



Gabriela Cristina Lodo

A I Bienal Latino-Americana de São Paulo

**CAMPINAS
2014**



Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Gabriela Cristina Lodo

A I Bienal Latino-Americana de São Paulo

Orientador: Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestra em História, na área de concentração História da Arte.

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO
DEFENDIDA PELA ALUNA GABRIELA CRISTINA LODO, E ORIENTADA
PELO PROF. DR. NELSON ALFREDO AGUILAR.
CPG, 27/11/2014**

CAMPINAS

2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

L821p Lodo, Gabriela Cristina, 1986-
A I Bienal Latino-Americana de São Paulo / Gabriela Cristina Lodo. –
Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Bienal Latino Americana de São Paulo (1. : 1978: São Paulo, SP). 2. Arte
brasileira. 3. Arte latino-americana. I. Aguilar, Nelson Alfredo, 1945-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The I Latin American Biennial of São Paulo

Palavras-chave em inglês:

Latin American Biennial of São Paulo (1. : 1978, Sao Paulo, SP)

Brazilian art

Latin american art

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Mestra em História

Banca examinadora:

Nelson Alfredo Aguilar [Orientador]

Cláudia Valladão de Mattos

Dária Gorete Jaremtchuk

Data de defesa: 27-11-2014

Programa de Pós-Graduação: História



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado, em sessão pública realizada em 27 de novembro de 2014, considerou a candidata GABRIELA CRISTINA LODO aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar

Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos

Profa. Dra. Dária Gorete Jaremtchuk

Prof. Dr. Pedro Paulo Abreu Funari

Prof. Dr. Antonio Alcir BernardesPecora

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo estudar a realização de uma exposição de arte específica na história da arte brasileira, a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, ocorrida no ano de 1978. A mostra pensada como um espaço de apresentação e discussão dedicado exclusivamente à produção artística da América Latina ocorreu paralelamente às edições internacionais da Bienal de São Paulo. Originalmente, a I Bienal Latino-Americana fora criada com o intuito de substituir as edições das Pré-Bienais, mostras de arte brasileira, que também ocorreram entre os certames internacionais a partir de 1970. As exposições organizadas pela Fundação Bienal de São Paulo na década de 1970 foram consideradas por parte da crítica de arte brasileira de qualidade inferior quando comparadas às edições anteriores. Em parte, a crise enfrentada pela Fundação decorre do difícil período político e social vivido pelo Brasil no momento, com a Ditadura Militar, o cerceamento cultural e boicote às Bienais de São Paulo. Tanto as mostras nacionais quanto a latino-americana exerceram a função de renovar as discussões no cenário artístico nacional e reaver o prestígio das Bienais de São Paulo, abalado com a crise enfrentada pela instituição no período. No entanto, o projeto de valorização da cultura e da arte latino-americana foi prematuramente finalizado no ano de 1980, mesma data em que deveria ocorrer a segunda edição da mostra. A pesquisa se concentrou em estudar o projeto que envolveu a I Bienal Latino-Americana de São Paulo e sua não continuidade, levando em consideração os principais fatores que possibilitaram sua criação, sua organização e realização no ano de 1978 e o seu conseqüentemente fim no ano de 1980.

Palavras-chaves: Bienal de São Paulo, Arte Brasileira, Arte Latino-Americana, Crítica de Arte na América Latina.

ABSTRACT

This research project aims at studying the hosting of an specific art exhibition in the Brazilian Art History, the I Latin American Biennial of São Paulo, which happened in 1978. The exhibition was conceived as a space for presentation and discussion exclusively dedicated to Latin American artistic production, and it took place simultaneously to the international editions of Biennial of São Paulo. Originally, the I Latin American Biennial was created to replace the “Pré-Bienais” editions, national art exhibitions that had occurred since 1970 between the international editions. The art exhibitions organized by the Biennial Foundation of São Paulo in 1970s were considered of low quality by Brazilian art critics when compared to previous editions. Partly, the crisis faced by the Foundation derives from the difficult political and social period that Brazil faces at the moment, like the military dictatorship, the cultural curtailment and the boycott of Biennial of São Paulo. Both national exhibitions and Latin American exhibitions had the function of renewing discussions in the national artistic scene and retrieving prestige for Biennial of São Paulo, which had been hard-hit by the institution crisis at that moment. However, the project of valorization of Latin American culture and art was early terminated in 1980, at the same time the second edition of the exhibition would take place. The research focused on studying the project that involved the I Latin American Biennial of São Paulo and its non-continuation, taking into consideration the main factors that enabled its creation, its organization and hosting in 1978, and its consequently end in 1980.

Keywords: Biennial of São Paulo, Brazilian Art, Latin American Art, Art Critic in Latin American.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1. Os acontecimentos artísticos que antecederam a criação da I Bienal Latino-Americana de São Paulo.	10
1.1. Exposições censuradas e crise institucional nas Bienais de São Paulo.	16
1.2. Busca por soluções nas bienais paulistas e ampliação das fronteiras artísticas nacionais.	27
1.3. As Pré-Bienais: realização e substituição.	38
CAPÍTULO 2. Realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo: um projeto de valorização e reconhecimento da arte da América Latina.....	60
2.1. A mudança na Presidência da Fundação Bienal de São Paulo e a criação da I Bienal Latino-Americana.....	61
2.2. O despertar para a arte da América Latina.	68
2.3. A Bienal Latina sob a ótica da abertura.	88
2.4. Organização, realização e críticas a I Bienal Latino-Americana de São Paulo...	103
2.5. O Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo.....	123
CAPÍTULO 3. Bienais Latino-Americanas de São Paulo: um projeto sem continuidade.	136
3.1. O posicionamento dos críticos de arte da América Latina frente ao debate proposto pela Reunião Consultiva de 1980.....	144
3.2. A decisão que determinou o fim do projeto latino-americano para as Bienais de São Paulo.....	152
CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	167

APÊNDICE	178
ANEXOS.....	185
ANEXO 1. REGULAMENTO DA I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO	185
ANEXO 2. CADERNO DE IMAGENS	191
ANEXO 3. SALA DIDÁTICA DO MASP NA I BIENAL LATINO-AMERICANA .	205
ANEXO 4. MANIFESTO MITOS VADIOS	207

Para meus pais.

AGRADECIMENTOS

Eu gostaria de agradecer em primeiro lugar ao Programa de Pós-Graduação em História da UNICAMP que possibilitou a realização desta pesquisa de Mestrado e especialmente ao meu orientador Nelson Alfredo Aguilar. Suas palavras, leitura atenta e olhar crítico foram fundamentais para as discussões propostas nesta Dissertação, bem como seu amadurecimento. Sem sua orientação o caminho percorrido seria ainda mais árduo. Obrigada por ser para mim um exemplo de pesquisador e professor e sempre incentivar meu aperfeiçoamento profissional.

Agradeço à CAPES pelo financiamento da pesquisa e por me permitir a dedicação exclusiva tão necessária para a concretização deste trabalho.

Meus sinceros agradecimentos aos professores do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, sobretudo da área de concentração em História da Arte, por contribuírem para a consolidação do meu saber e minha formação. Obrigada Claudia Valladão de Mattos, Luiz Marques, Jorge Coli, Luciano Migliaccio e Marcos Tognon. Agradeço ainda aos professores que estiveram presentes ao longo de minha graduação em Artes Visuais e que me inspiraram na carreira acadêmica, despertando em mim o interesse pela História da Arte, especialmente Maria de Fátima Morethy Couto, que foi também minha orientadora nas iniciações científicas realizadas no Instituto de Artes dessa mesma universidade.

Aos membros da Banca de Qualificação, que também compuseram a Banca de Defesa, Claudia Valladão de Mattos e Dária Gorete Jaremtchuk pelas palavras de incentivo, pelas sugestões valiosas e por contribuírem de modo significativo para o andamento da pesquisa.

Aos artistas Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu) e Ivald Granato e ao ex-presidente da Fundação Bial de São Paulo Julio Landmann pelas entrevistas concedidas. Agradeço pelo modo generoso com que dividiram suas lembranças.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação do IFCH e aos bibliotecários da USP e da UNICAMP, pessoas essenciais ao desenvolvimento de toda pesquisa. Aos funcionários do Arquivo Histórico Wanda Svevo da FBSP, especialmente à Natália Leoni e

à Ana Paula Marques, que generosamente facilitaram meu acesso aos documentos da I Bienal Latino-Americana de São Paulo e as demais que figuram nesta Dissertação.

Aos amigos que estiveram ao meu lado nos últimos anos contribuindo com conversas, conselhos e momentos de alegria, alguns dividindo comigo o difícil processo de desenvolvimento da pesquisa acadêmica. Seria injusto nomear os amigos que tanto me ajudaram nesse momento e esquecer algum, mas mesmo correndo o risco se torna imprescindível mencionar Amanda Dias Torres, Débora Permultter, Richard Santiago, Talita Mendes, Luna Lobão, Isabel Hargrave, Larissa Carvalho e Natalia Salvador.

E finalmente, mas não menos importante, gostaria de agradecer com todo o meu coração à minha família, que tanto me apoiou nesse período e que sempre esteve ao meu lado, principalmente à minha querida irmã Carolina Thamires Lodo e aos meus amados pais Apolonia Maria da Silva Lodo e Valdemir Lodo. Sem o amor, a paciência e a ajuda dos meus pais, especialmente a companhia constante de minha mãe, ao longo do processo da pesquisa e mesmo antes dele esse trabalho não seria possível, e a eles eu dedico os resultados deste Mestrado.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABCA – Associação Brasileira de Críticos de Arte

ABAPP – Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais

AHWS/FBSP – Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo

AIAP – Associação Internacional de Artistas Plásticos

AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte

APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte

CAC – Conselho de Arte e Cultural

FAAP – Fundação Armando Álvares Penteado

FBSP – Fundação Bienal de São Paulo

JAC – Jovem Arte Contemporânea

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

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

MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo

MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand

MMO – Mitos e Magia de Origem

MMOA – Mitos e Magia de Origem Africana

MMOEA – Mitos e Magia de Origem Euro-asiática

MMOI – Mitos e Magia de Origem Indígena

MMOM – Mitos e Magia de Origem Mestiça

INTRODUÇÃO

Ao refletirmos sobre a História da Arte no século XX percebemos a importância que muitas exposições, bienais e feiras tiveram para a evolução da arte moderna e contemporânea. As exposições reúnem em um único ambiente diferentes forças culturais que formam a produção e a distribuição artística em um sistema de arte. Muitos desses eventos realizados por instituições museológicas e por suas políticas culturais contribuíram para a discussão e consolidação de tendências artísticas de modo que acarretaram inúmeras mudanças no rumo das artes plásticas em diversos países e períodos. As exposições constituem espaço de discussão, constroem e desconstroem discursos, possibilitam que o debate artístico saia dos ateliês e ganhe espaço público, além de se tornarem porta-vozes de movimentos de vanguardas e correntes estéticas. O pensamento defendido por essas exposições coletivas ou individuais exercem pressão nos mais diferentes setores da arte, como entre os artistas, críticos, colecionadores, *marchands*, instituições e sobre a própria opinião pública. Representam um momento de capacitação para artistas e espectadores diante de uma nova proposta artística, e muitas vezes, estando em conformidade com o momento social e político, as mostras de arte provocam o debate e a crítica dentro do ambiente cultural em que estão inseridas. No Brasil, as exposições de arte no século XX deram visibilidade à produção dos mais diferentes artistas e contribuíram para a construção do espaço ocupado atualmente pela crítica de arte no circuito artístico nacional.

A presente pesquisa de Mestrado destina-se ao estudo da ocorrência de um evento específico no sistema de exposições de arte realizadas no Brasil, a I Bienal Latino-Americana de São Paulo – realizada entre os dias 03 de novembro e 17 de dezembro do ano de 1978. Assim como, propõe-se à análise e à compreensão do meio artístico que essa mostra estava inserida e à reflexão acerca do projeto de valorização e reconhecimento da arte latino-americana que nesta exposição estava imbricado.¹

¹ Há outra pesquisa de Mestrado, defendida no ano de 2011, versando sobre a mesma temática, “A I Bienal Latino-Americana de São Paulo, *MITOS E MAGIA*: Em busca de identidade artístico-cultural”, de autoria do pesquisador José de Ribamar Nascimento, pelo Programa de Pós-Graduação Interunidades Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo.

A I Bienal Latino-Americana, organizada pela Fundação Bienal de São Paulo (FSBP), ocorreu paralelamente às Bienais Internacionais de São Paulo, mostras de artes plásticas realizadas no país desde o ano de 1951 e criadas pelo mecenas ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho.² A edição latino-americana da Bienal de São Paulo apresentou a produção artística de 13 países do continente, a saber: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Honduras, México, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai. Apesar do certame não contemplar produções artísticas de todos os países que integram o continente latino-americano, a mostra reuniu as mais diferentes obras de arte que propunham repensar as raízes culturais da América Latina, organizando-as dentro do eixo temático “Mitos e Magia”. Este tema foi escolhido pelo Conselho de Arte e Cultura (CAC) da FBSP, colegiado de curadores criado em 1975 que era responsável pela organização da exposição, pelo crítico e historiador da arte peruano radicado no México Juan Acha e pela também crítica argentina Silvia Ambrosini; os dois últimos prestaram assessoria à FBSP e ao CAC, em 1978, especialmente para a concretização dessa mostra.

A I Bienal Latino-Americana, evento inédito e de única edição na história das Bienais, além de meditar sobre a produção artística da América Latina também tinha como uma de suas principais funções substituir as Pré-Bienais, ou Bienais Nacionais (modo como se convencionou chamar uma série de exposições que ocorreram em anos pares), igualmente interpostas às mostras internacionais, e voltadas exclusivamente a artistas brasileiros e residentes no país. As mostras nacionais tinham o objetivo de escolher a representação nacional que viria participar das Bienais Internacionais nos anos seguintes. A seleção prévia em âmbito nacional também proporcionaria uma melhor apresentação da produção artística realizada em todo o país, promovendo uma tentativa de romper com a hegemonia do eixo Rio – São Paulo que prevalecia no circuito de arte brasileira na segunda metade do século XX. A primeira Pré-Bienal ocorreu em 1970 e sua última edição em

² As Bienais de São Paulo foram criadas no ano de 1951, pelo industrial, político, colecionador e mecenas ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977). Inspiradas na tradicional Bienal de Veneza, num primeiro momento as Bienais de São Paulo estiveram vinculadas ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, também criado por Ciccillo Matarazzo, mas ganharam autonomia com a criação da Fundação Bienal de São Paulo no ano de 1963. Esta foi presidida pelo seu mecenas desde sua concepção até o ano de 1975, dois anos antes de sua morte em 16 de abril de 1977.

1976, quando deu lugar a uma exposição mais ampla que pretendia contribuir de modo significativo para um pertinaz projeto que vigorou na década de 1970 entre críticos e historiadores da arte de uma parte considerável do continente, ou seja, um projeto de valorização da cultura da América Latina como expressão autônoma diante de correntes e movimentos estéticos internacionais, onde houvesse a possibilidade de discussão, estudo e estímulo da produção artística do continente.³

Criada com o esforço de ligar a América Latina, e principalmente o Brasil, ao circuito internacional de arte, a Bienal de São Paulo desde suas primeiras edições na década de 1950 contou com a realização de eventos correlatos e simultâneos às suas exposições internacionais de artes plásticas, como mostras de cinema, festivais de música, apresentações teatrais e exposições de joias e arquitetura. Despertando diferente grau de interesse no público que acompanhava as exposições, alguns desses eventos se mantiveram na programação das Bienais por um período maior que outros, ou apareceram em algumas edições para desaparecer nas seguintes e retornarem um pouco depois. No entanto, independente do tempo em que permaneceram atuantes, todos esses eventos paralelos, inevitavelmente, tiveram seu fim, conservando intactas apenas as exposições de arte internacional. O mesmo ocorreu com a I Bienal Latino-Americana que contou com uma única edição em 1978. A comunidade artística da América Latina deparou-se com o término prematuro e definitivo do projeto que envolvia a Bienal Latino-Americana no ano de 1980, em uma reunião organizada pela FBSP e pela crítica e historiadora da arte brasileira Aracy Amaral. Essa reunião foi responsável por consultar a opinião de outros intelectuais do continente e definir o destino dessa exposição.

É possível questionar qual a relevância para a história da arte brasileira o estudo de uma exposição cuja continuidade não tenha perdurado mais que sua edição inicial. A análise de uma mostra de arte como a I Bienal Latino-Americana de São Paulo justifica-se por permitir repensar a trajetória das Bienais de São Paulo no contexto artístico nacional, analisar as consequências de um evento sem continuidade para a história dessas exposições,

³ Há uma pesquisa de Doutorado defendida no ano de 2013 sobre a realização das Pré-Bienais nacionais, “As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76”, de autoria da pesquisadora Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

além de refletir acerca das discussões sobre a arte da América Latina proporcionada por essa mostra. Torna-se também muito importante pensar sobre a não continuidade de um projeto que visava discutir a arte na América Latina, avaliar o impacto da realização da mostra e ponderar sobre os motivos que fizeram amputar tal projeto e encerrar por completo um capítulo distinto para as Bienais de São Paulo. Mais que se dedicar ao estudo de uma exposição, de uma bienal ou dos artistas que dela participam, minha pesquisa busca compreender, antes de qualquer coisa, a concepção, realização e finalização de um projeto chamado “Bienal Latino-Americana”, tentando levantar todos os fatores que cercaram a criação da referida mostra, assim como os principais acontecimentos e críticas referentes à sua realização, e a consequente finalização do projeto em 1980. Portanto, o trabalho não se concentrou em apresentar todos os artistas e obras que integraram esse certame, nem mesmo analisar cada participação individualmente, mas buscar compreender de maneira global o evento que almejou destacar no cenário internacional a arte continental latino-americana.

Uma exposição de arte integra um complexo sistema de arte de um país. Esse sistema de arte é composto por artistas e obras de arte, mas também por museus, galerias, instituições culturais, política institucional, projetos curatoriais, crítica, teoria, mercado de arte, colecionadores, *marchands*, questões relacionadas ao circuito nacional e internacional de arte, e etc. Uma exposição de arte, ou uma Bienal, não funciona apenas como um receptáculo de obras de arte, mas como um agente gerador de debates dentro do sistema artístico em que está inserido. Assim, quando uma mostra de arte é tomada como objeto de estudo é possível revelar características de um pensamento e de um período artístico que foram anteriormente ignorados, ampliar a rede de fatores sociais, econômicos e políticos que estão diretamente relacionados a um sistema de arte e repensar tanto sua contribuição para a história da arte quanto a outros aspectos que porventura influenciaram determinada produção teórica e artística.

Ao analisar a história da arte brasileira no século XX e o desenvolvimento de muitos setores ligados à arte, como a crítica e o mercado, pode-se destacar a atuação positiva de muitas exposições que alteraram a trajetória da arte no país, como a mostra individual de Anita Malfatti, em 1917; a Semana de Arte Moderna, em 1922; a exposição

inaugural do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, em 1949;⁴ a exposição de Max Bill, em 1950 no Museu de Arte de São Paulo (MASP);⁵ a *Exposição Nacional de Arte Concreta*, em 1956/57 primeiramente no MAM-SP e em seguida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) ⁶; a mostra de *Arte Neoconcreta*, em 1959 também no MAM-RJ; e inúmeras outras nos anos seguintes. As Bienais de São Paulo também atuaram como um dos agentes transformadores do meio artístico nacional desde sua primeira edição. A história e o desenvolvimento das Bienais de São Paulo, bem como a criação dos principais museus do país, como, por exemplo, os já citados MAM-SP, MAM-RJ e MASP, coincidem com o crescimento e consolidação do ambiente artístico brasileiro, fruto da grande efervescência cultural e progresso socioeconômico que caracterizou o Brasil nas décadas de 1940 e 1950. As

⁴ O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi criado no ano de 1948 por Ciccillo Matarazzo e sua esposa Yolanda Penteadó com o auxílio de alguns críticos de arte brasileiros, como Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado. No mesmo ano também foi criado seu contemporâneo no estado fluminense, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ambos inspirados no Museu de Arte Moderna de Nova York. Ciccillo convidou para ser o primeiro diretor do museu o crítico belga Léon Degand, defensor da abstração geométrica que atuou principalmente na França. A exposição inaugural do MAM/SP, idealizada por ele, *Do Figurativismo à Abstração* era essencialmente uma mostra de arte abstrata, em particular geométrica, dito isso pela grande quantidade de artistas de tendências abstratas que totalizava a exposição. Apesar de Degand ser favorável à arte abstrata o acervo constituído pelo museu abrigava grande quantidade de obras figurativas. Ciccillo foi um grande incentivador das artes plásticas e homem de inúmeras iniciativas culturais no país, além da criação do MAM e das Bienais de São Paulo pode-se destacar a fundação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, no ano de 1949, com o produtor italiano Franco Zampari, e também seu investimento no Teatro Brasileiro de Comédia no mesmo período.

⁵ O museu foi criado pelo paraibano Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968). Chatô, como era conhecido, foi jornalista, empresário, político, colecionador, mecenas, diplomata e membro da Academia Brasileira de Letras. Magnata das comunicações no Brasil e dono dos *Diários Associados* fundou o Museu de Arte de São Paulo (atualmente Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand) no ano de 1947. A instituição particular sem fins lucrativos foi um importante instrumento para o fortalecimento do cenário artístico brasileiro desde a sua criação, e possui atualmente o maior acervo de arte europeia da América Latina. O museu foi dirigido por muitos anos pelo italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999), historiador da arte, crítico, colecionador, *marchand*, museólogo, professor, e autor de vários livros sobre arte e arquitetura, e periódicos, como *Quadrante* e *Habitat*. Bardi foi o primeiro administrador do MASP desde a sua fundação, permanecendo no cargo até 1996. Organizou importantes exposições como *Expressionismo Alemão*, *Pablo Picasso*, *Miró*, *Albert Eckhout e Seu Tempo*, e muitas outras.

⁶ Criado em 1948 por iniciativa de um grupo de empresários presidido por Raymundo Ottoni de Castro Maya, que também era colecionador, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pode ser reconhecido como palco de exposições de artistas modernos e renomados do Brasil e do exterior. Todavia, o museu também pode ser considerado como um dos maiores incentivadores às discussões da vanguarda artística nacional e internacional das décadas de 1950, 1960 e 1970, com exposições de destaque para o meio artístico brasileiro e a legitimação de uma determinada produção artística, podendo citar mostras de significativa importância como *Opinião 65 e 66* (1965 e 1966), *Nova Objetividade Brasileira* (1967), *Salão da Bússola* (1969), entre outras.

Bienais serviram de animação cultural para um público iniciado, ou não, nas artes, promovendo e impulsionando a geração de novas áreas de atuação profissional dentro do universo cultural, estimulando a crítica de arte brasileira e ampliando o espaço de divulgação da arte e dos artistas nos meios de comunicação, além de exercer sua função primordial, a de ampliar os horizontes da arte brasileira, auxiliar a expansão da arte moderna no país e colocar nossos artistas em contato com as últimas correntes estéticas internacionais. As exposições funcionaram como vitrine de tendências artísticas globalizantes influenciando muitas vezes toda uma produção nacional. Além disso, essas mostras democratizaram e ampliaram o contato do público com a arte internacional e nacional.

As inúmeras Bienais de São Paulo, principalmente as primeiras edições, popularizaram artistas brasileiros pertencentes a uma elite cultural que foi pioneira do Modernismo, como Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Portinari, Tarsila do Amaral, Bruno Giorgi, Victor Brecheret, e outros; enquanto promovia, ainda, artistas pertencentes a camadas sociais mais baixas constituídas por imigrantes ou filhos de imigrantes, formadas por profissionais artesãos e autodidatas que trabalhavam em ateliês comunitários, como Alfredo Volpi, Francisco Rebolo, Aldo Bonadei e Mario Zanini. Dentro dessa mesma perspectiva lançou ou consagrou novos talentos, como Ivan Serpa, Mário Cravo, Caciporé Torres, Manabu Mabe, Tomie Ohtake, Lygia Clark, Lygia Pape, Hélio Oiticica e muitos outros. As exposições consolidaram as pesquisas de arte nacional desenvolvidas pelos mais diferentes artistas e contribuiu para a profissionalização do mercado de arte no Brasil.⁷

As Bienais de São Paulo fazem parte de um complexo diagrama de recepção e emissão de informação, e o estudo de uma dessas mostras, mesmo que díspar de todas as outras em um contexto mais amplo, se faz relevante. Com o intuito de compreender a importância e o desenvolvimento da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, único evento dedicado exclusivamente à arte da América Latina na trajetória das Bienais, é preciso recuperar as circunstâncias em que essa mostra foi realizada e analisar o sistema de arte que ela integra na década de 1970, e considerar também as discussões que o próprio ambiente

⁷ BRATKE, Carlos. “Bienal, Bienal, Bienal...”. In: FARIAS, Agnaldo (org.). **50 anos de Bienal de São Paulo: 1951 - 2001**. Edição de Comemoração do 50º aniversário da 1ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 22.

artístico e cultural proporcionou no momento aos artistas, críticos, historiadores, intelectuais e espectadores.

Os anos 70 foram indicados por alguns críticos de arte, como Aracy Amaral, como os “anos baixos” das Bienais, justificado pela queda na qualidade das exposições.⁸ Em parte, a afirmação não é equivocada, uma vez que a estrutura da mostra apresenta desgaste, o que foi muito debatido na imprensa naquele período. Também não é possível negar a profunda crise sofrida pela FBSP, nos anos decorrentes à implantação da ditadura militar no país, em 1964, que resultou diretamente na restrição do sistema cultural e político brasileiro, culminando no Boicote internacional de artistas e intelectuais às Bienais de São Paulo, no ano de 1969, ainda que as exposições não tenham sido interrompidas e tenham contado com a participação de artistas significativos. Ao abrirem a década de 1970, tanto as quatro edições das Pré-Bienais quanto a I Bienal Latino-Americana representaram, de certa forma, uma tentativa de renovar a estrutura organizacional das Bienais de São Paulo e a possível retomada do seu papel como vitrine das mais importantes discussões artísticas nacionais e internacionais dentro do sistema de arte brasileiro.

Trabalhando sobre esse contexto procurou-se dedicar o primeiro capítulo da presente Dissertação à compreensão dos acontecimentos que suscitaram a criação da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, através da análise do sistema de arte do Brasil na década de 1970 e do contexto artístico em que surgem as Pré-Bienais nacionais, mostras que deram espaço e possibilitaram a criação da bienal latina. Mostrou-se importante explicar as dificuldades enfrentadas pela FBSP durante esse período no setor cultural e político e as soluções encontradas que resultaram na ampliação do projeto nacional para o latino-americano. O segundo capítulo contempla a realização da I Bienal Latino-Americana enquanto um projeto de valorização e reconhecimento da arte da América Latina, demonstrando que apesar dessa mostra se caracterizar como um evento inédito na história das Bienais de São Paulo, quando se considera um contexto maior, ela não representa uma discussão isolada, podendo ser entendida como resultante de diferentes fatores internos e externos, uma vez que a década de 1970 abriga inúmeros eventos dedicados à arte e à

⁸ AMARAL, Aracy. Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo. **REVISTA USP**. São Paulo, n. 52, dezembro/fevereiro 2001-2002, p. 22.

problemática identitária latino-americana, eventos estes debatidos no referido capítulo. Também se dá destaque à organização e à escolha temática apresentada por essa exposição, e ainda que não seja o foco da pesquisa, que busca compreender o projeto que envolve a criação da Bienal Latino-Americana e seu fim prematuro, são discutidas algumas apresentações artísticas. Apesar de ser considerado ideal a apresentação e o debate de todos os artistas participantes da mostra, essa prática seria inviável se for considerado o tempo da pesquisa e o número expressivo de obras expostas. A ausência de registros fotográficos no Arquivo Histórico Wanda Svevo da FBSP e a dificuldade em localizar imagens das obras expostas tanto na I Bienal Latino-Americana quanto nas quatro edições das Pré-Bienais limitaram o trabalho de análise iconográfica desejável para a plenitude da pesquisa. Procurou-se, além disso, debater a crítica dirigida à exposição e a seus organizadores e a contribuição teórica possibilitada pela realização do Simpósio concomitante à exposição. O terceiro capítulo, por fim, destina-se a explicar os motivos que levaram ao fim do projeto “Bienal Latino-Americana” e as justificativas apresentadas pelos críticos e teóricos para tal decisão durante a Reunião Consultiva realizada em 1980.

Para tal estudo foram utilizados catálogos das Bienais de São Paulo, livros, periódicos, artigos de imprensa, cartas, registros, documentos do período, etc. Foi dada grande importância às fontes primárias, como os documentos resultantes de reuniões e atividades desenvolvidas pelo CAC na FBSP, e também aos artigos de imprensa escritos pelos principais críticos de arte do Brasil, que refletiram sobre a realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, como Frederico Morais, Aracy Amaral, Roberto Pontual, Hugo Auler, Olney Krüse, Fernando C. Lemos, Fabio Magalhães, Jacob Klintowitz, publicados em grandes jornais como Jornal do Brasil, Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, Diário de São Paulo, Jornal da Tarde, O Globo, Correio Braziliense e outros. A pesquisa foi possível graças ao acervo do Arquivo Histórico Wanda Svevo, entre outras fontes disponíveis em diferentes instituições de ensino e pesquisa, como o rico acervo bibliográfico da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e da Universidade de São Paulo (USP), além da biblioteca do Memorial da América Latina. A pesquisa contou ainda com a realização de entrevistas com personalidades que participaram ativamente das

discussões do período ou que puderam documentá-las, como os artistas Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu) e Ivald Granato, e o ex-presidente da FBSP Julio Landmann.

CAPÍTULO 1.

Os acontecimentos artísticos que antecederam a criação da I Bienal Latino-Americana de São Paulo.

A arte realizada no Brasil na década de 1970 é marcada por um forte sentimento de contestação, seja por influência de questões pertinentes às condições sociopolíticas enfrentadas no país, seja por questões próprias às novas proposições artísticas e ao sistema de arte brasileiro. Questiona-se a função da arte, a função e a formação do artista, a validade dos museus e das instituições culturais, a circulação das obras de arte, o mercado, o circuito, a história e a teoria da arte, o ambiente artístico e as políticas públicas e culturais. Críticos e artistas propõem nesse período uma reorganização do sistema artístico brasileiro, o que significa atuar não apenas no nível produtivo, mas também na recepção das obras, como por exemplo, a oposição aos modelos tradicionais seguidos e reforçados por exposições, salões e bienais; além do mercado de arte que vigora no período, mas que não acompanha e/ou não beneficia as discussões propostas pelos artistas, como a ampliação das investigações a novos meios e linguagens artísticas (fotografia, filmografia, *performance*, instalações, interferências urbanas e ambientais), ou a utilização de materiais pouco nobres (madeira, cera, terra, lixo, corpo humano, etc.) e suas características intrínsecas, bem como a transitoriedade dos meios, o que acarreta inúmeras vezes em questões acerca da desmaterialização das obras de arte. O próprio conceito de obras de arte é questionado e recusado.

As questões que prevalecem no circuito de arte brasileiro na década de 1970, no entanto, têm início nos últimos anos da década anterior. A produção artística da década de 1960, principalmente na segunda metade, caracteriza-se por uma série de mudanças no campo das artes plásticas, tanto na prática quanto na teoria, mas também em outras áreas, como no teatro, na música, na literatura e no cinema, por exemplo. Essas mudanças são notadas no Brasil, mas também em outros países. Resumidamente, observa-se com maior frequência trabalhos de artes plásticas que deixam de circunscreverem-se nos cenários das galerias ou dos museus, ganhando muitas vezes o espaço público à medida que os

espectadores abandonam uma atitude contemplativa das obras e passam a participar ativamente das mesmas. O suporte tradicional é questionado e, em alguns casos, superado. Ainda é possível destacar outros pontos importantes: a retomada da figuração; a rejeição de trabalhos como mercadoria, o que inviabiliza a comercialização da produção pelo mercado de arte atuante; o esfacelamento da individualidade das criações frente às produções coletivas; a valorização do processo em detrimento do resultado final do trabalho; e o questionamento das instituições legitimadoras da arte. Tais transformações estéticas, observadas com mais nitidez na década de 1970, não surgiram nas obras de arte de modo repentino, mas construíram-se ao longo de um duro processo em que os artistas brasileiros estavam envolvidos, e com as quais puderam alterar seu conceito de arte.

No Brasil, as mudanças propostas pelas vanguardas artísticas do período, além de transformar o fazer artístico questionando o projeto moderno da arte brasileira, inauguram uma nova relação entre a arte e a política ao inserir um discurso crítico no debate intelectual sobre a cultura do país. No final da década de 1950 e início da década seguinte algumas propostas artísticas (desenvolvidas não só nas artes plásticas, mas também no teatro, na literatura, na arquitetura ou no cinema) versavam sobre as questões desenvolvimentistas que despontaram no governo do então presidente Juscelino Kubitschek (1955 - 1960) que culminou na construção de Brasília em meio às ações e discussões do movimento concretista. Ou então, dirigiam-se a questões nacionais como as atividades desenvolvidas pelos Centros Populares de Cultura (CPCs) que lutavam por uma arte popular revolucionária acompanhando as reformas sociais e nacionalistas do presidente seguinte, João Goulart (1962 - 1964). No entanto, é na segunda metade da década, e durante os anos que seguem a década de 1970, que se concentram as maiores manifestações em defesa das liberdades democráticas do país.⁹ Os artistas contestam o trágico momento político pelo qual passara o Brasil com a implantação da ditadura militar (1964 - 1985), regime que lutava, sobretudo, contra qualquer influência de orientação comunista que pudesse ameaçar a ordem política do país, utilizando-se, para isso, de métodos escusos, como a prisão e a violência, especialmente após a promulgação do Ato Institucional nº5

⁹ RIBEIRO, Marília Andrés. “Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 60”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Arte e Política: algumas possibilidades de leitura**. Textos Annateresa Fabris [et al]. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998, p. 166.

(AI-5), em dezembro de 1968. O AI-5 alterou drasticamente o cenário político do país dando poder absoluto ao Presidente da República, o que resultou, por exemplo, na suspensão da Constituição vigente e dos direitos individuais do cidadão (*Habeas Corpus*), o recesso do Congresso Nacional e a cassação de mandatos legislativos. Além disso, estabeleceu-se nesse período a censura aos meios de comunicação e às obras de arte; a aposentadoria compulsória de artistas, professores e intelectuais; a prisão de líderes estudantis e militantes políticos; a invasão de universidades, museus e exposições de arte; o exílio; a tortura; e, em não raros casos, a morte.

Essas medidas atingiram não só a vida cultural do país, mas todas as instâncias públicas, pois restringiam o poder de atuação política e social de todos aqueles que se opunham ao regime. Diversas esferas da atividade artística e intelectual tiveram suas programações controladas, sobretudo, ao longo dos anos 60 e meados de 70, e foram atingidas pela censura nos anos em que esta permaneceu ativa. Todos os meios de comunicação sofreram com algum tipo de restrição e o setor cultural foi reprimido de modo bastante violento, o que gerou mudanças significativas tanto na posição adotada pelos artistas brasileiros quanto no caráter tomado por suas produções, o que refletiu na linguagem assumida pelas obras de arte e na maneira como esses trabalhos circulavam e atingiam a sociedade. Não se trata da racionalização da criação, mas da criação de uma nova estética, uma expressão que clama por coerência com as condições históricas atuais. Pedro Geraldo Escosteguy, poeta e artista plástico brasileiro, defende que o artista do período pode ou não atender ao chamado dessa nova estética, pode ou não contribuir para a solução dessa crise, pode optar por uma obra de participação social ou devaneio individual. Suas decisões serão baseadas em suas experiências de vida e no seu maior ou menor desenvolvimento ético.¹⁰

O artista que não se refugia em valores estéticos tradicionais rechaçando a arte pela arte endereçada às minorias inoperantes, parte para uma semântica positiva de protesto e denúncia. Neste caso, integra as relações de comportamento estético, na ação de defesa dos valores humanos reformulando uma estética que

¹⁰ ESCOSTEGUY, Pedro Geraldo. “Limiar de uma nova estética”. In: PECCININI, Daisy Valle Machado (coord.). **O objeto na arte: Brasil anos 60**: catálogo. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978, p. 59. (Texto publicado originalmente em: **Propostas 65**: catálogo. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1965).

contribua para a superação da crise, cujos tentáculos ultrapassam os limites da adaptação e renúncia.¹¹

Parte expressiva da produção do final da década de 1960 e início de 1970 reflete sua oposição à violência e à redução da liberdade de expressão dos artistas, independente destes estarem ligados, ou não, a ideologias de esquerda. Diversos artistas procuram atingir a raiz da crise social assumindo uma posição política através de sua produção, tentando transformar as relações estabelecidas, até então, com o sistema de arte brasileiro. Esse contexto artístico perturbador influenciou a realização de inúmeras exposições de arte que contribuíram significativamente para o curso da arte realizada no Brasil nesse período, incluindo as quatro edições das Pré-Bienais, ou Bienais Nacionais, que antecederam a I Bienal Latino-Americana de São Paulo.

