tradicional, modificando-se alguns pontos de sua estrutura em cada uma das edições. A primeira edição, em 1970, e a terceira, em 1974, funcionaram como prévias para as Bienais Internacionais, de acordo com os interesses iniciais de seus idealizadores. Já a segunda Bienal Nacional apareceu ligada às comemorações oficiais do Sesquicentenário da Independência, de 1974, e a última edição, em 1976, serviu como uma espécie de marco: a passagem da Bienal Nacional para Bienal Latino-Americana.

Para cada mostra eram formadas comissões julgadoras que selecionavam e premiavam os artistas. Os componentes dos júris das Bienais Nacionais, em sua maioria, eram críticos de arte e artistas de importante renome. Os jurados eram responsáveis apenas pela seleção e premiação das obras, já que o regulamento normalmente era escrito pela Assessoria Técnica de Artes Visuais da Fundação Bienal que também mudava a cada edição do evento.

A formação do júri foi determinante na maneira como era realizada a seleção e a premiação nessas mostras. Houve uma grande quantidade de artistas premiados nas mostras, além da atribuição de prêmios aquisitivos. Outra característica que remete à estrutura de salões tradicionais foi a distribuição de prêmios de caráter consagratório (prêmios honoríficos – medalhas de ouro, prata e bronze) em suas duas edições iniciais, o que era comum também em alguns salões de arte moderna e contemporânea no período.

A mostra Brasil Plástica-72, além dos artistas escolhidos por região para representar a mostra nacional, trouxe uma inovação: uma *Sala Especial de arte conceitual, arte e tecnologia, arte ambiental, proposições e pesquisas diversas*, formada por artistas convidados, atentando talvez para os acontecimentos mais recentes do contexto artístico atual.

Muitas das obras apresentadas nos Salões do Período tinham caráter experimental. E nesse contexto, cabe destacar as JACs realizadas pelo MAC-USP. Desde o início dos anos 1970, essas exposições premiavam trabalhos efêmeros e produções experimentais. A VI JAC, em 1972, foi um marco importante, já que os artistas inscritos não foram selecionados, mas contaram com a sorte para participar. O espaço do museu foi dividido em lotes que foram sorteados entre os interessados. Dessa maneira, este evento entrou para a história como exposição em processo, pois os participantes desenvolveram seus projetos ao longo de duas semanas. A idéia era tornar o museu um grande espaço de convivência e produções de artistas, e não exibir obras acabadas³⁰⁴. Segundo Zanini:

“As JACs – e a de 1972, foi, segundo Zanini, um grande e inédito acontecimento – destoavam de tudo o que se via noutros locais da cidade. Muitos dos participantes jovens traduziam o inconformismo daquela interminável crise sócio-político-cultural. Fazia-se uma arte de crise. Eram happenings, mostras e espaços de material lumpen, debates”³⁰⁵.

No Salão de Campinas de 1974, *Desenho Brasileiro*, o júri cogitou a possibilidade de propor um evento desse mesmo caráter, mas optou por uma mostra designada por eles como didática e sua proposta foi fazê-la gira em torno do tema do salão, como fez o MAM-SP, em seu sexto *Panorama* no mesmo ano, também privilegiando as artes gráficas: o desenho e a gravura. No entanto, a mostra realizada no MAM havia passado por algumas modificações em suas últimas edições, que a difere do Salão de Campinas, como a opção por não ter uma comissão julgadora, mas fazer convites a artistas já consagrados na época. Contudo, ainda eram distribuídos prêmios, a fim de aumentar a competitividade.

A terceira edição da Bienal Nacional, 1974, seguiu os mesmos parâmetros da primeira, porém, a Fundação Bienal realizou paralela ao certame uma *Mostra de Gravura Brasileira, dos primórdios à atualidade*, o que nesse caso, nos faz atentar para o SACC e o *Panorama* acima comentados, devido ao fato de se dar ênfase a uma linguagem gráfica, fazendo convites aos artistas participantes.

³⁰⁴ Ver JAREMTCHUK, Dária. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**, op. cit.

³⁰⁵ PECCININI, Daisy Valle Machado. **Arte novos meios/multimeios Brasil 70/80**, São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1985, p.124.

Já no MAC-USP, em 1974, foi realizada a última JAC que trouxe as ideias dos artistas, suas colocações e seus protestos, apresentados em trabalhos efêmeros, como *happenings* e performances registrados em vídeos e fotografias. Zanini ressalta que:

“dentre o material enviado, decidiu-se programar trabalhos e propostas de prevalente endereçamento para o conceitual, resultando um evento de ideias que é evidentemente um pouco fragmentário. Estamos fora do representacional e num território pós-formalista, preocupados com a proposição da linguagem ao nível semiológico. Trata-se de uma busca da objetividade que resulta de intermitente reconstrução mental provocada por densa atividade dialógica.”³⁰⁶

A partir de 1974, o MAC-USP optou por fazer convites diretos aos artistas para participarem das mostras *Prospectivas e Poéticas Visuais* significativas pelo grande fluxo de artista expositores, inclusive estrangeiros, e pela qualidade dos trabalhos exibidos.

Na última edição da Bienal Nacional, em 1976, o júri de seleção também resolveu atualizar a proposta do certame e aceitar todos os artistas inscritos. Não houve recusados nem sorteio, como na JAC de 1972. A comissão julgadora formada por Carlos Von Schmidt, Olívio Tavares de Araújo e Radhá Abramo, tomou essa decisão pelas seguintes causas:

“- Considerando (...) que a partir de 1978 a Bienal nacional será transformada em Bienal Latino-Americana;
- (...) portanto esta é a última Bienal Nacional;
- Considerando que não há qualquer veiculação entre a presente Bienal Nacional e os critérios e processos de acesso de artistas brasileiros à Bienal Internacional de 1977;
- (...) a Bienal Nacional continuou sendo uma tentativa de resumo abrangente da expressão plástica realizada no Brasil, ao passo que a maior parte dos salões ditos nacionais vem tendendo para balanços restritos de suas regiões;
- Considerando, enfim, que há poucas oportunidades, dentro dos processos ora utilizados pelo sistema ortodoxo de amostragem cultural,

³⁰⁶ ZANINI, Walter. **8ª JAC – Jovem Arte Contemporânea**. São Paulo: MAC-USP, 1974. Catálogo de exposição.

*para o conhecimento e divulgação do efetivo panorama da arte feita no país (...)*³⁰⁷.

Com base nas informações encontradas, percebemos que a Bienal Nacional perdeu sua função, que prioritariamente era selecionar a participação brasileira para a Bienal Internacional. Ainda constatamos que essa opção por aceitar todos os artistas não foi fundamentada nos mesmos princípios em que se basearam as JACs, ou seja, renovar o evento, seja a fim de abrigar as novas e distintas manifestações artísticas, da arte conceitual e experimental, seja discutir o papel de um evento como um Salão de Arte, a poética dos artistas que produziam no período e a direção em que se enveredava a arte brasileira, com envolvimento de artistas, críticos e do público.

No entanto, havia uma preocupação dos organizadores e dos jurados de levar ao público a arte contemporânea da época, na tentativa de ser atual. Unir a tradição e a inovação. Enquanto as Bienais Internacionais tinham abolido a divisão por categorias artísticas desde 1967, nas Bienais Nacionais, ela foi extinta apenas em 1974, ou seja, em sua terceira edição. Mas as decisões do júri de 1976 foram polêmicas: seria a primeira tentativa mais radical de atualização? O júri do momento decidiu aceitar todos os artistas inscritos.

³⁰⁷ **Bienal Nacional/76**. São Paulo: Fundação Bienal, 1976, p.15-16. Catálogo de exposição.

BIBLIOGRAFIA:

Livros, teses, catálogos de exposições:

ADORNO, Theodor W.. **Museu Valéry Proust in Prismas**. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal, 1994 (Catálogo de exposição).

ALAMBERT, Francisco. **As Bienais de São Paulo : da era do Museu a era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo : Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy (org.). **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1982.

_____. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. **Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – Perfil de um Acervo**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1980.

_____. **Textos do trópico de Capricórnio: Modernismo, Arte Moderna e o Compromisso com o lugar**. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo/1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989.

ARAÚJO, Olívio Tavares de. Cor, Texturas, Signos e Estilo. In **Thomaz**. São Paulo: Grifo, 1980.

_____. **O Olhar Amoroso: Textos sobre arte brasileira**. São Paulo: Momesso Edições de Arte, 2002.

BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte contemporânea Brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BARROS, Regina Teixeira de. **Revisão de uma história: a criação do MAM (1946-1949)**. São Paulo: ECA/USP, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. Object lessons: Nicolas Bourriaud on Pierre Restany – passages – Critical Essay. Art Fórum, nov., 2003.

BRIOT, Marie-Odile et alii. **Modernidade, art brésilien du 20e siècle**. Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1987 (Catálogo de exposição).

BRITO, Ronaldo. **Antonio Manuel**. Centro de Arte Hélio Oiticica: Rio de Janeiro, 1997. Catálogo de exposição.

_____. e VENANCIO filho, Paulo. **O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo)**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

BULHÕES, Maria Amélia. **Artes plásticas: Participação e Distinção / Brasil anos 60/70**. USP: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1990.

CALADO, Carlos. **Tropicália, a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 1998, p. 190. 2a edição.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CLARK, Lygia. **Textos de Lygia Clark. Ferreira Gullar e Mário Pedrosa**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980 (Catálogo de exposição).

CORDEIRO, Waldemar. **Propostas 65**. São Paulo: FAAP, 1965 (Catálogo de exposição).

COSTA, Helouise. **Waldemar Cordeiro: a ruptura como metáfora**. São Paulo: Cosac & Naify / Centro Maria Antonia da USP, 2002.

COSTA, Marcos Lontra e ROELS Jr., Reynaldo. **Coleção Gilberto Chateaubriand. Anos 60/70**. Galeria de Arte do SESI: São Paulo, 1992 (Catálogo de exposição).

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda Nacional. A crítica Brasileira em busca de uma identidade artística (1940-1960)**. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo. Uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DREYFUS, H. L.; RABINOW, P. **Michel Foucault: Uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Trad. Vera Porto Carrero. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção**. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edusp, 1989.

FARGE, Arlette. **O Sabor do Arquivo**. São Paulo: Edusp, 2009.

FARIAS, Agnaldo (org.). **Bienal 50 anos, 1951-2001**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. Das Novas Figurações à Arte Conceitual. In: Instituto Cultural Itaú (ed.). **Tridimensionalidade**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1997, p. 110-115.

_____. **Tropicália. Alegoria. Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FERRAZ, Geraldo. **Depois de tudo: memórias**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de Artistas. Anos 1960/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FICO, Carlos. **Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

_____. **Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Reinventando o Otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

- FLORES, Maria Bernardete Ramos e VILELA, Ana Lucia (org.). **Encantos da Imagem:** estâncias para a prática historiográfica entre história e arte. Letras Contemporâneas, 2010.
- FOSTER, Hal. **Design and crime**. London: Versos, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 6ªed ,2002.
- _____. **Psychiatric power : lectures at the Collège de France, 1973-1974**. New York: Picador.,2008.
- FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- _____. **Poéticas do Processo – Arte conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FUNARTE (ed.). **Arte Brasileira Contemporânea. Cadernos de Texto 1**. Espaço ABC: Funarte, Rio de Janeiro, 1980.
- GREEN, James N. **Apesar de vocês:** oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- GULLAR, Ferreira (org.). **Arte brasileira hoje: situação e perspectivas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.
- _____. **Etapas da arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem - CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- _____ e GONÇALVES, Marcos. **Cultura e participação nos anos 1960**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- JAREMTCHUK, Dária. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. 1999. 166p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- LEITE, José Roberto Teixeira. **Dicionário crítico da pintura no Brasil**. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- LEIRNER, Sheila. **Arte e seu tempo**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- LOPES, Fernanda. **A experiência REX**. São Paulo: Alameda, 2009.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Edusp, 1999.
- MICELI, Sérgio (org). **Estado e Cultura no Brasil**. São Paulo: DIFEL, 1984.
- MORAIS, Frederico. **Artes plásticas: a crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- _____. **Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____. **Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- _____. (org.). **Depoimento de uma geração: 1969-1970**. Rio de Janeiro: BANERJ, 1986.
- _____. (org.). **Opinião 65**. Rio de Janeiro: BANERJ, 1985. (Catálogo de exposição).

- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.
- O que faz você agora geração 60**. Jovem Arte Contemporânea Revisitada. São Paulo: MAC-USP, 1992.
- ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- PECCININI, Daisy. **Objeto na arte**. Brasil anos 60. São Paulo, Museu de arte brasileira da FAAP (Catálogo de exposição).
- _____. **Figurações. Brasil anos 60**. São Paulo: Itaú Cultural e Edusp, 1999.
- PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo, Perspectiva, 1986.
- _____. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- _____. **Política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____. **Forma e percepção estética**. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. **Acadêmicos e modernos**. São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. **A modernidade cá e lá**. São Paulo: Edusp, 2000.
- PEREIRA, CARLOS Alberto M. e HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Patrulhas Ideológicas, marca registrada - arte e engajamento em debate**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- PONTUAL, Roberto. **Arte Brasil hoje. 50 anos depois**. São Paulo: Collectio, 1973.
- _____. **Arte Brasileira Contemporânea**. Coleção Gilberto Chateaubriand. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1976.
- _____. **Entre dois séculos: Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand**. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1976.
- _____. **Dicionário das artes plásticas no Brasil**. Rio de Janeiro, civilização Brasileira, 1969.
- Pré-Bienal de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1970. Catálogo de exposição.
- Bienal Nacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1972. Catálogo de exposição.
- Bienal Nacional de São Paulo**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1974. Catálogo de exposição.
- Bienal Nacional/76**. São Paulo: Fundação Bienal, 1976. Catálogo de exposição
- REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA Rodrigo Patto Sá (org.). **O golpe e ditadura militar. Quarenta anos depois (1964-2004)**. São Paulo: EDUSC, 2004.
- RIBEIRO, Marília Andrés. **As neovanguardas de Belo Horizonte – anos 60**. Belo Horizonte, C/Arte, 1997.
- RIBENBOIM, Ricardo (apres.). **Por que Duchamp? Leituras duchampianas por artistas e críticos brasileiros**. São Paulo: Itaú Cultural e paço das Artes, 1999 (Catálogo de exposição).

ROLLEMBERG, Denise; QUADRAT, Samantha Viz. (orgs.). **A construção social dos regimes autoritários**. Legitimidade, consenso e consentimento no Século XX. v. 2: Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo**: sob os efeitos da contestação. USP: Escola de Comunicação e Artes, 2011, p.35. (Dissertação de mestrado).

TODOROV, Tzvetan. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: PaidósAsterisco*, 2000(a).

ZANINI, Walter. **8ª JAC – Jovem Arte Contemporânea**. São Paulo: MAC-USP, 1974 (catálogo de exposição).

_____. **História Geral da Arte no Brasil**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, Fundação Djalma Guimarães, 1983, 2 vol.

ZÍLIO, Carlos. Depoimento a Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiarale e outros. In: **Arte e política: 1966-1976**. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição).

Artigos em periódicos especializados:

BIRMAN, Joel. **Arquivo e Mal arquivo**: Uma leitura de Derrida de Freud. *Natureza Humana* 10(1): 105-128, jan.-jun. 2008.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Governo Militar**: O Conselho Federal de Cultura. *Texto apresentado no XIII Encontro de História Anpuh- Rio*. pp. 01- 02

CHAGAS, Pedro Dolabela; PEREIRA, Ingrid M. L. Arquivo e Memória: uma análise dos conceitos de arquivo segundo Michel Foucault e Roberto Gonzalez Echevarría. *Vitória da Conquista: Fólio – Revista de Letras*, v. 3, n. 2, jan./jun. 2011, pp. 323.

GULLAR, Ferreira. A censura às artes plásticas. **Revista Continental**, n.39, março de 2004

HEREDIA HERRERA, Antonia. ¿Qué es un achivo? *Exposición y Conferencias Internacional de Archivos (Excol'07)*. Bogotá, 23 al 27 de Mayo, 2007, pp. 03.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993.