Inúmeras exposições de artes plásticas contribuíram para o fortalecimento do debate político-artístico, e ainda auxiliaram na projeção de novas linguagens e proposições artísticas. A primeira delas ocorre no ano de 1965, a exposição *Opinião 65*.¹² Outras exposições ocorreram inspiradas nas discussões possibilitadas pela realização dessa mostra e pelo contexto da época, como *Propostas 65*, realizada em São Paulo, também no ano de 1965, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), e também suas continuações: *Opinião 66* (MAM-RJ, 1966) e *Propostas 66* (Biblioteca Municipal de São Paulo, 1966). Outras mostras importantes do período devem ser

¹¹ Idem.

¹² A mostra composta por artistas brasileiros e estrangeiros atuantes em Paris foi resultado da idealização e organização dos *marchands* Jean Boghici e Ceres Franco, que mantinham intercâmbio com as novas tendências figurativas europeias e latino-americanas, predominando entre os artistas brasileiros participantes questões urbanas e de cultura de massa. O nome da exposição foi inspirado no show homônimo organizado no Teatro de Arena do Rio de Janeiro no mesmo ano. O evento musical *Opinião 65*, que transformou a música *Carcará* de João do Vale – interpretada por Nara Leão e Maria Bethânia – em um hino da revolução social camponesa nordestina, foi também um dos primeiros organizados depois do golpe de 64 e da instauração da ditadura militar no país, possuindo, assim, forte caráter de protesto, tornando-se símbolo de reação da classe artística. Já a exposição não possui no momento de sua realização um posicionamento político acentuado, contudo, algumas obras apresentadas faziam alusão ao contexto político e social do país, e defendiam uma postura de insatisfação e revolta, antecipando discussões que seriam correntes nessa e na década seguinte. Seria possível destacar as obras de Antonio Dias (*Vencedor?*), Carlos Vergara (*O general*), Flávio Império (*OEA*) e Wesley Duke Lee (*Campanha de ouro para o bem do Brasil*). Cf.: MORAIS, Frederico. “Opinião 65: ontem, hoje”. In: GALERIA DE ARTE BANERJ (Rio de Janeiro, RJ). **Opinião 65**: catálogo. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Curadoria Frederico Moraes, textos Ceres Franco e Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985, s/p. (O catálogo original da mostra compunha-se de uma folha dobrada em quatro partes, trazendo a reprodução em P&B de dez obras, relação dos expositores – sem mencionar o número e os títulos dos trabalhos – e um texto de Ceres Franco).

destacadas por sua contribuição ao sistema de arte brasileiro e pelas discussões estéticas possibilitadas, como por exemplo, as edições da exposição Jovem Arte Contemporânea (JAC), realizadas entre os anos de 1963 e 1974 (denominadas Jovem Desenho Contemporâneo e Jovem Gravura Contemporânea até o ano de 1968) no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), as edições do Salão de Arte Contemporânea de Campinas, realizado entre os anos de 1965 e 1977, *Nova Objetividade Brasileira* (MAM-RJ, 1967), IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (Brasília, 1967), *Salão da Bússola* (MAM-RJ, 1969), *Unidade Experimental – laboratório de vanguarda* (MAM-RJ, 1969), as edições do Panorama da Arte Atual Brasileira, criado em 1969 e realizado no MAM-SP, *Do corpo à Terra* (Parque Municipal de Belo Horizonte – MG, 1970) e XIX Salão de Arte Moderna (MAM-RJ, 1970). Entre os artistas mais expressivos atuantes no momento e participantes dessas referidas exposições, pode-se destacar Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Antonio Henrique Amaral, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Claudio Tozzi, Glauco Rodrigues, Helio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Marcelo Nitsche, Nelson Leirner, Raymundo Colares, Rubens Gerchman, Wanda Pimentel, entre outros.

Essas exposições de artes, bem como os trabalhos artísticos expostos, provocaram uma verdadeira reflexão sobre os limites de atuação atingidos pelos artistas brasileiros. Tornaram-se referência para a uma nova arte brasileira ao defender a necessidade de proposições artísticas de vanguarda e ao tentarem superar a crise e as ideologias da arte do período moderno, trafegando por diferentes linguagens, mídias e conceitos, refletindo sobre a diversidade do estado da arte assumido nos últimos anos, além de discutir a relação que esta estabeleceu entre arte e vida, utilizando as consequências dessa mesma relação para questionar as condições sociais e culturais em que atuam um artista, bem como as regras que formulam o sistema de arte a qual está submetido. O mesmo pode ser dito sobre a atuação de alguns museus, sempre abertos a discussões sugeridas por seus agitadores (que poderiam encarnar o papel de um artista ou um crítico), e contribuindo eles mesmos para o nascer de uma nova arte no cenário nacional. Dentro dessa conjuntura é possível indicar o MAM-RJ como um dos museus mais ativos do momento, visto o número de mostras de destaque que a instituição abriga nos anos citados,

sem esquecer que outros, no entanto, também exerceram papel significativo para o sistema de arte brasileiro, mesmo estando sob intensa e constantes ameaças de fechamento.

Essas exposições não influenciam diretamente a criação da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, mas precedem a criação das mostras exclusivas de arte brasileira organizadas pela Bienal de São Paulo, as Pré-Bienais, realizadas entre 1970 e 1976, e que antecederam e deram lugar à mostra latina. O contexto artístico que antecipa e integra as Pré-Bienais torna-se fundamental para compreender, além da criação da edição latino-americana, a contribuição dessas exposições nacionais para o debate que se instaura sobre a arte brasileira desenvolvido no período e como a FBSP reage ao cerceamento de cenário artístico-cultural do qual fez parte. É preciso lembrar ainda que a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, realizada em 1978, ocorre sob outro contexto político do Brasil, um período em que se discute a abertura política e o relaxamento das atividades de censura. A partir de 1974, com o início do governo do Presidente Ernesto Geisel (1974-1979), a ditadura começa a ser progressivamente desmontada em um longo processo de abertura política e devolução do poder aos civis, que conhece seu fim apenas em 1985. Geisel representava a oposição da linha dura do comando do exército até então à frente do regime. Ainda que a manutenção do controle político e direção da liberalização permanecessem sob o comando dos militares, observa-se uma série de mudanças positivas no quadro geral da política do país ao longo do governo Geisel, como: a ampliação gradual da liberdade de imprensa, possibilitando, por exemplo, aos grandes veículos de informação do período discutir políticas econômicas e fazer denúncias de casos de corrupção, torturas e mortes, e o consequente fim da censura aos meios de comunicação e ao setor artístico; o fim do AI-5 no final de 1978; a restauração da disciplina e hierarquia militar; a aparente diminuição e eliminação da tortura, perante os intensos protestos internacionais, apesar da sobrevivência de alguns elementos de repressão como o aparelho de segurança e informação, e os DOI-CODIs, assim como os casos de desaparecimento e morte de presos políticos; o fortalecimento do Congresso e do Poder Judiciário; a rearticulação da oposição; e o início da discussão sobre a anistia política total e irrestrita.¹³ Diante desse contexto, a realização

¹³ COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964-1985**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1999, p. 134 et seq.

da I Bienal Latino-Americana também se propõe dialogar com a produção artística dos outros países da América Latina, e ainda renovar a forma como as mostras organizadas pela FBSP operavam no meio artístico do país.

1.1. Exposições censuradas e crise institucional nas Bienais de São Paulo.

Não seria possível descartar a importância das exposições que suportaram mais fortemente as consequências de uma postura corajosa de seus organizadores e participantes em um meio artístico fechado e vigiado pelo regime ditatorial civil-militar brasileiro, inclusive para compreender o ambiente cultural em que a primeira Pré-Bienal ocorre. Apesar de ser possível observar que as produções do momento não serviam apenas a um discurso contestatório da situação política do país, era, principalmente, por essa interpretação que muitas obras e exposições sofreram com a censura cada vez mais acirrada. Ao longo do ano de 1969 o governo aplicou meticulosamente os poderes decorrentes da promulgação do recente AI-5, a fim de intimidar e silenciar qualquer movimento de oposição, convergindo em ações direcionadas ao meio artístico. Entre essas exposições é possível mencionar a II Bienal Nacional de Arte Plásticas da Bahia, de 1968, realizada no Covento da Lapa em Salvador; algumas exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto, no mesmo ano; e no ano seguinte, em 1969, a realização da *Pré-Bienal de Paris* no MAM-RJ, que apresentava trabalhos que seriam expostos na *Biennale de Jeunes* em Paris. Os organizadores da mostra baiana foram presos e obras de Antonio Manuel e Thereza Simões apreendidas pelo Exército, já a realizada no MAM-RJ, também contou com a prisão dos organizadores e fechamento violento pela Política Militar da exposição (nem mesmo conseguiu ser inaugurada), acusada de apresentar trabalhos subversivos que contradiziam a política do regime, o que ocasionou ainda o confisco de algumas obras expostas. Ainda assim, essas mostras, apesar de reprimidas, ou talvez justamente por isso, desempenharam um papel significativo para o desdobramento das discussões acerca da repressão ao meio cultural, ao mesmo tempo em que, em decorrência do rigor com que as mesmas foram

tratadas, promoveram um levante da comunidade artística e intelectual tanto no Brasil quanto no exterior o que ocasionou mudanças na realização de exposições entendidas como oficial no país.

A primeira consequência dessa ação do governo frente à exposição organizada no MAM-RJ foi a retirada por parte dos artistas de todos os trabalhos que seriam enviados a Paris, assim a mostra francesa contou apenas com produções brasileiras das áreas de arquitetura, urbanismo e música. Diante do fechamento e confisco de obras dessas exposições, muitas entidades de classe lançam protestos e cartas de repúdio aos atos violentos de censura às mostras de artes plásticas, como a Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP) que deliberou “protestar contra a retirada de obras de arte da II Bienal Nacional de Artes Plásticas de Salvador”,¹⁴ e a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), que frente aos acontecimentos na Bahia, Minas Gerais e Rio de Janeiro, tomou, por unanimidade, a seguinte resolução diante dos obstáculos do livre exercício da crítica de arte: recusar-se a indicar seus membros para participar de júris e outros trabalhos profissionais correlatos a salões e exposições de arte de caráter oficial de iniciativa pública ou particular, e selecionar artistas plásticos para representar o Brasil no exterior. Essa determinação seria mantida até que a situação criada para a crítica de arte se redefinisse, por decisão governamental expressa, “no sentido de abolir a forma atual da censura, sem serviço organizado e regulamentação”, para assegurar ao setor artístico e cultural os direitos que lhe dão a constituição brasileira.¹⁵

Em defesa da liberdade artística e acadêmica, Mario Pedrosa, presidente da ABCA naquela ocasião, assina um manifesto de repúdio à restrição imposta à criação da obra de arte e o livre exercício da crítica de arte, liderando no Brasil o Boicote às Bienais de São Paulo, e conclamando aos artistas para que estes não apresentassem suas obras na exposição.¹⁶ O crítico que foi um dos alicerces do pensamento artístico brasileiro, refletindo

¹⁴ AIAP formula protesto. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 28 de Dezembro de 1968. (Artigo de imprensa pertencente ao AHWS/FBSP. Localização: Pasta AIAP/AICA).

¹⁵ ABCA toma resolução após reunião. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 22 de Julho de 1969. (Artigo de imprensa pertencente ao AHWS/FBSP. Localização: Pasta AIAP/AICA).

¹⁶ Há uma pesquisa de Mestrado defendida em 2011 que versa sobre a realização da X Bienal de São Paulo e a problemática do boicote sofrido pela instituição, “X Bienal de São Paulo: sob o efeito da contestação”, de

sobre as principais tendências modernas e contemporâneas que se desenvolveram ao longo dos anos, não pôde se ausentar da discussão que agora impedia a ele e a outros intelectuais de pensar e atuar livremente em seu campo de trabalho. Nesse mesmo ano, 1969, Pedrosa e Ferreira Gullar, outro importante crítico de arte e intelectual brasileiro, seguem para o exílio, assim como tantos intelectuais e artistas ameaçados pelo regime (exílio voluntário e/ou forçado), enquanto outros são destituídos dos seus cargos de professores das universidades brasileiras, como foi o caso de Mario Barata, Abelardo Zaluar e Quirino Campofiorito, professores da Escola Nacional de Belas Artes da UFRJ aposentados compulsoriamente.

A onda de protesto crescente no país naquele momento se reflete também fora dele. O Boicote às Bienais de São Paulo torna-se internacional sob a liderança de críticos de arte, como o francês Pierre Restany. Apesar dos relatos de censura, e conseqüentemente tortura, prisão e morte dos “opositores” ao governo (muitas vezes os presos não tinham qualquer atividade política comprovada) chegarem gradualmente à imprensa internacional, a perseguição ao meio artístico era conhecida por muitos críticos e artistas de fora do país, ocorrendo, especialmente, através dos relatos dos primeiros exilados. Restany inicia seu movimento ajudando a organizar a recusa de artistas europeus que participariam da X Bienal de São Paulo, em 1969. Em junho do mesmo ano, em uma reunião no Museu de Arte Moderna em Paris, 321 artistas e intelectuais assinam a declaração *Non à la Biennale*. Estes assinantes passaram, então, a apelar para seus colegas em todo o mundo para que também se recusassem a participar da mostra, e assim artistas que já haviam sido selecionados por governos de seus países retiram-se da exposição.¹⁷ Outro ponto a repercutir internacionalmente de modo bastante negativo contribuindo para o boicote foi o impedimento, pelo Ministério das Relações Exteriores, do nome de Jacques Lassaigne, presidente da *Bienalle de Jeunes* de Paris, para delegado francês da décima edição da Bienal de São Paulo. A justificativa seria sua assinatura em nota de protesto à prisão de

autoria da pesquisadora Carolina Saut Schroeder, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

¹⁷ GREEN, James N.. **Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985**. Tradução S. Duarte; prefácio Carlos Fico. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 175.

Niomar Muniz Sodré, presidente do MAM-RJ, em ocasião do fechamento da *Pré-Bienal de Paris* apresentada pelo museu e a consequente retirada das obras.¹⁸

A lista de artistas que aderiram ao boicote foi enviada anonimamente pelos correios para outros países numa tentativa de ampliar o número de simpatizantes com a causa. Em um primeiro momento aderiram artistas e intelectuais de países como Argentina, Chile, Estados Unidos, França, Holanda, Suécia, México, além de artistas brasileiros residentes no país e radicados no exterior, como Sérgio Camargo, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Antonio Dias e outros. A adesão de artistas e intelectuais de diferentes nacionalidades não implicou, no entanto, na não participação oficial de alguns desses mesmos países nas edições das Bienais de São Paulo, incluindo a décima edição propulsora do boicote.

Nos Estados Unidos jornais como *The New York Times* cobriram as primeiras notícias do boicote, bem como o exílio de artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, e declararam a disposição dos artistas norte-americanos em aderirem ao protesto. O pesquisador norte-americano James N. Green, que dedicou estudos à oposição ao regime militar brasileiro nos Estados Unidos, afirma que a decisão de apoiar o boicote não foi fácil. Uma vez que havia diferentes interesses envolvidos, tanto de artistas quanto de instituições que organizavam as mostras da delegação norte-americana, e a conciliação das inúmeras posições geravam decisões dúbias. De acordo com Green, o artista húngaro Gyorgy Kepes, radicado nos Estados Unidos e então diretor do Centro de Estudos Visuais Avançados do *Massachusetts Institute of Thechnology*, redigiu uma carta aos artistas que haviam sido selecionados para compor a delegação norte-americana, e apesar de defender uma posição politizada dos artistas, uma produção que reflita o comportamento sociocultural rejeitando “quaisquer atos de poder que distorçam ou restrinjam a vida”, bem como condenando o apoio dedicado por Washington ao regime ditatorial brasileiro, Kepes apresentou duas opções: a primeira seria aderir ao boicote para impedir que a participação internacional pudesse ser explorada pelas autoridades governamentais a fim de esconder a ausência de liberdade cultural; e a segunda, e essa constituía sua escolha, seria a comunicação com

¹⁸ AMARAL, Aracy. “Boicote à X Bienal: extensão e significado”. In: **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer**. São Paulo: Nobel, 1983, p. 156. (Publicado originalmente em *Artsmagazine*, Nova York, março de 1970).

outros artistas e intelectuais por meio do evento, podendo trocar “ideias vitais e progressistas”.¹⁹ No entanto, em resposta a Kepes, o artista alemão radicado em Nova York Hans Haacke, um dos principais organizadores do boicoto no país, afirma sua posição criticando a política externa dos Estados Unidos:

O governo norte-americano promove uma guerra imoral no Vietnã e apoia vigorosamente regimes fascistas no Brasil e em outras regiões do mundo [...] todas as exposições patrocinadas pelo governo dos Estados Unidos procuram promover a imagem e as políticas deste governo [...] a energia dos artistas é canalizada para servir a uma política que esses mesmos artistas têm boas razões para desprezar.²⁰

O boicote se torna eficaz à medida que limita as informações mais atuais sobre as artes plásticas que acontecia no mundo, contrariando a proposta primeira das Bienais de São Paulo. De acordo com a historiadora e crítica de arte brasileira Aracy Amaral, participar das mostras “seria conferir prestígio à exposição internacional, concordando não somente com seus organizadores, mas também com os órgãos governamentais que a patrocinavam”.²¹ Contudo, a décima edição contou com a participação de críticos de prestígio como Mário Schenberg, e de artistas importantes como a suíça brasileira Mira Schendel, o alemão Josef Albers, o argentino Marcelo Bonevardi e o colombiano Eduardo Ramirez, além da delegação inglesa que contribuiu com a apresentação das obras de Anthony Caro. Não é possível afirmar, entretanto, que essas presenças significassem indiferença ao contexto político da época. Provavelmente essas personalidades, e mesmos os comissários responsáveis pelas delegações, possuíam opinião semelhante à de Kepes.

Ciccillo Matarazzo, que assim como outros setores da sociedade brasileira, se mostrou favorável ao golpe de 64, não foi capaz, todavia, de se manter imune às consequências da política autoritária do regime e das reações que culminaram em razão disso. O esforço que críticos e artistas empenharam no progresso do boicote foi o mesmo lançado pelo presidente da FBSP e de outros nomes importantes com o intuito de diminuir

¹⁹ GREEN, James N.. **Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985**. Op. cit., p. 176-177. APUD KEPES, Gyorgy. “Memo to artists participating in the United States exhibition of the X Bienal de São Paulo”, 1º de julho de 1969.

²⁰ Idem. APUD GLUEK, Grace. No rush for reservations. **The New York Times**, 6 de julho de 1969, p. 2-21.

²¹ AMARAL, Aracy. “Boicote à X Bienal: extensão e significado”. In: **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer**. Op. cit., p. 156.

seu impacto nas Bienais seguintes, sem atingir, no entanto, notório sucesso em tal empreitada, como é possível observar na correspondência trocada entre Ciccillo e Marc Berkowitz, crítico de arte e jornalista, no ano de 1970, em que Berkowitz procura por soluções que amenizariam o boicote:

Para um maior êxito da XI Bienal de São Paulo é preciso que os responsáveis pela participação de certos países saibam quais foram as verdadeiras razões para o boicote à X Bienal, e que tenham consciência da importância da Bienal de São Paulo para o desenvolvimento cultural de toda a América Latina. Eles precisam compreender que somente continuando a obra realizada pela Bienal que se pode lutar contra o obscurantismo de qualquer espécie.

Acredito, por conseguinte que em algumas conversas informais com as pessoas-chaves na Holanda, Bélgica, França, etc. o problema poderia ser resolvido. Quanto à Alemanha o primeiro contato teria que ser feito em Bonn [...]. Ulm é um centro importante, mas não é o único. Não nos esqueçamos de Munique, Stuttgart, Berlim, etc.

Paris permanece um dos pontos vulneráveis, porque foi lá que se fez a propaganda mais virulenta. O Patrick Waldberg [crítico e historiador da arte norte-americano próximo da corrente surrealista] naturalmente ajudaria, mas não acredito que ele tenha influência nos círculos de vanguarda. [...] Um problema de suma importância é a participação dos Estados Unidos. Com contatos que tenho nos meios oficiais de Washington, e nos meios artísticos em geral, acredito que os obstáculos ali poderiam ser superados.²²

Apesar dos esforços lançados em diminuir os efeitos causados pelo boicote, os contatos realizados por críticos de arte que atuavam junto a Assessoria de Artes Visuais da FBSP, bem como as viagens realizadas por Ciccillo Matarazzo, não foram suficientes para que artistas e países voltassem atrás em suas decisões, como foi o caso da delegação norte-americana que esteve ausente nas edições de 1969 e 1971, e da Holanda que permaneceu dez anos sem enviar delegações à mostra em solidariedade ao protesto contra a ditadura, retornando na sua XV edição, em 1979. Diversos países e artistas aderiram ao protesto nos anos seguintes, como a Venezuela, e a lista contendo assinaturas de instituições artísticas e/ou personalidades do mundo das artes aumentou no decorrer dos anos. A repercussão e as consequências do boicote serviram para que a direção da FBSP repensasse, entre outras procedências, a organização das exposições posteriores. A campanha contra as Bienais de São Paulo e a autoexclusão de artistas e países dura pouco mais de dez anos e acaba apenas em 1981, com a realização da XVI edição internacional e sob algumas mudanças tanto na

²² Carta de Marc Berkowitz a Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP). Rio de Janeiro, 25 de maio de 1970. (Correspondência pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Pré-Bienal).

organização das mostras quanto no cenário político brasileiro. O protesto dirigiu-se à Bienal de São Paulo por ser esse um evento considerado oficial e ligado ao Estado, já que possui financiamento governamental desde a criação da FBSP, em 1963. A partir desta data as Bienais deixam de ser financiadas por uma fonte particular, com algumas verbas angariadas e cedidas pelo MAM-SP, para se tornar uma instituição pública viabilizada por verbas federais, estaduais e municipais. Além disso, a Prefeitura de São Paulo ainda poderia indicar nomes para compor a diretoria da FBSP, obedecendo ao convênio de subsídio estabelecido entre as partes.

Contribuindo com esse pensamento, Henry Meyric-Hughes, presidente honorário da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), afirma que no final da década de 1960 o “Estado Brasileiro começou a apresentar grande interesse pela Bienal [...] por seu valor propagandístico”,²³ já que essas mostras, que marcaram a inserção de São Paulo e do Brasil no cenário internacional de artes plásticas e projetou culturalmente o país, ganhavam prestígio com o passar dos anos, tanto em território nacional quanto internacional. A oficialidade do evento pode ser evidenciada, ainda, quando se pensa no fato de apenas países que mantinham relações diplomáticas e representações oficiais no Brasil poderem participar das exposições, uma vez que havia a necessidade de contatar Embaixadas, Consulados e o Itamaraty, além do Ministério de Relações Exteriores, para realizar convites a instituições culturais, museus e/ou críticos responsáveis por eleger os artistas estrangeiros que comporiam as delegações internacionais participantes das mostras. Colaborando com essa ideia, o jornalista e crítico de arte Alberto Beuttenmüller, que também participou da organização das mostras na década de 1970, afirma: “Política é política, arte é arte, não é? Errado. As duas coisas se confundem e se fundem na Fundação Bienal”.²⁴

²³ MEYRIC-HUDGES, Henry. “A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização”. In: BERTOLI, M.; STIGGER, V. (org.). **Arte, Crítica e Mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008, p. 23-24.

²⁴ BEUTTENMÜLLER, Alberto. A Bienal e a Linguagem Contemporânea. Digestivo Cultural, 10 de junho de 2002. Disponível em: <http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=11&titulo=A_Bienal_e_a_Linguagem_Contemporanea>. Acesso em: 10/08/2012.

Para o museólogo brasileiro Teixeira Coelho, a Bienal e as artes plásticas foram consagradas como emblemas oficiais do Brasil para divulgação de uma imagem de país em crescimento sob um sistema político eficiente durante a ditadura militar, sobretudo na década de 1960. Outras linguagens artísticas não receberam os mesmos créditos no período, como: a arquitetura, ovacionada no exterior e tendo como seu maior representante Oscar Niemeyer, que apesar de realizar alguns projetos oficiais era declaradamente ligado ao Partido Comunista; o Cinema Novo, que apesar de bem recebido e aceito internacionalmente, tendo sido premiado em diversas ocasiões, fazia cerrada oposição à ditadura trabalhando principalmente através de temas que desmistificavam a imagem vendida do país, retratando os cangaceiros do nordeste, a opressão religiosa na Bahia, políticos corruptos, todos sob a “estética da miséria”; ou ainda o teatro, que não poderia ser eleito pelo seu alcance restrito, muitas vezes acuado pela cultura de massa.²⁵ Outras linguagens poderiam ser citadas, e muitos foram os emblemas populares e interlocutores da cultura brasileira capazes de discuti-la e repensá-la, contudo estes não foram considerados dignos de exportação pelo regime, assim a escolhida foi de fato a Bienal.

Sendo uma instituição com uma figura privada, a Bienal sempre foi, portanto, uma instituição oficiosa, um emblema oficial do Brasil. (Como várias outras no Brasil, é uma instituição privada alimentada em alguma medida, às vezes, em larga medida, por dinheiro público). Além disso, a Bienal é desde o início uma instituição da elite econômica da cidade e do estado (portanto, do país) e por ela dirigida em nome do país, e nessa qualidade tornou-se inquestionavelmente um emblema oficial da integração do país com o globo. [...] As artes plásticas ofereciam a possibilidade de serem apresentadas em um salão. De modo bastante confortável e controlado, e em São Paulo, centro de poder econômico. As pessoas importantes de dentro e de fora podia ser convidadas nos momentos escolhidos. Acima de tudo tratava-se de coisas bonitas, a maioria agradáveis (as aberrações eram, no mínimo, aceitáveis). [...] As artes plásticas eram o caminho possível para o global, nos anos 60 mostraram-se o caminho conveniente.²⁶

O incentivo estatal à cultura era uma prática recorrente no país durante a ditadura e tinha como finalidade a autoridade sobre o setor cultural. A política repressiva e a censura propriamente dita iniciam-se especialmente após o AI-5, em 1968, mas não era o único meio de tentar atingir o controle sobre os meios de comunicação, produções artísticas

²⁵ COELHO, Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia. **REVISTA USP**. São Paulo, n. 52, dezembro/fevereiro 2001-2002, p. 81-83.

²⁶ Idem, p. 81, 83-84.

e exposições, apesar de ser o mais violento. O primeiro período da ditadura, durante o governo de Castelo Branco (1964-1967), possibilitou a grande produção e difusão de bens culturais, mesmo os que fizessem franca oposição ao regime. Uma das estratégias utilizadas era isolar a intelectualidade que bradava protestos e “roubar” seu público para a televisão e seus programas de auditórios, instituindo no país a estética do espetáculo, ampliando o alcance e gerenciando as concessões à telecomunicação, o que impedia, ao menos em tese, que este meio se tornasse uma fonte de contestação.²⁷ O investimento em instituições a fim de torná-las oficiais e emblemas nacionais da cultura brasileira, como a Bienal de São Paulo, seria outro meio de garantir influência do regime ditatorial no setor cultural. A estratégia da censura é antes de tudo seletiva, como aponta o sociólogo brasileiro Renato Ortiz, uma vez que não se define pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas impedindo a emergência de determinados tipos de pensamentos, ou seja, “o opressor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção”, assim a censura era dirigida a peças teatrais, filmes e livros, mas não ao teatro, ao cinema ou à indústria editorial.²⁸ Dentro dessa mesma lógica, censuravam-se determinadas obras de arte e exposições, mas não todo o sistema de arte brasileiro.

O boicote à Bienal, ao emblema artístico oficial do país, desconstruía a imagem positiva exportada pela ditadura militar. Para Mário Pedrosa, quando a arte é submetida a uma instituição oficial ela perde sua função primordial, que é a de questionar e contestar o que lhe é essencial, e com uma possível utilização das Bienais pelo governo como um meio de limitar e cercear o sistema artístico, esta se fecha para qualquer produção artística que não se reconheça dentro da situação política vigente do país, produzindo um estado de crise. Essa é sua visão diante da décima edição da Bienal de São Paulo.

A X Bienal foi uma paródia das outras, mas triste insignificante. A crise, porém, não é só da Bienal de São Paulo. A de Veneza passou agora por uma reforma para ver se sobrevive. [...] As grandes manifestações coletivas de arte por toda parte estão em crise; e a contestação faz parte delas ou lhes é inerente, uma vez que contestação e cultura são hoje um e outro lado do mesmo fenômeno. Crítica é hoje a poesia, crítica é hoje arte [...]. A consciência dilacerada não é hoje apenas a consciência do povo, das massas, das classes; é também das elites e das

²⁷ SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985 p. 16-19.

²⁸ ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 89.

vanguardas. A arte é um esforço perene de superação da consciência dilacerada. Ela é por isso mesmo vencida sempre, substituída por outro esforço, e assim indefinidamente até o ser da sociedade deixar de ser dilacerado. As bienais, ao se institucionalizarem são como as escolas de arte, as academias, os museus, instrumentos de glorificação do estado presente da arte e do resto das superestruturas, quer dizer, o estado da consciência dilacerada. Daí a contradição entre as duas finalidades e suas funções.²⁹

A campanha internacional contra as práticas de censura e tortura da ditadura militar brasileira não ficou apenas no campo artístico com o boicote às Bienais de São Paulo, outros setores também importantes e influentes se posicionaram de modo contrário, como a oposição ostensiva da opinião pública e da comunidade acadêmica norte-americana, sobretudo, entre os estudiosos latino-americanistas, que se posicionaram avessos aos graves casos de aposentadoria compulsória, repressão, tortura e limitações da liberdade da classe acadêmica no Brasil durante a Segunda Conferência Nacional da *Latin American Studies Association* (LASA), em 1970, em Washington. A conferência da LASA e outras que foram organizadas posteriormente por intelectuais brasileiros e norte-americanos nas Universidades dos Estados Unidos chamou a atenção do governo brasileiro, especialmente, do Ministério das Relações Exteriores, para a contribuição por parte desses estudiosos para a imagem negativa crescente do país nos Estados Unidos, principalmente, de que o governo brasileiro tolerava a repressão e a tortura como também as praticava, e os esforços contínuos dos acadêmicos estrangeiros em divulgar a real situação política repressiva do Brasil aos seus países de origem. Preocupava ao governo brasileiro, ainda, a explícita intenção desses intelectuais em colaborar para a ampliação da oposição externa à ditadura e para com os movimentos opositores dentro do Brasil. Oposição que era impossível de se controlar, o que ocasionou diferentes problemas diplomáticos envolvendo os professores e pesquisadores estrangeiros visitantes nas Universidades brasileiras.³⁰

Apesar da forte relação da FBSP e de seu próprio presidente com a política do regime militar ditatorial brasileiro, e da própria exposição valer como uma imagem positiva vendável pela ditadura, a censura não foi praticada pelos seus organizadores, como lembra Maria Bonomi, artista plástica brasileira que participou de inúmeras edições da mostra e

²⁹ PEDROSA, Mário. “Por dentro e por fora das Bienais”. In: **Mundo, Homem, arte em crise**. Organização Aracy Amaral. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 302. (Publicado originalmente em 1970).

³⁰ GREEN, James N.. **Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985**. Op. cit., p. 250 et seq.

foi, inclusive, membro do Conselho de Arte Cultura (CAC) da instituição.³¹ Para Bonomi, “a própria Bienal negou essas atividades e se colocou como palanque fronteiro acolhendo protestos e manifestações contrárias”, abrigando em seus espaços as propostas, a crítica e autocrítica.³² As Bienais de São Paulo abrem a partir do boicote os seus “anos baixos”, como afirma Aracy Amaral, essa expressão também circulou entre alguns críticos do país como explicação à diminuição da qualidade das exposições nos anos de 1970.³³ A realização das Bienais sofreu com a ausência de diversos artistas importantes e significativos para a discussão artística durante os anos que seguiram o protesto, contudo, a exposição manteve-se constante, não sendo interrompida nesse período, alteraram-se, entretanto, resoluções e estratégias (que incluem a realização da I Bienal Latino-Americana, em 1978) para manter o brilho de outrora. Apesar disso, o boicote não pode ser considerado o único responsável pela crise que a instituição enfrenta no período. A crise que acomete as estruturas organizacionais de mostras e salões no país e no exterior, como Pedrosa mesmo lembra, pode acrescer negativamente aos problemas enfrentados por todo o sistema de arte brasileiro, e as Bienais não seriam excluídas. Insere-se na arte realizada entre as décadas de 1960 e 1970 questionamentos acerca do poder que determinadas instâncias e instituições culturais (como museus, galerias e salões) teriam para legitimar e atribuir valor à arte, e, assim, contesta-se o poder discriminatório dessas mesmas instituições de arte e seus agentes (críticos, galeristas, *marchands* e curadores), possuidores do poder de definir o que faz e o que não faz parte do campo artístico, bem como sua consagração.

Muitas exposições e produções artísticas realizadas nesse período discutem a estrutura engessada e tradicional dos salões de artes, que não comportam as mudanças nas pesquisas artísticas contemporâneas, e a estrutura das Bienais de São Paulo é, nesse momento, essencialmente a de um salão. Essas iniciativas tornam-se eficazes, sobretudo, quando realizadas dentro do círculo fechado de arte (exposições, salões, museus), pois, além de criticar, desfazem os limites do que vem a ser considerado pertencente à instituição

³¹ O Conselho de Arte e Cultura (CAC) foi criado em 1975, durante a XIII Bienal de São Paulo, última sob o comando de Ciccillo Matarazzo, e substituiu a antiga Assessoria de Artes Visuais da Fundação.

³² BONOMI, Maria. Bienal sempre. **REVISTA USP**. Op. cit., p. 33.

³³ AMARAL, Aracy. Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo. *Ibidem*, p. 22.

cultural e minimizam o poder julgador atribuído à crítica de arte. Quando as exposições são críticas à sua constituição, estas geram, como consequência, alternativas contrárias aos aspectos mais retrógrados do circuito de arte, como defende o artista brasileiro Carlos Zílio.³⁴ Exposições e eventos como *Do corpo à Terra* (Parque Municipal de Belo Horizonte – MG, 1970) e *Domingos da Criação* (MAM-RJ, 1971) ganham mais espaço dentro do circuito artístico alternativo do país, e fortalecem discussões importantes para o sentido alcançado por exposições como as Bienais de São Paulo. Nesse sentido, o artista brasileiro Artur Barrio escreve um pequeno manifesto que define a sua atitude e a de outros artistas no que concerne o posicionamento das instituições de arte no ambiente cultural brasileiro, e que refletem a própria estrutura original das Bienais de São Paulo.

Manifesto:
Contra as categorias de arte
Contra os salões
Contra as premiações
Contra os júris
Contra a crítica de arte.³⁵

1.2. Busca por soluções nas bienais paulistas e ampliação das fronteiras artísticas nacionais.

Dentro desse contexto de crise é criada em 1970 a I Pré-Bienal, exposição de caráter nacional que antecedia a realização das mostras internacionais e tinha como função selecionar artistas brasileiros para compor a delegação do país na Bienal de São Paulo. Essa exposição contou ainda com outras três edições realizadas nos anos de 1972, 1974 e 1976,

³⁴ ZILIO, Carlos. “Sem título”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escrito de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 349. (Publicado originalmente no primeiro número da revista *Malasartes*, set/out/nov. de 1975, periódico de vida curta com publicação de apenas três números, que versava sobre política das artes e que tinha como função analisar a realidade contemporânea da arte brasileira e apontar alternativas. Dirigida e editada pelos artistas e críticos Bernardo de Vilhena, Carlos Vergara, Carlos Zílio, Cildo Meireles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Mario Aratanha, Ronaldo Brito e Rubens Gerchman, a revista debruça-se principalmente sobre o circuito artístico da década de 1970 e suas discussões, apresentando textos críticos de autores nacionais e internacionais, além de obras de artistas em formato de exposição).

³⁵ BARRIO, Artur. “Manifesto”. In: *Ibidem*, p. 262. (Manifesto datado de Fevereiro de 1970)

quando foram substituídas pela realização da I Bienal Latino-Americana. Apesar de formarem um aparente grupo, essas mostras de arte brasileira não possuíam um projeto que ambicionasse uma unidade conceitual, nem mesmo receberam a mesma denominação em todas as edições, sendo convencionadas, posteriormente, à alcunha de Bienais Nacionais. Elas, no entanto, nunca formaram um grupo homogêneo. A compreensão da criação e feitura dessas exposições se faz necessário à medida que, após a realização da sua quarta e última edição em 1976, elas dão lugar a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, realizada em 1978 e objeto de estudo desta pesquisa de Mestrado. Portanto, torna-se necessário, ainda que ligeiramente, discorrer sobre a criação dessas exposições nacionais, sua concretização no cenário artístico brasileiro e sua consequente finalização e substituição.

Apesar da I Pré-Bienal ocorrer em 1970, as primeiras notícias de sua concepção datam de 1967. Assim, torna-se possível questionar sua relação direta com as consequências do boicote dirigido às Bienais de São Paulo, uma vez que o movimento artístico de contestação à mostra tem início em 1969. A divergência das datas pode lançar, ainda, outra questão, como: por que a realização dessa mostra ocorre em 1970, um ano após a eclosão do boicote e não nos anos anteriores ou seguintes? Apesar da discordância das datas, essa mostra, e as outras que a segue, serve ao propósito de auxiliar a diminuição do impacto gerado pelo boicote, como suprir as Bienais de artistas brasileiros consagrados e/ou ainda pouco conhecidos em um momento que muitos nomes recusavam-se a participar das exposições, e por outras reivindicações da comunidade artística debatidas a seguir.