Revista USP, São Paulo, n.52, dez/fev, 2001-2002.

Anexo 1:

Fichas técnicas das Bienais Nacionais de São Paulo:

I Bienal Nacional de São Paulo ou Pré-Bienal

Realização: setembro e outubro de 1970

Comissão organizadora: Assessoria de Artes Visuais da Fundação Bienal de São Paulo composta pelos críticos Geraldo Ferraz, Antonio Bento e Sergio Ferro. O trabalho da comissão foi acompanhado pela AIAP de São Paulo, através da presença de Anatol Wladislaw, presidente, Bethy Giudice, secretária, e Hanna Brandt, Tesoureira.

Júris de seleção da Pré-Bienal, organizado pelas regiões abaixo descritas:

- **Amazonas:** seleção de artistas realizada em uma mostra que ocorreu em Manaus
- **Pará:** o júri foi constituído pelos críticos Oswald de Andrade Filho, representante da Bienal, Mário Barata, Alair Gomes, Jorge Derengi e Luiz Fernando Alencar.
- **Nordeste:** foi realizada em Recife, coordenada por Paulo Fernando Craveiro, a Pré-Bienal do Nordeste, prévia para a Pré-Bienal de São Paulo e figuraram em seu júri os críticos: Harry Laus, representando a Bienal de São Paulo, Walmir Ayala e Ariano Suassuna.
- **Minas Gerais:** o júri foi integrado por Harry Laus, representando a Bienal, Lisetta Levy, Francisco B. Bittencourt Filho, Maristella Tristão e Morgan Motta.
- **Guanabara e Estado do Rio:** A seleção foi efetuada no MAM-RJ pelos críticos Carmem Portinho, Edyla Mangabeira Unger, José Roberto Teixeira Leite, Roberto Pontual e Marc Berkowitz.
- **São Paulo:** o júri de seleção foi composto por Marc Berkowitz, Geraldo Ferraz, Antonio Bento, Lisetta Levy e Harry Laus
- **Paraná:** o júri de seleção foi integrado pelos críticos Oswald de Andrade Filho, representando a Bienal, Eduardo da Rocha Virmond e Fernando Velloso.
- **Rio Grande do Sul:** figuraram no júri os críticos Gilberto Moras Marques, Carlos Scarinci e Geraldo Ferraz, representando a Bienal.
- **Brasília:** o júri de seleção foi integrado pelos críticos Hugo Auler, representando a Bienal, Iulo Brandão e Rubem Valentim.
- **Goiás:** o júri foi composto por Hugo Auler, representando a Bienal, Iulo Brandão e Alcides da Rocha Miranda.

- **Mato Grosso:** a seleção foi feita por um júri local organizado por Aline Figueiredo, então diretora da Associação Motogrossense de Arte de campo Grande.
- **Santa Catarina:** a seleção foi feita por um júri constituído por Carlos Humberto Correa, Aldo João Nunes e Augusto Nilton Souza.

Segundo consta no catálogo desta Bienal Nacional, realizando-se seleções em pontos diferentes do país, asseguraria “uma visão mais ampla, quase um panorama global da atividade artístico-visual brasileira”.³⁰⁸

Júri de Seleção para a XI Bienal de São Paulo

Para a seleção da representação Brasileira na XI Bienal de São Paulo foi constituído um júri formado por cinco críticos de arte: dois estrangeiros e dois brasileiros indicados pela Fundação Bienal e um nacional eleito pelos artistas participantes da Pré-Bienal.

Foram eles, respectivamente: James Johnson Sweeney, dos EUA e Romero Brest, da Argentina; Marc Berkowitz, da Guanabara e Hugo Auler, de Brasília; e Lisetta Levy, de São Paulo, eleita pelos artistas.

Artistas selecionados para a Representação Brasileira da XI Bienal de São Paulo, em 1971:

- Abelardo Zaluar
- Adolpho Hollanda
- Ana Maria Pacheco
- Antonio Arney
- Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu)
- Antonio Lizarraga
- Cléber Gouveia
- Cléber Machado
- Fernando Deamo
- Gerty Saruê
- Gustav Ritter
- Humberto Espíndola
- Iracy Nitsche

³⁰⁸ Catálogo da Pré-Bienal de São Paulo, setembro/ outubro de 1970, p. 80.

- José de Arimathea
- Karoly Pichler
- Liselotte Magalhães
- Luiz Alphonsus Guimarães
- Manuel Augusto Serpa de Andrade
- Mário Bueno
- Oscar Ramos
- Paulo Becker
- Paulo Roberto Leal
- Romanita Martins
- Waldir Sarubi de Medeiros
- Wanda Pimentel

O regulamento desta Pré-Bienal limitava a escolha do júri a vinte e cinco artistas para figurarem na representação brasileira da Bienal internacional seguinte. Porém, segundo o catálogo da mostra brasileira, os críticos consideraram a “sugestão anteriormente feita e aceita pela Bienal de que não se limitasse a representação brasileira estritamente a 25 artistas, de acordo com o que estabelecia o regulamento”.³⁰⁹ Dessa maneira, foram ainda indicados pelos jurados os seguintes artistas:

- Juarez Magno Machado
- Henrique Leo Fuhro
- João Carlos Goldberg
- Luiz Carlos Cunha
- Branco de Melo

³⁰⁹ Idem.

II Bienal Nacional de São Paulo:

Realização: 1972

Esta exposição foi dividida em duas mostras: **Mostra de Arte do Sesquicentenário da Independência e Brasil, Plástica 72**³¹⁰

1. Mostra de Arte do Sesquicentenário da Independência:

Coordenação: Major Vicente de Almeida

Júris de seleção da Mostra, organizado pelas cidades abaixo descritas:

- **Porto Alegre:** Mostra de Artes Olimpíada Exército 72. O júri foi constituído pelo crítico Walmir Ayala, pela gravadora Ana Letycia Quadros e pelo pintor Euclides Luiz Santos.
- **Rio de Janeiro:** Mostra de Artes Copa Independência. O júri foi composto pelos críticos José Geraldo Vieira, Lisetta Levy e Wolfgang Pfeiffer.
- **Recife:** Mostra de Artes Festival de Desportos. O júri foi formado pelos críticos José Roberto Teixeira Leite, Euclides Luiz Santos e Lerida Geadá.
- **Fortaleza:** Mostra de Artes Jogos Universitários. O júri foi constituído por Jayme Mauricio, Olívio Tavares de Araújo e Oswaldo Golderich.

Júri de Premiação:

O júri de premiação foi constituído por cinco críticos de arte. Antonio Bento e José Roberto Teixeira Leite, indicados pela ABCA; Jayme Mauricio, indicado pela Mostra de Arte do Sesquicentenário da Independência; Lisetta Levy, indicada pela Fundação Bienal; e Ivo Zanini, indicado pela Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo do estado de São Paulo. Este júri atuou na escolha da premiação de todas as mostras.

Artistas Premiados na Mostra de Arte do Sesquicentenário da Independência:

- **Prêmio Sesquicentenário da Independência do Brasil**, oferecido à melhor obra selecionada nas Mostras de Arte regionais, no valor de Cr\$ 20.000,00 (aquisitivo) *ex-aequo* a Anderson Tavares Medeiros, do Ceará, e Ilsa Monteiro, do Rio Grande do Sul.

³¹⁰ Para melhor visualização, dividiremos também as informações na ficha, de acordo com o catálogo do evento.

- **Prêmio Governo do Estado de São Paulo**, oferecido à obra classificada em segundo lugar nas Mostras de Arte regionais, no valor de Cr\$ 15.000,00 (aquisitivo) *ex-aequo* a Nelly Gutmacher e Décio Gerhard, ambos da Guanabara.
- **Prêmio Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo**, oferecido à obra classificada em terceiro lugar nas Mostras de Arte regionais, no valor de Cr\$ 10.000,00 (aquisitivo) *ex-aequo* a Alfredo Fontes, da Guanabara e Ivens Fontoura, do Paraná.