Em 1967, a I Pré-Bienal surge na imprensa como uma nova ideia de Ciccillo Matarazzo para servir de alternativa à seleção de artistas para a delegação nacional e que há muito geravam críticas e especulações em relação aos critérios adotados pela Fundação. As Bienais de São Paulo se constituíam naquele momento como exposições grandiosas abrigando um enorme número de delegações. No entanto, a falta de orientação conceitual na seleção dos artistas brasileiros gerava a representação de um grupo muito maior que o dos grupos estrangeiros, tanto em número de participantes quanto de obras, o que

comprometia, na opinião de diferentes críticos, a qualidade da apresentação nacional.³⁶

Características facilmente identificadas nos artigos de imprensa da época.

Visando dar à representação nacional nas Bienais internacionais mais qualidade em menor número de artistas e obras a serem incluídas e alterando o critério de seleção por júris nacionais, a Assessoria da IX Bienal [em 1967] recebeu uma sugestão do presidente da Fundação, Sr. Matarazzo Sobrinho, no sentido de ser estudada, para 1968, a realização de uma Bienal exclusivamente nacional. Assim, nos anos pares haverá uma exposição que deverá ser considerada como que uma prévia das Bienais dos anos ímpares, devendo servir para selecionar artistas brasileiros para uma representação que efetivamente reúna o melhor das nossas possibilidades. Indubitavelmente, o trabalho dessa pré-Bienal proporcionará um conhecimento mais profundo das tendências e das atividades artísticas nacionais, e movimentará o meio, preenchendo o espaço de tempo entre as Bienais Internacionais com uma grande exposição [...]. Quando chegarem à Bienal internacional dos anos ímpares, os artistas brasileiros estarão certamente mais categorizados.³⁷

A escolha dos artistas brasileiros para as Bienais em muito se aproximava das organizações de salões da época, com inscrições e júri de seleção. Em um período de crise para as instâncias culturais e seus modos de apresentação, esse processo passa a não se caracterizar como o melhor meio para indicar os artistas que representariam o país. Assim sendo, a criação das Pré-Bienais solucionaria um problema intrínseco à sua organização além de ampliar o prestígio da mostra em outros Estados do país. Dessa forma, foram feitos alguns convênios entre a FBSP e o governo dos Estados brasileiros, bem como instituições culturais, museus e universidades, além do contato com jornalistas, críticos, professores, museólogos e qualquer pessoa que pudesse colaborar com a empreitada. Um exemplo dessas parcerias criadas pela FBSP foi a firmada entre a Fundação e a empresa Hidrominas de Minas Gerais, no ano de 1967, para a organização de mostras e seleções prévias de

³⁶ Ao analisar os catálogos das mostras ao longo da década de 1960, para comprovar esse ponto, observa-se que na VIII Bienal de São Paulo, em 1965, participaram 59 países e dentre os 521 artistas participantes 234 eram brasileiros. Já na Bienal seguinte, em 1967, a sua nona edição foi composta por 67 países, sendo 649 artistas estrangeiros e 451 brasileiros. A seleção nacional não apresentava unidade e o número de artistas “isentos de júri”, com salas dedicadas aos seus trabalhos, crescia a cada nova edição. Ao contrário do que acontecia com os artistas estrangeiros, que apresentavam de cinco a seis obras, o artista brasileiro, em média, apresentava um número menor, o que consequentemente, implicava em uma maior dificuldade para o estudioso estrangeiro e nacional, que visitavam as Bienais, em identificar e reconhecer uma corrente e um movimento artístico entre os artistas brasileiros. Cf.: catálogos das VIII Bienal de São Paulo e IX Bienal de São Paulo.

³⁷ ESTUDA-SE criação de Bienal Nacional. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 31 de Janeiro de 1967. (Artigo de imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta de Imprensa da IX Bienal de São Paulo).

artistas plásticos que seriam encaminhados à Pré-Bienal, para então serem selecionados para Bienal internacional.³⁸

Os problemas que a I Pré-Bienal procura resolver podem ser mais bem compreendidos em um relatório intitulado “Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo”, organizado por Maria Bonomi (gravadora), Fernando Lemos (pintor) Maria Eugênia Franco (crítica de arte) e Salvador Candia (arquiteto) em 1966, um ano antes das primeiras notas sobre as Pré-Bienais serem lançadas na imprensa. O documento sem publicação oficial por nenhum órgão institucional de cultura do país, mas presente no acervo do Arquivo Histórico Wanda Svevo da FBSP, reúne críticas e sugestões de artistas, críticos, entidades de classe e diferentes departamentos das principais universidades do Estado, com o intuito de elencar alternativas à organização da mostra internacional diante do reconhecimento das falhas de estruturação da instituição.³⁹ De acordo com o grupo de profissionais que assinam o referido documento, a precisão do trabalho surgiu após o término da VIII Bienal de São Paulo, em 1965, e a pedido do presidente da FBSP, Ciccillo Matarazzo, que segundo os autores confessa a necessidade de maiores colaborações para o funcionamento futuro das mostras. Contudo, a postura constantemente autoritária da diretoria da FBSP e a pouca participação de críticos e artistas nas organizações das mostras, faz-se questionar até que ponto Ciccillo não foi pressionado a reconhecer as falhas das Bienais e ouvir as críticas e sugestões da comunidade artística. As críticas lançadas à exposição exigiam uma análise franca dos problemas enfrentados indicando que a discussão e a busca por mudanças na estrutura das Bienais antecedem os acontecimentos de fato, e conseqüentemente, refletem-se na decisão de se criar uma Bienal dedicada aos artistas nacionais.

³⁸ MAIA, Antonio. Pré-Bienal: convênio com Minas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 de Dezembro de 1967. (Artigo de imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta de Imprensa da IX Bienal de São Paulo).

³⁹ Várias entidades participaram da discussão, mas apenas os nomes citados acima assinaram o documento. Algumas entidades esperavam a finalização da pesquisa para a subscreverem. Essas entidades são: Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIPA), Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI), Conselho Internacional de Museus (ICOM), Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), Comissão Estadual de Teatro (CET), Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), Serviço Nacional de Teatro (SNT), Comissão Estadual de Cultura, Comissão Municipal de Cultura, diversos Departamentos da Universidade de São Paulo, Universidade Mackenzie e Universidade Católica.

A primeira reivindicação do documento consiste-se na eleição de um Coordenador Artístico para as mostras, e que este pudesse se beneficiar no mesmo grau de poderes dedicados aos diretores da Fundação e ao corpo de conselheiros. Conselho este que permanecia o mesmo há muito tempo sem permitir a entrada de novos membros mais ativos e ligados às discussões artísticas, e que nem mesmo demonstrava interesse pela mostra, como esclarece o documento: “é sabido, que a maioria desses Conselheiros não foi vista uma única vez de visita à Bienal, salvo e talvez na inauguração”.⁴⁰ A falta de continuidade em sua direção artística, desde o desligamento da mostra do MAM-SP, contudo, surge como a maior carência apresentada pela exposição e se configura como herança de sua origem baseada no mecenato e manutenção de vícios decorrentes dessa política em sua estrutura.

Ainda pondera-se sobre outras características das exposições que são alvo de críticas, como: (1) o pouco prestígio nacional e internacional das Bienais, observado pelos artistas por conta da superficialidade com que a imprensa de outros países e mesmo de outros Estados do Brasil tratam das exposições, com exceção apenas das colunas de crítica especializada na imprensa escrita (contrariando a opinião de Meyric-Hughes de que a mostra insere o país no cenário artístico internacional, como já apresentado anteriormente); (2) sua inatividade em relação aos artistas brasileiros, uma vez que a Bienal não se tornou uma plataforma de apoio a esses artistas e à arte nacional no exterior, não promovendo exposições desses artistas em outros países e pouco interferindo nas que são organizadas, e mesmo no plano local, desenvolvendo poucas atividades que pudessem promover tais artistas, como confecção de catálogos e documentação, exposições itinerantes e retrospectivas, além de verdadeiro estímulo à crítica de arte brasileira que contava com pouco espaço de trabalho e divulgação (posicionamento que torna possível a discussão sobre a extensão – real e viável – do apoio dado pelas Bienais de São Paulo aos artistas brasileiros e a construção de certo paternalismo nas relações estabelecidas no sistema de arte do Brasil); (3) os critérios de seleção, seus júris e a organização das salas brasileiras são questionadas, assim como a falta de cuidado por parte da Fundação em analisar as

⁴⁰ BONOMI, Maria [et al.]. **Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo**. São Paulo, julho de 1966. Material impresso. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Bienal Nacional 76).

principais tendências observadas na produção nacional e situá-las em relação às produções internacionais, para que não fosse inculcido aos artistas brasileiros um caráter restrito de visão local da arte, o que diminui seu valor de contribuição aos olhos da crítica especializada estrangeira e nacional (mais uma vez cabe ponderar sobre o papel que a Bienal de São Paulo e outras instituições culturais exercem sobre papel periférico que a arte brasileira e latino-americana ocuparia no cenário internacional, princípios que serão discutidos posteriormente); (4) a ausência de uma montagem que beneficie a organização por tendências e a total omissão das leis museológicas de exibição, iluminação e informação visual; entre outras observações.⁴¹

Dentre as sugestões encontradas no mesmo documento pode-se destacar (1) a ampliação das relações, diálogos e intercâmbios entre a FBSP e outros órgãos culturais nacionais e estrangeiros, a fim de atrair vantagens promocionais aos artistas brasileiros; dessa forma sugeriu-se uma maior divulgação dos artistas brasileiros premiados tanto no país quanto fora dele, podendo inclusive ser através do espaço da Bienal, que deveria ficar aberto para exposição desses artistas nos intervalos das mostras internacionais; (2) favorecer a circulação nacional e internacional das Salas Especiais brasileiras e estabelecer prêmios de incentivo à crítica de arte nacional; (3) estabelecer maior diálogo com entidades de classe, como a Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP) e a Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), bem como suas correspondentes nacionais, nas eleições de artistas para compor as Salas Especiais e os Júris de Seleção e Premiação; (4) contribuir para maior divulgação do certame especialmente em países da América Latina; entre outras propostas.⁴²

Em nenhum momento a criação das Pré-Bienais é sugerida nesse relatório. Contudo, tanto o relatório de reestruturação organizacional das Bienais, quanto o boicote às Bienais de São Paulo, são acontecimentos que devem ser levados em consideração para o entendimento do contexto artístico e institucional em que essa exposição e as seguintes são

⁴¹ Idem. (As críticas e sugestões se dividiram nos seguintes subtemas: Mecenato; Prestígio Nacional e Internacional; Inatividade em Relação aos Artistas Nacionais; Organização das Salas Brasileiras e dos Júris de Seleção e Premiação; Montagem e Instalação; Setor de Vendas; Inexistência de Departamentos Culturais Especializados; Divulgação, Informação e Aproveitamento; Estruturação e Organização).

⁴² Idem.

criadas. Faz-se interessante ressaltar que as insatisfações elencadas pela comunidade artística através de tal documento, podem ter contribuído para que muitos artistas brasileiros aderissem ao boicote às mostras. As Pré-Bienais surgem de uma necessidade de reformulação vigente da instituição e, de certa forma, a criação dessas exposições nacionais amortiza uma parcela das demandas que os artistas brasileiros conferem às Bienais de São Paulo e à sua relevância para a discussão da arte brasileira. Além disso, amenizariam os efeitos negativos do boicote diante de artistas brasileiros que ainda não houvessem aderido ao movimento. É preciso lembrar ainda que a FBSP não atendeu as reivindicações apresentadas no referido relatório, como ressalta a pesquisadora Caroline Saut Schoeder, o que ocasionou uma crise dentro da instituição e o afastamento de Luis Fernando Rodrigues Alves e Radha Abramo, Diretor-secretário e Secretária Geral, respectivamente.⁴³ A crise instaurada dentro da direção da Fundação resulta ainda em pedidos de demissão de membros da Assessoria à Pré-Bienal de 1968, como explicita a carta de Jayme Maurício e José Roberto Teixeira Leite a Ciccillo Matarazzo, e que pode ter implicado em dificuldades na sequência do projeto.

Considerando a crise de direção na Fundação Bienal de São Paulo [...] julgamos de nosso dever colocar à disposição dessa Presidência os cargos de Assessores da Pré-Bienal de 1968, para os quais fomos designados [...]. Embora desconhecendo em seus meandros os verdadeiros motivos dessa lamentável crise, queremos apresentar nosso apoio a V.S. e ao Sr. Rodrigues Alves, pela realização da IX Bienal de São Paulo e a I Bienal de Ciência e Humanidades, em 1967, e pelo plano inicial da Pré-Bienal de 1968, cujo projeto estudávamos, e cuja realização viria realmente sanar os problemas da representação brasileira na Bienal Internacional, representando, ao mesmo tempo, amplo e valioso levantamento da arte brasileira em todos os estados da União.⁴⁴

Era objetivo assumido pelas Pré-Bienais ampliar a exposição e a discussão da produção nacional para além do eixo Rio – São Paulo nas edições das mostras internacionais. O movimento de expandir tal eixo não é exclusivo da Fundação. A iniciativa responde, além das exigências já discutidas, ao crescente reconhecimento da importância de outros centros artísticos do país, já refletidos em exposições de destaque, como as Bienais

⁴³ SCHOEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: sob o efeito da contestação**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2011, p. 49-50.

⁴⁴ Carta de Jayme Maurício e José Roberto Teixeira Leite a Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP). Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1968. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta IX Bienal de São Paulo).

Nacionais de Artes Plásticas da Bahia, em 1966 e 1968, os salões de arte moderna e contemporânea realizados em cidades do interior de São Paulo e de outros Estados, como Campinas (SP), Belo Horizonte (MG), Curitiba (PR), com ênfase para o IV Salão de Arte Moderna de Brasília (DF), em 1967, e exposições curatoriais como *Do Corpo à Terra*, em 1970 em Belo Horizonte. Esses centros, que antes viviam no isolamento provinciano, passam acarretar notoriedade no final dos anos 60 e início dos 70, contudo, com ainda pequenas participações e contatos esporádicos com os dois centros maiores do país, e principalmente com o certame paulista. Muitos Estados brasileiros não eram devidamente representados pelas Bienais, alguns artistas nem mesmo aceitavam participar, principalmente os nordestinos, talvez por orgulho regional ou por deliberações de discordância de política artística, como ressalta Mário Pedrosa.⁴⁵

Pernambuco via na Bienal de São Paulo um centro de cosmopolitismo artístico contrário às suas afirmações regionais e nacionais, e expressos na predominância da arte abstrata. O “abstracionismo” era para grande parte de seus artistas, intelectuais e críticos mais influentes condenáveis em si mesmo, porque não seria mais do que a vitória no Brasil de um cosmopolitismo internacionalista desfigurado e desraizado. Na Bahia, num espírito ainda mais agressivo do que em Pernambuco, o mesmo sintoma foi registrado. Sobretudo porque alguns de seus nomes mais prestigiosos não obtiveram as grandes lãureas da Bienal paulista.⁴⁶

De certo, a crítica que os artistas de outros centros inculciam à Bienal naquele momento não estava relacionada apenas ao modo como as expressões artísticas eram apresentadas (e conseqüentemente afirmadas) pela mostra paulista, mas pautada na sua política de representação e premiação, que não reconhecia as diferenças artísticas de um país-continente. As Bienais de São Paulo ajudaram a construir o eixo Rio – São Paulo, o mesmo eixo que as Pré-Bienais, por sua vez, tentavam desfazer. Ainda sobre as distâncias construídas pelo sistema de arte no Brasil, em que segregam artistas de um mesmo país, Pedrosa comenta:

A distância de pontos de partida entre um Francisco Brennand e mesmo um Rubem Valentim e Ligia Clark ou Hélio Oiticica é grande. Mas que há entre eles de comum além do fato cultural e moral de serem brasileiros? [...] Antes a responsabilidade por uma ideia ou por uma atitude que, se se mantém,

⁴⁵ PEDROSA, Mário. “Da Bienal da Bahia e seus enfoques”. In: **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 229.

⁴⁶ Idem, p. 230.

desenvolve-se e os caracteriza através do trabalho criativo, não veio de fora, por acaso ou por moda, mas brotou neles do complexo sócio-econômico-cultural-moral-artístico, onde se situam, onde vivem, trabalham, Recife ou Salvador, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasil... E inevitavelmente o planeta.⁴⁷

Ao deslocar a importância de um centro artístico para outro, abre-se a possibilidade de outras discussões e reconhecimentos sobre a arte do país, valorizar a contribuição regional para a formação da arte brasileira em sua totalidade. Essa é a maior consequência do movimento que garante a expansão do eixo Rio – São Paulo, apesar do poder de atração permanente que esse eixo exerce sobre os artistas do interior ou da periferia. As Bienais de São Paulo são essencialmente internacionais e por consequência geram o confronto com outras metrópoles culturais e outros centros artísticos, mas suas edições nacionais poderiam despender um olhar mais atento à produção brasileira em sua completude, valorizando suas idiosincrasias e suas inúmeras possibilidades de relações cultural e artística.

Essa iniciativa caminhava, ainda, de encontro com discussões que reassumem força no circuito artístico da época: a discussão do que vem a ser a arte brasileira. Os pontos que envolvem esse debate são a identidade que essa produção assume e a influência de modelos externos à produção de cultura nacional. A preocupação com a autenticidade brasileira na arte data desde a década de 1920, a partir do Modernismo e movimentos como Pau-Brasil, Antropofagismo, Verdeamarelismo. Contudo, nas décadas de 1960 e 1970, termos referentes ao nacionalismo foram criados e empregados: como indianismo, marginalismo, arte negra, sul americanismo. Todas variantes de tentativas de se encontrar uma expressão genuinamente brasileira.

O mesmo pode ser dito sobre os artistas que defendem a construção de uma arte de vanguarda brasileira através da busca de características nacionais, como é o caso de Hélio Oiticica, que em 1967 explana suas ideias no texto “Esquema Geral da Nova Objetividade”, na ocasião da exposição *Nova Objetividade Brasileira*. O artista sintetiza a proposta de uma nova vanguarda para arte do país a partir das seguintes características: (1) vontade construtiva geral; (2) tendência para o objeto a ser negado e superado o quadro de cavalete; (3) participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica, etc.); (4)

⁴⁷ Idem. “Contemporaneidade dos artistas brasileiros na Bahia”. Ibidem, p. 238.

abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e étnicos; (5) tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século XX; (6) ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.⁴⁸ O artista não considera esse um movimento dogmático e esteticista, mas um agrupamento de múltiplas tendências. Ele procura explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la em um país subdesenvolvido como o Brasil, sem, no entanto, defini-la como uma alienação sintomática, mas sim como fator decisivo no progresso coletivo, em sua evolução discursiva e em sua tomada de consciência social. Não seria um confronto com linguagens e teorias estrangeiras, mas uma tentativa de defender e legitimar uma produção de vanguarda com características nacionais.⁴⁹ Nessa mesma exposição Oiticica apresenta *Tropicália*, obra que se constitui sob uma nova linguagem utilizando elementos brasileiros (labirinto de cabines de madeira e cenário tropical formado por plantas, areia, pedras, raízes com cheiro forte e aves) em uma instalação/ambiente. O artista determina sua posição crítica e a objetivação de uma imagem brasileira ao contexto da arte de vanguarda através da “devoração” dos símbolos de sua cultura e pela “derrubada do mito universalista da cultura brasileira [...] calcada na Europa e na América do Norte”. Cria-se, então, o “mito da miscigenação”, onde todos são negros, índios e brancos, ao mesmo tempo, sendo a cultura brasileira a absorção antropofágica das culturas índia e negra, “pois a maioria dos produtos da arte brasileira é híbrida, intelectualizada e vazia de significado próprio”.⁵⁰

⁴⁸ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In: **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 84.

⁴⁹ Outros artistas atuantes no mesmo período defendem as mesmas causas para a arte brasileira, como as reflexões encontradas na “Declaração dos Princípios Básicos da Vanguarda”, que também acompanha a exposição *Nova Objetividade Brasileira*, estando entre as proposições estabelecidas: a defesa pela relação entre a realidade do artista e o ambiente em que ele produz; a contribuição para que se alterem condições de passividade e estagnação; o fim da institucionalização que nega a vanguarda; o apoio a produções coletivas e a oposição às leis de mercado de arte; entre outras. O documento datado de janeiro de 1967 é assinado pelos artistas: Antonio Dias, Carlos Augusto Vergara, Rubens Gerchman, Lygia Clark, Lygia Pape, Glauco Rodrigues, Sami Mattar, Solange Escosteguy, Pedro Geraldo Escosteguy, Raymundo Colares, Carlos Zílio, Maurício Nogueira Lima, Hélio Oiticica, Ana Maria Maiolino, Renato Landin, Frederico Moraes e Mário Barata. Cf.: PECCININI, Daisy Valle Machado (coord.). **O objeto na arte: Brasil anos 60**: catálogo. Op.cit., p.73.

⁵⁰ OITICICA, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In: **Aspiro ao Grande Labirinto**. Op. cit., p. 108.

O artista Carlos Zilio, em seu texto “A Querela do Brasil”, afirma que apesar de acreditar não ser possível classificar uma manifestação artística mais autêntica que outra, sendo todas as manifestações segmentos da mesma cultura, afirma que muitos intelectuais e mesmo artistas “procuram captar na arte indígena, em setores urbanos, nos rituais religiosos negros e numa possível cultura latino-americana, influências que permitiriam a formação de uma arte autóctone”.⁵¹

O interesse por estas culturas particulares não é novo e obedece a conjunturas precisas. A recente redescoberta do índio, resultado do ressurgimento de concepções naturalistas de volta à natureza e da superestimação das culturas primitivas além do extermínio imposto pelo sistema, romantiza a questão indígena, fazendo com que seja encarada como um dado isolado e não como um aspecto particular de uma totalidade: o indígena é vítima das mesmas causas que atingem o geral da nossa sociedade. Já a cultura marginal, expressão cabocla do *underground*, pretende assimilar, no seu relacionamento com a cultura oficial, a “malandragem” do marginal urbano. Isto fica demonstrado num tipo particular de temática (favela, futebol, etc.) [...]. O culto à marginalidade pode transcender uma posição descontrada e liberal, tomando contornos perigosamente fascistas, principalmente pela confusão entre o ser contra a cultura oficial e o ser contra a cultura em si. Outro grande equívoco é o que vem se formando em torno da chamada arte negra. [...] Pesquisas plásticas com elementos formais das religiões afro-brasileiras em si não revelam nada além de uma experiência. [...] O que existe ou é a produção religiosa [...] ou é a arte “ingênua”, feita por negros pertencentes às camadas populares, ou então é a produção do artista intelectualizado que se utiliza de elementos das religiões negras.⁵²

A realização das Pré-Bienais pela FBSP resume todas as preocupações do período apresentadas, e dessa forma, pode-se conjecturar que essas mostras obedecem a uma corrente de valorização do artista brasileiro e da arte brasileira como pertencente a um patrimônio cultural nacional que deveria ser defendido e exposto. Não somente artistas e trabalhos artísticos refletem o contexto cultural e social que os integram, mas também (e talvez principalmente) as exposições, no caso as Bienais, já que essas agrupam proposições e reafirmam discussões dirigidas ao sistema de arte do país, refletindo, assim, sobre seu próprio poder de alcance e de mudança do circuito em que esta está condicionada.

⁵¹ ZILIO, Carlos. A Querela do Brasil. **Revista Malasartes**, Rio de Janeiro, nº2, dez/jan/fev. de 1976, p. 8.

⁵² Idem.

1.3. As Pré-Bienais: realização e substituição.

Com a primeira Pré-Bienal planejada para o ano de 1968, nos anos anteriores a FBSP consulta entidades de classe e importantes críticos do país para refletir e organizar os parâmetros que norteariam as exposições. É possível destacar, entre outros documentos encontrados no Arquivo Histórico Wanda Svevo, a correspondência trocada entre Ciccillo Matarazzo e Mário Pedrosa, então presidente da ABCA, em que o crítico de arte faz sugestões preliminares à organização das exposições nacionais:

1. Entende a ABCA que, continuando a política iniciada na IX Bienal de São Paulo, o júri de seleção da Pré-Bienal deveria deslocar-se para as principais capitais de produção artística do país ou em suas regiões polo, nelas selecionando os trabalhos submetidos a exame. Este deslocamento do júri não só seria uma atitude simpática da FBSP, como atenderia ao interesse dos artistas locais, e, principalmente, seria um forte incentivo à produção artística no país. Estes locais poderiam ser os seguintes: Recife, Salvador, Rio, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte.
2. A composição do júri deveria ser a seguinte: um membro indicado pela ABCA, um pela Associação dos Artistas Plásticos, dois pela FBSP, sendo o quinto escolhido pelos quatro anteriormente indicados.
3. O júri deveria ser obrigatoriamente formado por críticos profissionais, filiados à ABCA.
4. A ABCA sugerira, igualmente, que a Pré-Bienal se realizasse em outro Estado que não o de São Paulo, dentro da mesma política descentralizadora de nossa arte.
5. Que evitasse a fragmentação seletiva, aceitando-se um mínimo de três obras de cada artista concorrente à Pré-Bienal.
6. Os artistas “hors concours” na Bienal de São Paulo, se concorrer à Pré-Bienal, deveriam submeter-se novamente ao júri de seleção, em igualdade de condições com todos os demais artistas brasileiros.
7. Que se limitasse o número de artistas aceitos na Pré-Bienal para concorrer à X Bienal a 30 e o de obras a 10 por cada um, totalizando, assim, 300 obras na representação brasileira à X Bienal de São Paulo.⁵³

Como a primeira Pré-Bienal, no entanto, ocorre apenas em 1970, sua organização inicia-se com o esforço de empenhar autoridades estaduais nesse novo projeto da FBSP, como Governadores e Secretários de Educação e Cultura de todos os Estados do país e Distrito Federal. Para tanto foram enviadas cópias do regulamento da mostra que abrangeu em parte as indicações de Pedrosa e outras sugestões de artistas plásticos recolhidas em reunião convocada pela AIAP em abril de 1970, em que ficavam definidas as

⁵³ Carta de Mário Pedrosa (ABCA) a Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP). Rio de Janeiro, 15 de agosto de 1967. (Correspondência pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Pré-Bienal 67-68).

seguintes mudanças: a convocação de dois críticos estrangeiros, preferencialmente latino-americanos, para compor o júri de seleção da “I Pré-Bienal” para a XI Bienal de São Paulo; dos três júris restantes, dois seriam indicados pela FBSP e o último pelos próprios artistas participantes da exposição; além da flexibilidade do número máximo de artistas participantes da bienal internacional.⁵⁴ A FBSP também procurava dividir com os dirigentes estaduais não apenas a responsabilidade de levar a produção artística de todos os Estados brasileiros à edição internacional do certame, mas também os custos implicados ao projeto de tal envergadura, já que nem os artistas e nem mesmo a Fundação disponibilizariam de meios práticos e efetivos para assegurar “a presença ampla e altamente demonstrativa das atividades regionais no campo das artes plásticas”, como alegam os documentos encontrados sobre o assunto. Seria então repassada aos Estados a tarefa de organizar as exposições, através de entidades artísticas, como museus ou outra instituição ligada às Secretarias de Educação e Cultura, que elegeriam representantes para compor a mostra nacional, através de um júri composto, em parte, por nomes indicados pela FBSP; e a Fundação, por sua vez, se responsabilizaria em selecionar os artistas para a mostra internacional. Além dos custos das exposições, os Estados também contribuiriam com o transporte das obras para o Prédio da Bienal em São Paulo, onde a exposição seria realizada, contrariando a sugestão de Pedrosa, como já apresentada anteriormente.⁵⁵

O regulamento da I Pré-Bienal foi organizado pela Assessoria de Artes Visuais da Fundação, composta pelos críticos Geraldo Ferraz, Antonio Bento e Sérgio Ferro, tendo os trabalhos acompanhados pela AIAP. Essa assessoria auxiliou na seleção dos artistas em diferentes localidades do país.⁵⁶ Os esforços recompensam com a participação de artistas de

⁵⁴ BIENAL atende sugestões dos artistas plásticos. São Paulo, 17 de abril de 1970. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Pré-Bienal 70).

⁵⁵ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP) a Nilo Souza Coelho (Governador de Pernambuco). São Paulo, 06 de novembro de 1969. (Correspondência pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Pré-Bienal 70. Número do documento: PRE/1756).

⁵⁶ Foram realizadas as seguintes pré-seleções: (1) Amazonas, sendo selecionado apenas o artista Afrânio de Castro; (2) Pará, com júri formado pelos críticos Oswald de Andrade Filho (representando a Bienal), Mário Barata, Alair Gomes, Jorge Derengi e Luiz Fernando Alencar; (3) Nordeste, constituindo-se em uma Pré-Bienal com apenas estados nordestinos, em que os júris foram os críticos de arte Harry Laus (representando a Bienal), Walmir Ayala, Ariano Suassuna, e tendo como coordenador Paulo Fernando Craveiro; (4) Minas Gerais, com júri integrado também por Harry Laus, Lisetta Levy, Francisco Bittencourt Filho, Maristella Tristão e Morgan Motta; (5) Guanabara e Estado do Rio, com mostra no MAM-RJ e júris Carmen Portinho, Edyla Mangabera Unger, José Teixeira Leite, Roberto Pontual e Marc Bercowitz; (6) São Paulo, selecionando

18 Estados brasileiros nessa primeira edição das mostras nacionais, a saber: Acre, Amazonas, Bahia, Brasília (DF), Ceará, Espírito Santo, Goiás, Mato Grosso, Minas Gerais, Pará, Paraíba, Paraná, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Santa Catarina, São Paulo, Sergipe. Ainda que não houvesse representantes de todos os Estados brasileiros, talvez por falta de recursos financeiros para custear exposições preliminares e transportes das obras, a adesão contou com a apresentação 1.200 trabalhos de 230 artistas. No entanto, apesar da intenção de liquidar o eixo Rio – São Paulo, a Bienal acaba por criar novos eixos artísticos para a organização da mostra, pois os artistas eram agrupados em seções denominadas Norte-Nordeste, Centro-Oeste, Centro-Sul e Sul.

Na imprensa do período que noticiava o evento eram salutaras as expectativas da repercussão em termos regionais a partir da realização da Bienal Nacional. Ainda assim, a participação de artistas de Estados do Sudeste, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo, foram as mais expressivas. O que não diminuiu, contudo, o esforço para uma ampliação da divulgação artística realizada no país e na maior visibilidade dos jovens artistas, que, até aquele momento, contavam apenas com a participação em salões, sendo este o único modo de inserção no incipiente circuito de arte brasileiro, como afirma o artista paulistano Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu), participante da primeira edição da mostra nacional e premiado com a participação na bienal internacional do ano seguinte, em depoimento à pesquisadora.⁵⁷ Os jovens artistas constituíam a maioria entre os participantes da exposição, não havendo, contudo, uma boa recepção entre os artistas veteranos com relação à iniciativa. À exceção de Geraldo Teles de Oliveira (GTO), artista mineiro então sexagenário que participa da exposição com uma de suas obras em madeira entalhada com formão e pua, *Roda Mágica*, de 1970 [imagem 1]. A I Pré-Bienal era considerada um risco para a FBSP, mas também era para os artistas, especialmente para os que já possuíam algum prestígio no cenário artístico nacional e/ou internacional. Para Geraldo Ferraz,

os artistas os críticos Geraldo Ferraz, Antônio Bento, e mais uma vez Lisetta Levy, Harry Laus e Marc Berkowitz; (7) Paraná, integrando o júri Oswald de Andrade Filho (representando a Bienal), Eduardo da Rocha Virmond e Fernando Velloso; (8) Rio Grande do Sul, com Hugo Auler (representando a Bienal), Iulo Brandão e Rubem Valentim; (9) Goiás, com Alcides da Rocha Miranda e mais uma vez Hugo Auler e Iulo Brandão; (10) Mato Grosso, com júri inteiramente local; (11) e Santa Catarina, com Carlos Humberto Correa, Aldo João Nunes e Augusto Nilton Souza. Cf.: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo, SP). **I Pré-Bienal de São Paulo**: catálogo. São Paulo, 1970, p. 79-80.

⁵⁷ Depoimento do artista plástico Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu). Campinas, 21 de maio de 2013.

muitos artistas não apoiaram o projeto e conseqüentemente não se inscreveram para participar da mesma por não aceitarem a ideia de enfrentar um júri, “outros, por se suporem com direitos adquiridos na Bienal, e ainda outros por superestimação da obra com que podiam comparecer”.⁵⁸ De acordo com o crítico e jornalista Hugo Auler, os únicos que assumiram os riscos naturais de seleção foram os jovens artistas em “estado definitivo de ascensão, limitando as possibilidades de seleção da Pré-Bienal para compor a delegação brasileira para a mostra internacional”, e desse modo o Brasil não poderia competir em pé de igualdade com as demais nações participantes.⁵⁹

A sua realização veio demonstrar que as pré-bienais, posto devam existir, não poderão funcionar, todavia, como único processo de formação de uma delegação de artistas plásticos do mais alto teor, muito embora, eles possam também existir naquelas exposições nacionais de seleção, do que, aliás, temos prova, haja vista ao que foi ofertado, em alguns casos, ao Júri Internacional. É que a presença de artistas que já obtiveram projeção nacional e internacional, e não se submetem a quaisquer processos de seleção, iria dar ao Brasil as mais largas possibilidades para conquistar as láureas principais das Bienais de São Paulo.⁶⁰

A pouca confiança de Auler na produção de jovens artistas era, no entanto, uma alternativa promissora para a FBSP em um quadro de boicote e crise nas exposições organizadas pela instituição. Foi selecionado um total de 30 artistas para compor a delegação brasileira da XI Bienal de São Paulo, através do júri de seleção composto pelos brasileiros Hugo Auler, Lisetta Levy e Marc Bercowitz, pelo argentino Romero Brest e pelo norte-americano James Johnson Sweeney. Os artistas participantes da I Pré-Bienal selecionados para compor a delegação brasileira da XI Bienal de São Paulo foram: Abelardo Zaluar, Adolpho Hollanda, Ana Maria Pacheco, Antônio Arney, Antônio Carlos Rodrigues (Tuneu) [imagem 2], Antônio Lizarraga, Branco de Melo, Cléber Gouveia, Cléber Machado, Fernando Deamo, Gerty Saruê, Gustav Ritter, Henrique Leo Fuhro, Humberto Espíndola, Iracy Nitsche, João Carlos Goldberg, José de Arimathea, Juarez Magno Machado, Károly Pichler, Liselotte Magalhães, Luiz Alphonsus Guimarães, Manoel Augusto Serpa de

⁵⁸ FERRAZ, Geraldo. Pré-Bienal: primeiras considerações. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 13 de setembro de 1970. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Pré-Bienal).

⁵⁹ AULER, Hugo. Sem título. **Correio Braziliense**. Brasília, Seção Atelier, 27 de setembro de 1970. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Pré-Bienal 70).

⁶⁰ Idem.

Andrade, Luiz Carlos da Cunha, Mário Bueno, Oscar Ramos, Paulo Becker, Paulo Roberto Leal, Romanita Martins, Waldir Sarubi Medeiros e Wanda Pimentel.⁶¹

Na qualidade de jurado Auler afirma que a abstenção de grandes nomes gerou uma prodigiosa queda na qualidade da produção apresentada, dando a impressão de que a seleção se destinava “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”.⁶² Ainda que Auler redima a responsabilidade do corpo de jurados no que diz respeito à restrição de qualidade da produção dos artistas brasileiros selecionados para compor a delegação do país, é preciso lembrar que uma seleção e uma premiação quando submetidas a um júri, estão inevitavelmente sujeitas a critérios de gosto desses jurados. Assim, nem sempre a atribuição de valor a uma obra ou tendência artística é realizada de maneira imparcial, se é que há possibilidade de imparcialidade em tal análise. Outro ponto pertinente de discussão seria a viabilidade de reconhecer entre as obras apresentadas um grupo ou pelo menos uma tentativa de formação conjunta de pensamento, como a defesa de uma tendência na arte brasileira passível de amostragem em nível internacional, utilizando-se como meio a seleção de um salão, já que essa era a estrutura organizacional da Bienal Nacional, bem como seu limitado júri, composto por apenas cinco críticos sendo que dois deles, por serem estrangeiros, não possuíam contato direto com a produção nacional. O objetivo principal dessa exposição, todavia, seria a maior representatividade dos artistas brasileiros na mostra internacional e não a defesa de correntes como acontecera em edições anteriores.

Tuneu (pintura) e outros artistas participantes da exposição, como o baiano Edson Benício da Luz (gravura), o mato-grossense Humberto Espíndola (pintura), o campineiro Mário Bueno (gravura) e o paraense Waldir Sarubi (pintura) eram jovens e pouco (ou quase nada) conhecidos no meio artístico, e tiveram a chance de ganhar alguma notoriedade através de suas participações. Outros mais conhecidos já haviam participado de

⁶¹ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo, SP). **I Pré-Bienal de São Paulo**: catálogo. Op. cit., p. 82.