2. Brasil, Plástica 72

Coordenação: Mario Wilches

Júris de seleção da mostra, organizado pelas cidades abaixo descritas:

- **São Paulo:** a seleção das obras expostas em São Paulo foi efetuada por um júri composto por José Geraldo Vieira, Walmir Ayala e Ivo Zanini.
- **Curitiba:** a seleção foi realizada pelos críticos Eduardo Rocha Virmond, Lisetta Levy e pela gravadora Betty Giudice.
- **Florianópolis:** a seleção foi feita pelo Museu de arte de Santa Catarina.
- **Goiânia:** a seleção foi realizada com a cooperação do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura.
- **Belém:** a seleção foi realizada com a cooperação da Fundação Cultural do Estado do Pará.

Júri de Premiação:

O júri de premiação foi constituído pelos mesmos críticos de arte citados acima.

Artistas Premiados na mostra Brasil, Plástica 72 (Bienal nacional de São Paulo):

- **Grande Prêmio Brasil – Independência:** outorgado à obra mais relevante, independente da técnica, no valor de Cr\$ 15.000,00 (aquisitivo) a Equipe Gerty Saruê – Antonio Lizarraga.
- **Brasil Plástica 1972:** cinco prêmios outorgados aos artistas mais representativos independente da técnica utilizada nos trabalhos, cada um no valor de Cr\$ 5.000,00 (prêmios aquisitivos) aos artistas de São Paulo Aldir Mendes, José Baravelli, Mari Yoshimoto e Sergio Ederly e ao artista do Pará Valdir Sarubi.

- **Pesquisa-72:** três prêmios atribuídos a artistas com trabalhos de pesquisas, cada um no valor de Cr\$ 5.000,00, a Cléber Machado e Sergio Porto, da Guanabara e Sulamita Mareines de São Paulo.
- **Revelação e Estímulo:** três prêmios, cada um no valor de Cr\$ 2.500,00, atribuídos a jovens artistas (até 25 anos de idade, considerando especialmente a elaboração material e a força de comunicação da obra³¹¹): Grupo Aparente (formado por Acácia Ribeiro, Augusto Francisco, Novelli Jr. Albuquerque e Marcelo Antomazzi), Lucia Helena de Souto Martini e Tashiko Fukushima, ambos de São Paulo.
- **O júri atribuiu Referências Especiais a:** Márcia Demanges, Helke Hering Bell, João Carlos Goldberg, Lucia Schaimberg, Antonio Celso Sparapan e Grupo Alucinatório, formado por Emílio Fontana e Mariselda Buejamny.
- O júri aprovou ainda um voto de louvor à montagem da exposição.
- Os artistas já com prêmios regulamentares na Bienal Internacional de São Paulo figuraram *hors-concours* em Brasil-Plástica 72: Roberto Paulo Leal, Mario Cravo Neto, Luiz Alphonsus, Humberto Espíndola e Lívio Levi.

Obs.: Não se encontra no Regulamento qualquer cláusula que afirme ou confirme que os artistas premiados nesta Bienal Nacional figurariam na próxima Bienal Internacional, como no caso da I Bienal Nacional ou Pré-Bienal de 1970. Essa informação também não se encontra na documentação textual pesquisada.

Salas Especiais (Arte Conceitual, Arte e Tecnologia, Arte Ambiental, Proposições e Pesquisas Diversas)

Nomes das obras no catálogo.

- Aldir
- Luiz Alphonsus
- Ângelo de Aquino
- Luiz Paulo Baravelli
- Lothar Charoux
- Maria Tomazelli Cirne Lima

³¹¹ Catálogo Brasil-Plástica 72, p. 80.

- Mário Cravo Neto
- Márcia Demanges
- Sergius Ederlyi
- Equipe Três – Lidia Okumura, José Francisco Arina Inarra e Genilson
- Humberto Espíndola
- Carlos Fajardo
- Maria Luiza Fávero
- Emilia Okubo
- Antonio Vieira
- Arnaldo Ferrari
- Lucia Fleury
- Genilson
- João Carlos Goldberg
- Grupo de Pesquisas Gravura Objetual – Lothar Charoux, Maria Cirne Lima, Norma Hennel, Paulo Menten(l)
- Cypriano Guariglia Neto
- Eli Heil
- Norma Hennel
- Adolpho Hollanda
- Michinori Inagaki
- José Francisco Arina Inarra
- Geraldo Jurgensen
- Paulo Roberto Leal
- Lino Levi
- Antonio Lizarraga
- Gerty Saruê
- Clodomiro Lucas
- Cleber Machado
- Sulamita Mareines
- Romanita Martins
- Paulo Menten
- Frederico Nasser
- Iracy Nitsche
- Lidia Okamura

- Pagnano
- Karoly Pichler
- Sérgio Augusto Porto
- José de Moura Resende Filho
- Gerty Saruê
- Valdir Sarubi
- Lucia Schaimberg
- Thais A.
- Gilka Vianna
- José Xavier
- Mari Yoshimoto
- João Osório Brzezinski
- Fernando Calderari

Relação de Artistas participantes da Brasil Plástica 72

Argentina

Marcelo BONEVARDI

Bolívia

Gonzalo Rodriguez ZAMBRANA

Brasil

AIDA

AKLANDER

ALFREDO

AMBRÓSIO

ANÍSIO

ANITA

BRENO

CELSO

DA LUZ

DÉLIA

DEMÉTRIO

ELODIA

ELVECIO

ESSILA

FRANULIC

GUTBROD

IVANS

LUISAH
MALUBA
NOVELLI JR.
PEDRAL
PÍNDARO
RETROZ
RIMOLI
RUDY
SIMAS
VICENTE
ZAMMA
Acacio RIBEIRO
Aderson Tavares MEDEIROS
Adolpho HOLLANDA
Alcindo MOREIRA FILHO
Aldair Silva ROSSI
Aldir Mendes de SOUZA
Alex VALLAURI
Alfredo FONTES
Alfredo MONDIN
Alice E. BRUGGEMANN
Alice SOARES
Ana Alice Serra Nabas FRANCISQUETTI
Ana Luiza ALEGRIA
Ana Maria do AMARAL
Ângelo de AQUINO
Anna JANINI
Antonio ARNEY
Antonio Celso SPARAPAN
Antonio CORREA
Antonio José CASSIANO
Antonio LIZÁRRAGA
Antonio Lucio Santos GALVÃO
Antonio MIR
Antonio Rodrigues VARGAS
Antonio Valentim de Oliveira LINO
Antonio VIEIRA
Arnaldo FERRARI
Arnaldo Fontenele FARIAS
Augusto FRANCISCO
Aurelinda PETRACONE
Beatriz LEITE

Beatriz UNIKOWSKI
Bela CHINZON
Belmira Garcia PEREIRA
Benedito Eloi RIGATTO
Bernardo CARO
Bernardo CID
Bethy B. M. GIUDICE
Bia WOUK
Boaventura Corrêa de ANDRADE
Bobby STEPANENKO
Cacilda Ferreira Fernandes de MATTOS
Carla Dulil OBINO
Carlos Alberto PETRUCCI
Carlos ATHANAZIO
Carlos Domicio Moreira PEDROSO
Carlos Eduardo ZIMMERMANN
Carlos Enrique Maria de LACERDA
Carlos FAJARDO
Carlos MARTINIANO
Carmen BARDY
Carmo VAZ
Cássia DRUMMOND
Cassiano Pereira NUNES
Cecy CURADO
Celeste BRAVO
Celina Lima Verde CARVALHO
Celso BERTON
Celso de Menezes CASTRO
Clarisse GUELLER
Cláudio Márcio RIBEIRO
Cleber José Bonetti MACHADO
Cleber MACHADO
Clodomiro LUCAS
Clovis PERETTI
Conceição PILÓ
Cristina TATI
Cybele VARELA
Cypriano GUARIGLIA
Danielle Gyger GUGGENHEIM
Danúbio GONÇALVES
Darline Kristina BRAZ
David Lopes da Silva RAMOS

Dina COGOLLI
Dolores Checci TOURO
Dora karter
Dorée Camargo CORRÊA
Duilio GALLI
Edgar de CARVALHO JUNIOR
Edgard Carlos Guimarães PAGNANO
Edgard GORDILHO
Edith CAVALCANTI
Edmundo BRAGA
Edson Luna FREIRE
Eduardo Carlos PEREIRA
Elci BIONDILLO
Eli HEIL
Elio GROSSMAN
Elizabeth TURKIENICZ
Elke Hering BELL
Emanoel ARAUJO
Emi MORI
Emil WAINSTOK
Emilia OKUBO
Emílio FONTANA
Emmanuel NASSAR
Equipe TRÊS
Equipe TRIÂNGULO
Erny FOGLIATTO
Eros OGGI
Esther Iracema NEUGROSCHEL
Fernando CALDERARI
Fernando Farias GUERRA
Fernando LISBOA
Fidelis Fortunato CASELLI
Francisca do AMARAL
Francisca Olga Pereira FARIA
Francisco BIOJONE
Francisco Helio ROLA
Francisco INARRA
Francisco XAVIER
Frederico NASSER
Gastão MAGALHÃES
Genilson SOARES
Geraldo José dos SANTOS

Geraldo Mayer JÜRGENSEN
Gerty SARUÊ
Gilberto OLIVEIRA
Gilberto TRERA
Gilka VIANNA
Glorinha GARCEZ
Gregório GRUBER
Gumercindo da S. PACHECO
Gunter WEIMER
Habuba Farah RICCETTI
Hannelore JACOBWITZ
Hassis CORRÊA
Hélio ALVES
Heloisa Ferreira JUAÇABA
Hilda HOBBER
Hilton BERREDO
Humberto ESPÍNDOLA
Idila Rezzi FEU
Ilária RATO
Ilsa Leal FERREIRA
Ilsa MONTEIRO
Inês BENOUE
Iolanda SALLORENZO
Iracly NITSCHÉ
Irma NEUMANN
Isa ADERNE
Ismael ASSUMPÇÃO
Ismênia COARACY
Ítalo QUALISONI
Ivens J. da FONTOURA
J. C. Cione CARDOSO
Jader Osório SIQUEIRA
Jarbas Santos SCHUNEMANN
Joacir Lyra ESTEVES
João ALBUQUERQUE
João Carlos GALVÃO
João Carlos GOLDBERG
João LUCA
João NATALE NETTO
João Osório BRZEZINSKI
João PIRAHY
José Antonio CUNHA

José Avelino Vieira de PAULO
José Carlos Júlio de MOURA
José Carlos QUEIRÓZ
José de DIAGO
José Figueiredo Pires CARDOSO
José Francisco Pinheiro de SOUZA
José MONLEÓN
José RESENDE
José Roberto DEBS
José XAVIER
Juca de LIMA
Karoly PICHLER
Léa PINTO
Lenir Garcia de MIRANDA
Licia LACERDA
Licie HUNSCHE
Liene CZERMAK
Livio Edmondo LEVI
Lothar CHAROUX
Lourdes MACHADO
Lucia BITTENCOURT
Lucia de Oliveira FLEURY
Lucia Helena Souto MARTINI
Lucia MARINHO
Lucia SCHAIMBERG
Lucilia de Toledo MEZZÓTERO
Lucio MOREIRA
Lucy BORGES
Luiz ALPHONSUS
Luiz Carlos de ANDRADE
Luiz Carlos WEBER
Luiz Felipe Machado Coelho de SOUZA
Luiz Olmer CAZARRÉ
Luiz Paulo BARAVELLI
Lydia Lima CASTRO
Lydia OKUMURA
Lygia Bandeira de MELLO
M. L. MATTOS
M. L. TOLEDO
Manfredo de SOUZANETTO
Manoel Augusto Serpa de ANDRADE
Manoel Francisco FERREIRA

Marcelo ANTONIAZZI
Marcia Helena DEMANGE
Marcos CONCÍLIO
Marcos da Silva PRADO
Marcos Rodolfo SCHMIDT
Margaret Lisette BORN
Margarida Maria WEISHEIMER
Mari YOSHIMOTO
Maria Antonieta A.Souza BARROS
Maria Beatris CARUSO
Maria Cristina Pedrosa MIRANDA
Maria da Gloria Braga HORTA
Maria da Graça Záchia CERUTTI
Maria de LOURDES
Maria do Carmo Arantes de CARVALHO
Maria Guilhermina Gonçalves Fernandes
Maria Lucia PACHECO
Maria Luisa de Castro Costa SANTOS
Maria Luiza FAVERO
Maria Luiza Silva GIANNINI
Maria THEREZA
Maria Tomaselli Cirne LIMA
Maria Victoria POETZCHER
Mariana REIF
Marilia KRANZ
Marilu WINOGRAD
Mário Alberto Birnfeld ROHNELT
Mario Beckmann RUBINSKI
Mario CRAVO NETO
Mário FIX
Marisa POYARES
Mariselda BUEMAJNY
Marlene TRINDADE
Masayosi OGASAWARA
Michinori INAGAKI
Miriam Blanck SAMBURSKY
Misabel PEDROZA
Mitsutaka KOGURE
Nelly GUTMACHER
Nelson Pereira dos SANTOS
Nely TOLEDO
Nestor Bastos LIMA

Nestor NOVAES
Neusa D'ARCANCHY
Newton CAVALCANTI
Niobe XANDÓ
Noé Luís MOTA
Noelia de PAULA
Norma HENNEL
Odair MAGALHÃES
Odil CAMPOS
Odila MESTRINER
Osmar CHROMIEC
Osmar LIMA
Osmar Pinheiro de SOUZA JR.
Paulo Guilherme Schmidt Ortiz HOUAYER
Paulo MENTEN
Paulo PENHA
Paulo PENNA
Paulo PINHEIRO
Paulo Roberto LEAL
Paulo SALLORENZO
Paulo Tibiriçá de ANDRADE
Pavel KUDIS
Pinho DINIS
Plinio Cesar BERNHARDT
Plínio Toledo PIZA
Raimunda Gomes KALIL
Raphael SAMÚ
Regis Machado SILVA
Renate EGGERS
Reynaldo BIANCHI
Reynaldo Wilmar PFAU
Ricardo Luiz SMITH
Roberto GALVÃO
Roberto Mendez y MENDEZ
Roberto NEWMAN
Romanita MARTINS
Romeo de GRAÇA
Rosa Lucia MAGALHÃES
Rose AGUIAR
Rubem GRILO
Rubens ALBUQUERQUE
Rubens COURA

Ruth MORALLES
Ruth Wemeck CÔRTEZ
S. VERNON
Sá PEIXOTO
Sante SCALDAFERRI
Sara ÁVILA
Sarah CHEBAR
Sergio Augusto LAFETA
Sérgio Augusto PORTO
Sergio LIMA
Sergius EDERLYI
Serys de MAGALHÃES
Sílvia Cristina Pereira NUNES
Silvio PLETICOS
Solange GUSMÃO
Solange GUSMÃO
Sonia Elisabeth MOELLER
Sonia LIMA
Sonia Maria Tossatti da ROSA
Stephen KENNETH
Sulamita MAREINES
Suzana KUTIYEL
Suzana LOBO
Suzana Maria Teixeira ROCHA
Sydney DANEMBERG
Takashi FUKUSHIMA
Teresa Isabel Soto de BAKKER
Tereza NICOLAO
Thais de AZAMBUJA
Thereza BRUNET
Therezinha de Melo e SILVA
Ulieno cicci
Valdir SARUBBI
Vania PEREIRA
Vera do Amaral MACHADO
Vera Lucia MACHADO
Vicente Di FRANCO
Victor Décio GERHARD
Violeta FRANCO
Virgilio BARROS
Vitorina Sagboni TEIXEIRA
Waldir MATTOS

Wilson A. V. ALVES

Yara TUPINAMBÁ

Yedda Cesar BONOMO

Yukio SUZUKI

Yvette KO

Zelia Araujo SANTOS

Zenon BARRETO

República Federal da Alemanha

Anselm KIEFER

União Pan-americana

Omar RAYO

III Bienal Nacional de São Paulo:

Realização: 5 de novembro a 31 de dezembro de 1974.