⁶² AULER, Hugo. Sem título. **Correio Braziliense**. Brasília, Seção Atelier, 18 de setembro de 1970. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Pré-Bienal 70).

exposições importantes no circuito artístico brasileiro, e premiados em alguns certames, como o mineiro Luiz Alphonsus (gravura) e a carioca Wanda Pimentel (pintura). Tuneu acredita que havia certo incômodo entre os artistas mais conhecidos em se apresentarem em um sistema de competição com os artistas mais novos, mesmo entre aqueles que aceitaram participar da seleção. Esses artistas mais notórios teriam passado a atuar de modo a garantir sua maior visibilidade na exposição, por acreditarem que suas produções seriam mais importantes que as dos demais. Para o artista paulistano, a apresentação das Salas Especiais na Bienal de São Paulo no ano seguinte seria um modo de abrilhantar a delegação brasileira com nomes renomados da arte brasileira, uma vez que não havia confiança e segurança por parte da FBSP no trabalho desenvolvido pelos jovens artistas selecionados pela primeira edição nacional das Bienais de São Paulo, e assim compensar o ego de artistas mais antigos que se viam, no momento, obrigados a disputar espaço com artistas menos conhecidos.⁶³ Sobre a concepção das mostras nacionais Tuneu afirma:

Eu acreditava que poderia ser [um movimento] saudável de pré-discussão e mais abrangente, que poderia fazer um real panorama e uma real escolha para uma bienal internacional. Porque não era. Dependia muito do júri. [...] A organização da Bienal até meados dos anos 80 estava viciada em torno do Ciccillo e do mecanismo conservador, dos artistas brasileiros que inauguraram a Bienal (Di Prete, Mabe, Bonomi, Aldemir Martins, Marcelo Grasmann). Quando se apresentava algo diferente disso, eles ficavam apavorados. Eles não possuíam critérios para acreditar em você.⁶⁴

Mais uma vez se faz necessário ressaltar, no entanto, que a seleção dos artistas brasileiros era realizada um ano antes da realização da mostra internacional e que esses mesmos artistas se comprometiam a trabalhar no mesmo intervalo de tempo para compor um quadro de peças inéditas para a Bienal de São Paulo. Sendo assim, as garantias poderiam parecer insuficientes, gerando insegurança por parte da organização, sem mencionar na possibilidade de novas adesões ao boicote que ainda ganhava força no cenário artístico nacional e internacional. Dessa forma, foram criadas seis Salas Especiais que acompanharam a delegação nacional naquela exposição internacional, resultando em um contingente exagerado de obras e artistas, bem maior que o restrito número de 30

⁶³ Depoimento do artista plástico Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu). Campinas, 21 de maio de 2013.

⁶⁴ Idem.

selecionados pelo júri internacional. Eram elas: uma sala dedicada a homenagear Samson Flexor; outra para a Semana de 22, em homenagem ao seu cinquentenário; uma de Gravura, com artistas que participaram da “I Pré-Bienal”; “Vinte Anos de Bienal”, reunindo em suas salas produções antigas e recentes dos artistas premiados pelas edições anteriores da Bienal; “Proposições”, com obras que tinham por objetivo inicial estudar a interação de arte e comunicação, figurando alguns artistas não premiados da Bienal Nacional; e por fim uma Sala Didática.⁶⁵

A realização da I Pré-Bienal recebe críticas, ainda, dos artistas plásticos nordestinos que promovem um boicote à mostra ocorrida em Recife e que selecionou artistas de todo o Nordeste para a primeira mostra nacional. O movimento é organizado pela Associação de Artistas Plásticos de Pernambuco (AAPP) através do manifesto “Porque! Porque! Porque! Etc.”, que contesta o conceito de Bienal, seu paternalismo e sua perspectiva “cosmo-paulista” de manutenção da dependência cultural do grupo de São Paulo a modelos euro-americanos. Contudo, diversos artistas que tiveram seus nomes incluídos na lista de adesão ao boicote foram à imprensa pernambucana para desmentir seu apoio e para criticar a AAPP, não só pelo seu posicionamento contrário às Bienais, como também pelo uso indevido de seus nomes. Esse é o caso dos artistas Francisco Brennand, João Câmara, Maria Carmem, Orley Mesquita e do colecionador Sérgio Guerra, mas outros também alegaram não terem assinado o referido manifesto, como Aluísio Braga, Roberto Lúcio e Emanuel Bernardo. Para Sérgio Guerra, o manifesto e o boicote à Pré-Bienal tinham como intenção reivindicar a realização de um Salão no Estado de Pernambuco com instituição de prêmios aquisição, o que contradiria a crítica de oficialidade da Bienal, uma vez que esse salão também seria financiado pelo Governo do Estado. Francisco Brennand, mesmo não apoiando o boicote critica o posicionamento

⁶⁵ A Sala Semana de 22 contou com a apresentação de obras de Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, Zina Aita, Antonio Moya, Ferrignac (José de Castro Ferreira), Wilhelm Haarberg e Goeldi. Na Sala Vinte Anos de Bienal foram apresentados os artistas: Iberê Camargo, Carybé, Flávio de Carvalho, Danilo Di Prete, Felícia Leirner, Manabu Mabe, Yolanda Mohalyi, Isabel Pons, Wega Nery, Anatol Wladyslaw e Aldemir Martins. A Sala de Gravura foi uma proposta da AIAP e contou com a representação de 34 artistas, podendo destacar os nomes de Bernardo Caro, artista campineiro e Edson Benício da Luz, artista baiano, que tiveram participação ativa nas mostras posteriores, e também a artista goiana Vanda Pinheiro Dias. Na seção Proposições podem-se destacar os nomes de Francisco Brennand, Mario Cravo Neto, Márcia Demanges, Marcelo Nitsche, Maurício Salgueiro, entre outros. Cf.: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo, SP). **XI Bienal de São Paulo**: catálogo. São Paulo, 1971, p. 191 et seq.

distanciado da FBSP do Nordeste e a pouca abrangência regional das exposições organizadas pela Fundação.⁶⁶

Existem coisas, senhores, que são verdadeiramente incompreensíveis. Eis uma delas: a Fundação Bienal de São Paulo abre, enfim, caminho para artistas nordestinos com a criação da Pré-Bienal na cidade de Recife (centro cultural e econômico do nordeste) e, alguns artistas reunidos, descobrem agora que a Bienal é uma velha cruel madrasta. Portanto, passível de punição.⁶⁷

A segunda edição da Pré-Bienal, ocorrida em 1972, foi composta por duas organizações distintas e que se realizaram em diferentes Estados, reunindo o resultado das pré-seleções em uma mostra única no Prédio da Bienal em São Paulo. As duas exposições que compuseram o certame nacional foram a intitulada “Brasil, Plástica-72” coordenada por Mario Wilches, ligada à FBSP, e a “Mostra da Arte Sesquicentenária da Independência”, coordenada pelo Major Vicente de Almeida, em comemoração aos 150 anos da Independência do Brasil, confirmando a franca associação entre a FBSP e o governo da ditadura militar, e a conveniente associação dos dois eventos. A realização da “Mostra da Arte Sesquicentenária da Independência – Brasil, Plástica-72” (ou II Pré-Bienal) teve patrocínio do Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo, cabendo sua supervisão à Comissão do Sesquicentenário da Independência, e a direção e organização à FBSP. Como objetivos a serem alcançados, o Regulamento da mostra destaca a consagração de um evento de exaltação cívica, mas que também “consagra” o povo e as expressões artísticas de todo o país, além de ampliar a “informação e confronto da produção artística contemporânea de todo o País, facilitando a fixação de critérios para a representação na XII Bienal Internacional de São Paulo”, em 1973, bem como “realizar encontro dinâmico de artistas brasileiros e críticos de artes, para o exame de problemas atuais das artes visuais”.⁶⁸

A estreita relação estabelecida entre o poder público e a Fundação possibilitava a realização das Bienais de São Paulo e de outras iniciativas. Além do financiamento

⁶⁶ CINCO depoimentos de Recife: O Tema e a Pré-Bienal de São Paulo. **Diário de Pernambuco**. Recife, 29 de março de 1970. (Artigo de imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Pré-Bienal 70).

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo, SP). **Mostra do Sesquicentenário da Independência – Brasil, Plástica-72**: catálogo. São Paulo, 1972, p. 86.

público, a organização das mostras internacionais dependia das relações diplomáticas do Brasil com outros países, como o problema já foi explicitado anteriormente. Contudo, tamanha proximidade não impediu que as Bienais de São Paulo sofressem com as consequências da autoridade do regime, não apenas com o boicote dos artistas, mas também com restrições e censuras por parte do Estado, já dirigidas a outras instituições culturais e exposições. A exposição que se configurou como a II Bienal Nacional foi composta por seleções em alguns Estados brasileiros, dividindo a responsabilidade de escolha dos artistas entre a coordenação das duas mostras. Seriam selecionadas obras pela Comissão do Sesquicentenário da Independência em mostras regionais nas seguintes cidades: Porto Alegre (Mostra de Artes – Olimpíada Exército 72), Recife (Mostra de Artes – Festival de Desportos), Fortaleza (Mostra de Artes – Jogos Universitários) e Rio de Janeiro (Mostra de Artes – Copa Independência). As cidades onde se realizaram as Mostras de Artes eram importantes centros produtores artísticos. Os artistas de outras localidades puderam se inscrever diretamente na FBSP, ou em seleções nas cidades de Curitiba, Florianópolis, Goiânia e Belém, ainda que não houvesse exposições regionais para tanto.⁶⁹

A consequência mais provável dessa nova organização seria a institucionalização do certame por parte do sistema político, se já não o era antes, nesse momento ela é oficializada. O Estado não atuava apenas através de políticas culturais repressivas, mas também através de medidas pró-ativas, incentivando uma parcela da produção artística e cultural do país nas suas diferentes áreas, como as artes plásticas, mas também, o teatro e a literatura, e principalmente o cinema e a música, como já explicitado. Desse modo poder-se-ia estabelecer comunicação com a sociedade civil e impedir o avanço da cultura de esquerda, comumente reconhecida entre os intelectuais e artistas. De acordo com o historiador brasileiro Marcos Napolitano a base da política cultural pró-ativa se

⁶⁹ Participaram como júri de seleção em Porto Alegre: o crítico de arte Walmir Ayala, a gravadora Ana Letyia Quadros e o pintor Euclides Luiz Santos. Rio de Janeiro: os críticos de arte José Geraldo Vieira, Lisetta Levy e Wolfgang Pfeiffer. Recife: os críticos de arte José Roberto Teixeira Leite, Euclides Luiz Santos e Sra. Lerida Geada. Fortaleza: crítico de arte Jayme Maurício, e pelos senhores Olívio Tavares e Oswaldo Golderich. São Paulo: críticos de arte José Geraldo Vieira, Walmir Ayala e Ivo Zanini. Curitiba: críticos de arte Eduardo Rocha Virmond e Lisetta Levy, e a gravadora Betty Giudice. Florianópolis: seleção realizada pelo Museu de Arte de Santa Catarina. Goiânia: seleção realização com o auxílio do Departamento de Cultura da Secretaria de Esporte e Cultura. Belém: seleção com cooperação da Fundação Cultural do Estado do Pará. Cf.: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo, SP). **Mostra do Sesquicentenário da Independência – Brasil, Plástica-72**: catálogo. Op. cit., p. 77-78.

fundava na defesa do nacionalismo cultural em dois níveis: o regional e o nacional. Possibilitando, assim, estabelecer comunicação entre a direita militar e membros da esquerda, uma vez que “para a esquerda, a questão da cultura nacional era vista como tática de defesa contra o imperialismo norte-americano e meio de conscientização das camadas populares, projeto acalentado desde antes do Golpe Militar”.⁷⁰ Através da política de nacionalismo cultural o Estado de direita e intelectuais de esquerda compartilharam, em determinados momentos, valores simbólicos que convergiam para a conservação da cultura identificada como “brasileira”. Pode-se concluir dessa forma que as Pré-Bienais, ou mais especificamente a sua segunda edição, apresentaram-se como um importante aliado do Governo Brasileiro em seu projeto de valorização e celebração de uma determinada cultura nacional, mesmo que essa não tenha sido a intenção original na criação das mostras, pois legitima uma parte da produção artística brasileira em detrimento de outra, afirmando a que mais interessava aos anseios políticos do Regime, além de se valer da imagem da política interna brasileira que essas mostras projetam no exterior, reforçando as posições de Henry Meyric-Hughes e Teixeira Coelho discutidas anteriormente.

Durante o discurso de abertura da “Mostra da Arte Sesquicentenária da Independência – Brasil, Plástica-72” em São Paulo, o Major Vicente de Almeida afirma que a exposição “consagrou o povo brasileiro com a mais legítima expressão da arte brasileira, especialmente a juventude de todo o Brasil”.⁷¹ Portanto, coube à exposição legitimar o que haveria de ser, de acordo com seus organizadores, a genuína arte brasileira, como é possível compreender nas palavras de um dos responsáveis pela realização da mesma. A organização das Salas Especiais da referida exposição coube à FBSP, dividindo-se em “Arte Conceitual”, “Arte e Tecnologia”, “Arte Ambiental”, “Proposições” e “Pesquisas Diversas”. Figuraram entre as Salas Especiais artistas de prestígio na arte brasileira, artistas pouco conhecidos participantes da mostra nacional anterior e outros que

⁷⁰ NAPOLITANO, Marcos. “Cultura e Estado durante do Regime Militar”. **Ciclo de Debates Arte e Estado: Possíveis Relações entre o Sistema das Artes e as Políticas Culturais no Período da Ditadura Civil-militar Brasileira**. São Paulo, 25 a 28 de junho de 2013. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/150206080/Marcos-Napolitano>>. Acesso em: 26/06/13.

⁷¹ BRASIL, Plástica-72 inaugurada dia 28. Discurso de abertura de Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP) e Major Vicente de Almeida (Comissão Executiva do Sesquicentenário). (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Brasil, Plástica-72).

participaram de exposições de destaque pelo debate político na década de 1960, como: Lothar Charoux, Ângelo de Aquino, Luiz Alphonsus, Luiz Paulo Baravelli, Mário Cravo Neto, Humberto Espíndola, Fajardo, Paulo Roberto Leal, Antonio Lizarraga, Clodomiro Lucas, Romanita Martins, José Resende Filho, Waldir Sarubi, entre muitos outros.

O número total de artistas participantes da mostra é bastante expressivo, mesmo em tempos de boicote. Tuneu, que participou somente da primeira edição das Pré-Bienais, afirma que o jovem artista brasileiro ainda possuía a mostra paulista como referência e que nem todos os artistas se arriscavam em produções de cunho político, pois havia um grande medo de todas as consequências geradas por tal posicionamento, como os constantes desaparecimentos e mortes. Ainda assim, aqueles que se propunham a discutir a situação política através de seus trabalhos faziam de forma bastante velada. O artista assegura ainda que, participar das Bienais em tempos de boicote não gerava preconceitos ou discriminações a esses artistas, mas, constantemente, aqueles que se destacavam no circuito oficial no período eram erroneamente identificados com o regime, uma vez que faziam sucesso durante a ditadura, mesmo desenvolvendo trabalhos independentes das discussões políticas.⁷²

Talvez, uma das motivações para a adesão dos artistas brasileiros às mostras nacionais fosse a premiação em dinheiro, como ocorreu na edição de 1972, substituindo, assim, a seleção de artistas brasileiros para a XII edição internacional da Bienal de São Paulo, contrariando o objetivo da primeira Pré-Bienal de 1970. O uso corrente de premiações em dinheiro ou em aquisição era um estímulo ao jovem artista em início de carreira que desejava ter sua peça pertencente a um museu ou financiamento para prosseguir com seu trabalho. O júri de premiação da “Mostra da Arte Sesquicentenária da Independência – Brasil, Plástica-72” foi composto por cinco críticos, sendo um indicado pela Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência, um pela FBSP, um pela Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo e dois pela AICA, como indica a correspondência trocada entre Ciccillo e o General do Exército Antonio Jorge Corrêa.⁷³ Os

⁷² Depoimento do artista plástico Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu). Campinas, 21 de maio de 2013.

⁷³ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP) ao General do Exército Antonio Jorge Corrêa (Presidente da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência). São Paulo, 02 de agosto de 1972. (Correspondência pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Plástica-72).

críticos escolhidos para júri de premiação foram: Antonio Bento e José Teixeira Leite, pela AICA; Jayme Maurício, pela Mostra de Arte do Sesquicentenário; Lisetta Levy, pela FBSP; e finalmente Ivo Zanini, pela Secretaria de Cultura, Esporte e Turismo do Estado de São Paulo; premiando ao todo 75 artistas em diferentes Estados. A escolha dos artistas para a delegação nacional da XII Bienal de São Paulo, de 1973, foi realizada mediante inscrição prévia e seleção nas seguintes cidades: Fortaleza, Salvador, Belo Horizonte, Curitiba, São Paulo e Rio de Janeiro.⁷⁴ Apresentou-se nessa exposição artistas que comumente eram vistos nas Bienais desse período, como: o campineiro Bernardo Caro, o baiano Edson Benício da Luz, o gaúcho Henrique Fuhro, os paulistas Marcia Demange e Takashi Fukushima, o argentino radicado no Brasil Antonio Lizarraga, entre muitos outros.

Por não haver um projeto que garantisse a unidade conceitual das edições nacionais, estas não haviam atingido a solidez que alcançara sua contemporânea e matriarca Bienal de São Paulo, nem a mesma linearidade no que diz respeito à organização e funções. No ano da realização de sua terceira edição, a FBSP mais uma vez recorre a pedidos de sugestões para compor as diretrizes da mostra. Em carta enviada a artistas e críticos de arte o presidente da Fundação, Ciccillo Matarazzo, solicita sugestões para a realização da “Bienal Nacional-74”, bem como para o critério de indicação e seleção dos representantes brasileiros na XIII Bienal de São Paulo, em 1975.⁷⁵ Para o artista Anatol Wladyslaw, que foi procurado pela AIAP para emitir suas opiniões a respeito, deveria ocorrer uma mudança das mostras internacionais e nacionais de bienais para quadrienais, dando a possibilidade de mais tempo de produção aos artistas e organização à Fundação, rompendo, assim, com o

⁷⁴ Participaram do júri de seleção: Morgan Motta, Jacob Klintowitz e Gilberto Cavalcanti, em Fortaleza; Marc Berkowitz, Esther Emílio Carlos e Celma Jorge Faria Alvim, em Salvador; Lisetta Levy, Antonio Carlos Coelho e Flávio Aquino, em Belo Horizonte; Hugo Auler, Jayme Maurício e José Geraldo Vieira, em Curitiba; Geraldo Ferraz, Wolfgang Pfeiffer e Carlos Scarinci, no Rio de Janeiro; Walmir Ayala, Clarival Valladares e Edyla Mangabeira Unger, em São Paulo. Cf.: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (São Paulo – SP). **XII Bienal de São Paulo**: catálogo. São Paulo, 1973, p. 51.

⁷⁵ A FBSP enviou cartas, datando de 03 de janeiro de 1974, com pedidos de auxílio a 23 artistas e 18 críticos de arte, tendo recebido resposta de Anatol Wladyslaw, Antonio Bento, Aracy Amaral, Carlos Scarinci, Carmem Portinho, Celma Alvim, Claudio Tozzi, Danilo Di Prete, Edison da Luz, Ernestina Karmam, Fernando C. Lemos, Frederico Morais, Henrique Leo Fuhro, Ione Saldanha, Ivan Freitas, Ivens Olinto Machado, Jayme Maurício, Lydia Okumuraa, Luiz Paulo Baravelli, Marc Berkowitz, Marcelo Nitsche, Mário Barata, Morgan Motta, Montez Magno, Norberto Nocola, Paulo Emílio Sales Lemos, Roberto Pontual, Romanita Martins e Walmir Ayala. Aos que enviaram sugestões a FBSP recompensou com o pagamento em dinheiro. (Correspondências pertencentes ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Bienal Nacional-74. Número do documento: BN/1795/74).

caráter imediatista de feira de novidades que, a seu ver, as exposições possuíam. Além de acreditar que seria fundamental para essas mostras a presença de outros atrativos para o público, como palestras, debates e espetáculos de outras artes. Sua defesa partira do pressuposto de ser essa uma alternativa à organização da exposição que poderia constituir-se em um verdadeiro laboratório de pesquisas para as artes plásticas e outras modalidades artísticas.⁷⁶ Já o artista Baravelli identifica como sendo a principal função das Bienais a sua constituição como uma exposição de crítica da história recente da arte, da história que acabou de ser feita, não devendo, então, confundir-se com a função da galeria (expor as novidades) e a do museu (expor algo de modo atemporal e deslocado de qualquer contexto). O artista esclarece que as mostras devem expor obras de arte recentes, mas dentro de um sentido histórico, de modo que o contexto fique bem evidente, assim a FBSP não deveria se concentrar em dar oportunidades aos jovens artistas, mas criar, através da apresentação de um grupo de artistas com trabalhos de intenções definidas a história recente da arte. Baravelli eliminaria também a própria realização das Bienais Nacionais, bem como o sistema de júri de seleção e premiação (já que era contrário à premiação na mostra) e institui uma das primeiras propostas de curador para a Bienal.⁷⁷

Cada Bienal seria a história da arte dos últimos dez anos no mundo todo. Dado o recuo muito pequeno desses dez anos, essa história seria evidentemente a opinião de uma pessoa, um crítico, que remontaria a exposição toda, com obras de arte de todo o mundo, procurando tornar clara as relações que a ele interessasse. Não haveria divisões por países. [...] Selecionar os trabalhos e escrever o livro catálogo deve ser tarefa de um crítico, por maior que seja o trabalho. Nada de comitês; coerência nisto é fundamental. Dois anos depois outro crítico fará o trabalho semelhante sobre um período que se tornou apenas um pouco diferente. [...] (Se nos livros de arte as fotos têm legendas e texto por que não numa Bienal didática de alto nível?) reprodução de todas as obras, impressão da melhor qualidade possível. Talvez usar o dinheiro dos prêmios para ajudar nos custos.⁷⁸

O desencontro de ideias e conceitos em relação às edições nacionais e internacionais da Bienal de São Paulo gerou um relatório em que é possível observar diferentes reivindicações, como: (1) a abolição das Salas Especiais tendo como critério de

⁷⁶ Carta de Anatol Wladyslaw a Lucilia de Toledo Mezzótero (AIAP). 1974. (Correspondência pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Bienal Nacional-74).

⁷⁷ Carta de José Paulo Baravelli à FBSP. São Paulo, 11 de fevereiro de 1974. (Correspondência pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Bienal Nacional-74).

⁷⁸ Idem.

escolha a premiação de artistas em Bienais anteriores; (2) a renovação dos nomes que geralmente compõem os júris; (3) o desligamento das Bienais nacionais às internacionais, mas a manutenção das mostras nacionais como evento autônomo e de merecido investimento, já que sua realização se observa como fundamental para a divulgação da produção recente brasileira; (4) a diminuição do número de artistas participantes nas duas mostras, contrariando a proposta de fim das restrições permitindo o maior número de expositores; (5) o uso de tema norteador em que as principais tendências seriam apresentadas, como a promoção da arte experimental, ou uma exposição livre de temáticas com a exposição de todas as correntes artísticas; (6) a substituição do processo seletivo nas Bienais pelo método de convites feitos diretamente aos artistas de interesse, ao mesmo tempo em que outras propostas incentivavam a criação de júri de seleção e premiação itinerante que trabalhasse em todos os Estados do país; (7) outras ainda propõem melhores premiações, como incentivo à produção, enquanto havia entre as sugestões àqueles que defendiam o fim dessa prática. Consta entre as proposições, ainda, questões envolvendo a maior participação da América Latina no certame internacional, o que poderia indicar o início das discussões sobre o tema, que resultariam na criação da I Bienal Latino-Americana de São Paulo.⁷⁹

Uma proposta, que dá força à preocupação de maior enfoque da América Latina na Bienal Internacional, refere-se a acentuar a tônica dos valores culturais latino-americanos, “sobre os quais – diz a proposta – o mundo (incluindo o Brasil) está precariamente informado”. Isso seria realizado através de mostras da cultura andina e mexicana, do caráter particular da criação artística, rica e variada dos países que integram o mundo latino-americano. Nesse mesmo sentido e igualmente com sugestões parecidas, mas já mais estudadas em maior número, temos o relatório de viagem feita ao México, Guatemala, Venezuela, Colômbia, Peru, Chile e Argentina, levando a ideia do presidente da Fundação Bienal de São Paulo, no sentido de assegurar à América Latina uma presença mais destacada e importante na Bienal de São Paulo.⁸⁰

Foram sugeridas inúmeras alterações para a Bienal Nacional de 1974 e para a XIII Bienal de São Paulo do ano seguinte, tanto na organização e gestão das Bienais, quanto na abordagem que essas deveriam assumir, sendo a mais corrente, todavia, a

⁷⁹ WILCHES, Mário. **RELATÓRIO – Condensação analítica de sugestões para as Bienal Nacional e Bienal Internacional**. São Paulo, 31 de março de 1974. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Bienal Nacional-74).

⁸⁰ Idem.

exigência de uma coordenação técnica formada por especialistas em artes (artistas, críticos, professores, arquitetos) na organização das mostras, permitindo a estes profissionais trabalharem com plena autonomia na elaboração e concepção da mostra, o que liquidaria com a tradição paternalista da mesma (revindicação que persiste desde a elaboração do relatório “Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo” de 1966). As sugestões inspiravam, contudo, o ceticismo de alguns ao acatamento dos pareceres por parte da FBSP, acreditando se tratar de uma manobra da instituição para manter, através da ampliação de forças externas, seus propósitos habituais.⁸¹ Todas as sugestões e descrenças, ora na organização da mostra, ora na viabilidade das propostas, refletem a crise que todas as instituições culturais e suas atividades (exposições, salões e bienais) sofrem naquele momento. Apesar da pouca credulidade, o diálogo com a comunidade artística e crítica foi uma das maneiras possíveis que a Fundação encontrou para dividir os encargos da responsabilidade de produzir mostras cada vez mais criticadas e questionadas quanto à qualidade de discussão proporcionadas pelas mesmas. Cabe ressaltar, que nem todos os pareceres encontrados no relatório resultante dessa consulta foram admitidos pela FBSP para a edição nacional da mostra, bem como para a Bienal de São Paulo, mas ainda assim estes geraram pequenas e significativas mudanças nas referidas exposições.

O prosseguimento das Pré-Bienais, apesar das diferentes sugestões de direção e caminhos, representava o desejo de artistas, críticos e mesmo da FBSP de maior representatividade, conhecimento e definição de uma produção artística genuinamente brasileira. Desejo encontrado no sistema da arte brasileiro como um todo, como apontou anteriormente o artista Carlos Zílio, em seu texto “A Querela do Brasil”. Assim, a “Bienal Nacional-74” realiza-se sob um novo prisma, constituindo-se como uma exposição aberta, o mais amplamente possível, com o intuito de apresentar uma visão do que está sendo produzido no país. Institui-se o trabalho de um júri itinerante aliado a mostras regionais, igualmente amplas, nas quais seriam elaboradas as seleções e a criação de uma mostra didática paralela à “Bienal Nacional-74” denominada “Bienal Nacional de Gravura”, em que eram apresentadas manifestações gráficas modernas e contemporâneas, além da

⁸¹ Carta de Fernando C. Lemos a Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP). São Paulo, março de 1974. (Correspondência pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Bienal Nacional-74).

exposição de materiais comumente utilizados por gravadores, como prensa, rolo, verniz, buril, ponta seca e outros. O crítico de arte e jornalista Olney Krüse foi convidado pela FBSP a viajar pelo Brasil divulgando a exposição e o objetivo da mesma: “convidar todos os artistas de cada Estado brasileiro, sem nenhum preconceito, [...] [para] mostrar a arte contemporânea de todo o país”.⁸² O crítico visitou outros jornalistas e instituições culturais para que esses repassassem a informação e auxiliassem na organização das mostras estaduais. O roteiro de Krüse contou com visitas em 13 cidades, nessa ordem: Goiânia, Cuiabá, Manaus, Belém, São Luis, Teresina, Fortaleza, Natal, Recife, João Pessoa, Maceió, Aracaju e Salvador. As exposições estaduais ocorreram em 19 estados, com a participação dos críticos de arte que compunham o júri de seleção: Marcio Sampaio, designado pela ABCA, e Enio Squeff, indicado pela FBSP, mais a participação de um terceiro crítico local.

83

Depois de análise de 3.200 obras de arte de 800 artistas, foram selecionados, para figurar na “Bienal Nacional-74”, 155 artistas de 20 Estados brasileiros, reunindo um contingente de 496 trabalhos. No entanto, apesar dos crescentes esforços na tentativa de ampliar a participação de artistas de outras localidades, os mais constantes ainda permaneciam sendo os artistas do eixo Rio – São Paulo e do Estado de Minas Gerais. Contudo, um dos principais destaques da exposição é o Grupo paraense/baiano Etsedron (anagrama de Nordeste), liderado pelo artista Edson Benício da Luz [imagens 3 e 4]. O grupo formado por 23 integrantes de diferentes procedências (não havendo apenas artistas) propunha um projeto de Arte Ambiental através de uma gigantesca instalação, em que refletia questões envolvendo a realidade imediata de sua localidade, através de materiais

⁸² KRÜSE, Olney. “Viagem ao Brasil: Participação dos Estados”. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **Bienal Nacional-74**: catálogo. São Paulo, 1974, p. 22-23.

⁸³ Estados onde ocorreram as exposições e os críticos correspondentes de cada localidade: Amazonas – Aluizio Sampaio Barbosa; Alagoas – Solange Berard Lages; Bahia – Renato José Marques Ferraz; Brasília – Hugo Auler; Ceará – José Julião de Freitas Guimarães; Goiás – Adelmo Café; Guanabara – Walmir Félix Ayala; Maranhão – Imair Batista Pedrosa; Mato Grosso – Aline Figueiredo Espíndola; Minas Gerais – Morgan Motta; Pará – Paolo Ricci; Paraíba – Vanildo Ribeiro de Lyra Brito; Paraná – Fernando Velloso; Piauí – Nosé Mendes de Oliveira; Rio de Janeiro – Quirino Campofiorito; Rio Grande do Norte – Paulo de Tarso Melo; Rio Grande do Sul – Christina Balbão; São Paulo – Delmiro Gonçalves (indicado pela Prefeitura do Município de São Paulo); Sergipe – Ana Conceição Sobral de Carvalho. Cf.: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **Bienal Nacional-74**: catálogo. Op. cit., p. 25.

típicos da região norte e nordeste (cipó, madeira, folhagens, etc.).⁸⁴ O Grupo Etsedron foi um dos grupos premiados com a participação na XIII Bienal de São Paulo, no ano seguinte. Os demais premiados e selecionados para a bienal internacional são: Bernardo Caro e Equipe Convívio – São Paulo (esculturas e múltiplos) [imagem 5]; Mário Céspedes e Maria M. de Moura – São Paulo (quadro sensorial); Gessiron Alves Franco (Siron Franco) – Goiás (pintura); Ivan Freitas – Guanabara (arte cinética); Beatriz Lemos e Paulo Emílio Lemos – Minas Gerais (áudio visual); Anderson Medeiros – São Paulo (esculturas); Auresnede Pires Stephan – São Paulo (arte ambiental); José Alves de Oliveira – Piauí (esculturas); José Valentim Rosa – Minas Gerais (esculturas); e Iazid Thame – Guanabara (serigrafias).⁸⁵ Apesar das propostas provenientes da consulta à comunidade artística, realizada naquele ano, que envolviam o desligamento da mostra nacional e internacional e no que diz respeito à seleção de artistas, bem como a prática de premiação, a FBSP mantém essas características para esta mostra, assim como a manutenção da participação de artistas *Hors-Concours* se valendo como critério a premiação nas exposições anteriores. Dessa forma, são beneficiados com Salas especiais no certame nacional os artistas Takashi Fukushima (São Paulo) e Waldir Sarubi. (Pará).

A presença de trabalhos em linguagens tradicionais é constante, contudo proposições de caráter Ambiental, Experimental e Tecnológico ganham espaço entre os artistas e premiados. Apesar da seleção, estes artistas não foram os únicos a comporem a delegação brasileira da XIII Bienal de São Paulo de 1975, outros artistas foram convidados a integrarem a mostra ampliando a discussão acerca da arte brasileira e as tendências que

⁸⁴ Participam do Grupo Etsedron: Edison Benício da Luz (Autor do Projeto), Palmiro Nascimento Cruz (Artes Plásticas), Joel Estacio Barbosa (Artes Plásticas), Antonio Carlos Negreiros (Artes Plásticas), Durval Benício da Luz (Ciências Médicas – ecologia), Matilde Augusta de Matos (Crítica de Arte), Osmar Pinheiro Jr. (Artes Plásticas e Arquitetura), Mercedes Kauark Kruschenwsky (Artes Plásticas e Documentação), Ronaldo Goleman (Artes Plásticas), Altamirando Luz (Ciências Jurídicas), Lydía Milton (Artes Plásticas), José Maria Maia (Ciências Médicas – ecologia), Luiz Augusto Milanese (Documentação), Luiz Galdino (Arqueologia), Fernando Pereira da Silva (Cinema), Samuel Kerr (Música – coral), Isabel Pinheiro (Artes Plásticas), Hamilton Luz (Foto-laboratório), Djalma da Silva (Música), Marília Porpino Maia (Ciências Médicas), Antonio Bacchi Geruz (Cinema) e José Olavo (Fotografia). Cf.: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **Bienal Nacional-74**: catálogo. Op. cit., p. 67.

⁸⁵ O Júri de premiação foi composto pelos críticos Lisetta Levy (escolhida pelos artistas), Morgan Motta e Olney Krüse (escolhidos pela FBSP), Antonio Bento e José Teixeira Leite (designados pela ABCA). Cf.: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **Bienal Nacional-74**: catálogo. Op. cit., p. 93-94.

aqui se desenvolviam, como a Arte Conceitual, através da produção do mineiro Flávio Carneiro, e o Hiper-realismo, por meio da produção do artista Glauco Pinto de Moraes.⁸⁶ A mudança mais significativa da décima terceira edição da bienal internacional está relacionada à composição das Salas Especiais, que não respondem mais ao antigo critério de seleção voltada a artistas premiados em mostras anteriores, apresentando as alternativas em um número menor quando comparadas às edições antecessoras, obedecendo como critério de escolha a importância do artista e sua obra. Elegendo, assim, para a homenagem apenas um artista por país, sendo no caso do Brasil o pernambucano Jonas dos Santos. Essa Bienal contou ainda com a mostra Xingu Terra, resultado da colaboração do sertanista Orlando Villas-Boas e da fotógrafa Maurren Bisiliat, que recriou uma aldeia indígena na mostra, contendo objetos de diferentes povos do Parque Nacional do Xingu, introduzindo na Bienal o debate sobre o valor artístico de objetos realizados sem finalidade artística, além de reforçar as discussões sobre o que vem a ser arte brasileira. A exposição contou com uma grande quantidade de obras ligadas a Vídeo Arte, e também possuiu maior enfoque na produção artística latino-americana, respondendo não somente à solicitação feita pela consulta de 1974, como será discutido posteriormente.

Embora a “Bienal Nacional-74” contasse com um maior apoio do poder público e das instituições culturais locais que organizavam as exposições estaduais, e a FBSP tivesse elegido um júri itinerante, atendendo as solicitações da comunidade artística, demonstrando o prestígio alcançado por essas mostras no território nacional, a quarta edição da iniciativa, realizada no ano de 1976, anuncia e marca o fim das edições nacionais da bienal paulista e a criação da I Bienal Latino-Americana de São Paulo como sua substituta. Procurar-se-á apresentar e discutir os motivos que deflagraram o fim de um certame e a criação do outro no segundo capítulo desta Dissertação. Cabe mencionar que a decisão de substituir as mostras nacionais pela latina foi efetivamente tomada pelo Conselho de Arte e Cultura (CAC), em 1976, como consta em Ata da Reunião.

O Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal tomou posse e decidiu, em sua primeira reunião, substituir, a partir de 1978, a Bienal Nacional por uma Bienal Latino-Americana. Essa decisão, tomada por unanimidade, marcou o primeiro

⁸⁶ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **XIII Bienal de São Paulo**: catálogo. São Paulo, 1975, p. 55 et seq.

passo para amplas transformações na estrutura da Bienal de São Paulo, objetivando sua atualização e revitalização.⁸⁷

O CAC foi criado em 1975, um ano após a consulta realizada pela FBSP aos artistas e críticos de arte brasileiros. A criação de uma coordenação técnica de especialistas em artes para a organização das Bienais eram uma das principais reivindicações da comunidade artística, e o CAC substituiu a antiga Assessoria de Artes Visuais, criada no ano de 1963 juntamente com a FBSP, assumindo suas funções. A principal diferença de um comitê para outro é o crescente número de seus integrantes. Ao contrário da Assessoria de Artes Visuais que se constituía somente de críticos de arte, o CAC também era composto por artistas, historiadores, representantes de classe (como a ABCA) e ainda representantes da Prefeitura do Município de São Paulo indicados pela Secretaria de Cultura e Educação. Esse grupo heterogêneo se responsabilizaria por organizar cada aspecto da exposição em uma curadoria em forma de colegiado, como o gerenciamento dos recursos financeiros para a mostra, os convites oficiais e a seleção de artistas nacionais no caso das bienais internacionais, desempenhando o papel que os curadores, escolhidos pelo presidente da FBSP, desempenhariam a partir da década de 1980. Em 1976 o CAC era composto por: Alberto Beuttenmüller, Clarival do Prado Valadares, Leopoldo Raimo, Lisetta Levy, Marc Berkowitz, Maria Bonomi e Yolanda Mohalyi. Os membros iniciam seus trabalhos inteiramente voltados para a realização da XIV Bienal de São Paulo, realizada em 1977, que não contava mais com a seleção dos artistas brasileiros pela mostra nacional, e também não tomam qualquer decisão acerca da IV Bienal Nacional, realizada em 1976.