Comissão organizadora: Olney Krüse

Júri de seleção:

Júri Nacional: formado por Marcio Sampaio, designado pela ABCA e Enio Squeff, indicado pela Fundação Bienal de São Paulo. Para completar o júri, em cada Estado em que houvera uma seleção prévia, fora indicado um crítico local. Dessa maneira, figuraram nos **júris estaduais** os seguintes críticos: (os Estados e os respectivos jurados serão citados seguindo ordem crescente da data de seleção)

- Rio Grande do Sul: Christina Balbão
- Paraná: Fernando Velloso
- Amazonas: Aluizio Sampaio Barbosa
- Pará: Paolo Ricci
- Maranhão: Imair Batista Pedrosa
- Piauí: Nosé Mendes de Oliveira
- Ceará: José Julião de Freitas Guimarães
- Rio Grande do Norte: Paulo de Tarso Neto
- Paraíba: Vanildo Ribeiro de Lyra Brito
- Alagoas: Solange Berard Lages
- Sergipe: Ana Conceição Sobral de Carvalho
- Pernambuco: Celso Marconi de Medeiros Lins
- Bahia: Renato José Marques Ferraz
- Minas Gerais: Morgan da Motta
- Guanabara: Walmir Ayala
- Rio de Janeiro: Quirino Campofiorito
- Brasília: Hugo Auler
- Mato Grosso: Aline Figueiredo
- Goiás: Adelmo Café
- São Paulo: Delmiro Gonçalves, indicado pela prefeitura da cidade.

Júri de premiação: constituído por cinco críticos de arte: Lisetta Levy, indicada pelos artistas inscritos na mostra; Morgan Motta e Olney Krüse, escolhidos pela Fundação Bienal de São Paulo; e Antonio Bento e José Roberto Teixeira Leite, designados pela ABCA.

Artistas Premiados:

Os artistas a seguir receberam o Prêmio Bienal Nacional no valor de Cr\$ 7.000,00, além de integrarem a representação Brasileira da XIII Bienal de São Paulo:

- Bernardo Caro e Equipe Convívio
- Mario Céspedes e Maria M. De Moura
- Gessiron Franco
- Ivan Freitas
- Beatriz Lemos e Paulo Emílio Lemos
- Edison Benicio da Luz e Equipe Etsedron
- Anderson Medeiros
- Auresnede Pires Stephan

Os artistas a seguir receberam cada um um prêmio de Cr\$ 3.000,00:

- José Alves de Oliveira
- José Valentim Rosa
- Iazid Thame

Relação de Artistas participantes da Bienal Nacional de 1974

BENEVENTO

JARBAS

LEVINDO

Aderson Tavares MEDEIROS

Agripino FERRAZ

Aldo ARCANGELI

Amador de Carvalho PEREZ

Amarilis B. S. RODRIGUES

Ana Maria Barroso VECCHI

Andréa KARP

Anestor José TAVARES

Antonio Fernandes Santana VILANOVA

Antonio Ivaldo Ferreira do NASCIMENTO

Arlinda Nunes VOLPATO

Arthur CARNEIRO

Astrid HERMANN

Auresnede Pires STEPHAN
Bene FONTELES
Benedito Antonio Soares MELO
Bernardo CARO
Carlos Carrion de Brito VELHO
Carlos Enrique Maria de LACERDA
Carlos Wolney SOARES
Cassio MICHALANY
Célia SCHALDERS
Celso Salles GUERRA
Ciro Queiroz FASCETTI
Clarisse GUELLER
Claudio Valerio TEIXEIRA
Clovis Hugueney IRIGARAY
Conceição Freitas da SILVA
Dalton Luiz de ARAUJO
Dalva Maria de BARROS
Diego José de OLIVEIRA
Djalma SILVA
Dorée Camargo CORRÊA
Douglas Marques de SÁ
Durval Benicio da LUZ
Edgar ROCHA
Edgard Carlos Guimarães PAGNANO
Edson Benício da LUZ
Eduardo E. de ALMEIDA
Emi MORI
Ermelindo NARDIN
Expedito Antonio dos SANTOS
Fernando Farias GUERRA
Flávio Ferraz LIMA
Flavio GADELHA
Francisca do AMARAL
Francisco INARRA
Frederico G.
G. Alicia ROSSI
Geldo Joubert MORAES
Genilson SOARES
Gerson ZANINI
Gervásio TEIXEIRA
Gilka VIANNA
Glauco Pinto de MORAES

Glória de ALMEIDA
Gustavo VRABI
H. MEGGED
Hamilton de SOUZA
Hannah BRANDT
Helena GODDY
Helene MARIA
Heloisa Ferreira JUAÇABA
Henrique FUHRO
Iasid THAME
Inês BENO
Ingres SPELTRI
Irene LUFTIG
Irma Renault Coelho LESSA
Itajahy MARTINS
Ivan FREITAS
Jair da SILVA
Jair GLASS
Jarbas Juarez ANTUNES
Jayme Xandó CUNHA
João Frank da COSTA
João Márcio Demas TAVARES
João Sebastião COSTA
Jorge Caldas Tavares da SILVA
José Alves de OLIVEIRA
José Antonio CUNHA
José Brasil de PAIVA
José de DIAGO
José Fernando Lima LOPES
José Figueiredo Pires CARDOSO
José Gerardo Vilaseca y Calle
José Martins LUCENA
José Oswaldo Lima BUENO
José Tarcísio RAMOS
José Valentim ROSA
Josely CARVALHO
Julius GORKE
Karoly PICHLER
Laci Miranda COSTA
Lair Jacintho de SILVA
Lauro MULLER
Leandro Gontijo de Abreu TEIXEIRA

Leda Saldanha da Vilaseca Gama WATSON
Lígia SACRAS
Lucia Helena Souto MARTINI
Luiz Carlos de CARVALHO
Lyra Amaral SOUZA
Lyria PALOMBINI
Manfredo de SOUZANETTO
Manoel Assis REZENDE
Marcio MAZZA
Marcos ROSENZVAIG
Marcus Jussieu Maia FIGUEIREDO
Mari YOSHIMOTO
Maria Luiza CENTEÑO
Maria Terezinha Veloso APOCALYPSE
Mario CESPEDES
Marly BONOME
Massuo NAKAKUBO
Mauricio FRIDMAN
Mauro KLEIMAN
Maximiniano de Figueiredo PORTES
Michele Annie BRILL
Michinori INAGAKI
Milton MACHADO
Mônica BARBOSA
Nearco Barroso Guedes de ARAUJO
Nelly GUTMACHER
Nelson Pereira dos SANTOS
Nelson PRADELLA
Neusa D'ARCANCHY
Nilson DELAI
Normando José Martinez SANTOS
Paulo Acencio de ARAUJO
Paulo de TARSO
Paulo Emilio Silveira LEMOS
Paulo Lima dos SANTOS
Paulo MENTEN
Paulo Roberto LEAL
Paulo SAAVEDRA
Paulo Tibiriçá de ANDRADE
Pericles Almeida ROCHA
Pierre Gabriel Najm CHALITA
Raul Alvarenga SOBRINHO

Raul CORDULA FILHO
Ricardo Luiz SMITH
Ricardo RIBENBOIM
Roberto Cesar LOPES
Roberto Leão de OLIVEIRA
Ronald CLAVER
Roosevelt de Oliveira LOURENÇO
Rubens ALBUQUERQUE
Ruy MEIRA
Sandro Donatelo TEIXEIRA
Sara ÁVILA
Sergio LIMA
Serpa COUTINHO
Silvio FREZZAS
Siron FRANCO
Takashi FUKUSHIMA
Thais de AZAMBUJA
Thomé FILGUEIRAS
Valdir SARUBBI
Vera CAFÉ
Victor Décio GERHARD
Wilson A. V. ALVES
Yukio SUZUKI

IV Bienal Nacional de São Paulo:

Realização: 1976.

Comissão organizadora: Olney Krüse

Júri de seleção: formado pelos críticos Carlos Von Schmidt, Olívio Tavares de Araújo e Radhá Abramo.

O Júri de seleção tomou a decisão de apresentar na mostra todos os trabalhos inscritos. Esta Bienal Nacional dividiu-se entre artistas inscritos e artistas convidados.