Por ser a última edição da Bienal Nacional a ser realizada, o júri de seleção, formado pelos críticos de arte Radha Abramo, Carlos Von Schmidt e Olívio Tavares de Araujo, decidiu-se por um salão sem recusados, fato inédito na história das Bienais e bastante polêmico, tendo como pretensão reunir condições suficientes para uma análise profunda da produção brasileira, possibilitando, assim, uma visão geral das obras de arte

⁸⁷ BIENAL Latino-Americana em vez de Bienal Nacional. Ata de Reunião do Conselho de Arte e Cultura (CAC) da FBSP. São Paulo, 1976. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta IBLA).

que costumam chegar às seleções das exposições, decisão que poderia resultar positivamente para a evolução da arte no país.⁸⁸

Não deixava de ser sedutora a oportunidade de aproveitar a última Bienal Nacional [...] para oferecer ao grande público uma visão do que se faz no país, de maior, menor ou até mesmo sem qualidade artística. Converteu-se, assim, esta mostra nacional, na parte dos selecionados, em uma autêntica amostragem, em que se misturam trabalhos de artistas de nível e também daqueles que tentam percorrer, com ou sem base, os caminhos da arte. [...] Se não fosse aberta a todos os que enviaram obras apresentaria esta manifestação exclusivamente trabalho de artistas de produção de valor equivalente à obra de muitos outros, já destacados, já consagrados, para os quais uma Bienal Nacional talvez não encerre mais atrativo. Sem recusados, altera-se fundamentalmente o panorama. A Bienal só era vista exclusivamente pelos críticos que habitualmente integram os júris de seleção: inclinações e tendências gerais da produção artística, evidenciando-se ainda o desejo incontido que leva até os menos preparados a tentarem a escalada representada pelas mostras que se baseiam no sistema seletivo.⁸⁹

A decisão do júri também se baseou na consideração das Bienais Nacionais serem tentativas de “resumo abrangente da produção plástica realizada no Brasil, ao passo que a maior parte dos demais salões ditos nacionais [tendem] para balanços restritivos de suas respectivas regiões”, e que há no sistema de arte brasileiro poucas oportunidades de conhecimento e divulgação de um panorama da arte presentemente realizada no país.⁹⁰ Além de aceitar todos os inscritos, o júri também organizou uma mostra especial com artistas convidados, com retrospectivas dedicadas ao trabalho de Lívio Abramo e Antonio Bandeira, assim como se realizou uma mostra de fotografia, uma seção de Super-8, além de manifestações teatrais. Participam artistas de muitos estados entre os de participação espontânea com predomínio de paulistas e fluminenses. Entre os convidados figuram: Bernardo Cid, Claudio Tozzi, Cleber Gouveia, Evandro Carlos Jardim, Mario Cravo Neto, Mary Vieira, Percival Tirapeli, Regina Vater, Rubem Valentim, Yara Tupinamba, e Tran Tho. Outra iniciativa do CAC foi o aprimoramento do catálogo da mostra, assim como na bienal internacional do ano anterior o catálogo apresentou um texto escrito por críticos sobre cada artista que recebeu destaque na exposição, além de algumas imagens de obras dos artistas convidados. Contudo, o fim das seleções não implicou no fim das premiações,

⁸⁸ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **Bienal Nacional 76**: catálogo. São Paulo, 1976, p. 10.

⁸⁹ Idem, p. 13-14.

⁹⁰ Idem, p. 15-16.

fazendo parte desse júri os críticos de arte que compunham o júri de seleção, além de Hugo Auler e Carlos Eduardo da Rocha.

Apesar do ineditismo para a história das Bienais a realização de uma mostra sem recusados, essa era uma prática já observada em exposições de grande importância no sistema de arte brasileiro em anos anteriores. Nesse contexto, pode-se citar a atuação das exposições denominadas “Jovem Arte Contemporânea” (JAC), na década de 1970, ocorridas desde 1963 e organizadas pelo MAC-USP e seu diretor Walter Zanini, localizado então no mesmo prédio da Bienal de São Paulo, ocupando o terceiro andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. As JACs tinham como principal interesse fomentar e legitimar a produção de jovens artistas brasileiros, com predominância de trabalhos processuais e conceituais nas edições realizadas no princípio da década de 1970. Essas exposições apresentavam o que havia de mais recente na produção artística nacional, e a sua organização, nesse mesmo período, também se diferenciava das características recorrentes nos salões de arte convencionais do país. Pode-se destacar a participação de importantes artistas brasileiros ao longo das JACs, alguns também se encontram entre os participantes das Bienais do período, como Anna Maria Maiolino, Antônio Henrique Amaral, Anna Bella Geiger, Bernardo Caro, Carmela Gross, Claudio Tozzi, Donato Ferrari, Emanuel Araújo, Evandro Carlos Jardim, Francisco Biojone, Regina Vater, Rubens Gerchman, e muitos outros nomes importantes que figuraram no cenário artístico brasileiro naquela década.

Nas últimas edições das JACs, a partir de 1972, os júris de premiação foram abolidos por serem considerados ultrapassados, e também foram extintos os pré-requisitos para inscrição dos artistas. Já a seleção dos artistas ocorria de maneira pouco convencional, não se valendo de júris de seleção, mas realizando sorteios ou outras formas nada usuais para o período. O espaço do MAC-USP destinado à exposição, durante a sexta edição da mostra, por exemplo, em 1972, foi loteado e os lotes sorteados entre os candidatos interessados em apresentar seus trabalhos, prontos ou em processo.⁹¹ As JACs e os trabalhos apresentados nelas refletiam o ambiente de questionamentos que instigavam a

⁹¹ JAREMTCHUK, Dária Gorete. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999, p. 35-37.

arte brasileira e internacional no período. Além de desenhos e gravuras, que faziam parte das mostras Jovem Desenho Nacional e Jovem Gravura Nacional e que antederam as JACs, também foi apresentado linguagens não tradicionais que incorporavam propostas artísticas conceituais, instalações, objetos tridimensionais, *performances* e outras experimentações que discutiam o efêmero na arte, o contexto político do país, a estrutura do museu, o mercado de arte, a construção institucional de uma história da arte oficial, o papel do artista, o espectador e a instituição cultural dentro do sistema de arte brasileiro. A premiação realizada durante algumas edições dessa exposição constituía-se principalmente por prêmios aquisição. Com a obtenção desses trabalhos e incorporação ao seu acervo, o MAC-USP reconhecia a importância de tal produção artística, ainda que esta não houvesse sido ratificada pela história da arte ou mesmo pela crítica do momento.

As inovações e discussões propostas pela FBSP através da realização das mostras nacionais não são ocorrências isoladas no contexto artístico brasileiro, elas dividem espaço com outras iniciativas significativas e importantes para o reconhecimento de uma arte de vanguarda. A contribuição dessas bienais para a discussão do que vem a ser arte brasileira, amplia o coro de outras proposições semelhantes no período, e sua iniciativa de discutir a arte latino-americana ressoa nos acontecimentos observados no continente. A realização das Bienais de São Paulo, a maneira como essas exposições se constituem e as mostras adjacentes refletem o contexto artístico as quais integram e as circunstâncias pelas quais são submetidas. As Pré-Bienais ou Bienais Nacionais se configuram como exemplo desse processo de discussão e reflexão que envolve as instituições culturais e a comunidade artística brasileira na década de 1970, bem como todo o sistema de arte do Brasil. A criação da I Bienal Latino-Americana responde a questões diversas quando comparadas à sua antecessora nacional, mas nem por isso dissonantes.

CAPÍTULO 2.

Realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo: um projeto de valorização e reconhecimento da arte da América Latina.

Assim como as Bienais Nacionais surgem como um resultado do contexto artístico e das discussões possibilitadas pelo mesmo, a I Bienal Latino-Americana de São Paulo resulta como substituição de um projeto nacional por outro em nível continental. A substituição não foi considerada um fim para as exposições dedicadas aos artistas brasileiros, mas uma ampliação benéfica, visto que uma mostra latino-americana possibilitaria expandir a zona de interesse pelas artes, antes restrita ao Brasil, para toda a América Latina, gerando um maior diálogo entre essas produções. Essa mostra, diferentemente das nacionais, não serviria ao propósito de selecionar artistas latino-americanos a fim de apresentá-los nas edições internacionais, prática já descartada na última edição das Bienais Nacionais, mas se constituía como um evento autônomo. A mesma autonomia que muitos artistas e críticos de arte desejavam para as exposições nacionais. Havia ainda o interesse pela FBSP em manter a periodicidade dessa mostra e torná-la contínua e tão importante quanto as Bienais de São Paulo, e não interrompê-la logo após sua primeira edição, como ocorrido.

A Fundação Bienal de São Paulo deseja com a criação das Bienais Latino-Americanas, proporcionar aos artistas e intelectuais da América Latina um ponto de encontro e a possibilidade de – em conjunto – pesquisarem, debaterem e, se possível, estabelecerem o quanto se poderá chamar de arte latino-americana. Ao mesmo tempo os artistas, críticos e intelectuais em geral dos outros continentes serão atraídos por esta manifestação e terão oportunidade de participar ativamente do desenvolvimento cultural da América Latina.⁹²

Os motivos que podem ser levantados para justificar a substituição das Bienais Nacionais pela Latino-Americana são muitos, como os já mencionados problemas enfrentados pela FBSP ao realizar as Pré-Bienais. Poder-se-ia mencionar, ainda, o incômodo de uma parcela dos artistas brasileiros com a realização dessas mostras e sua política de seleção para as edições internacionais da Bienal de São Paulo, como apontado

⁹² FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **I Bienal Latino-Americana de São Paulo:** catálogo. São Paulo, 1978, p. 19.

pelo artista Tuneu; a ausência de um projeto conceitual que implicava em grandes diferenças de uma exposição para outra; ou mesmo o interesse demonstrado por alguns pareceres encontrados no relatório de sugestões organizado em 1974 sugerindo o fim das Bienais Nacionais. Contudo, a criação da I Bienal Latino-Americana foi oficialmente divulgada no meio artístico e na imprensa da época como sendo a última “grande ideia” de Ciccillo Matarazzo, antes de este deixar a presidência da FBSP, e a consequente substituição das mostras nacionais pela latina decorreria das impossibilidades financeiras em se manter três exposições de vultoso valor financeiro e de constituídas escalas monumentais em seu quadro de atividades.⁹³

Entretanto, outros fatores podem ser considerados como preponderantes para a concepção da mostra latina e não apenas a iniciativa de seu patrono fundador. A própria saída de Ciccillo da presidência da FBSP, no ano de 1975, depois de 25 anos à frente das mostras desde a sua criação, pode ser avaliado como um dado significativo, pois acarretaria na consequente alteração do foco dado por um novo dirigente, levando em consideração seus próprios interesses, objetivos e conceitos acerca de como conduzir as exposições bienais. As últimas Bienais de São Paulo realizadas sob o comando de Ciccillo demonstram que a instituição, apesar de sólida, vinha encontrando diferentes tipos de dificuldades para viabilizar as exposições. Com mais de 70 anos, Ciccillo já havia manifestado interesse em se retirar do comando da Fundação, e começava a preparar sua sucessão, como ocorre em 1971 e em outras ocasiões por motivos de saúde, mas sua substituição oficial ocorre de fato somente no final de 1975, após a realização da XIII Bienal de São Paulo, dois anos antes de sua morte, em 16 de abril de 1977, quando ele possuía 79 anos de idade.

2.1. A mudança na Presidência da Fundação Bienal de São Paulo e a criação da I Bienal Latino-Americana.

⁹³ BIENAL – A Pesquisa da Arte Latino-Americana, entre Mitos e Magia. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 28 de outubro de 1978. (Artigo de imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta de Imprensa IBLA).

No meio artístico é recorrente a opinião de que Ciccillo conduzia a FBSP, assim como as Bienais de São Paulo, com autoridade, independente da situação encontrada no país, e ignorando muitas vezes a opinião de profissionais especializados, como críticos de arte e mesmo artistas, reforçando a política paternalista vigente desde a criação das mostras, herança do mecenato de seu patronato. Mesmo quando esses especialistas eram consultados, como ocorre em 1974, poucas de suas sugestões eram consideradas pelo presidente da Fundação, mantendo assim a estrutura convencional da mostra, já defasada e muito criticada. Assim, a comunidade artística acreditava que a entrada de outro dirigente contribuiria para a mudança desse quadro, tornando as exposições mais autônomas das vontades de seu diretor. A escolha de um novo presidente para a FBSP acarretaria em mudanças no rumo do certame e o apoio de artistas, críticos e intelectuais da área dependeria do nome escolhido para o cargo e, sobretudo, do programa que seria então defendido pelo novo diretor. “Muitos artistas que há vários anos veem (sic) recusando sistematicamente participar da Bienal estariam dispostos a reabrir o diálogo”, afirma o crítico de arte brasileiro Frederico Morais, o que leva a entender que muitas das dificuldades enfrentadas pela instituição, inclusive o boicote, poderiam ser amenizados dependendo da escolha feita pelo Conselho da Fundação.⁹⁴

Em novembro de 1975 realiza-se a eleição para o cargo de presidente das Bienais de São Paulo, com mandato até 1977. A decisão estaria entre os nomes de Oscar P. Landmann, primeiro vice-presidente, e Luiz Villares, membro do Conselho Administrativo da FBSP. O eleito foi Oscar Landmann, russo naturalizado brasileiro, empresário e Cônsul Honorário da Colômbia no Brasil. O vice-presidente já acumulava as funções de gerenciamento da FBSP, desde o afastamento recente de Ciccillo por motivos de saúde em início de 1975. A posse de Landmann na presidência da FBSP, ainda em 1975, não configura mudanças bruscas e repentinas nas mostras. Apesar de muitas transformações poderem ser observadas até o final de sua gestão, como serão abordadas posteriormente, estas mudanças decorre do estilo liberal com que o cônsul atuava na Fundação, dando

⁹⁴ MORAIS, Frederico. A Bienal escolhe presidente. A Bienal ainda é importante? **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 de novembro de 1975. (Artigo de imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta FMS2).

maior autonomia aos membros do CAC na organização das mostras, não refletindo, contudo, suas próprias ideias para a realização das exposições.

De acordo com o novo regulamento interno do Conselho de Arte Cultura, além de suas funções consultivas e poder normativo, terá este “total autonomia” conforme enfatizou, durante a posse, presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Sr. Oscar Landmann, em reunião que estiveram presentes o vice-presidente Luis Rodrigues Alves e os diretores Oswaldo Silva, Dilson Funaro e Romeu Midlin.⁹⁵

Landmann foi responsável pela organização da XIII Bienal de São Paulo em 1975, trabalhando em conjunto com Ciccillo. A concepção dessa Bienal mantém as características estruturais das edições anteriores, fiel aos princípios originais de organização prezados por Ciccillo, como a presença de Salas Especiais e delegações nacionais, além do caráter global do evento. Em entrevista concedida à imprensa naquele mesmo ano acerca da realização da exposição, Landmann se mostra tradicionalista diante de mudanças na estrutura do certame. Para ele, a XIII Bienal de São Paulo recuperou o público que as edições anteriores haviam perdido justamente por se apresentar de modo mais conservador, pois, ainda segundo o cônsul colombiano, a maior parte do público não gostava e/ou não entendia de arte de vanguarda e por isso vinha se afastando das exposições.⁹⁶ Ainda assim, essa Bienal ficara conhecida como a “Bienal dos videomakers”.

Organizada, como as anteriores, de forma a preservar a mais ampla liberdade de critérios de constituição, livre de vinculações a particulares correntes estéticas ou diretrizes de pesquisa, esta XIII Bienal engloba as mais diversas e conflitantes tendências, refletindo a problemática com que se defrontam, em nossos dias, artistas, críticos e público, e sua perplexidade diante de uma cultura em trânsito. Será errôneo supor que a fidelidade aos princípios de organização originais e a manutenção do caráter global da manifestação sejam sinônimo de ausência de renovação. A contínua e continuamente intensificada renovação operada ao longo de um quarto de século é suficiente para afastar essa hipótese.⁹⁷

As palavras de Ciccillo Matarazzo transcritas na apresentação do catálogo da mostra, e descritas acima, demonstram a pouca disposição de ambos os dirigentes naquele momento em aceitar sugestões como as que foram feitas pelo artista Baravelli no ano

⁹⁵ BIENAL Latino-Americana em vez de Bienal Nacional. Ata de Reunião do Conselho de Arte e Cultura (CAC) da FBSP. São Paulo, 1976. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta IBLA).

⁹⁶ LANDMANN, concepção conservadora. **O Globo**. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1975. (Artigo de imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta FMS2).

⁹⁷ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **XIII Bienal de São Paulo**: catálogo. Op. cit., p. 13.

anterior, em 1974, em que se propõe uma revisão da estrutura das Bienais no sentido destas colaborarem para a construção e discussão da história da arte recente, apresentando um recorte bem definido das principais tendências artísticas nacionais e internacionais. Contudo, como já mencionado anteriormente, as sugestões feitas a essa exposição não foram de todo modo descartadas, a proposta de ampliar o foco dado à América Latina é aceita e realizada. Porém, o maior interesse pela América Latina não pode ser atribuído apenas às sugestões da comunidade artística no relatório realizado naquele ano, mas ao próprio interesse de Landmann, visto que este era um exímio admirador da produção artística do continente latino-americano.

Landmann radicou-se no país em meados da década de 1930 para substituir um antigo representante da empresa de sua família que trabalhava no Brasil e havia falecido. O Grupo Landmann atua no ramo da indústria cervejeira fornecendo-lhe matéria-prima a produção da bebida para os mais diversos países, como o Brasil e outros da América Latina, possuindo matriz na Alemanha e filiais na Rússia, Suécia e escritório em São Paulo desde o século XIX. Fluente em espanhol, Landmann, viajava com frequência para alguns países do continente latino-americano com o intuito de visitar clientes. Em decorrência das constantes viagens, Landmann passa a se interessar pela produção artística e cultural da região, o que o motiva a iniciar, nessa mesma década, sua coleção de arte pré-colombiana, formada em sua maioria por tecido, cerâmica e ouro, especialmente de origem peruana. Parte de sua coleção foi doada na década de 1960 ao antigo Museu de Arte e Arqueologia, e pertence hoje ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo. Para Julio Landmann, filho de Oscar Landmann e também ex-presidente da FBSP, seu pai sempre fora um grande admirador da arte latino-americana, admiração que teria influenciado sua gestão na Fundação.

Meu pai sempre gostou de colecionar, sempre gostou de arte de uma maneira geral sem ser um especialista [...]. Durante o tempo em que permanecia nesses países ele procurava saber o que havia de mais interessante em matéria de pintura, escultura e artistas. Ele entrou no mundo das artes sul-americanas, no nascer dessas artes, e começou a ver as belezas das artes da América do Sul, a encantar-se pelas coisas que eram feitas aqui, [...] como as pinturas do Guayasamín, no Equador, Torres Garcia, no Uruguai, e depois Szyszlo, no Peru, Alejandro Obregón, na Colômbia. Cada país desses já havia artistas aparecendo e ele começou a colecionar arte colonial, santas, coisas de prata e quadros desses

pintores do continente. Então, ele tomou conhecimento da arte pré-colombina, que passou a ser sua paixão. Os huaqueiros, os caçadores de tesouros (chamavam-se assim porque as pirâmides no Peru são denominadas huacas, e os que perfuram as huacas em busca de ouro são os huaqueiros), embora fosse uma profissão legal, não tinham o menor conhecimento arqueológico e só se interessavam por ouro, destruindo todo o resto, como tecidos e objetos de cerâmica. Para meu pai isso era um absurdo e alguém deveria colecionar [essa produção]. Ele então comprava por nada, pois não havia proibição, era outra época. Assim ele começou sua coleção de arte pré-colombina.⁹⁸

Na década seguinte, em 1941, Oscar Landmann torna-se Cônsul da Colômbia no Brasil, após substituir o então Cônsul Geral e seu amigo, que também era membro da Federação Nacional de Cafeteiros da Colômbia. A seu pedido, Landmann o substitui por duas semanas, após ele ser acusado pelo governo brasileiro de espionagem ao passar informações climáticas de plantações de café do Brasil para seu país de origem. Ao ver o amigo expulso do país, Landmann assumiu algumas funções no Consulado da Colômbia, como hastear a bandeira, assinar passaportes e conceder vistos, até que outro pudesse ocupar seu lugar. No entanto, o que era para ser um favor concedido a um amigo por duas semanas se torna um trabalho de 60 anos. Em 1944, Landmann se casa com Edith Martha Magnus e ambos assumem a Colômbia como sua segunda pátria, tornando sua própria casa uma extensão de solo colombiano, onde recebiam junto à sua família presidentes, ministros, cônsules e artistas, ajudando-os, principalmente os últimos, a inserir-se na cidade de São Paulo. Em função de seu trabalho como Cônsul e de sua amizade com inúmeros artistas colombianos, como Eduardo Ramirez Villamizar, Edgar Negret, Alejandro Obregón e Fernando Botero, Landmann é convidado a ser Comissário nas representações nacionais da Colômbia nas IX, X, XI e XII edições da Bienal de São Paulo nas décadas de 1960 e 1970, onde também trabalhava como Conselheiro desde 1963, quando então ele próprio se torna presidente da FBSP. Sua esposa Edith também atuava constantemente no setor cultural, promovendo atividades e eventos que privilegiasse a arte colombiana, seja ela pré-colombiana ou de artistas contemporâneos, sendo inclusive Comissária da Colômbia nas Bienais como fora seu marido.⁹⁹ No papel de membro do Conselho Consultivo da FBSP desde 1963, e posteriormente do Conselho Administrativo, Landmann sempre convidava críticos de arte latino-americanos a conhecer, visitar e comentar as exposições bienais.

⁹⁸ Depoimento do ex-presidente da FBSP Julio Landmann. São Paulo, 23 de agosto de 2012.

⁹⁹ Idem.

Assim, o continente latino-americano seria a principal mensagem emitida pela primeira Bienal dirigida por Landmann, em 1975. Das dez Salas Especiais dispostas, nove foram dedicados a artistas da América Latina, sendo um brasileiro: Ary Brizzi, da Argentina; Mário Toral, do Chile; Edgar Negret, da Colômbia; José Luiz Cuevas, do México; Fernando de Szyszlo, do Peru; Luis Hernandez Cruz, de Porto Rico; Augusto Torres, do Uruguai; Alejandro Otero, da Venezuela; e o já mencionado brasileiro Jonas dos Santos. Os artistas escolhidos são grandes expoentes artísticos em seus respectivos países, com contribuições significativas para a arte produzida na América Latina. O único europeu a receber uma Sala Especial nessa exposição foi o italiano Pier Luigi Nervi, que trabalhava na construção de edifícios utilizando como sua principal matéria prima o concreto armado e os elementos pré-fabricados. As indicações para as Salas Especiais demonstram a atuação desempenhada por Landmann na proposta de integração da arte latino-americana, como se observa na apresentação do catálogo da mostra: “a participação [...] de renomados artistas latino-americanos vem evidenciar os aspectos que configuram a existência de uma unidade cultural e artística, não explicável unicamente como decorrência do parentesco de língua e colonização”.¹⁰⁰

O compromisso de Landmann com a arte produzida na América Latina também pode ser reconhecido na sua proposta, ainda em 1975, de criação de uma única bienal para reunir as muitas existentes no continente naquele período, como as realizadas em Cali e Medellin, na Colômbia; Córdoba, na Argentina; San Juan, em Porto Rico; e Santiago, no Chile, sendo as duas últimas de gravura. De acordo com suas palavras, “os responsáveis por todas estas Bienais concentrariam esforços na Bienal de São Paulo, que, em consequência, daria maior apoio à arte latino-americana”.¹⁰¹ A proposta não deixa explícita a criação da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, mas indica a “realização de grandes exposições retrospectivas ou temáticas, de caráter circulante de vulto no continente, como Tamayo, Botero, Lam, Matta, etc”.¹⁰² Para Julio Landmann, seu pai sempre teve grande interesse em

¹⁰⁰ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **XIII Bienal de São Paulo**: catálogo. Op. cit., p. 17.

¹⁰¹ LANDMANN, concepção conservadora. **O Globo**. Op. cit.

¹⁰² Idem.

compartilhar seu conhecimento sobre a arte sul-americana com outras pessoas, a ponto de tornar-se um defensor da América Latina.

Papai sempre achou que a Bienal de São Paulo não deveria ser só uma janela para os brasileiros, mas também para os latino-americanos, e como ele havia chegado muito antes de todo mundo nessa irmandade latino-americana, dizia: “por que eu tenho que ir para a Alemanha, para a Europa, para os EUA, ou mesmo para a África do Sul, se eu tenho coisas maravilhosas aqui do lado, não é?” “Será que a gente não vai valorizar o que está mais perto da gente?” Papai sempre amou a América Latina, e eu me lembro dele insistindo, insistindo, insistindo em fazer uma Bienal latino-americana. E todo mundo dizia: “Para quê? Tem a Bienal grande”. Até que um dia ele conseguiu. E a ideia era perpetuar, mas obviamente só ele estava interessado. [...] Ele era um latino-americanista, pela América Latina e pelo indígena. Meu pai sempre teve um respeito muito grande à identidade nativa, seja ela andina ou brasileira. Ele achava que nós deveríamos saber valorizar aqueles que foram invadidos.¹⁰³

Apesar dos indicativos, Oscar Landmann não configurava como o único defensor da arte da América Latina nas Bienais de São Paulo. A problemática artística latino-americana pode ser observada em Bienais anteriores, como a exposição “Barroco Missionário do Paraguai”, organizada pela Missão Cultural Brasileira em Assunção com apoio de Lívio Abramo, na VI Bienal de São Paulo, em 1961, quando as mostras ainda eram ligadas ao MAM-SP e tinham como diretor artístico o historiador e crítico de arte Mário Pedrosa. A exposição contou com peças do Barroco Colonial paraguaio na área das Missões Jesuíticas e Franciscanas. Ou ainda, na VII Bienal de São Paulo, de 1963, primeira a ser realizada pela recém-criada FBSP, em que se apresentou a primeira mostra de “Arte Pré-Colombiana”, contendo obras da Argentina, Colômbia e Peru. Tendo entre as peças, selecionadas pelo Instituto de Arte Contemporânea de Lima, exemplares de tecidos e telas pintadas, peças de ouro e outros metais, cerâmicas e esculturas de madeira. A exposição contou com a confecção de um rico catálogo em que se descrevem as características culturais e artísticas de cada etnia participante. Essas mostras, apesar de distantes do propósito primeiro das Bienais de São Paulo, que se caracterizava por anunciar o que havia de mais recente no mundo das artes, apresentavam elementos inéditos sobre o passado latino-americano, até então, pouco conhecido do público das Bienais. Também fora criado o “Grande Prêmio Latino-Americano de Arte Francisco Matarazzo Sobrinho”, no ano de

¹⁰³ Depoimento do ex-presidente da FBSP Júlio Landmann. São Paulo, 23 de agosto de 2012.

1967 que vigorou até 1975, em que sua função era premiar apenas artistas da América Latina que mais se destacassem nas mostras.¹⁰⁴

Contudo, alguns críticos de arte brasileiros alegam que a atenção da Bienal de São Paulo sempre esteve voltada para a Europa enquanto Ciccillo esteve no comando da FBSP, como é o caso de Frederico Morais. O crítico questiona a validade do intercâmbio e o diálogo proporcionado pela mostra entre os países latino-americanos, quando faz um exame das premiações nas Bienais no decorrer dos anos e constata que na sua maioria os prêmios regulamentares e de maior valor financeiro foram concedidos a artistas europeus e norte-americanos, preterindo artistas de outras partes do mundo. As premiações para o crítico são “um índice para a averiguação das pressões culturais exercidas pelas grandes nações e pelo mundo multinacional, pouco, ou nada, relacionadas com originalidades ou excelência na produção”.¹⁰⁵ De opinião semelhante, Mario Pedrosa afirma que as premiações tornaram-se um jogo de marchands ou de combinações políticas em função de rivalidades nacionais que se compensam reciprocamente.¹⁰⁶ A FBSP, ao criar um prêmio dedicado a artistas da América Latina, pretende destacar ou evidenciar a produção artística do continente, mas compensa, e quem sabe legitima, a falta de prêmios a esses mesmos artistas em categorias mais relevantes. Dessa forma, é possível questionar até que ponto a criação da I Bienal Latino-Americana de São Paulo resulta da “grande ideia” de Ciccillo, da influência do latino-americanista Landmann ou do contexto artístico e histórico que demonstra crescente interesse pela temática na década de 1970.

2.2. O despertar para a arte da América Latina.

¹⁰⁴ O Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo Sobrinho foi concedido aos seguintes artistas: o brasileiro Goebel Weyne e o colombiano Alejandro Obregón, no ano de 1967; a brasileira Maria Argentina Bibas e o uruguaio José Cúneo Perinetti, em 1969; o guatemalteco Luiz Diaz Aldana, em 1971; o brasileiro Sérgio Augusto Porto, em 1973; e a guatemalteca Joyce de Guatemala, em 1975. Cf: FARIAS, Agnaldo (org.). **50 anos de Bienal de São Paulo: 1951-2001**. Op. cit.

¹⁰⁵ MORAIS, Frederico. **Artes Plásticas na América Latina: do Transe ao Transitório**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1979, p. 59.

¹⁰⁶ PEDROSA, Mário. “Por dentro e por fora das Bienais”. In: **Mundo, Homem, arte em crise**. Op. cit., p. 300.

A realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, no ano de 1978, coincide com uma série de eventos dedicados à mesma temática. O contexto artístico do período, principalmente ao longo da década de 1970, discutiu e valorizou de modo crescente a produção artística do continente, realizando conferências, eventos, simpósios e mostras de artes plásticas em diversos países da América Latina e Estados Unidos. Podem-se enumerar alguns eventos significativos do período que contribuíram para o debate acerca da arte latino-americana, como o Encontro da UNESCO, em Quito – Peru, em 1970; a publicação em 1973 do livro “*Dos décadas vulnerables nas artes plásticas latinoamericanas – 1950-1970*”, de autoria da historiadora e crítica da arte argentina radicada na Colômbia Marta Traba, com publicação no Brasil em 1977; a edição de 1974 da Bienal de Veneza dedicada ao Chile, em protesto à ditadura de Augusto Pinochet; o Simpósio de Artes Plásticas e Literatura, realizado na Universidade do Texas em parceria com a revista mexicana *Plural*, em Austin – EUA, em 1975; o primeiro Colóquio Internacional de História da Arte no México, também em 1975; as polêmicas envolvendo arte latino-americana protagonizada pela revista mexicana *Artes Visuales*, em 1976; e a edição de 1977 da Bienal de Paris e a numerosa acolhida de artistas latino-americanos. É possível mencionar ainda os inúmeros eventos concretizados em 1978, como: as Jornadas Artísticas ou Jornadas Internacionais da Crítica, realizada em Buenos Aires, Argentina (com sua primeira edição naquele ano); o I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos, em Caracas, Venezuela; a I Bienal Ibero-Americana de Pintura e a I Mostra Latino-Americana de Fotografia Contemporânea, ambas realizadas no México; a mostra *América Latina: Geometria Sensível*, no MAM-RJ, Brasil, curada pelo crítico de arte e jornalista brasileiro Roberto Pontual; a criação do Centro de Documentação de Arte e Arquitetura para a América Latina no Centro de Arte y Comunicación – CAYC, na Argentina; a criação da União de Museus da América Latina e do Caribe, pelos representantes dos principais museus e entidades similares da região, com sede no Museu de Arte Moderna de Bogotá, Colômbia; a criação da Associação para Arte Latino-Americana (ALAA), ligada à Universidade do Texas; e por fim, a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, que contou, além da exposição de artes plásticas, com um Simpósio onde reuniu inúmeros críticos de arte, historiadores, sociólogos e estudiosos do

tema. E abrindo a década seguinte a realização do Encontro de Artes Visuais e Identidade na América Latina organizado pelo *Foro de Arte Contemporáneo* do México, em 1981.

Nota-se a criação de inúmeros eventos e entidades culturais apenas na década de 1970, e especialmente no ano de 1978. Roberto Pontual define esse mesmo ano como sendo “de latino-americanismo galopante”, referindo-se à profusão de exposições dedicadas a essa problemática e o interesse que a América Latina despertou nesse período para os latino-americanos e os estrangeiros.¹⁰⁷

O ano de 1978 foi fundamental para a fixação da arte latino-americana como eixo de interesse na própria América Latina, repercutindo até fora dela, sobretudo nos EUA. Salões, bienais, mostras temáticas, encontros, conferências, debates, seminários e edições – enfim, toda uma crescente circulação continental de obras, gente e ideias – alimentaram continuamente o calendário da temporada, com destaque para a presença de quatro países: México, Venezuela, Brasil e Argentina.¹⁰⁸

Esses eventos serviram para que teóricos de diferentes nacionalidades pensassem a arte produzida na América Latina, assim como expressava uma tentativa de melhor compreender a cultura dos povos aqui existentes, renovando a discussão que envolve o resgate de nossas raízes e realidades imediatas e, muitas vezes, a consequente proteção da arte produzida no continente de influências e movimentos estrangeiros vindos, principalmente, de centros artísticos hegemônicos como Paris e Nova York, definindo uma postura de defesa da cultura continental. Os debates organizados nessa década fortaleceram um fenômeno de efervescência teórica que reivindicava uma arte regional ligada culturalmente à América Latina, uma tentativa de se identificar o que é culturalmente próprio ao continente e o que é alheio. Esses eventos, colóquios, encontros e simpósios coincidiram com o processo de expansão da arte latino-americana no âmbito internacional na década de 1970. Essa mesma década também representa o apogeu e expansão dos governos ditatoriais na América Latina, e não apenas no Brasil, o que ampliava a necessidade de debater os rumos tomados pelas práticas culturais, fortalecendo a conjuntura teórico-artística do momento.

¹⁰⁷ PONTUAL, Roberto. Mitos impostos, mitos despostos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 08 de Novembro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

¹⁰⁸ Idem. Afluência Latino-Americana. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05 de abril de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

O crescente interesse pela arte da América Latina também reflete a busca de muitos setores artísticos por determinar o que viria ser o “ser latino-americano”, sua identidade e as consequências para a arte do continente, e a necessidade de investigações imediatas. Ao longo do século XX, sobretudo a partir da década de 1920, observa-se a busca por raízes culturais na arte por artistas de todo o continente. Muitas vezes essa busca está aliada à relação entre a produção artística e política de seus países, permitindo o florescer de novas linguagens e propostas artísticas, contraditoriamente afinadas com as vanguardas internacionais, sob a influência de acontecimentos marcantes, como, por exemplo, a Revolução Mexicana e o nascimento do Muralismo Mexicano, e a realização da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922, no Brasil, e o consequente surgimento do Modernismo e movimentos como Pau-Brasil, Antropofagismo e Verdeamarelismo, como já citado anteriormente. Esses e outros movimentos ocorridos na América Latina conduziram os artistas à reavaliação da tradição artística e à rejeição do período colonial e da cultura europeizada do século XIX, assim como ampliaram a valorização da tradição cultural popular, indígena ou de miscigenação africana. O movimento de redescoberta de tradições locais foi observado em quase todos os países do continente e muitos artistas evidenciaram as contradições moderno/primitivo, centralismo/regionalismo, Europa/América. Portanto, a busca por uma identidade latino-americana na arte que parte, principalmente, da crítica de arte das décadas de 1960 e 1970, não se configura como um acontecimento inédito, ainda que no princípio do século XX as discussões sobre identidade artística estabelecida pelos artistas da América Latina se limitassem geralmente às suas nacionalidades, ou seja, a busca por raízes de uma arte brasileira, argentina, uruguaia, mexicana, etc.

Nem mesmo se configura como um movimento exclusivo das artes plásticas, uma vez que a partir da década de 1960 se observa a ocorrência do *Boom* da literatura latino-americana, em que diversos escritores debatem a mesma problemática “identitária”. As discussões que envolvem o *Boom* contribuem e se refletem nos questionamentos da produção das artes plásticas do mesmo período. O *Boom* projetou no circuito literário latino-americano e internacional escritores de diferentes estilos entre si e de diferentes nacionalidades, mas que se reconheciam como produtores do Realismo Mágico ou Realismo Fantástico, movimento literário do período. É possível destacar entre os

principais nomes da época os argentinos Julio Cortázar e Jorge Luis Borges, o chileno José Donoso, o colombiano Gabriel García Marquez, os cubanos José Lezama Lima, Guillermo Cabrera Infante e Alejo Carpentier, o mexicano Carlos Fuentes e o peruano Mario Vargas Llosa. A participação de escritores brasileiros no *Boom* é questionável e pouco conclusiva, mas é possível aludir a alguns nomes, que assim como os hispano-americanos, obtiveram renome internacional, como é o caso de Jorge Amado e João Guimarães Rosa.