Relação de Artistas inscritos na Bienal Nacional 1976:

ALBA E FIRMINO
ANGÉLICA
ANNA
ASSIS
BARATTI
BARTIRA
BATIS
BENEVENTO
BETO
BOLOTA
BRUDA
BURCHARD
CARRER
CENTOFANTI
CLÉA
CRISTI
DAJA
DÉLIA
DEMA
DODA
ESTRÁZULAS
FRANULIC
FÚLVIA
GABRIELA
GLÊ
HERBERT
IGNATI
ITACARAMBY

JOAQUIM
JOIL
JOSAEL
LENA
LIANE
LIZAR
LOURDES
MAGINI
MAIA
MAIURI
MANUELA
MARA
MARILDA
MARITÉ
MARRÉ
MARTHA
MATEUS
MATOLEDO
MAURUS
MEIMES
MINGO
MÔA
MOACIR
MURILO
NORMA
OSMAR
PENHA
PEREIRA JR.
PETER
PIERI
PIKI
RAMPAZZO
RANCHINHO
REGINA
REGIS
RIMOLI
ROSANA
SALOMÉ
SANTOS
SARAH
SERRAIPA
SOSSI

SUZANA
SWOBODA
TITO
TJAY
TOMMASI
VAGNER
YASHYRA
YVANNA
ZECA
Abelardo Bernardino ALVES NETO
Ademir XIMENES
Adhemar RAMOS
Afrânio MONTEMURRO
AI HAMDAN
Alberto NEUTE
Alberto SIUFFI
Alcindo MOREIRA FILHO
Aldir Mendes de SOUZA
Alfredo CAETANO
Alfredo Carlos del Santo SILVA
Alfredo VOLPI
Altamirando LUZ
Aluisio Rocha LEÃO
Amador de Carvalho PEREZ
Amaury FONSECA JUNIOR
Amélia C. Colarez COLARES
Ameris PAOLINI
Ana Alice Serra Nabas FRANCISQUETTI
Ana CRISTINA
Ana Maria Barroso VECCHI
Ana Maria TONINI
Ana NOGUEIRA
Andréa KARP
Anestor José TAVARES
Antenor Lago COSTA
Antonio CABRAL
Antonio DAYRELL
Antonio Fernandes Santana VILANOVA
Antonio GAMA
Antonio Genérico ALVES
Antonio GERUZ
Antonio Ivaldo Ferreira do NASCIMENTO

Antonio José CASSIANO
Antonio José SAGGESE
Antonio NEGREIROS
Antonio POTEIRO
Arlinda Nunes VOLPATO
Arlindo GOMES
Arthur CARNEIRO
Assis ROCHA
Astrid HERMANN
Augusto PEIXOTO
Augusto RAMASCO
Auresnede Pires STEPHAN
Azemiro SOUZA
Beatriz LEITE
Benê OLIVIER
Benedito Antonio Soares MELO
Benvau FON
Berenice TOLEDO
Bernard MICK
Bernardo CARO
Bernardo CID
Boris ARRIVABENE
Carlos Alberto de Azambuja EBERT
Carlos Alberto PACHECO
Carlos Alberto Spagnolo STAHL
Carlos BATISTA
Carlos Carrion de Brito VELHO
Carlos de BRITO
Carlos de CARVALHO
Carlos Fadon VICENTE
Carlos LIMA
Carlos TAKAOKA
Carmen MILIAN
Cassio CAZARO
Cassio MICHALANY
Celeste PARISOTTO
Célia SCHALDERS
Celso BERTON
Celso Salles GUERRA
Chico VIEIRA
Clara HERRERA
Claudio Santos FERREIRA

Claudio TOZZI
Claudio Valerio TEIXEIRA
Cleber GOUVEIA
Cleber MACHADO
Cleide F. MARRESE
Clovis Huguenev IRIGARAY
Conceição COTTA
Conceição Freitas da SILVA
Cristiano Athiê do AMARAL
Cristiano Quintino GOMES
Cristina PARISI
Cynthia ESQUIVEL
Cyro Menna BARRETO
Dalton Luiz de ARAUJO
Dalva Maria de BARROS
Dan Christian ERLER
Darcilio LIMA
Décio Lima BECK
Décio Mascarenhas NEVES FILHO
Derli BARROSO
Diego José de OLIVEIRA
Dimitri RIBEIRO
Dorée Camargo CORRÊA
Dulio GALLI
E. TARPINIAN
E. VILELA
Edgar ROCHA
Edgard Carlos Guimarães PAGNANO
Edgard GORDILHO
Edison Cruz MAGALHÃES
Edson Pedro Meirelles da SILVA
Eduardo Arantes Barcellos CORREA
Eduardo E. de ALMEIDA
Eduardo LUNARDELLI
Egas FRANCISCO
Eiko HANASHIRO
Eliana ANGHINAH
Elisabeth ETZEL
Emilio GONÇALVES FILHO
Emma VALLE
Emygdio de BARROS
Ermelindo NARDIN

Eros OGGI
Errol SASSE
Esther de MELO
Eunibaldo Tinoso de SOUZA
Eustaquio SOARES
Evandro Carlos JARDIM
Exedito Antonio dos SANTOS
Fausto Ivan Marcondes PASSOS
Fernando BARATA
Fernando DURÃO
Fernando Farias GUERRA
Fernando MASCARO
Fernando Pereira SILVA
Flávio Ferraz LIMA
Flávio FICHEL
Flavio GADELHA
Flávio Mendes BITELMAN
Francisca do AMARAL
Francisco FERREIRA
Francisco GUERRISSI
Francisco Milton Campos HORTA
Frederico FLACH
Frederico G.
Frederico MICHENHAUSEN
G. Alicia ROSSI
G. FURQUIM
Gastão MAGALHÃES
George HELT
Gerardo SARASÁ
Gertrud FRIEDLAENDER
Gervásio TEIXEIRA
Giancarlo MECARELLI
Gil Monteiro RIBEIRO
Gil PRATES
Gilberto GRECCO
Giulia PIERRO
Glória de ALMEIDA
Graça RAMOS
Graciela BALDINI
Gregório GRUBER
Gretta Sarfaty Grzywacz
Gustavo VRABI

H. FARAB
H. JASKOW
H. MEGGED
Hamilton LUZ
Hannah BRANDT
Hans Guenter FLIG
Helena Armond de OLIVEIRA
Helena GODDY
Helena Maria Beltrão de BARROS
Heloisa Ferreira JUAÇABA
Helvis DUARTE
Henrique MACEDO NETO
Hilton RIBEIRO
Hugo ESTENSORO
Inês BENOUE
Inês SADEK
Ingres SPELTRI
Iole di NATALE
Irene Elisabeth GORALSKI
Irma NEUMANN
Irma Renault Coelho LESSA
Isabel PINHEIRO
Isamu KOJIMA
Ismael Pereira MACIEL
Ita MAIA
Itajahy MARTINS
Ivo ALENCAR
Ivo BLASI
Ivone COUTO
Ivonne Gomes MIESSA
Ivonne CANTI
Iza COSTA
J. G. SEGALL
J. H. de CARLI
Jair da SILVA
Jair GLASS
Jairo RAMOS
Januario GARCIA
Jayme Xandó CUNHA
Jayro SCHMIDT
Jean SOLARI
Jeronimo BECCARI FILHO

João Bosco Pires de ALMEIDA
João CALIXTO
João Frank da COSTA
João LIMA
João Márcio Demas TAVARES
João Roberto RODRIGUES
Joaquim Gimenes SALAS
Joaquim PAIVA
Joel Estácio BARBOSA
Johann BACHLER
John GRAZ
Jorge Caldas Tavares da SILVA
Jorge GUINLE
José Antonio CUNHA
José Bina FONYAT FILHO
José Brasil de PAIVA
José Carlos BARBIERI
José Carlos Bisconcini GAMA
José de DIAGO
José Eduardo de Vasconcelos VOLKMANN
José Fernando Lima LOPES
José Figueiredo Pires CARDOSO
José Gerardo Vilaseca y Calle
José Luiz PEDERNEIRAS
José Marcos Brando SANTILI
José Maria Branco RIBEIRO
José Maria MAIAÍ
José Martins LUCENA
José MOSCARDI
José OLAVO
José Oswaldo Lima BUENO
José Sérgio WITLIN
José TEIXEIRA
José XAVIER
Josely CARVALHO
Juca MARTINS
Julian ARNHOLD
Julio Cesar BERNARDES
Julius GORKE
K. IKOMA
K. Y. LUCIUS
Karoly PICHLER

Klaudio URSIC
Krikor PASMADJAN
L. e R. MELERO
Laci Miranda COSTA
Lair Jacintho de SILVA
Lauro Augusto LUCCHESI
Lauro MULLER
Léa PINTO
Leandro Gontijo de Abreu TEIXEIRA
Lecy BONFIM
Leda Saldanha da Vilaseca Gama WATSON
Leonardo CRESCENTI NETO
Leonino Felicio Raymundo LEÃO
Liana FRAIFELD
Lígia SACRAS
Lila TSCHEGE
Lily SIMON
Linobaldo da Silva REIS
Liselotte de MAGALHÃES
Lorenzo José AGHEMO
Lourenço DANTAS JR.
Lucia de FIGUEIREDO
Lucia Helena Souto MARTINI
Lucia PORTO
Lucy Lopes SALLES
Luis GUARDIA NETO
Luiz Augusto Brito da SILVA
Luiz Augusto Campos (Lula) PEREIRA
Luiz Carlos de CARVALHO
Luiz CINTRA
Luiz Felipe NOÉ
Luiz Fernando Martins ESTEVES
Luiz GALDINO
Luiz MILANESE
Lygia MILTON
Lyra Amaral SOUZA
Lyria PALOMBINI
M. CARISTINA
M. D. CHIOGNA
Madalena SCHWARTZ
Maluh MARINHO
Manfredo de SOUZANETTO

Manoel Assis REZENDE
Manoel Darlan ROSA
Manuel REIS
Marcelo Leoni de CERQUEIRA
Marcio do AMARAL
Marcio MAZZA
Marcos GAMA
Marcos PINTO
Marcos ROSENZVAIG
Marcus Jussieu Maia FIGUEIREDO
Margot CARNEIRO
Maria Aparecida Roncon da SILVA
Maria BANDEIRA
Maria Elvira MASSI
Maria Luiza BEER
Maria Luiza CENTEÑO
Maria M. de MOURA
Maria POLO
Maria Tomaselli Cirne LIMA
Maria Victoria POETZCHER
Marília OLIVEIRA
Marilza de CARVALHO
Marina SENDACZ
Mário CAFIERO
Mario CRAVO NETO
Marisa POYARES
Mariselda BUEMAJNY
Marlene TRINDADE
Marly BONOME
Martha SILLA
Mary VIEIRA
Massuo NAKAKUBO
Matilde MATTOS
Maty VITART
Mauri Tadeu Gregório GRANADO
Mauricio FRANK
Mauricio FRIDMAN
Maurino ARAUJO
Mauro KLEIMAN
Maximiniano de Figueiredo PORTES
Meiri LEVIN
Mercedes KRUSCHEWSKY

Michael Eric Walker ADOLPHE
Michele Annie BRILL
Michinori INAGAKI
Mogoni Vargha BELA
Mônica BARBOSA
Monica FREITAS
Monique S. ROUSSEAU
Naura Trimm de LIMA
Nearco Barroso Guedes de ARAUJO
Nelly GUTMACHER
Nelson FELIX
Nelson Luiz Guimarães de PAULA
Nelson MARAVALHAS JUNIOR
Nelson Pereira dos SANTOS
Nelson PRADELLA
Nestor PERES
Neusa D'ARCANCHY
Neusa de MORAES
Nilva FRIDMAN
Normando José Martinez SANTOS
Odila MESTRINER
Odilon de Araujo SILVA FILHO
Odilon NOGUEIRA FILHO
Olney KRUSE
Orlando ANTUNES
Osmar LIMA
Osmar Pinheiro de SOUZA JR.
Palmiro CRUZ
Patricia KEN
Patrick SERVIN
Paul Kawai VASCONCELOS
Paulina LANEL
Paulo Acencio de ARAUJO
Paulo ADARIO
Paulo de TARSO
Paulo Eduardo CABRAL
Paulo Emilio Silveira LEMOS
Paulo José de Almeida AMARAL
Paulo KLEIN
Paulo LAPORT
Paulo Lima dos SANTOS
Paulo SAAVEDRA

Paulo Tibiriçá de ANDRADE
Pedro PINKALSKY
Pedro SEMAN
Percival TIRAPELLI
Pericles Almeida ROCHA
Pierre Gabriel Najm CHALITA
Plínio Toledo PIZA
R. ABREU
R. BANHOLZER
R. BERTACO
R. DESIO
R. GOMES
Raul Alvarenga SOBRINHO
Raul CÓRDULA FILHO
Raul EITELBERG
Regina GOULART
Regina Paula MOTA
Regina VATER
Regina VATER
Reinaldo ECKENBERGER
Renato BRUNELLO
Reny GOLCMAN
Reynaldo CAVALHEIRO
Ribeiro dos SANTOS
Ricardo Luiz SMITH
Ricardo Nogueira BOGUS
Ricardo RIBENBOIM
Ricardo Van STEEN
Rita MORAES
Roberto Cesar LOPES
Roberto EVANGELISTA
Roberto Mendez y MENDEZ
Rodrigo Whitaker SALLES
Romão BERTONCEL
Romildo PAIVA
Romulo FIALDINI
Roosevelt de Oliveira LOURENÇO
Rosa CABRAL
Rosamaria Caram SANTOS
Rosemary CHALMERS
Rubem VALENTIM
Rubens ALBUQUERQUE

Rubens CASTILHO
Ruy MEIRA
Sales de MACEDO
Samuel KERR
Sandro Donatelo TEIXEIRA
Sara ÁVILA
Sara ÁVILA
Sebastião BARBOSA
Sérgio ALCANFÔR
Sérgio AXELRUD e Leonid STRELAIV
Sergio LIMA
Sérgio PINHEIRO
Sérgio WALDIR
Serpa COUTINHO
Silvestre Pedro SILVA
Silvio FREZZAS
Silvio PLETICOS
Silvio Soares MACEDO
Siron FRANCO
Sonia LIMA
Suzana PFEIFFER
T. ESCOBAR
T. FELIX
T. SUGANUMA
Teresa MARIA
Teresinha VELOSO
Thais de AZAMBUJA
Thereza BRUNET
Thomé FILGUEIRAS
Tito MONTENEGRO
Ton GEUER e Luiz Carlos
Tran THO
V. SAMUEL
Vanessa FONSECA
Vera BONNEMASON
Vera SIMONETTI
Vicente SOUZA
Victor Décio GERHARD
Waldomiro SANT'ANNA
Walter Alves VIANNA JUNIOR
Walter FIRMO
Walter HUNE

Wander Fernandes LARA

Wilson A. V. ALVES

Wilson PIRAN

Yara TUPINAMBÁ

Yolanda MOHALYI

Yugi KUSONO

Yukio SUZUKI

Yvone RACF

Estados Unidos

Bruce NAUMAN

Martin PURYEAR

França

Alberto GIACOMETTI

Suíça

Max BILL

Relação de artistas convidados:

- Sara Ávila
- Maurino Araújo
- Bernardo Cid
- Mario Cravo Neto
- Cléber Gouveia
- Gregório
- Evandro Carlos Jardim
- Darcílio Lima
- Cléber Machado
- Maria Victoria
- Maria Pólo
- Claudio Tozzi
- Yara Tupinambá
- Rubem Valentim
- Regina Vater
- Mary Vieira
- Tran Tho

Júri de Premiação: formado pelos críticos Carlos Von Schmidt, Carlos Eduardo da Rocha, Hugo Auler, Olívio Tavares de Araújo e Radhá Abramo.

Esta Bienal Nacional também contou com uma exposição de fotografia dividida entre artistas convidados, jovens fotógrafos e artistas selecionados.

Obs.: Destacamos que nesta Bienal não houve escolha da representação Brasileira para a Bienal Internacional seguinte. Segundo a Decisão do Júri, publicada no catálogo da mostra: “(...) não há qualquer vinculação entre a presente Bienal Nacional e os critérios e processos de acesso de artistas brasileiros à Bienal Internacional de 1977.”³¹²

³¹² Catálogo da Bienal nacional de 1976, p. 15.