Romances como *A morte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes e publicação de 1962, *O Jogo de Amarelinha*, Julio Cortázar de 1963, *Paradiso*, José Lezama Lima de 1966, *Cem anos de solidão* de Gabriel García Marquez, do ano de 1967, e *A casa verde* de Mario Vargas Llosa, publicado em 1968, marcam o *Boom* e se caracterizam pela forte experimentação formal, por serem literalmente inovadores e internacionalmente aclamados. Esses romances tendiam a organizar suas narrativas em torno de grandes teorias acerca da identidade cultural e política da região, além de refletir a percepção de uma realidade contraditória, ambígua e caótica em uma narrativa fantástica. As razões para o sucesso da literatura latino-americana tanto no continente quanto fora dele nesse período são inúmeras, no entanto, as mais frequentemente citadas são: (1) a consolidação do mercado editorial em países como Argentina e México e a aproximação das editoras latino-americanas das espanholas, e ainda as inúmeras traduções realizadas desses romances para outros idiomas, atingindo além dos países europeus também os Estados Unidos; (2) o esgotamento do modelo literário anterior baseado no regionalismo; (3) e a Revolução Cubana, em meados dos anos 50, com a chegada de Fidel Castro e o interesse despertado pelo continente, colocando sua literatura em foco. Muitos escritores da América Latina possuem um posicionamento favorável à política socialista de Cuba, como é o caso de Cortázar, o que define e influencia sua própria produção como uma busca por uma identidade, o que o leva destacar os implícitos políticos contidos em uma ótica de esquerda.

Minha ideia de socialismo não passa por Moscou, mas nasce com Marx para se projetar a realidade revolucionária latino-americana, que é uma realidade com características próprias, com ideologias e realizações condicionadas por nossas idiossincrasias e por nossas necessidades, e que hoje se expressa historicamente em eventos como a Revolução Cubana, a guerra de guerrilhas em diversos países do continente, e as figuras de homens como Fidel Castro e Che Guevara. [...] Minha adesão à sua luta revolucionária nasce de que a creio como a primeira grande tentativa em profundidade para resgatar a América Latina do colonialismo

e do subdesenvolvimento. Quando me reportam minha falta de militância política com relação à Argentina, por exemplo, o único que poderia contestar é primeiro, que não sou militante político, e segundo, que meu compromisso pessoal e intelectual excede nacionalidades e patriotismos para servir à causa latino-americana, onde pode ser mais útil. Da Europa, onde eu moro, eu sei muito bem que é preferível trabalhar em prol da Revolução Cubana que me dedicar a criticar o regime de Onganía ou de seus equivalentes no Cone Sul, e que minha melhor contribuição ao futuro da Argentina está em fazer tudo o que puder para ampliar o âmbito continental da Revolução Cubana.¹⁰⁹

A utilização do termo “boom” remete ao fato de ser esse um acontecimento temporário e transitório, não atingido a permanência devida para a divulgação de uma produção ímpar. Sua definição e as características que validam esse movimento geraram posições diversas entre os próprios protagonistas, culminando em um debate de inúmeras polêmicas.¹¹⁰ Como uma constante, os escritores rechaçam a ocorrência do *Boom*, como Mario Vargas Llosa no *Coloquio del Libro*, em 1972:

O que se chama “boom” e ninguém sabe exatamente o que é – eu particularmente não o sei – é um conjunto de escritores, tão pouco sabe exatamente quem, pois cada um tem sua própria lista, que adquiriram de maneira mais ou menos simultânea no tempo de certa difusão, certo reconhecimento por parte do público e da crítica. Isso pode se chamar, talvez, de um acidente histórico. No entanto, não se tratou, em nenhum momento, de movimento literário vinculado por um ideário estético, político ou moral. Como tal, esse fenômeno já passou. E adverte-se certa distância em relação a esses autores, assim como certa continuidade em suas obras, mas é um fato, por exemplo, um Cortázar ou um Fuentes terem poucas coisas em comum e muitas outras em divergências. Os escritores aproveitaram muitíssimo esta situação, mas esta também contribuiu para que se difundisse a literatura latino-americana, o qual constitui um resultado no fim das contas positivo.¹¹¹

De acordo com Angel Rama, crítico literário uruguaio, ao revisar o *Boom* identifica-se tendências em que coexistem elementos diferentes e até mesmo contraditórios nas escritas, mas que ainda assim tentam se reunir, como em uma busca por “identidade”,

¹⁰⁹ CORTÁZAR, Júlio. *Life en español*. Nova York, 07 de abril de 1969. Entrevista de Júlio Cortazar à versão espanhola da revista *Life* e reproduzido na íntegra em **Ruinas Digitales – Arqueologia Comunicacional**: <<http://www.ruinasdigitales.com/cristianismoyrevolucion/cyrcortazarvslife1616/>>. Acesso em: 07/07/2013. [Tradução da pesquisadora].

¹¹⁰ A polêmica mais chamativa entre escritores latino-americanos foi protagonizada pelo peruano José Maria Arguedas e pelo argentino Júlio Cortázar, e foi provocada pela publicação, na revista *Amaru* (Lima, abril/junho, 1968), do primeiro “diário” de Arguedas que se intercala em seu romance póstumo *El zorro de arriba y El zorro de abajo*, ao qual respondeu Cortázar em *Life en español* (Nova York, 07 de abril de 1969), replicando Arguedas em seu artigo “Invitable comentário a umas ideias de Júlio Cortázar”, em *El Comercio* (Lima, 1º de junho de 1969). Cf.: RAMA, Angel. “El Boom en perspectiva”. In: **La Crítica de la Cultura em America Latina**. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, s/d, p. 271.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 271-272. [Tradução da pesquisadora].

termo que pode discernir os conflitos entre tradição e modernização que constitui a essência de suas existências. A preservação de tal “identidade” motivou diversos comportamentos culturais na literatura do período, como a interrogação do passado, uma investigação sobre as relações com o mundo exterior, que conduziu à produção da teoria da dependência, e o avivamento das correntes nacionalistas e até folcloristas. Dessa forma, justifica-se a atenção à determinada produção literária que reclama mais que esquemas sociais e realistas, mas uma espécie de comunhão espiritual, tão sensível quanto intelectual, aberta, livre e filosoficamente idealista, transcendente dos mundos e das realidades, e ao mesmo tempo bem instalada na experiência concreta, urbana e moderna.¹¹²

Nas artes plásticas, a mesma busca por identidade pode ser observada. O historiador e crítico de arte argentino, e antigo professor de História da Arte na Universidade do Texas, Damián Bayon, certa vez afirmou: “por herança: nasce-se nativo, como se nasce apátrida”.¹¹³ Definir tal identidade pode ser um exercício complexo, quem sabe inalcançável. Ainda assim, artistas, críticos e historiadores da arte arriscaram no período aproximações e distanciamentos, em uma observação atenta da produção artística do continente, na tentativa de encontrar algo que possa se configurar como o denominador comum dos latino-americanos. A tentativa de determinar o que vem a ser a arte latino-americana, elege e reconhecer características que unam diferentes produções de um vasto e nada homogêneo continente, reflete a constatação da marginalização sofrida por essa mesma produção artística em relação à produção de países centrais no desenvolvimento da história da arte ocidental no decorrer das últimas décadas, quem sabe nos últimos séculos. A marginalização da produção artística da América Latina, bem como de outros centros regionais, é entendida por alguns historiadores da arte como sendo uma consequência das políticas adotadas pelos grandes centros artísticos hegemônicos, como Nova York e Paris, para afirmar sua supremacia diante de circuitos artísticos locais, ainda que a relação complexa e dicotômica entre metropolitano e provinciano, que se impõe no sistema de arte internacional e aceita universalmente, não obedeça a uma ordem natural.

¹¹² Ibidem, p. 274.

¹¹³ AMARAL, Aracy. “Simpósio de Austin”. In: **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer**. Op. cit., p. 229.

Essa é a defesa do crítico e historiador da arte, e também artista, australiano Terry Smith, autor do texto “O Problema do Provincianismo” (publicado originalmente na revista norte-americana *Art Forum*, em 1974, e no ano seguinte no Brasil, na primeira edição da *Revista Malasartes*), em que reflete principalmente sobre o circuito de arte australiano que, assim como o latino-americano, apresentar-se-ia, após um rápido exame de suas características, provinciano quando este é comparado ao circuito europeu, ou, especialmente, norte-americano. Apesar de Smith se concentrar no sistema de arte de seu país natal, alguns paralelos podem ser estabelecidos com as discussões acerca da arte no Brasil e na América Latina. De acordo com Smith, um sistema de arte provinciano se estabeleceria por não levar em consideração as demandas de seu próprio meio e por incorporar constantemente discussões e movimentos artísticos oriundo de centros hegemônicos, que não correspondem à sua realidade local imediata ou que não nasceram de discussões relacionadas ao seu próprio sistema. Como consequência, o caráter inicial desses mesmos movimentos é distorcido quando adaptados a um novo contexto artístico e cultural, utilizando os princípios estéticos das linguagens artísticas internacionais, mas alterando o conteúdo da mensagem ou motivação primeira que levaram à criação dessas mesmas linguagens. A importação de tendências artísticas externas estimularia, de acordo com Smith, a submissão do sistema de arte classificado como regional àquele entendido como internacional, forçando a transmissão do valor artístico em uma via de mão única, ou seja, apenas os artistas pertencentes ao centro metropolitano seriam valorizados e reconhecidos como internacionais (e passíveis de exercer influências), enquanto os artistas procedentes de outros centros não alcançariam esse patamar por estarem sempre contaminados por características locais e nacionais, e que, portanto, deveriam ser eliminadas.¹¹⁴ A relação entre centros regionais/internacionais ou provincianos/metropolitanos, entretanto, não se configura de forma simples, porque nem todo centro hegemônico pode ser considerado estéril de influências externas e nem todo centro local é reproduzidor de uma cultura externa à sua. Assim como, todo centro hegemônico é em parte provinciano, uma vez que está constantemente voltado para suas próprias necessidades, e todo centro regional pode ser e é

¹¹⁴ SMITH, Terry. O Problema do Provincianismo. *Revista Malasartes*. Rio de Janeiro, nº1, set/out/nov. de 1975, p. 30-31.

detentor de uma produção de destaque e qualidade, e muitas vezes envolvida com questões relacionadas à sua identidade cultural, como uma tentativa de renovar as estruturas do sistema de arte a qual essa produção pertence e afirmar, assim, sua importância para a comunidade artística internacional, contribuindo para a restrição de influências vindas de outros centros que não reflitam a realidade imediata daquela localidade.

Antecedendo em alguns anos esses questionamentos, o escritor e crítico de arte brasileiro Ferreira Gullar já analisa a recepção de influências externas pela arte brasileira em 1965, em seu livro *Cultura posta em questão*. O crítico afirma que a existência do caráter vanguardista de uma obra de arte, quando esta é posta em relação ao que foi realizado anteriormente dentro da mesma tendência, não implica, necessariamente, em um julgamento de valor ou um acréscimo de valor por seu vanguardismo, sendo ingenuidade perseguir determinado “modelo de modernidade” provindo de cenários artísticos que não dividem as mesmas realidades culturais dos artistas brasileiros.¹¹⁵

Sucede, porém, que todas essas mudanças são impostas de fora, pelas transformações operadas em Paris ou Nova York. Resultado: torna-se impossível aos nossos artistas, submetidos a tais injunções do mercado de arte, aprofundar qualquer experiência. Isso só será possível quando se compreender a necessidade de enfrentar criticamente o que vem de fora, para aceitá-lo ou refutá-lo. Não se trata, pois, de pretender “uma pintura nacional”, trata-se de, simplesmente, criar condições para a pintura, qualquer que seja, uma vez que ela só surgirá do aprofundamento e da continuidade da experiência. O caminho para isso é voltar-se para o que já foi feito entre nós, ou para o que, lá fora, melhor se afina com a necessidade cultural interna e apoiar-se na temática que o país oferece. É preciso agir conscientemente.¹¹⁶

A necessidade por se definir uma identidade para a arte produzida na América Latina surge, para uma parcela da crítica de arte do período, como uma necessidade de proteção e autoafirmação. A década de 1970 foi palco de uma crise artística que colocou em dúvida os paradigmas que cercavam o sistema evolutivo da arte então realizada na América Latina. As reações que envolveram a nova e conflitante situação da arte no continente foram díspares, como afirma a historiadora da arte argentina Fabiana Serviddio,

¹¹⁵ GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento: Ensaios sobre Arte**. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, p. 37. (A publicação reúne dois livros do autor, *Cultura posta em questão*, de 1965, e *Vanguarda e Subdesenvolvimento*, de 1969, ambos originalmente publicados pela editora Civilização Brasileira).

¹¹⁶ Idem, p. 31-32.

pois os críticos do período se dividiram entre assumir um posicionamento ideológico e denunciar o caráter neocolonial das posturas internacionais, ou tentar reformular seu modelo artístico modernista.¹¹⁷ O movimento intelectual e artístico de busca por reformulação, entendimento e defesa de uma arte latino-americana, além do debate dos rumos que deveriam ser seguidos, à contramão de uma arte ocidental universal, desenvolve-se com mais impacto na década de 1970, sobretudo através dos eventos realizados, como os já mencionados anteriormente. Ainda de acordo com Serviddio, simpósios, exposições e publicações reuniram críticos e artistas na discussão de uma nova metodologia de análise para uma nova história da arte que pudesse configurar como propriamente latino-americana.¹¹⁸

Entre as principais realizações e contribuições do período, destaca-se o Simpósio ocorrido na Universidade do Texas, entre os dias de 27 a 29 de Outubro de 1975, versando sobre literatura e artes plásticas, e reunindo teóricos e artistas das mais diferentes nacionalidades do continente, marcando suas posições através de questões que nortearam a discussão. A organização das falas e discussões do simpósio de artes plásticas resultou na publicação do livro *“El artista latinoamericano y su identidad”*, organizado por Damián Bayon, base para a compreensão do posicionamento assumido por muitos intelectuais sobre a produção artística realizada no continente.¹¹⁹ O simpósio também acompanhou a exposição *“12 artistas latinoamericanos de hoy”*, organizada por Bayon e pelo artista e crítico de arte argentino Kazuya Sakai, em que se apresentaram obras dos argentinos Marcelo Bonevardi e Luiz Tomasello; do peruano Fernando de Szyszlo; do brasileiro

¹¹⁷ SERVIDDIO, Fabiana. **Arte y Crítica en Latinoamérica**. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012, p. 18.

¹¹⁸ Idem, p. 18-19.

¹¹⁹ Participaram do Simpósio de Artes Plásticas e Literatura de Austin inúmeros intelectuais e artistas das mais diferentes nacionalidades, como: Juan Acha (Peru), Aracy Amaral (Brasil), Dore Ashton (Estados Unidos), Jacqueline Barnitz (Estados Unidos), Damián Bayon (Argentina), Rita Eder de Blejer (México), Stanton L. Catlin (Estados Unidos), John Coleman (Estados Unidos), Jaime Concha (Chile), José Luiz Cuevas (México), Ronaldo Christ (Estados Unidos), Barbara Duncan (Estados Unidos), Helen Escobedo (México), Manuel Figueres (México), Fernando Gamboa (México), Leonel Gongora (Colômbia), Donald Goodall (Estados Unidos), Terence Grieder (Estados Unidos), Jorge Alberto Manrique (México), Frederico Morais (Brasil), Alejandro Otero (Venezuela), José Miguel Oviedo (Peru), Octavio Paz (México), Jacinto Quirarte (Estados Unidos), Emir Rodrigues Monegal (Uruguai), Carlos Rodriguez Saavedra (Peru), Affonso Romano de Sant’Anna (Brasil), Kazuya Sakai (Argentina), Fernando de Szyszlo (Peru), Rufino Tamayo (México) e Marta Traba (Argentina).

Sergio Camargo; do venezuelano Carlos Cruz-Diez; do colombiano Edgar Negret; dos mexicanos e/ou radicados no México: Manuel Felguérez, Gunther Gerzo, Brian Nissen, Vicente Rojo, Roger Von Gunten e Francisco Toledo.

Enquanto as seções de literatura discutiam o estado presente na crítica literária na América Latina e a função da literatura latino-americana como crítica, a seções de artes plásticas integraram artistas, intelectuais e estudiosos do tema que dividiram opiniões ao responder cinco questões que nortearam a discussão dos três dias de Simpósio: (1) Existe arte latino-americana contemporânea como uma expressão distinta? Se existe em que termos têm lugar? (2) Pode o artista latino-americano produzir independentemente de interesses estrangeiros? (3) Quais modelos imperativos têm o artista latino-americano à sua disposição: correntes internacionais, movimentos indígenas ou qualquer outro recurso? (4) Até que ponto o artista latino-americano responde à suas circunstâncias imediatas: comunidade, recursos plásticos ou qualquer outra circunstância? (5) É certa a queixa de que a falta de crítica artística na América Latina obriga o artista a buscar respostas em outros meios?¹²⁰

Parte das falas dos participantes do Simpósio se assemelha à posição de Smith acerca da submissão que a arte de centros provincianos se encontra em relação aos centros hegemônicos, como é o caso da postura assumida por Marta Traba. Sua posição diante da arte sempre foi a de atribuir às obras de arte mais que prazer estético, mas demarcar sua relação com a produção social e política em um confronto com seu tempo e contexto de criação como modo de reação. Para a crítica, que era uma das mais radicais defensoras de uma produção artística legítima do continente, todo o processo de criação da arte moderna e contemporânea se fixou no sistema artístico de duas metrópoles, as já mencionadas Paris e Nova York, servindo a um projeto imperialista destinado a desqualificar as províncias culturais e unificar produtos artísticos em um conjunto enganosamente homogêneo, que tenderia a fundar uma cultura global. A produção excessiva de arte de consumo e a valorização das vanguardas artísticas seriam um dos meios utilizados por esses centros hegemônicos para determinar suas diretrizes aos demais artistas. Traba defende um

¹²⁰ BAYON, Damián (Ed.). **El artista latinoamericano y su identidad**. Caracas: Monte Avila Editores C.A., 1977, p. 26.

posicionamento contrário dos artistas da América Latina às influências teóricas e artísticas vindas de fora, em proteção a uma arte genuinamente latino-americana, que, no entanto, ainda não existe como uma expressão distinta, como ela mesma ressalta.¹²¹

Como muitos dos participantes do Simpósio, Traba acreditava na impossibilidade de haver uma expressão artística latino-americana distinta sob tais condições apresentadas, mas não impossível de alcançá-la se o caminho a ser percorrido fosse a resistência. Os artistas latino-americanos que trabalhariam sob a *cultura da resistência* encontram caminhos contrários ao “colonialismo estético”, exercido pelos centros hegemônicos na América Latina, ao estabelecer uma comunicação com a sociedade a qual pertence através de suas obras de arte. Os artistas capazes de exercer um papel de resistência nos sistemas de artes de seus países e do continente pertencem ao que Traba denomina de *áreas fechadas*, que seria composta por artistas provenientes, principalmente, de países como Bolívia, Colômbia, Equador, Peru e Paraguai. Esses artistas seriam menos dependentes da cultura externa e estariam à margem da avalanche de influências vanguardistas oriundas de centros hegemônicos, mantendo produções coerentes com suas realidades imediatas, como a força do ambiente, a influência da cultura pré-colombiana, a manutenção das tradições e certo “nativismo” na arte. Em uma posição contrária à resistência defendida por Traba, estão os artistas das *áreas abertas*, formadas por artistas, sobretudo da Argentina, Brasil, Chile, Uruguai e Venezuela, que estariam predispostos à realização de uma arte de vanguarda, constantemente voltada para o futuro e para o novo, marcadas pelo progresso e a modernização, com forte presença de tendências abstratas, sejam elas construtivas ou cinéticas, com um crescente desuso da pintura como principal meio expressivo, conversando com produções e artistas estrangeiros, e estando, muitas vezes, os artistas radicados no exterior. Assim, fortalecer a produção artística das áreas fechadas abriria à possibilidade de uma arte com características latino-americanas.

Quanto mais fechados e arcaicos são os países, mais capacitados estão os pequenos núcleos criadores para exercer esse distanciamento entre o modelo e a verdade cotidiana, sentem-se mais unidos a ela e estão menos dispostos a praticar um corte que, claramente, resulta-lhes grotesco. Em proporção inversa as capitais abertas, que presumem um alto desenvolvimento de sua cultura local, incorrem

¹²¹ TRABA, Marta. *Ibidem*, p. 38.

mais facilmente na perda da visão da vida cotidiana e tendem a expressar-se como superestruturas. [...] Assim como a área fechada é uma categoria, onde predominam as condições endogâmicas, a clausura, o peso da tradição, a força de um ambiente, o império da raça índia, da negra e de suas correspondentes misturas com a raça branca, a área aberta está marcada por seu progresso, seu afã civilizador, sua capacidade de absorver e receber o estrangeiro, sua amplitude de interesses e sua tendência para a glorificação de capitais.¹²²

O posicionamento radical de Traba segrega a produção artística do continente e não leva em consideração as nuances dos sistemas de arte dos países aos quais analisa. Mesmo os países de denominada área aberta podem apresentar produções contemporâneas preocupadas com suas tradições culturais. A busca por uma identidade que unifique a arte e os artistas da América Latina, correntemente, confunde-se com a preocupação de muitos críticos com a função social encarnada por parte da produção artística latino-americana no século XX. A abordagem conteudística e a apreciação da temática social por essa produção tem sido uma constante nas artes plásticas do continente. A busca por uma arte legitimamente latino-americana muitas vezes esconde o temor desses mesmos críticos sobre a possível inutilidade da arte frente às estruturas de uma sociedade injusta, ou o medo da indiferença do artista latino-americano seduzido pelos encantos de uma arte individual e cosmopolita. Contudo, se a arte produzida no continente esteve ligada ao cenário artístico internacional esse fato não ocorreu apenas por posição complacente dos artistas e críticos, mas porque esse cenário internacional (como o mercado, o circuito de exposições, a crítica de arte, a profissionalização do artista e o sistema de arte como um todo) sempre se apresentou mais desenvolvido e dinâmico que o latino-americano, possibilitando encontros, trocas e experiências maiores. Isso poderia explicar, por exemplo, o intenso intercâmbio de artistas para a Europa, primeiramente, e depois para os Estados Unidos, sem mencionar, ainda, a incipiência do mercado interno, seja ele nacional ou latino-americano.

A historiadora e crítica de arte brasileira Aracy Amaral, também participante do Simpósio de Austin, defendeu, assim como Traba, que a distinção do meio social e cultural entre os países da América Latina podem operar sobre o meio artístico dos mesmos, o que possibilitaria a determinadas regiões serem mais receptivas a influências internacionais que outras, como é o caso de países como Argentina, Chile, Brasil, Venezuela e Uruguai –

¹²² TRABA, Marta. **Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970**. Tradução Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 27, 41.

evidenciado pela presença de correntes construtivas e tendências concretas e cinéticas na arte.¹²³ No entanto, a impossibilidade de se defender uma autenticidade latino-americana na arte, em sua opinião, deve-se, a motivações bastante diferentes de Traba, simplesmente por não haver na América Latina uma “escola” de arte que se possa denominar de “latino-americana”. A busca dessa identidade refletiria, dessa forma, tentativas artificiais, agora, de críticos europeus e norte-americanos de reunir a produção realizada na América Latina em um único “grupo”, na verdade inexistente. A tentativa de encontrar uma identidade para um grupo heterogêneo, como os artistas da América Latina, levaria, com efeito, de acordo com Amaral, à visão preconceituosa e forçada de que a produção latino-americana existe apenas como expressão exótica, mágica e fantástica. Uma visão de arte popular que pouco, ou nada, compara-se à arte erudita produzida nos meios artísticos metropolitanos.¹²⁴ Ao classificar os artistas da América Latina como um grupo, o meio artístico hegemônico impede a emersão da individualidade da produção do artista, mas reforça sua procedência, acarretando preconceito ao prefixo “latino-americano” que acompanha o nome do artista, em um modo de identificá-lo, rotulá-lo e excluí-lo. Havendo, contudo, poucos artistas do continente que se excluem desse panorama, muitos deles residindo e trabalhando há muito tempo fora de seus países de origem.

Ainda assim, para Amaral essa prática não justificaria a falta de estudo e reflexão sobre a produção artística continental, pois há, de qualquer modo, um “desejo latente de integração mal resolvido, mas inequívoco, nos artistas, ou em significativa parte dos que fazem arte neste período”.¹²⁵ Para a historiadora o momento reflete a busca por pertencimento a um mesmo contexto, seja ele social, político ou cultural, e a certeza de que pertencemos a um continente ocupado culturalmente, o que decorre naturalmente de possuímos uma mesma problemática: “onde estão nossos denominadores comuns?”.¹²⁶ Nota-se que a problemática é antes de tudo uma questão e não uma afirmação, apesar da

¹²³ AMARAL, Aracy. **El artista latinoamericano y su identidad**. Damián Bayon (Ed.). Op. cit., p. 61-62.

¹²⁴ Idem. “Arte da América Latina: questionamentos sobre a discriminação”. In: **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 37-38. (Texto datado de 1987).

¹²⁵ AMARAL, Aracy. “Simpósio de Austin”. In: **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)**. Op. cit., p. 226.

¹²⁶ Idem, p. 224.

pergunta presumir sua existência. Os denominadores comuns podem não existir, ou existirem em locais pouco atrativos para a construção de uma história da arte da América Latina, como, por exemplo, nas profundas contradições sociais, a instabilidade política e a dependência econômica em relação aos países desenvolvidos.¹²⁷ As aflições de um artista latino-americano estariam, de acordo com Amaral, em sua posição antagônica de se interessar pelas correntes artísticas do tempo presente (quase sempre internacionais) e se manter dentro de seus próprios limites étnicos (quase sempre associado a um meio artístico apático e conservador). Divididos entre o que os levaria à imitação ou à identidade nacional, regional, ou ainda, exótica, uma vez que a América Latina sempre esteve dividida entre sua raiz indígena e pré-colombina, e sua influência internacional.¹²⁸ Anos mais tarde, Aracy Amaral reflete sobre as dicotomias da arte latino-americana tão discutidas no período e constata:

O conhecimento de suas realidades artísticas desmanchou para mim por completo a ideia preconcebida de uma “arte latino-americana” e me levou a perceber o meio artístico do continente americano não como um bloco único, mas como uma formação bastante peculiar de países e regiões. Isso, porém não apaga o fato de que – em contraste com culturas econômicas e politicamente hegemônicas – permanecem visíveis nossas singularidades e afinidades, as quais devemos preservar em nome de problemas comuns, de uma história similar e de um destino ainda indefinido do ponto de vista de sua afirmação global.¹²⁹

A outra parcela de críticos e artistas presentes no mesmo simpósio em Austin aponta a deficiência da crítica de arte da América Latina em construir meios próprios para melhor estudar e compreender a produção artística do continente, e conseqüentemente identificar possíveis traços de uma autenticidade latino-americana, sem utilizar meios externos já conhecidos e que não se relacionam com a produção local, entendendo que esta produção é autóctone, mas, entretanto, não livre de influências. Seria preciso, assim, defender e fortalecer uma crítica de arte que olhe atentamente para a arte produzida na América Latina, para assim determinar a existência de uma “arte latino-americana” e seu

¹²⁷ Idem, p. 226.

¹²⁸ Idem. “O artista brasileiro e o impasse de seu tempo”. In: *Ibidem*, p. 160. (Texto publicado originalmente em **O Estado de São Paulo**, Suplemento Literário, 01 de agosto de 1971).

¹²⁹ Idem. “Arte da América Latina: questionamentos sobre a discriminação”. In: **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil**. Op. cit., p. 12.

modo de apresentação. Essa é a posição do crítico de arte peruano radicado no México Juan Acha, que acreditava que o melhor caminho a ser seguido seria aceitar como atributo ou característica latino-americana o vasto pluralismo cultural e a diversificação de realidades encontradas no continente, ou seja, a aceitação de uma falta de unidade e a existência de muitas facetas culturais e “identitárias”.

A arte latino-americana atual, a meu ver, existe e não existe como expressão distinta, na medida em que esta arte, igual a qualquer outra atividade, obedece a diversos conceitos, práticas e realidades, e seus produtos são distintos entre si e em relação à de outras partes do mundo. [...] O problema se dificulta quando o distinto aspira ser de natureza latino-americana ou pretende identificar a unicidade estética com singularidades latino-americanas. Dificulta-se porque, todavia, falta-nos construir modelos conceituais que compreendam e nos façam compreender o que somos e também o fato de que queremos ser outros. Tudo isso dentro da nossa pluralidade cultural, artística, humana e social. Construir modelos que compreendam e nos façam compreender a coexistência do latino-americano em Tamayo e em Soto, por exemplo. Construir modelos conceituais que compreendam e nos façam compreender a origem e o conteúdo de uma obra de arte e, ao mesmo tempo, seus efeitos latino-americanos. [...] Não estamos buscando nossa identidade, mas buscando a autoconscientização de nossa identidade, ou seja, a busca de conceitos para compreender nossa identidade, que não é a europeia e de tipo ocidental, ou seja, unitária, mas plural.¹³⁰

Juan Acha terá papel significativo na realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, participando do CAC como consultor para a mostra. O trabalho de Acha se desenvolveu sob a necessidade de construir marcos teóricos próprios para a história da arte na América Latina, levando em consideração sua enorme diversidade de manifestações artísticas, assim como a diversidade de seu público, de modo que essa pudesse incidir no cenário latino-americano de forma mais concreta e direta, buscando respostas para a crise enfrentada pela arte nos centros internacionais e pensando a arte regional sob uma concepção menos sentimentalista, como aponta Serviddio.¹³¹ Para o crítico seria impossível a existência do universal sem o particular e do internacional sem o regional, mostrando-se, assim, preocupado com a falta de historiadores, teóricos e críticos que refletissem sobre a produção artística realizada e específica da região. A contribuição de Juan Acha foi, especialmente, no campo educativo através de estudos sociológicos sobre a arte e o seu sistema regional, bem como sua conexão com outras práticas estéticas, abordando temas

¹³⁰ ACHA, Juan. **El artista latinoamericano y su identidad**. Damián Bayon (Ed.). Op. cit., p. 27; 43. [Tradução da pesquisadora]

¹³¹ SERVIDDIO, Fabiana. **Arte y Crítica en Latinoamérica**. Op. cit., p. 67-68.

como produção, distribuição e consumo de bens artísticos.¹³² Dentro desse contexto, Acha, durante o referido Simpósio em Austin, expressa sua convicção na existência de múltiplas facetas que compõem a identidade latino-americana, ainda que esta não se expresse diretamente na arte, justificando sua postura e assinalando que os latinos não são franceses, chineses, japoneses ou pertencentes a qualquer outra cultura, e sim latino-americanos (assim como não possuem as mesmas características comportamentais e sociais de povos de outras regiões). O crítico considera haver um processo do qual faz parte o entendimento da não existência de um padrão nacional de identidade estável e fixo, mas uma identidade que evolui de acordo com as gerações e com o momento histórico e que, portanto, necessita encontrar conceitos e meios para compreender os modos de ser latino-americano.¹³³

Apesar dos participantes do Simpósio de Austin concordarem com a multiplicidade cultural do continente que os impede de se afirmar como bloco uniforme e com a inexistência de uma arte genuinamente latino-americana enquanto programa estilístico, poucos se mostraram indiferentes à necessidade de explicar suas semelhanças e diferenças, e os elementos que os unem, assim como expõe o crítico de arte mexicano Jorge Alberto Manrique. Para o crítico a preocupação com a identidade latino-americana e a constituição de um “ser latino” como uma unidade fictícia perpassa todos os principais movimentos artísticos do século XX.

De qualquer maneira [...] é a estrutura mesma do ser latino-americano que é confusa. Historicamente, sim, somos ocidentais, a mim isso me parece indubitável, mas cada vez que queremos provar o quão somos ocidentais, exatamente iguais ao modelo que nos é proposto, descobrimos, no entanto, que não somos ocidentais. [...] Porém, cada vez que queremos mostrar em que medida não somos, temos que fazê-los em termos bastante ocidentais. É, pois, esta situação de ambiguidade o que nos constitui, mas o fato está em que para mim isto não é um defeito (nem defeito nem qualidade), é nosso ser constitutivo, e a expressão deste ser constitutivo e a resposta de nossa circunstância precisa, mesmo em termos econômicos, sociais e políticos e desde logo culturais, é tomar qualquer dos dois partidos possíveis. A ideia de que vamos ser iguais aos ocidentais é uma constante, tão constante como a ideia de insistir em nossa personalidade própria e diferente de Ocidente.¹³⁴

¹³² Idem, p. 68.

¹³³ ACHA, Juan. **El artista latinoamericano y su identidad**. Damián Bayon (Ed.). Op. cit., p. 44.

¹³⁴ MANRIQUE, Jorge Alberto. **El artista latinoamericano y su identidad**. Damián Bayon (Ed.). Op. cit., p. 73-74. [Tradução da pesquisadora]

De acordo com Manrique, a desejada unidade latino-americana muitas vezes esbarra e contradiz a realidade cultural das nações da América Latina, já que não é constantemente possível encontrar relações comuns de língua, raça, histórias política e social, e ainda artística. Segundo o crítico, talvez a questão fundamental “quem somos?” e a necessidade de definição frente ao outro seja a principal unidade latino-americana.¹³⁵ E ainda que não haja uma arte latino-americana, há uma história da arte latino-americana, uma história das artes plásticas produzida no continente que não remonta apenas às expressões artísticas europeias assimiladas na América Latina, mas a história de uma produção artística e cultural que reflete com maior ou menor grau de consciência “quem somos?”.¹³⁶

Desse modo, podem-se eleger três eixos temáticos que guiaram as discussões no Simpósio de Austin e de outros eventos realizados no mesmo período, como aponta Serviddio: (1) a busca por uma identidade para a arte da América Latina; (2) o questionamento sobre a eficácia das metodologias de estudo sobre a arte e a história da arte latino-americana a partir de uma análise tradicional e baseada nas teorias desenvolvidas pela arte e história da arte internacional e ocidental; (3) e, finalmente, a relação que se estabelece entre a arte e a política da região.¹³⁷ Assim, como divide a posição dos críticos de arte em: (1) assumir um posicionamento ideológico e denunciar o caráter neocolonial das posturas internacionais; (2) tentar reformular seu modelo artístico modernista; (3) ou ainda, propor uma nova metodologia de análise e estudo para a arte e história da arte que pudesse se configurar como propriamente latino-americana, opondo-se a uma análise tradicional baseada nas teorias desenvolvidas pela arte e história da arte internacional.¹³⁸ Contudo, contrapondo-se à necessidade de definição teórica para a arte latino-americana que muitos críticos buscaram no Simpósio, encontra-se o artista mexicano Rufino Tamayo. O artista reforça sua preocupação diante do debate que constantemente separa a arte latino-americana da arte, sem que sua posição torne esse artista um defensor da uma arte

¹³⁵ BAYÓN, Damian (org.). **América Latina en sus artes**. 10ª edição. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI editores, 2006, p. 20. (A primeira edição desse livro data de 1974).

¹³⁶ Idem, p. 21.

¹³⁷ SERVIDDIO, Fabiana. **Arte y Crítica en Latinoamérica**. Op. cit., p. 245.

¹³⁸ Idem, p. 118-119.

internacionalizada e esquecida de suas raízes culturais. Para Tamayo a arte é universal e construída com elementos de todas as partes, com experiências provindas de todas as partes.

A arte é universal, é uma linguagem que pode ser entendida em todos os cantos da Terra e que temos a obrigação de fazer uma contribuição, que é uma contribuição local, de onde procedemos. Então, resulta-se a preocupação com a identidade, coisa que eu não entendo. Buscar nossa identidade? Eu creio que a identidade está dentro de nós mesmos, não necessitamos buscá-la, e quem a está buscando deve ser por não estar seguro consigo mesmo. À minha maneira de ver, são pessoas que perderam seu cartão de identificação e vão aos Estados Unidos buscar outro que possa novamente identificá-los. [...] Eu considero que essa preocupação com a identidade é uma espécie de complexo de inferioridade que estão tendo aqui e o qual devemos descartar totalmente. Falemos de arte, que é universal, usando o termo que se está usando e nada mais.¹³⁹

Seria importante destacar que Tamayo pertence a uma parcela territorial da América Latina em que a herança da cultura pré-colombiana se manifesta mais fortemente, o que não ocorre na mesma intensidade em países do Cone Sul, por exemplo. Apesar dos intensos debates da época nenhum pôde determinar uma imagem artística que correspondesse à identidade visual latino-americana almejada. As obras se dividiam em correntes que agradavam mais a determinados críticos que outros, destacando-se as poéticas abstratas que aludiam às tradições pré-colombianas; a abstração geométrica; a abstração lírica; as proposições de cunho social, político e religioso; e os trabalhos experimentais de linguagem contemporânea. Embora essas correntes estéticas concentrem obras e artistas distintos em suas proposições e interesses artísticos, todas as possibilidades, segundo seus críticos defensores, eram apresentadas como possuidoras de características intrinsecamente latino-americanas, como o caso do grupo de obras abstratas apresentadas na exposição *América Latina: Geometria Sensível*, realizada no MAM-RJ em 1978, sob a organização do crítico de arte e jornalista Roberto Pontual.¹⁴⁰ O eixo central dessa exposição defendia que

¹³⁹ TAMAYO, Rufino. **El artista latinoamericano y su identidad**. Damián Bayon (Ed.). Op. cit., p. 59. [Tradução da pesquisadora].

¹⁴⁰ A exposição *América Latina: Geometria Sensível* foi inaugurada no dia 08 de junho de 1978 e apresentou obras de diversos artistas latino-americanos, como: Joaquín Torres García, Alfredo Volpi, Rubem Valentim, Marcelo Bonevardi, Jacques Bedel, Edgar Negret, Ana Mercedes Hoyos, Orlando Condeso, Mira Schendel, Eduardo Sued, Antonio Dias, Avatar Moraes, Wilson Alves, Adriano d'Aquino, Paulo Roberto Leal, Ronaldo do Rego Macedo, Washington Barcala, Nelson Ramos, Enrique Carvajal Sebastián, Arcangelo Ianelli, Vicente Rojo, Carlos Rojas, Mercedes Esteves, Omar Rayo, Alejandro Otero, Jesús Rafael Soto e Amilcar de Castro. A exposição permaneceria aberta até 22 de julho, mas após um mês ela foi interrompida por um

a arte geométrica realizada na América Latina se comportaria de modo diferente de outras regiões por ser uma “geometria sensível”, ou seja, existiria uma vocação ou uma disposição construtiva própria e inerente dos artistas latino-americanos.

A diversidade de posicionamentos a respeito de uma arte múltipla e autêntica exemplifica a necessidade de maior reflexão acerca dessa vasta produção artística e teórica, ao mesmo tempo em que reivindica o olhar atento para a América Latina e as relações culturais que se estabelecem entre os países do continente e fora dele. A discussão levantada em eventos realizados na década de 1970 se configura como resultado de um contínuo esforço de entendimento da expressão artística do continente, enquanto que para uns a arte latino-americana ainda deveria ser construída de forma expressiva e independente, para outros ela já existia dessa forma. Contudo, mesmo para os mais internacionalistas desse centro artístico regional, a “latinidade” desperta interesse e dúvidas, ainda que essa expressão não fosse suficientemente clara para os teóricos e artistas naquele momento e talvez ainda não seja na atualidade. A discussão promovida pelo Simpósio de Austin em 1975 e por outros eventos realizados nos anos seguintes, e que tiveram a mesma temática, não apresentam consenso.

A preocupação por legitimidade na arte da América Latina resulta da construção do pensamento latino-americano no período, que é, sobretudo, uma ideia de América Latina pela qual se almeja. A ideia de um continente cultural e social formado por elementos que se identifique e se complemente. A construção de uma problemática própria que contém como preocupações gerais o conhecimento e a definição do que vem a ser essa “América Latina”, traçando seu perfil e suas singularidades, concilia ao mesmo tempo interesses de diálogo com o exterior, como ressalta o sociólogo brasileiro Octavio Ianni.¹⁴¹ Para alguns, no entanto, a busca por identidades tanto na arte, quanto na própria ideia de continente latino-americano refletiria uma moda característica dos anos 70 e pouco se ligava às discussões promovidas no Brasil, caracterizando, muitas vezes, a posição de

incêndio que destruiu grande parte das obras expostas, especialmente as de Torres García. Cf.: PONTUAL, Roberto (coord.). **América Latina: Geometria Sensível**. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil/GBM, 1978.

¹⁴¹ IANNI, Octávio. **O labirinto latino-americano**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993, p. 9-11.

indiferença do país perante os demais da comunidade latina, como aponta o artista brasileiro Carlos Zílio.

O mais recente destes mitos é o da latino-americanidade. É sabido que a América Latina tem substratos culturais diversos dos brasileiros, tanto pela colonização, quanto pela cultura indígena. Apenas alguns países da América Central e do Caribe, devido ao africano, têm semelhanças com a cultura brasileira. Em relação ao Brasil esses fatos se mostram mais nítidos, seja pela tradição em “manter as costas para os Andes”, seja pela tentativa mais recente de construir uma potência de médio porte com uma área de influência na América Latina. Tendências que, embora, opostas, são igualmente “desaproximadoras”. Ora, uma cultura latino-americana, como um todo, só poderá existir por tradições culturais comuns (e neste caso poderíamos falar em uma cultura andina e uma cultura do Caribe) ou por uma integração feita a partir das aspirações políticas desses diversos países, o que ainda não é uma realidade.¹⁴²

Assim, a I Bienal Latino-Americana de São Paulo está inserida nesse contexto controverso. Além de responder às mudanças e transições por qual passa a FBSP, bem como às possíveis influências de dirigentes e presidentes, a mostra nasce, acima de tudo, como resultado de uma conjuntura ampla de discussão e compreensão de uma produção plástica e artística há muito tempo preterida em grandes mostras continentais na América Latina, ou parcialmente esquecida pelos teóricos aqui radicados, que estavam interessados, até então, em produções estrangeiras ou nas produções de seus países apenas. E ainda, como uma aproximação política dos países vizinhos, em um período de múltiplas ditaduras no continente, através da valorização de uma cultura comum.

2.3. A Bienal Latina sob a ótica da abertura.

A realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, entre os dias 03 de novembro a 17 de dezembro de 1978, pode ser entendida sob a ótica de diferentes aberturas: a abertura para a arte da América Latina e a discussão que dela se funda (como analisado anteriormente), o contexto de abertura política que se inicia no país e a abertura da direção da FBSP para o diálogo com a comunidade artística brasileira.

¹⁴² ZÍLIO, Carlos. A Querela do Brasil. *Revista Malasartes*, n.2, Op. cit., p. 8.

O lento processo de abertura política, iniciado no governo Geisel e finalizado com Figueiredo, abre novas possibilidades para o cenário artístico brasileiro, principalmente no tocante à diminuição das atividades de censura e à progressiva liberdade de imprensa e expressão artística conquistada no final da década de 1970. Nesse período, aumenta-se o espaço de atuação dos intelectuais e se amplia as áreas de contato com o público e com o Estado. No final dos anos 70 e início dos anos 80, observa-se uma série de publicações literárias que descrevem os terrores das perseguições políticas e as torturas nos porões dos DOI-CODIs, entre outras denúncias de crimes atrozes praticados durante a ditadura militar por seus dirigentes e oficiais, como é possível identificar nos romances: *Em câmara lenta* (1977) de Renato Tapajós, *Cadeia para os mitos* (1977) de Rodolfo Konder, *O que é isso companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira e *As minúcias do horror – Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago.¹⁴³ O fim do AI-5, em 1978, e a luta contra a linha dura da ditadura também foram grandes conquistas para o processo de liberação do país, permanecendo, este, sempre nas mãos dos militares. É possível ainda mencionar como contribuintes para a mudança de postura do governo o aumento da inflação com o aumento do preço do petróleo, retardando a rápida e vertiginosa (além de propagandista) expansão da economia brasileira, e o fortalecimento do partido opositor do governo, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que ganhava terreno eleitoral. Outros fatores, internacionais no caso, podem ter contribuído de maneira positiva para o longo e vagaroso processo de abertura política e volta à democracia, como a pressão cada vez mais forte e incisiva da Comissão Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) da Organização dos Estados Americanos (OEA) no início da década de 1970, preocupação que ganhou força ao longo da década, e a aprovação pelo Congresso dos Estados Unidos da legislação que reduzia ajuda externa financeira a países cujos governos torturavam seus cidadãos em meio a diversas ditaduras militares em toda a América Latina. Colaboram para essas ações a intensa campanha internacional contra a política repressiva da ditadura brasileira e de denúncias realizadas por líderes sindicais latino-americanos, líderes religiosos católicos e protestantes dos Estados Unidos, jornalistas dos principais jornais dos Estados Unidos e da Europa, que contribuíram para o crescimento da imagem negativa do país no exterior, além

¹⁴³ SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Op. cit., p. 76.

das denúncias realizadas pela comunidade acadêmica e artística de diversos países sobre os casos de tortura, violação dos direitos humanos e assassinato de opositores do regime e presos políticos por parte do governo brasileiro.¹⁴⁴

Dentro de um mesmo espírito de abertura, o Conselho de Arte e Cultura da FBSP organiza a I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Participaram do CAC artistas, críticos de arte e jornalistas, dividindo-se em dois Conselhos, o primeiro formado por Jacob Klintowitz, Leopoldo Raimo, Marc Berkowitz, Maria Bonomi e Yolanda Mohalyi, e o segundo por Alberto Beuttenmüller, Carlos Von Schmidt, Geraldo Edson de Andrade, Luiz Fernando Rodrigues Alves, Olívio Tavares de Araújo e como secretária Cecília Pimenta da Costa Lima. A mudança de conselheiros ocorrida de bienal para bienal, ou de tempos em tempos, acontecia pelo fim de contratos estabelecidos com a Fundação ou por divergências internas entre os membros, uma vez que o CAC funcionava como um colegiado de curadores e, portanto, encontrava constantes dificuldades em conciliar interesses e opiniões. Para a I Bienal Latino-Americana o CAC decidiu possibilitar que outros intelectuais atuantes no meio artístico brasileiro colaborassem com as decisões sobre as instituições estrangeiras e artistas que deveriam ser convidados, recebendo sugestões e críticas, como apresentado adiante. De acordo com Alberto Beuttenmüller, o estabelecimento permitiu uma maior abertura e maior diálogo por parte da direção da FBSP com a comunidade artística, tão desejado pelos críticos de arte em relatórios já discutidos anteriormente que denunciavam o isolamento assumido por Ciccillo em suas decisões, configurava-se como um exemplo de democracia em plena ditadura militar e afirmação de novos tempos para a gestão da Fundação, que se desliga oficialmente da política paternal e centralista de seu patrono, como afirma o crítico em entrevista ao jornalista Vicente de Percia.¹⁴⁵

Além de participar do colegiado de curadores que realizaram a I Bienal Latino-Americana, Beuttenmüller participou do CAC que organizou a XIV Bienal de São Paulo, em 1977, a primeira sob o comando de Oscar Landmann na presidência da Fundação,

¹⁴⁴ GREEN, James N.. **Apesar de Vocês: oposição à ditadura militar brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985**. Op. cit., p. 283-284.

¹⁴⁵ BEUTTENMÜLLER, Alberto. Alberto Beuttenmüller e a Bienal de São Paulo. **Revista de Cultura Agulha**. Fortaleza, n. 56, março/abril de 2007. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag56beuttenmuller.htm>>. Acesso em: 20/07/2013.

presidente que concedeu plenos poderes de decisão ao Conselho. Além do crítico também fizeram parte do CAC Clarival do Prado Valadares, Leopoldo Raimo, Lisetta Levi, Marc Berkowitz, Maria Bonomi e Yolanda Mohalyi. Nomes que, em parte, repetem-se entre os organizadores da mostra latina, assim como algumas das inovações significativas operadas por esses conselheiros na postura assumida pela bienal internacional. Não se pretende nesta Dissertação de Mestrado explicar sobre todas as características que possibilitaram a essa XIV Bienal de São Paulo se tornar significativa, mas apenas elucidar alguns pontos que são considerados relevantes para o entendimento da realização da I Bienal Latino-Americana. Dentre tais mudanças, podem-se destacar a estrutura de seleção e apresentação dos artistas nacionais e estrangeiros, e o uso do espaço da Bienal direcionado para uma arte de linguagem e características contemporâneas. Essas mudanças concretizam a mostra como um meio para a construção de uma nova programação cultural, mais atualizada com o cenário artístico brasileiro e internacional, e por ir de encontro com o interesse de artistas e críticos de arte, a fim de a Bienal deixar de ser “um espaço de consagração, para se tornar um espaço de experimentação”.¹⁴⁶ O que colocaria essa exposição, de acordo com seus organizadores, em sintonia com as correntes artísticas e linguagens mais atuais desenvolvidas pelos mais diferentes artistas do mundo.

Assume-se pela primeira vez um tema norteador, fato inimaginável à Bienal sob a batuta de Ciccillo. A utilização de um tema, sobretudo um que trata especificamente da arte contemporânea, reflete as discussões travadas no período sobre a necessidade de atualizar as exposições e ampliar a qualidade das obras expostas, mesmo que essa mudança implicasse em uma diminuição da quantidade de países e artistas participantes. Assume-se um novo regulamento para a XIV Bienal de São Paulo, onde se estabelece o tema “O Contemporâneo na Arte” e suas subdivisões, ou seja, “Sete Proposições Contemporâneas” relacionadas às preocupações artísticas e culturais da atualidade em que as obras deveriam se encaixar para fazer parte do certame. Eram elas: Arqueologia do Urbano, Recuperação da Paisagem, Arte Catastrófica, Vídeo Arte, Poesia Espacial, O Muro como suporte de Obras e Arte não catalogada. As obras deveriam ser recentes, datadas a partir de 1973, sob

¹⁴⁶ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **XIV Bienal de São Paulo**: catálogo. São Paulo, 1977, p. 02.

qualquer linguagem ou processo artístico, dentro das artes plásticas ou de outras áreas, como cinema, teatro e música. Essas categorias elegidas pelo CAC eliminavam as antigas linguagens e técnicas usadas para definir e classificar as obras de artes plásticas, como pintura, desenho, escultura e gravura.¹⁴⁷ A redefinição dos meios por qual a arte se constrói representa uma nova maneira de conceber o valor artístico das obras, não mais de forma limitada pela técnica, mas considerando a interdisciplinaridade da arte do período, sua capacidade de transitar entre os meios e absorver diferentes valores e discussões. O regulamento exigia que todos se adequassem às novas normas exigidas pela Bienal, brasileiros e estrangeiros. De acordo com Beuttenmüller, o caráter conceitual do regulamento obrigou a muitos representantes da diplomacia, responsáveis por contatar os países estrangeiros e instituições internacionais, procurar o CAC para melhor entender o sentido dado por este à exposição, e em muitos casos os membros do Conselho elaboravam listas com possíveis nomes de artistas interessantes para a mostra para os comissários de países solicitantes.¹⁴⁸ Para o CAC, “o nivelamento das participações não [seria] mais de caráter político, mas sim de criatividade. As fichas de inscrição e identidade foram elaboradas para fornecer um conhecimento profundo e adequado de cada concorrente, realçando os motivos de sua participação”.¹⁴⁹ Contudo, apesar dos esforços dos membros do Conselho em levar para a exposição a mais recente produção artística nacional e internacional, as salas especiais e históricas, denominadas de Salas Antológicas nesta mostra, não foram descartadas. A XIV Bienal de São Paulo contou com uma homenagem a

¹⁴⁷ Para “Arqueologia do Urbano” eram entendidas todas as manifestações visuais que pudessem envolver o problema da imagem da metrópole contemporânea e suas implicações. “Recuperação da Paisagem” – todas as manifestações visuais que envolvessem a ecologia, o problema da paisagem, do meio natural, e suas implicações. “Arte Catastrófica” – uma categoria relativamente nova para a época abrangia produções que envolvessem contingências com as grandes perturbações do universo e do momento atual, como por exemplo, as relações estabelecidas pelo homem como ser coletivo. “Vídeo Arte” – pesquisas recentes com equipamentos de vídeo, compreendendo manifestações de criatividade estética ou documental. “Poesia Espacial” – manifestações poéticas que discutiam a questão do espaço através de experimentos recentes. “O Muro com suporte de obras” – pesquisas e apresentações visuais do conceito de muro interno e externo, particular e social. “Arte não catalogada” – experiências e propostas ainda não codificadas pela linguagem crítica e que possa gerar novas indagações no comportamento estético. Cf.: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **XIV Bienal de São Paulo**: catálogo. Op. cit., p. 7-8.

¹⁴⁸ BEUTTENMÜLLER, Alberto. Alberto Beuttenmüller e a Bienal de São Paulo. **Revista de Cultura Agulha**. Op. cit.

¹⁴⁹ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **XIV Bienal de São Paulo**: catálogo. Op. cit., p. 7-8.

Lasar Segall, uma representação do Peru com trabalhos de Arte Popular e uma retrospectiva do artista mexicano Rufino Tamayo. Conforme as palavras de Oscar Landmann, em carta à diretoria da FBSP no momento em que deixa a Presidência da Bienal, pode-se perceber que este considerava essas mostras fundamentais para o público da exposição, principalmente àqueles que pertenciam a classes sociais menos favorecidas:

Nestes três anos as nossas Bienais foram renovadas e remodeladas pelos nossos Conselhos de Arte. Acredito que estamos no caminho certo e, logicamente, admito que falta ainda muito para conseguir aquilo que realmente queremos.

Contudo, pensando que nossas Bienais devem ser diferentes de todas as demais, devido às circunstâncias locais, é necessário, a meu ver, que elas não apresentem apenas ideias de vanguarda, sendo esta sem dúvida a finalidade mais importante. Entretanto, em minha opinião, para o grande público de São Paulo será sempre necessário trazer do exterior Salas Antológicas e grandes exposições especiais, tomando em consideração que grande parte do povo não tem condições de visitá-las fora do país.

A Bienal não pode ser uma instituição que trabalha somente para uma elite, mas sim, especialmente em nosso caso, deve ser dirigida à maioria. Creio que isto vai de encontro às ideias do saudoso Fundador das Bienais, o amigo Ciccillo Matarazzo, nosso Presidente Perpétuo.¹⁵⁰

Apesar de dar total autonomia ao CAC para as decisões acerca das mostras, Landmann mantinha uma postura mais conservadora, em acordo com as ideias que Ciccillo sempre teve para as Bienais, como já discutido anteriormente. Landmann não era mais Presidente da FBSP durante a realização da I Bienal Latino-Americana, este foi substituído pelo então vice-presidente Luis Fernando Rodrigues Alves, que assume a direção da Fundação entre os anos de 1978 e 1980. Ainda que Rodrigues Alves trabalhasse no Conselho Administrativo e na Presidência da FBSP, sua formação original é a medicina. Formado pela Escola Paulista de Medicina, clinicou na Casa de Saúde Matarazzo, Pró Matre Paulista, Hospital Oswaldo Cruz e Hospital Samaritano, também foi sócio da Sociedade Brasileira de Anestesiologia e diretor da Associação Médica Brasileira. Apesar de não deixar de exercer a profissão de médico anestesista, Rodrigues Alves colecionava obras de arte, o que o fez aceitar o convite de Ciccillo, em 1966, para ser seu diretor-secretário na FBSP, cargo que ficou por um breve período de tempo, retornando em 1975

¹⁵⁰ Carta de Oscar Landmann destinada ao novo Presidente e membros do Conselho, Diretoria e Superintendente da FBSP. Sem datação. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta BLA01).

por convite do então prefeito da cidade de São Paulo, Olavo Setúbal, para ser o 2º vice-presidente da Fundação, sendo o primeiro Oscar Landmann.¹⁵¹

A utilização de um tema norteador é uma das heranças recebidas da XIV Bienal de São Paulo pela Bienal Latino-Americana, que se realiza sob o tema “Mitos e Magia”, sugerido pelos membros do CAC e pelo crítico de arte Juan Acha. Além dos já mencionados membros do CAC participam deste Conselho Juan Acha; a crítica de arte argentina Sílvia Ambrosini, que já atuava como Comissária da delegação da Argentina nas mostras anteriores, inclusive na XIV Bienal; Aracy Amaral, que no momento era diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo; Fernando Mourão, então diretor do Centro de Estudos Africanos da USP; o antropólogo Antonio Porro; e a gravadora Renina Katz. Estes foram convidados a integrarem o CAC como consultores durante a realização da bienal latina, participando esporadicamente das reuniões e decisões.

Participar do CAC da FBSP e contribuir para a realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo foi uma oportunidade para Acha colocar em prática suas hipóteses sobre a teoria artística latino-americana, ou seja, mostrar o quão enriquecedor pode ser propor novos enfoques teóricos para construir novas maneiras de pensar a arte da América Latina, incorporando todas as manifestações estéticas da cultura visual latino-americana para promover uma discussão mais completa sobre o cenário do continente.¹⁵² De acordo com Serviddio, Acha considerava que os mitos, bem como o pensamento mítico, eram essenciais como instâncias do conhecimento humano e na construção de ideologias, e possibilitava uma abordagem do legado subjetivo-cultural da América Latina, caracterizado por ser uma mestiçagem de componentes indígenas, africanos e ocidentais em transformação.¹⁵³ Já o CAC define a realização da bienal latina, bem como a escolha por tal tema, como uma necessidade de “redescobrir” a América Latina e se reapropriar de suas origens.

¹⁵¹ BEUTTENMÜLLER, Alberto. A Bienal quer renovar. E põe um “quatrocentão” no comando. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

¹⁵² SERVIDDIO, Fabiana. **Arte y Crítica en Latinoamérica**. Op. cit., p. 97.

¹⁵³ Idem.

A I Bienal Latino-Americana surgiu com a intenção de indagar acerca do comportamento visual, social e artístico dessa região imensa do continente americano, procurar seus denominadores comuns e instaurar a preocupação pela pesquisa e análise, com a finalidade de reconhecer nossas identidades e potencialidades. O Conselho de Arte e Cultura, responsável pela programação cultural da Fundação Bienal de São Paulo, com o apoio da Diretoria e dos poderes públicos da Nação, propôs, depois de ouvidos especialistas das diversas áreas: sociologia, antropologia, psicologia, música, teatro, dança, críticos de arte, entre outros; “MITOS E MAGIA” como fio condutor desse primeiro evento. A proposta fundamental – MITOS E MAGIA – nasceu, assim, da necessidade de redescobrirmos das nossas origens e discutirmos as possíveis deformações inseridas em nossas culturas por outras dominadoras e dominantes, seja pela força, seja por processos econômicos. A América Latina é muito jovem ainda, mas caminha a passos largos para sua maturidade, daí essa necessidade de retomarmos velhas sendas esquecidas, propostas perdidas no tempo e no espaço histórico que, infelizmente, não nos foi permitidas trilhar em tempos remotos.¹⁵⁴

Assim como na mostra internacional anterior, a bienal latina apresentou subdivisões em seu eixo temático. A divisão de áreas nessa exposição foi realizada de forma antropológica, onde o índio, o africano, o euro-asiático e o mestiço foram considerados manifestações culturais de raças que entraram na formação latino-americana. As obras de arte apresentadas na mostra deveriam se adequar às características de cada grupo de manifestações, perdendo, ou pelo menos suprimindo, seu caráter puramente estético e artístico. Diferentemente da XIV Bienal de São Paulo, que também se orientou por um recorte temático, possuindo seções que evidenciaram pesquisas artísticas contemporâneas da arte internacional e priorizaram as discussões sobre as correntes estéticas mais atuais, a I Bienal Latino-Americana enquadrou toda a produção artística do continente, ou melhor, a que foi exposta, em grades antropológicas, que se aproximavam mais das pesquisas sobre a identidade latino-americana, já discutida em eventos anteriores. Não se trata de interdisciplinaridade, como ocorreu na mostra internacional, aliando pesquisas de artes plásticas, música, teatro e outras linguagens pertinentes à arte em diálogo com novos meios operantes, como a fotografia, o vídeo, a instalação, o happening; mas se trata de uma arte que almeja a transdisciplinaridade que é própria à discussão do período, em que se possibilitava compreender o “ser latino-americano” e sua arte através de muitos ramos do conhecimento humano. A organização da mostra latina aponta para esse critério

¹⁵⁴ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **I Bienal Latino-Americana de São Paulo:** catálogo. Op. cit., p. 20.

de investigação quando propõe que a arte do continente não seja compreendida por seu valor estético propriamente dito, mas por sua relação com suas origens culturais.

Desse modo, a mostra se constitui de quatro subdivisões sendo a primeira (1) “Manifestações de Mitos e Magia de Origem Indígena”, que contempla as produções que refletem sobre a cultura de grupos étnicos desde os pré-colombianos, como mitos do passado, até analisar a presente situação “do primeiro povo que habitou e habita a América Latina”. De acordo com o catálogo da exposição: “A cultura indígena, apesar de hoje quase esfacelada, foi a primeira a sofrer mutilação por outra cultura dominadora. Devendo assim ser revistas suas conquistas passadas, ao mesmo tempo em que se analisam suas condições culturais ao momento presente”.¹⁵⁵ As seções seguintes se formam por (2) “Manifestações de Mitos e Magia de Origem Africana”, em que se procurava compreender os “mitos e magia” nos diferentes momentos da transmutação da dinâmica cultural e social da cultura negra, passando por uma metamorfose cultural que ainda não se finalizou enquanto processo; (3) “Manifestações de Mitos e Magia de Origem Euro-asiática”, apresentando-se produções artísticas que se enquadram ou estudam as diferentes influências europeias e asiáticas que transformaram e se integraram à cultura latino-americana; e por fim, (4) “Manifestações de Mitos e Magia de Origem Mestiça”, que daria conta dos “mitos e magia” recriados e reformulados como geradores de novas formas de criatividade própria dos latino-americanos, reforçando a ideia de mestiçagem cultural a qual todos os latinos foram submetidos, destacando tal ponto como positivo.¹⁵⁶ As Manifestações das quatro áreas propostas acolhiam diferentes produções artísticas que não se limitavam apenas às artes plásticas, mas também à dança, ao teatro, ao cinema e a tantas outras possibilidades de proposições artísticas fossem possíveis.

Mais uma vez se faz importante ressaltar que a busca por compreensão sobre o que vem a ser a arte realizada na América Latina através do estudo de suas origens não se apresenta como fato inédito, outros críticos de arte em outros eventos do período refletiram sobre as mesmas questões e percorreram o mesmo caminho que a Bienal Latino-Americana segue. A busca por tal definição nem mesmo restringe-se ao campo artístico, uma vez que a

¹⁵⁵ Idem, p. 21.

¹⁵⁶ Idem.

história, a sociologia, antropologia, e tantos outros campos do conhecimento se dedicaram às questões de identidade latina. Esse é caso do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro que dedicou sua pesquisa a repensar os caminhos pelos quais os povos americanos chegaram a ser o que são e discernir perspectivas de desenvolvimento, sobretudo no final da década de 1960 e início de 1970, mesmo estando no exílio em parte desse período, com as publicações de livros como: *O processo civilizatório*, *As Américas e a civilização*, *O dilema da América Latina*, *Os índios e a civilização* e *Os brasileiros*. Especificamente em *As Américas e a civilização*, com a primeira edição publicada pela editora Civilização Brasileira em 1970, Ribeiro constitui uma tentativa de interpretar antropologicamente os fatores sociais, culturais e econômicos que presidiram e influenciaram na formação e desenvolvimento das etnias nacionais americanas, estabelecendo como abordagem básica o desenvolvimento de “uma tipologia histórico-cultural que permitiu reunir os povos do continente americano em três categorias gerais explicativas do seu modo de ser e elucidativas de suas perspectivas de desenvolvimento”, sendo elas: *os povos-testemunhos*, *os povos novos* e *os povos transplantados*.¹⁵⁷ Assim a escolha pela temática da Bienal Latino-Americana mais uma vez reflete uma discussão recorrente no período.

Além das subvisões temáticas das manifestações visuais (índigena, africana, euro-asiática e mestiça), a I Bienal Latino-Americana de São Paulo e seu Conselho de Arte e Cultura criaram a seção “Documentação” e um Simpósio, este último realizado entre os dias 03 e 06 de novembro de 1978. A seção Documentação, assim como a Manifestação, estava subordinada à investigação dos “mitos e magias” no processo de formação do latino-americano, atuando nas mesmas quatro áreas propostas. A diferenciação dessas duas seções residia na finalidade didática da Documentação, que poderia incluir “diagramas e textos, ilustrados ou não com fotografias, gravações, vídeos ou filmes, abrangendo aspectos artísticos, antropológicos, históricos ou sociológicos da América Latina”.¹⁵⁸ De acordo com o catálogo da mostra:

¹⁵⁷ RIBEIRO, Darcy. **As Américas e a civilização: processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos**. 6ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 13.

¹⁵⁸ FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, (São Paulo – SP). **I Bienal Latino-Americana de São Paulo**: catálogo. Op. cit., p. 22.

As quatro divisões anteriores podem manifestar-se mediante os seguintes elementos visuais: iconográficos e compositivos. Iconográficos pelo tema e personagens, signos e símbolos. Os compositivos pelo uso da cor, da forma e espaços, de materiais e textura, pelos gestos e rituais. Para exemplificar, poderíamos discutir se há temas e personagens essencialmente latino-americanos. E mais, há signos e símbolos que nos pertencem e só a nós? Seria, pois uma boa reflexão sobre a iconografia latino-americana. De outro lado, poder-mos-ia perguntar, mediante a aplicação de conceitos compositivos, se há cores, formas e espaços mais constantes na América Latina que em outras áreas do mundo. Outra reflexão fundamental: há materiais que dizem mais de perto o que sentimos do que outros? A utilização do plástico faz parte, por exemplo, do nosso cotidiano ou nos foi imposta? Temos gestos e rituais nossos?

O Conselho de Arte e Cultura aceitou para essa I Bienal Latino-Americana todo o tipo de linguagem, bem como todas as técnicas, desde que o tema fosse tomado como fundamental para o encontro nosso com a nossa cultura, e não para fomentar folclorismos (pseudo-folclore) através dos quais essa imensa região está acostumada a ser vista por elementos alienados de culturas alienígenas. Sempre nos viram como portadores de uma cultura pitoresca e “primitiva”, quando o que tivemos foi uma cosmovisão diferente do mundo e da vida.¹⁵⁹

Como os eventos realizados no período, a bienal latina lançava perguntas sobre a caracterização da arte do continente e suas questões identitárias, e esperava por uma resposta que partisse, principalmente, das obras de artes expostas. Contudo, a escolha do tema gerou inúmeras críticas entre os teóricos e críticos de arte no Brasil. Entre as críticas mais enfáticas dirigidas à escolha temática da bienal latina foram as proferidas por Jacob Klintowitz, que apesar de participar por um curto período de tempo do CAC, não fez parte da escolha do tema e da redação do regulamento. O crítico e jornalista classifica o regulamento da mostra redigido pelo CAC como uma “obra de arte de enunciados vagos e amplos”, onde tudo e nada se tornam possível de apresentação.

- 1- O que é arte latino-americana? O regulamento não responde;
- 2- O que são mitos? O regulamento não responde. Deixa claro, entretanto, que não deve ser entendido como tema preconcebido ou capaz de fomentar folclorismo. Mas não está definido o que seja “preconcebido” e “folclorismos”. Ora, essas duas palavras podem – como demonstra a história moderna – ser tudo e fonte permanente de definições, segundo o interesse do Poder. [...]
- 3- Magia também não está definida. Será a arte de realizar feitos extraordinários, positivos ou negativos, por meio de domínios sobre elementos naturais, sentimentos humanos, etc., através de agentes espirituais superiores ou inferiores, atraídos e dirigidos por atos rituais? Ou será que isso é folclorismo?

¹⁵⁹ Idem, p. 21-22.

[...] Nós temos, portanto, uma equação de três termos e três incógnitas: arte latino-americana (?), mitos (?), magia (?). Parece difícil de ser resolvida.¹⁶⁰

O crítico, além de duvidar da existência de uma arte latino-americana e ainda atrelada a um tema como mitos e magia, também não concordava com a obrigatoriedade de o artista produzir uma prévia justificativa sobre sua produção, ajustando-a ao tema proposto. Essa seria uma forma de retirar a verdadeira magia da produção. A seu ver, a arte sempre possuiu múltiplas leituras, mas o quadro enrijecido da mostra forçava apenas um único entendimento, assim como considerava que as diversas interpretações e definições para os conceitos mitos e magia não poderiam colaborar para a realização de uma bienal pretensa à representação da diversidade artística do continente. Sua posição recebeu apoio de diferentes artistas brasileiros que ou se sentiam excluídos do tema e impossibilitados de pleitear uma vaga na mostra, ou se recusavam se encaixar em qualquer tema que pudesse ser proposto. Na opinião de outro crítico, o jornalista Hugo Auler que recorrentemente participava dos júris das Bienais de São Paulo, o problema da escolha temática se concentraria, sobretudo, na limitação imposta à concepção de uma arte latino-americana baseada nos mitos e magia de diferentes grupos étnicos, portanto, da arte e da cultura primitiva de diversos povos e civilizações compreendidas nas ampliações da mesma região continental.¹⁶¹ No entanto, outros críticos olhavam a escolha do tema com esperança, como Roberto Pontual.

Um ponto favorável é preciso ressaltar de imediato na estrutura escolhida para orientar a primeira edição do evento, no fim deste ano. Apesar do título sonoro, mas conceitualmente perigoso, do seu tema central – Mitos e Magia, em princípio, servem a todas as interpretações [...] – não resta dúvida que o regulamento agora formalizado é inteligível e inteligente. Está no polo oposto da eloquência vazia das regras que determinaram a Bienal Internacional de 1977. E, por se concentrar inteiramente num único tema, instaura absoluta novidade nos quase 30 anos de vida de bienais paulistas, todas elas rarefeitas. É claro que os bons resultados de sua prática dependerão fundamentalmente de suas circunstâncias: primeiro, que se consiga manter sem distorções, apadrinhamentos e politicagem os objetivos do regulamento atual; segundo, que se trate de realizá-lo dentro das definições conceituais as mais precisas e delimitadas possíveis, de

¹⁶⁰ KLINTOWITZ, Jacob. Bienal, uma equação só de incógnitas. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 18 de março de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

¹⁶¹ AULER, Hugo. A arte autóctone da América Latina. **Correio Braziliense**. Brasília – DF, 11 de março de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

modo a evitar as diluições e os equívocos que rondam a completude natural do tema.¹⁶²

Contribuindo para a discussão encontra-se a opinião contundente de Fernando C. Lemos que avalia o tema como discutível pela imprecisão de suas fronteiras, pela pluralidade de suas definições e pela possibilidade de posicionamentos pessoais capazes de levar a primeira edição de a bienal latina nascer com dúvidas de caráter. Para o crítico a exposição vai inevitavelmente fomentar o próprio folclore, uma vez que não seria possível desprezar a validade de expressões folclóricas, populares, primitivas, artesanais e ingênuas, daqui e de outros países, para a construção das expressões eruditas que serão apresentadas na mostra; contrariando um dos próprios artigos do regulamento da exposição. O recorte temático indispensável para as exposições da época – visto sua presença em exposições contemporâneas como Documenta de Kassel, Bienal de Veneza, a própria Bienal de São Paulo do ano anterior e exposições importantes como *América Latina: Geometria Sensível* – ainda seria encarado pelos artistas e diversos críticos como um limitador da liberdade artística.¹⁶³

Hoje o tema consiste em ideias ou pontos de vista que respondam a atual necessidade imperativa de pesquisar a partir das perspectivas da teoria da arte e que proponham novas indagações à realidade artística, permitindo o reagrupamento das obras. Os reagrupamentos, por sua vez, possibilitarão o descobrimento dos fios condutores ocultos na sucessão de rupturas artísticas. Dessa forma foram abandonados os agrupamentos segundo gêneros, épocas e tendências, tão anacrônicos e tão caros ao comércio da arte, aos historiadores de arte e aos críticos, respectivamente. Em um tempo como o nosso, que nos obriga a questionar as ideias fundamentais e estabelecidas da arte, ninguém pode duvidar da importância deste novo procedimento de pesquisa. Sobretudo, em uma América Latina tão carente de conhecimentos sobre sua realidade artística. Mais ainda no caso da Bienal Latino-Americana, criada com a finalidade explícita de promover a pesquisa de nossos comportamentos visuais ao invés de premiar e que a cada dois anos mudará o tema.¹⁶⁴

Analisando a utilização recente do recorte temático por diferentes eventos internacionais de renome, como é o caso da Bienal de São Paulo, o crítico Fábio Magalhães por sua vez, pondera que a prática reflete a crise enfrentada pelo sistema de arte gerado por

¹⁶² PONTUAL, Roberto. Uma Bienal só de Mitos e Magia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 02 de março de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

¹⁶³ LEMOS, Fernando C. Bienal: defesa do tema. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 06 de agosto de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

¹⁶⁴ Idem.

novas relações estabelecidas pelo mercado de arte desde a década de 1950, centralizando-se em países como Estados Unidos e Alemanha, obrigando os antigos centros artísticos (Paris, Veneza e Milão) encontrarem soluções. Para ele, a solução encontrada por esses centros foi levar a discussão política para as exposições através dos recortes temáticos, enquanto a FBSP preferiu se limitar apenas aos temas, que muitas vezes, não refletem a realidade da arte do país.

A saída encontrada pela Bienal de Veneza para fugir à decadência foi politizar a exposição. Criou temas políticos que, se não foram capazes de superar a crise, agitaram projetos culturais alternativos, recuperando o prestígio internacional da mostra – 1974 contra o golpe de estado no Chile, 1976 apoio à dissidência soviética e 1978 sobre a ecologia. Nós, como sempre, copiamos a Bienal italiana e tentamos aplicar a receita. Entretanto o exercício político não é muito do agrado das autoridades brasileiras, e acabamos acreditando que o simples fato de se criar uma Bienal temática já seria uma atitude salvadora. Na última Bienal Internacional [...] ao invés de se criar uma alternativa, abrindo espaços para manifestações culturais que se encontram marginalizadas nos grandes centros produtores de modelos, procurou-se adequar-nos a eles. A Bienal acabou por tornar-se um forte elemento de direcionismo cultural, obrigando artistas brasileiros e latino-americanos a enquadrarem-se nos temas e preocupações da vanguarda [internacional]. A Bienal recém-criada, importante sem dúvida para um aprofundamento do conhecimento de nossa cultura continental, já nasce com os vícios e desvios da velha Bienal Internacional. Resta ver se será possível superá-los.¹⁶⁵

Todos os pontos levantados nos eventos realizados ao longo da década de 1970 sobre as características da arte latino-americana e seu alcance temático não foram suficientes para uma conclusão sobre tais questões, assim a restrição a uma única vertente que poderia contemplar essa expressão não agradou a todos os entusiastas da Bienal ou da discussão latino-americanista, ainda que esta fosse apenas a primeira de uma série de Bienais Latino-Americanas que a FBSP pretendia realizar. O ponto levantado por Magalhães também se torna crucial para a reflexão sobre a escolha temática, o período político conturbado não só no Brasil, mas também em outros países da América Latina, impediria uma mostra oficial de assumir os riscos de um posicionamento político para sua primeira exposição latino-americana. O tema causa controvérsias até mesmo a quem o definiu, já que não foi possível estabelecer um sentido preciso para o recorte proposto. Em

¹⁶⁵ MAGALHÃES, Fabio. A Bienal da dependência Cultural. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 04 de novembro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

entrevista a Klintowitz, Juan Acha afirma que não há uma definição precisa para o tema e mesmo o CAC estaria tateando o conceito, buscando significação e, principalmente, procurando por obras que correspondessem e emprestassem corpo à temática; uma vez que o papel da crítica de arte seria teorizar, construir a teoria, pensar uma situação, estabelecer seu desenvolvimento e não necessariamente transformar ou promover a ação. De acordo com as palavras de Acha, o mais importante era entender a arte como um fator de transformação e utilização social, não se preocupando mais com a obra de arte de um artista, mas com seu processo.¹⁶⁶ Como consequência, o elo de conexão entre as obras de arte apresentadas e a proposição teórica através do recorte temático terá sua existência questionada por muitos críticos de arte, como discutido posteriormente. A ausência de teoria crítica sobre a arte da América Latina ocasionaria desconhecimento sobre a própria produção artística e confusão com uma cultura dominante, assim, o rompimento com modelos internacionais vigentes resultaria em uma busca por denominadores comuns, que por sua vez, deveriam se iniciar por algum ponto.¹⁶⁷ A própria ideia de que o latino-americano seria folclórico, e essa seria a expressão apresentada na Bienal Latino-Americana, resultaria, ainda de acordo com Acha, da falta de compreensão sobre a produção cultural do continente, pois o folclorismo procede do pensamento colonizador europeu que justifica a cultura da América Latina como primitiva para legitimar a imposição da sua cultura, o que dificultaria no reconhecimento de uma arte latino-americana quando esta não se encontra sob a influência de modelos externos. A produção artística latino-americana se compõe como soma de modelos estrangeiros impostos e/ou importados e tradições culturais nativas, ou seja, a produção artística do continente resulta dos diferentes graus de mestiçagem cultural.¹⁶⁸ E esses diferentes graus de mestiçagem seriam investigados na bienal latina. De opinião semelhante, Silvia Ambrosini defende que o principal mito a ser discutido nessa bienal seria o mito da miscigenação cultural e que

¹⁶⁶ KLINTOWITZ, Jacob. Mitos e magia: o desafio da Bienal. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 02 de março de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

¹⁶⁷ ACHA, Juan. A arte está em processo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 04 de março de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

¹⁶⁸ Idem.

mestiçagem foi uma palavra desvalorizada e um conceito desprezado em muitos países da América Latina.¹⁶⁹

A realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo está rodeada de críticas, não apenas à escolha temática, mas a toda sua organização, como analisado posteriormente. Apesar de tantos posicionamentos contrários, o diferencial dessa mostra reside no fato de sua direção possibilitar o diálogo com críticos e entidades negligenciadas por um longo período pelo seu antigo presidente, Ciccillo Matarazzo. A participação de críticos estrangeiros, como Juan Acha e Silvia Ambrosini, na organização da exposição pode ser considerada inédita na história das Bienais, refletindo tanto o posicionamento de abertura ao diálogo com especialistas em arte, permitindo sua verdadeira participação e colaboração à construção da mostra, quanto uma crescente valorização da América Latina enquanto membro participativo da mostra, já que a deficiência da apresentação desses países no certame foi duramente questionada ao longo dos anos por críticos como Frederico Moraes e recorrentemente apontado nos relatórios analisados no capítulo anterior.¹⁷⁰

2.4. Organização, realização e críticas a I Bienal Latino-Americana de São Paulo.

Participam da I Bienal Latino-Americana, além do Brasil, Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Honduras, México, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai.¹⁷¹ A apresentação de um número tão diminuto de países da América Latina sem dúvida dificultou a análise da produção artística continental que a exposição se propunha a fazer. As ausências podem ser justificadas desde a falta de interesse e condições financeiras para custear o transporte de obras e artistas, até a

¹⁶⁹ KLINTOWITZ, Jacob. Mitos e magia: o desafio da Bienal. Op. cit.

¹⁷⁰ Apesar de ser fundamental para a compreensão completa da I Bienal Latino-Americana de São Paulo apresentar informações acerca da bilheteria e do controle de visitação, não apenas da mostra latina como também das mostras nacionais e internacionais da década de 1970, essas informações não foram encontradas ao longo da pesquisa realizada no AHWS da FBSP.

¹⁷¹ A participação da Venezuela foi divulgada na imprensa da época. No entanto, as obras de Armando Reverón, único artista selecionado para representar o país, nunca chegaram à exposição. Há informações na imprensa alegando que os responsáveis pela delegação venezuelana desistiram de sua participação, contudo, nenhuma das informações vinculadas ao episódio foi confirmada pela FBSP no período.

deficiência de relações diplomáticas com o Brasil, já que a os convites realizados pela FBSP ainda ocorria por intermédio do Itamaraty e do Ministério das Relações Exteriores. Alguns convites foram realizados ainda no ano de 1977, mesmo sem um regulamento redigido, através de cartas encaminhadas às Embaixadas existentes no Brasil, como Argentina, Chile, República Dominicana, Colômbia, Honduras, Haiti, Guatemala, Bolívia, Panamá, Trinidad e Tobago, Costa Rica, Nicarágua, México, Equador, Guiana, Suriname, El Salvador, Venezuela, Paraguai, Peru e Uruguai.

Tendo em mãos a resposta de Vossa Excelência, nosso Conselho de Arte e Cultura proporá a colaboração direta de artistas ou equipes de seu país, para participarem dos estudos referentes à Bienal Latino-Americana de 1978 concretizando-se, dessa forma, nossa intenção de ter todos os países de nosso continente como coorganizadores dessa iniciativa.

Para nós é da maior importância contar com a presença do país amigo que Vossa Excelência representa em Brasília, já que nosso objetivo é alcançar, através da Bienal Latino-Americana, a evidência do elevado nível da criação artística e participação contemporânea desenvolvida em nosso continente.¹⁷²

Apesar de as Embaixadas serem contatadas oficialmente sobre a realização da bienal latina, o CAC propunha o contato direto com as instituições culturais estrangeiras que assumiriam o compromisso de selecionar os artistas de seus países de acordo com o recorte temático estipulado pela FBSP, eliminando o papel desempenhado pelo Itamaraty em mostras anteriores. Em seu anseio por diálogo com a comunidade artística e teórica brasileira, o CAC propôs uma reunião consultiva entre o Conselho e os críticos e especialistas em arte no Brasil. A reunião se realizou nos dias 08 e 09 de abril de 1978 e teve como pauta as seguintes questões: (1) a indicação brasileira para a participação da I Bienal Latino-Americana (que não seria realizada por inscrição, mas por convite), (2) a indicação de entidades latino-americanas (e extracontinentais) a serem contatas para a mostra, (3) e a indicação de nomes para o Simpósio. Foram convidadas para tal reunião mais de 60 personalidades brasileiras ou residentes no Brasil abrangendo artistas, críticos de arte, historiadores da arte, museólogos, jornalistas e antropólogos, que teriam como função principal assessorar o CAC nas decisões referentes à organização da I Bienal

¹⁷² Carta de Oscar Landmann (FBSP) a Oscar Héctor Camilión (Embaixador da Argentina). Brasília, 07 de dezembro de 1977. (Correspondência pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta BLA02. Número do documento: BLA/01/77).

Latino-Americana.¹⁷³ A adesão ao evento foi bem mais modesta, contando apenas com a confirmação de cerca da metade dos convidados, entre eles Bené Fonteles, Carlos Von Schmidt, Norah Beltran, Radhá Abramo e Sheila Leirner.

De acordo com os membros do Conselho, a disposição de organizar uma reunião consultiva refletiria a política de abertura ao diálogo com a comunidade artística iniciada por Oscar Landmann e reforçada pelo presidente seguinte Luis Fernando Rodrigues Alves. Sem a presença de Ciccillo, falecido no ano anterior (1977), seria preciso desvincular a imagem das Bienais de São Paulo da instituição fechada que operava sem levar em conta a opinião de especialistas em arte. O esforço de “abrir” a Bienal seria considerado uma luta e uma conquista do CAC, e assim, os convidados que não compareceram à reunião perderiam a oportunidade de mudar a Bienal. Os membros do então Conselho consideraram a recusa e o não comparecimento de uma grande parcela dos convidados como uma posição egoísta. Maria Bonomi, artista, gravadora e membro do CAC, classificou tal atitude como “aristocrática, individualista e covarde” em um momento que todos deveriam entender o apelo feito não por um Conselho da Bienal, mas por um grupo de colegas. Já Alberto Beuttenmüller, outro membro do Conselho, lembrou que “muitos dos que criticam são os constantes ausentes das Bienais. [...] Inclusive, alguns dos que não vieram participar da reunião conosco aceitaram imediatamente o convite para participar do Simpósio internacional da Bienal Latino-Americana”.¹⁷⁴ No entanto, o desejo de renovação promovido pelo CAC de uma instituição que permaneceu quase a mesma por

¹⁷³ Os convidados a participarem da Reunião Consultiva de 08 e 09 de abril de 1978 são: Aline Figueiredo, Ana Letícia Quadros, Antonio Porro, Aracy Amaral, Arcângelo Ianelli, Bené Fonteles, Benedito Lima de Toledo, Carlos Von Schmidt, Carmen Portinho, Casemiro de Mendonça, Clarival do Prado Valladares, Cláudia Andujar, Claudio Villas Boas, Eduardo de Oliveira, Enio Marques Ferreira, Fayga Ostrower, Francisco Bittencourt, Fernando Mourão, Frederico Moraes, Geraldo Ferraz, Gilda Seráfico, Giselda Leirner, Glauber Rocha, Hugo Auler, João Cândido M. G. Barros, João das Neves, José Alves Antunes, Léo Gilson Ribeiro, Lina Bo Bardi, Lívio Abramo, Lucio Costa, Luiz Paulo Baravelli, Maria Eugênia Franco, Mario Chamie, Mário Pedrosa, Maureen Bisiliat, Maurício Rubinsky, Mino Carta, Miriam Paglia Costa, Mozart Camargo Guarnieri, Nelson Pereira dos Santos, Norah Beltran, Olívio Tavares de Araújo, Orlando Villas Boas, Oscar Niemeyer, Paolo Maranca, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Mendes de Almeida, Pietro Maria Bardi, Radhá Abramo, Renina Katz, Roberto Pontual, Roberto Schnorrenberger, Rossini Tavares de Lima, Rubens Gerchman, Sábato Magaldi, Sheila Leirner, Ubirajara Ribeiro, Ulpiano Bezerra de Menezes, Walter Zanini, Willy Correia de Oliveira, Wolfgang Pfeiffer e Zélio Alves Pinto. (Relação de convidados para Reunião entre CAC e críticos de arte. Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta: BLA01).

¹⁷⁴ “NÃO” à Bienal. **Visão**. São Paulo, 12 de junho de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

um longo período de tempo desde sua fundação em 1951, e aguardado por uma ampla parcela da comunidade artística, não foi interpretado da mesma forma por diversos críticos de arte atuantes no país naquele momento. Diferindo das justificativas dadas pelo Conselho para a realização de uma Reunião Consultiva é possível observar a posição do crítico e jornalista Fernando C. Lemos, então responsável pela coluna Artes Visuais do jornal *Folha de São Paulo*:

Parece que a ferrugem acumulada, que emperrou de maneira trágica a última Bienal Nacional, ainda é grande demais. Assustadoramente grande, a ponto do convite não sensibilizar a metade dos convidados que preferiu ficar em casa, envolvida em outras atividades ou no lazer de fim de semana (sábado e domingo, 08 e 09 últimos). Como havíamos previsto apenas cerca de 30 personalidades (das 60) compareceram (acrescidos de mais alguns nomes na última hora) para debater questões ligadas ao primeiro evento latino-americano. E não poderia ser de outra forma. A Bienal que assumiu inteiramente a responsabilidade de decidir o tema “Mitos e Magia” e redigir o regulamento se viu frente ao grave problema da escolha dos artistas que representariam o Brasil. Quem são esses artistas? Onde eles estão? Como convidá-los? As respostas deveriam ser dadas pela própria Bienal, entretanto preferiu entregar a tarefa a terceiros. A intelectualidade brasileira deveria, isto sim, ter sido consultada – em amplo debate – antes que qualquer decisão fosse tomada. Está aí havendo uma inversão de papéis. Ou então a Bienal que se responsabilize pelo evento de começo a fim, arcando com todas as conseqüências. Positiva ou negativas. Inversão de papéis sim. A mecânica, os procedimentos, os critérios, a burocracia é competência da Fundação Bienal. Agora que o tema e o regulamento estão definidos, e parece que irreversíveis, como se pretende que Mário Pedrosa, Mário Chamie, Claudio Villas Boas, Aracy Amaral, Ferreira Gullar, Walter Zanini e tantos outros venham ditar normas de procedimento? [...] Sim, porque definidos o tema e o regulamento o [porvir] é tarefa acessória. Não menos digna e importante, mas apenas um suplemento. Se a Bienal soube definir “Mitos e Magia”, deduz-se que deveria saber quem convidar. Caso contrário, tudo não passa de um disparate. [...] Além do mais, é curto o prazo (até fim de julho) para as decisões das comissões formadas (cujos planos de ação não foram ainda aprovados), para as definições quanto aos nomes que se enquadram nas regras do jogo. Falhas e erros lamentáveis – em função do tempo – inevitavelmente ocorrerão, por maior que seja a boa vontade dos membros de tais comissões. Que vão acabar sendo bodes expiatórios.¹⁷⁵

As críticas dirigidas à iniciativa do CAC muitas vezes se confundem com as críticas ao tema escolhido para delimitar a primeira edição das bienais latinas, o que demonstra que tanto o recorte temático quanto o regulamento estipulado foram encarados com decepção para uma mostra que prometia ser esclarecedora para a arte da América

¹⁷⁵ LEMOS, Fernando C. I Bienal Latino-Americana – Uma inversão de papéis. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 de abril de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

Latina. Em concordância com Lemos, Frederico Moraes classifica a mostra como “política do fato consumado” e a reunião proposta pelo CAC como “quorum para decisões já tomadas”, lembra ainda que a função de selecionar artistas e entidades estrangeiras pertence ao Conselho que recebe honorários para tanto, e que seu nome foi incluído na lista de convidados divulgada na imprensa sem que ele mesmo tivesse sido convidado oficialmente pela Fundação, se recusando a participar de tal reunião.¹⁷⁶ A crítica Sheila Leirner interpreta as expectativas geradas pela realização da mostra e conclui que os principais problemas enfrentados pela FSBP e pelo CAC são: a deterioração do sistema administrativo que envolve politicagens e trâmites suspeitos sob uma precária estrutura executiva da Bienal e múltiplos interesses pessoais; metodologia inversa que tenta adaptar a obra de arte ao conceito; maneiras arbitrárias de pôr em prática este inusitado sistema de críticas; política dos que querem se utilizar das demarcações para servir apenas aos interesses do sistema; e complicações administrativas.¹⁷⁷

Já o crítico Carlos Von Schmidt, que compareceu à reunião referida, afirma que era de conhecimento geral que as soluções propostas na conferência seriam de caráter suplementar, mas ainda assim concordou em colaborar.¹⁷⁸ Para tanto foram designados grupos regionais que auxiliariam o Conselho de Arte e Cultura, através de indicação dos conselheiros voluntários tanto para as seções de Manifestação quanto Documentação, na escolha de artistas e entidades brasileiras que já desenvolvessem trabalhos e pesquisas dentro do tema proposto Mitos e Magia para participarem da mostra.¹⁷⁹ Ainda que fosse de interesse do CAC eliminar o processo de seleção de artistas brasileiros através de

¹⁷⁶ MORAIS, Frederico. A política do fato consumado. **O Globo**. Rio de Janeiro, 05 de abril de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

¹⁷⁷ LEIRNER, Sheila. As regras que limitam a Bienal Latino-Americana. **Estado de São Paulo**. São Paulo, 24 de setembro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

¹⁷⁸ LEMOS, Fernando C. I Bienal Latino-Americana – Soluções de caráter suplementar. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 de abril de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

¹⁷⁹ Os trabalhos dos conselheiros voluntários se restringiram à indicação de nomes de artistas e entidades brasileiras, uma vez que especialistas e entidades latino-americanas já haviam sido contatadas pela FSBP. Aceitaram participar dos grupos regionais Aline Figueiredo, Antônio Porro, Bené Fonteles, Casemiro Xavier de Mendonça, Carlos Von Schmidt, Ênio Marques Ferreira, Francisco Bittencourt, Giselda Leirner, Luis Paulo Baravelli, Maureen Bisiliat, Norah Beltran, Radha Abramo, Sheila Leirner, Ulpiano Bezerra Meneses. Os grupos deveriam enviar suas respostas ao CAC até o dia 31 de julho daquele ano, o que não permitiu grande investigação no território nacional e maior colaboração com o desenvolvimento da mostra.

inscrições, selecionando todos os participantes através de convites diretos para que não fosse incentivada a produção artística voltada especialmente para o tema da mostra, esta prática não pôde ser extinta. Todo o artista que se julgasse suficientemente apto a responder a proposta da Bienal Latino-Americana de Mitos e Magia poderia inscrever seu trabalho para julgamento do Conselho. Os selecionados e convidados deveriam responder às fichas de participação detalhando o grau de comprometimento de seu trabalho com o tema. As fichas preenchidas pelos artistas e entregues aos membros do CAC se constituíam de (1) Ficha de Participação, onde a obra a ser apresentada na mostra era descrita e justificada dentro de uma das áreas possíveis (manifestação ou documentação) e das subdivisões propostas (indígena, africana, euro-asiática ou mestiça); (2) Ficha de Identificação, em que era detalhado o currículo do expositor, seja ele artista ou não; (3) e Ficha de Montagem, onde se especificava as necessidades pertinentes à exposição da obra. Também era pretensão da organização da exposição dispor as proposições artísticas no espaço expositivo de acordo com o enquadramento das Manifestações de Mitos e Magias, como um modo coerente de aliar as obras ao recorte temático. No entanto, a montagem da mostra não ocorreu como idealizada e as manifestações e documentações foram expostas em pavilhões por países participantes, o que gerou inúmeras críticas, pois a percepção dos subconjuntos temáticos fora prejudicado pela dispersão nos três andares do prédio da Bienal.¹⁸⁰

Apesar de pertinente ao completo entendimento da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, não se configurou viável apresentar todos os artistas participantes, bem como analisar cada obra exposta, uma vez que o foco principal desta Dissertação de Mestrado é discorrer sobre a concepção e finalização do projeto que envolveu a mostra latina. Assim, escolheu-se destacar algumas produções para ilustrar algumas das discussões propostas pelos artistas participantes e as relações estabelecidas com o tema norteador. Entre os artistas brasileiros participantes da I Bienal Latino-Americana de São Paulo na seção Manifestação pode-se destacar o trabalho dos artistas Alcides Santos (Mitos e Magia de Origem Mestiça) [imagem 6], Aloysio Zaluar (MMOM) [imagem 7], Antonio Henrique

¹⁸⁰ MORAIS, Frederico. Bienal de São Paulo, o desencontro da América Latina. **O Globo**. Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

Amaral (recusou-se a se enquadrar dentro de uma das quatro áreas) [imagem 8], Antonio Maia (MMOM), Antonio Poteiro (MMOM), Berenice Gorini Rodrigues (MMOI) [imagem 9], Berenice Toledo e Bernardo Caro (MMOM), Farnese de Andrade (MMOM), Geraldo Telles de Oliveira (G.T.O.) (MMOM) [imagem 10], Glauco Rodrigues (MMOI), Grupo Etsedron (MMOA) [imagens 11 e 12], Henrique Léo Führo (MMOEA), Umberto Espíndola (MMOM) [imagem 13], João Calixto (MMOM), Lia Robato (MMOM), Marcia Demange (MMOM), Niobe Xandó (MMOA e MMOI), Sergio Bezerra Pinheiro (MMOI), Ubirajara Ribeiro (MMOEA), Valdir Sarubi (MMOI) e Ziraldo Aves Pinto (MMOM). No total foram 60 artistas participantes da seção Manifestação, nem todos, no entanto, eram artistas plásticos, como a coreógrafa Lia Robato que apresentou uma *performance* onde comandava um grupo de dançarinos que percorriam o Pavilhão da Bienal entoando diversos cânticos.

Já entre os trabalhos apresentados na seção Documentação podem-se destacar a exposição de exemplares de Literatura de Cordel pertencente ao colecionador Luiz Ernesto Kawal (MMOM) e as pesquisas da fotógrafa suíça naturalizada brasileira Claudia Andujar (MMOI) [imagem 14], que apresentou uma instalação ambiental composta por desenhos realizados entre os anos de 1974 a 1977 por índios Yanomami, que vivem na região do rio Catramani, no território de Roraima. O trabalho reflete um estudo dos conceitos míticos e espirituais dos índios participantes da pesquisa. Houve outras contribuições relevantes para a bienal latina, como a seção “Contribuição do Negro ao Folclore Brasileiro”, promovida pelo Ministério da Educação e da Cultura, Departamento de Assuntos Culturais, FUNARTE e Campanha de Defesa pelo Folclore Brasileiro, em que foram apresentadas 80 peças na exposição “17 Orixás”. O objetivo desta exposição era mostrar o acervo da realidade religiosa dos terreiros de Candomblé no Estado do Rio de Janeiro pertencente ao Museu de Folclore Édison Carneiro, apresentando além de indumentárias, as características de cada Orixá, o sentido do patronato e o caráter do culto, destacando a forte presença africana na cultura brasileira.¹⁸¹ Torna-se importante ressaltar, ainda, a presença da “Sala Didática” organizada por Pietro Maria Bardi e a equipe do MASP [imagem 15]. Bardi tenta

¹⁸¹ A coleção de peças indígenas coletadas pelos irmãos Claudio e Orlando Villas Boas fora prometida e consta inclusive no catálogo da mostra, porém, nunca foram efetivamente apresentadas ao público.

definir o que são Mitos e Magia na primeira sala da exposição. A equipe do MASP toma como ponto de partida todos os brasileiros e elege objetos que são apresentados ao lado de textos explicativos em caixas de madeira e vidro, construídas na marcenaria do museu especialmente para a ocasião. Os objetos vão desde a uma panela usada e vazia que simboliza o Mito da Fome, até uma Zebra de madeira representando o Mito da Loteria Esportiva. Bardi assina um texto irônico e irreverente explicando o que motivou sua equipe a criar a Sala Didática, transcrito no Anexo 3. De acordo com o diretor do museu paulista:

O que acontece é que eu, modesto cultor de problemas de didática, especialmente os que se referem à História da Arte, venho recomendando aos “deus-ex-machina” que dotaram São Paulo com aquele salsichão do Ibirapuera para que pensassem nos visitantes, jejunos dos problemas da estética e da prática das artes, oferecendo-lhes, por exemplo, antes que pisassem nas salas dos mestres do cubismo, uma explicaçãozinha que lhes possibilitasse conhecer um pouco daquela novidade tão difícil de ser entendida por nós leigos.¹⁸²

A delegação brasileira foi a mais expressiva em números de artistas e pesquisadores participantes, seguida do México, Argentina e Bolívia. Entre os artistas latino-americanos destaca-se a presença dos argentinos Ana Labat (MMOI) (coreógrafa), David Lamelas (MMOI) e de Marta Minujin (MMOEA) [imagem 16], além do *Grupo de los Trece* – CAYC (MMOM) [imagens 17, 18 e 19], composto pelos artistas Alfredo Portillos, Clorindo Testa, Jacques Bedel, Jorge Glusberg, Jorge Gonzalez Mir, Leopoldo Maler, Luis Bénédict, Luiz Pazos, Vicente Marotta e Victor Grippo. A artista Marta Minujin utiliza como ponto de partida para sua proposta um desenho do monumento histórico *Obelisco* da cidade de Buenos Aires, que marca o centenário de construção da cidade, localizado na Praça da República no cruzamento das avenidas Corrientes e 9 de Julho. Já o *Grupo de los Trece* apresenta diferentes obras, uma proposta para cada artista participante, mas todos possuem como tema gerador de debate a relação da arte com a política. Também é possível destacar a participação do boliviano Alfredo La Placa (MMOI) [imagem 20]; a chilena Carmem Aldunate (MMOEA); os bolivianos Antonio Grass (MMOI), Antonio Roda (MMOEA) e Juan Camilo Uribe (MMOM); o equatoriano Nelson Román (MMOM);

¹⁸² KRÜSE, Olney. O professor Bardi dá um susto nos amigos. E entra na Bienal. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 30 de outubro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

os mexicanos e/ou radicados no México Arnold Belkin (MMOM), Carlos Mérida (MMOI), Enrique Echeverria (MMOM), Enrique Estrada (MMOM), Enrique Guzman (MMOM), Felipe Ehrenberg (MMOM), José Guadalupe Posada (MMOM), Leonel Maciel Sanchez (MMOA), Roger Von Gunten (MMOM), além da exposição de Arte Popular (MMOA); a paraguaia Edith Jimenez (MMOM) e a Mostra de Arte dos Indígenas organizada pelo artista brasileiro Lívio Abramo; e o uruguaio Germán Cabrera (MMO).¹⁸³

A delegação mexicana foi a única a produzir um catálogo à parte intitulado “*Iª Bienal Latino-Americana de São Paulo - Participación de México*”, publicado pelo Instituto de Bellas Artes do referido país. Esse catálogo evidenciou os principais temas trabalhados pelos artistas participantes da mostra como: a Morte, a Iconografia, o Mito no Cinema Antropológico, a Cor como Mito, o Mito Político e os Negros no México. Foram convidados para debater tais temas importantes professores e críticos de arte, como Alfredo López Austin, Jorge Alberto Manrique, Néstor García Canclini, Juan Acha, Rita Eder e Luz Maria Martínez Montiel. Esses temas estariam, segundo os debatedores, intrinsecamente ligados à construção artística contemporânea mexicana, assim como a proposta de estudo de “mitos e magia”, além de revisão das raízes culturais do continente, realizada pela bienal latina. Entre os grupos destacados pela delegação mexicana o de maior notoriedade era Mito Político formado por artistas que desenvolviam trabalhos sobre acontecimentos políticos e/ou personalidades mexicanas relevantes para a história do país, como protagonistas das revoluções presenciadas por seus cidadãos. Entre os temas nacionalistas destacava-se a figura e Emiliano Zapata e o Zapatismo, expondo as fissuras do sistema político do país e suas tentativas de construir um novo fazer, como evidencia o trabalho de Arnold Belkin, Enrique Estrada e Felipe Ehrenberg.

Entre os destaques da I Bienal Latino-Americana podem-se citar a Manifestação do artista brasileiro Aloysio Zaluar “O Clóvis vem aí” [imagem 7] em que o artista reflete através da apresentação de fantasias, máscaras, fotografias, filmes super 8 e pintura a tradição do carnaval de rua da cidade do Rio de Janeiro e a brincadeira do Clóvis, tradição já em desuso no período, ou a série “Bambú” [imagem 8] do também artista

¹⁸³ A lista completa dos participantes da I Bienal Latino-Americana de São Paulo se encontra no Apêndice desta Dissertação.

brasileiro Antonio Henrique Amaral. O artista recusou enquadrar suas pinturas em qualquer eixo temático estipulado pela bienal latina, ainda assim sua participação foi aceita. Amaral integra a dinâmica da arte internacional ao mesmo tempo em que reflete de modo metafórico sobre a realidade social popular latino-americana em obras que mesclam vegetais vigorosos típicos da região e a dilaceração do metal. É a representação de formas orgânicas sofrendo o esraçalhamento submetido a forças metálicas. Mas entre os participantes se destacam especialmente dois grupos: o Etsedron [imagens 11 e 12] e *Grupo de los Trece* [imagens 17, 18 e 19], representando o Brasil e a Argentina, respectivamente. Ambos os grupos já haviam sido premiados nas edições anteriores das bienais, tanto nacionais e internacionais, e, talvez, poderiam ser novamente na edição latina se esta tivesse mantido a prática da premiação. A I Bienal Latino-Americana foi a primeira edição da história das Bienais a abolir todo e qualquer tipo de prêmios por decisão do CAC. O grupo Etsedron fora premiado na XII Bienal de São Paulo, em 1973, participando, ainda, das duas edições seguintes, em 1975 e 1977, além da terceira edição da Pré-Bienal, “Bienal Nacional-74”. Já o *Grupo de los Trece*, do CAYC, recebeu o maior prêmio oferecido a um artista no ano de 1977, na XIV Bienal de São Paulo, o prêmio Itamaraty, angariado por latino-americanos pela primeira vez na trajetória das Bienais. Esse fato remonta a discussão, já analisada anteriormente, envolvendo as premiações da Bienal e sua validade de intercâmbio e diálogo estabelecido entre o Brasil e os países da América Latina, tendo em vista a quantidade de prêmios regulamentares e de maior valor financeiro concedido a artistas europeus e norte-americanos como apontaram os críticos Frederico Moraes e Mário Pedrosa.

Como em suas participações anteriores, o grupo Etsedron propõe uma instalação utilizando materiais naturais da sua região proveniente, o Nordeste, como cipó, cordas, sisal, folhas de bananeiras, palha. A obra não apresenta nenhum material industrializado e os artistas participam de todo o processo de aquisição do material, como sua localização na mata, a penetração na clareira até a concepção do trabalho final. A escolha por esse processo também reflete o posicionamento político e social do grupo que encontra ao longo do caminho de aquisição da matéria-prima os habitantes da região, possibilitando a interação entre o grupo e a população local e mútuas modificações de

comportamento, como, por exemplo, a troca de conhecimento sobre a mata, seus produtos e a importância de sua preservação.¹⁸⁴ A instalação localiza-se do lado de fora do prédio da Bienal de São Paulo, pois, segundo Edson Benício Luz, líder do grupo, é do lado de fora que está a grande massa e o povo, opondo-se, assim, à burocracia que poda o “avanço para o desenvolvimento de uma nova visão da arte”.¹⁸⁵ A escolha pelo local da instalação também reflete um posicionamento político, o de aproximar a arte do público, seja ele iniciado nas artes ou não, seja ele visitante da mostra ou não. Reflete, ainda, as inúmeras discussões realizadas ao longo das décadas de 1960 e 1970 sobre a produção artística que vaza do espaço convencional da arte cerceado pelo esquema expositivo de museus e galerias. Os artistas apresentam, além disso, uma série de espantalhos integrados à instalação que representariam o povo brasileiro. De acordo com Luz o espantalho seria uma figura eclética em que tudo pode ser atribuído, assim como a personalidade do povo brasileiro que aceita sem questionar tudo que lhe impigem e finaliza afirmando: “arte é como política: ninguém pode se dar bem numa nem noutra, sem conhecer as raízes do seu povo e da sua cultura”.¹⁸⁶ O trabalho incentiva a criação artística a partir do reconhecimento de suas raízes locais e conseqüentemente o despertar da consciência do observador também para suas origens, sem que corresponda, necessariamente, uma referência às características latino-americanas, se é que elas estão presentes. A proposição se configura como resultado de pesquisa e construção de uma poética coletiva desde a formação do grupo. Aracy Amaral lembra que o grupo dialoga com a região do Brasil mais zelosamente ligada às suas tradições culturais, o Nordeste, que talvez por falta de “oxigenação” econômica seria a região do país que mais conversa com as “áreas fechadas”, terminologia criada por Marta Traba, e, portanto, menos internacionalista. Para Amaral, “Etsedron pode significar quase um grito de alarme, a alertar sobre as raízes, a todo um

¹⁸⁴ DESMISTIFICAR valores culturais falsos: a proposta do Etsedron. **Folha da Tarde**. São Paulo, 06 de novembro de 1978. Entrevista com Edson Benício Luz, líder do grupo Etsedron. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ Idem.

país-contidente que se descaracteriza virtualmente da região sul, que comanda as comunicações” com outros meios e centros hegemônicos.¹⁸⁷

Já o *Grupo de los Trece*, reunidos sob esse sistema desde 1970, apresentou produções sob o tema coletivo “*Los mitos del oro*”, que relembra a conquista da civilização inca pelos espanhóis. A inspiração para o tema relaciona-se com a história de Francisco Pizarro, oficial do Reino da Espanha, que cruza a linha equatorial pelas águas do Oceano Pacífico e atinge a desembocadura do rio San Juan, na costa da atual Colômbia. Seu feito importava pouco diante de seu interesse por um grupo de índios, avistado por ele, que possuía entre seus pertences peças de ouro e prata. Em meio a baixas e deserções, Pizarro reúne 13 homens para seguir rumo ao Peru e conquistar a civilização Inca. Estes conquistadores ficaram conhecidos como os “Treze da Fama”. Na I Bienal Latino-Americana de São Paulo 13 artistas argentinos pertencentes ao CAYC revivem os fatos históricos da conquista do império Inca e expõe sob o mito do ouro obras de arte compostas em sua totalidade por materiais dourados, como uma piscina com cabeças douradas flutuantes e arames farpados também dourados protegendo a obra localizada no centro do estante do grupo. Apesar de apresentarem proposições diversas, respeitando a forte individualidade artística de cada participante, todos os artistas partem da fusão entre arte e realidade política e social da Argentina e da América Latina como uma proposta conjunta.

Falamos em “mito de ouro”, incluindo nessa categoria não apenas o metal áureo, mas também tudo aqui que dê fama e glória ao seu proprietário. Assim se apresenta o problema das relações entre o mito ouro e a produção humana. E dentre a produção humana aquela que define de maneira unívoca a matriz de toda criatividade: a arte. [...] O ouro e a arte constituem as duas máximas manifestações simbólicas da organização social em que nos encontramos. Mas não são antitéticas, mas sim complementares: são ambos os produtos do trabalho humano, originador de bens sociais.¹⁸⁸

Diferentemente do grupo brasileiro Etsedron, que propõem uma reflexão artística a partir dos mitos e magia de origem africana, os artistas conceituais argentinos se enquadram entre as discussões de origem mestiça e ponderam sobre o sistema artístico ao

¹⁸⁷ AMARAL, Aracy. “Etsedron: uma forma de violência”. In: **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)**. Op. cit., p. 245-246. (Publicado originalmente na revista **Artes Visuales**. México, abril-junho de 1976).

¹⁸⁸ GLUSBERG, Jorge. Os Argentinos e o Mito do Ouro. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 09 de novembro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

qual estão vinculados, a cidade de Buenos Aires e conseqüentemente a Argentina, um sistema cosmopolita e quase sempre urbano e influenciado, como muitos outros, pelos centros hegemônicos internacionais, como Paris e Nova York.¹⁸⁹ Politicamente o país não se difere de modo intenso do Brasil e os artistas do *Grupo de los Trece* refletem esse panorama em suas obras, clima político tumultuoso, guerrilhas e terrorismo de estado. O trabalho conceitual e político desenvolvido pelo grupo evidencia a intencionalidade tácita de dialogar com a história política e social do seu país e também com a marca identitária regional latino-americana. Entre as propostas apresentadas pelo grupo encontram-se objetos de Luis Benedit, tipologias urbanas de Jorge Glusberg, um altar de Alfredo Portillos, cabeças douradas de Leopoldo Maler, máscaras de Luis Pazos e as batatas energéticas de Victor Grippo, trabalho que este último desenvolve desde o início da década de 1970.

Muitas críticas foram dirigidas à escolha dos artistas participantes selecionados pelo CAC e pelos comissários das delegações, no entanto, a mais comumente encontrada na imprensa da época se relaciona à apresentação de nomes de pouca expressão dentro do cenário artístico latino-americano.¹⁹⁰ Reivindicam-se as obras dos colombianos Fernando Botero e Leonel Gongora; dos argentinos Antonio Berni, Antonio Seguí e Xul Solar (apesar do nome deste último constar no catálogo da exposição suas obras não foram efetivamente expostas); dos chilenos Nemesio Antúnez, Roberto Matta e Mario Toral; do guatemalteco Rodolfo Abularach e do peruano Fernando de Szyszlo, ou ainda de um dos grandes nomes do Muralismo Mexicano, como Siqueira, Orozco e Rivera, ou Francisco Toledo; do uruguaio Joaquín Torres García, que participava da exposição *América Latina: Geometria Sensível*, no mesmo ano; e mesmo do venezuelano Armando Reveron, em que suas obras foram prometidas pela delegação venezuelana como única contribuição do país, mas que nunca chegaram à mostra. Não que alguns desses artistas não estivessem presentes em

¹⁸⁹ ANDRÉS, Alfredo. El arte sin fronteras. La vanguardia latinoamericana en la Bienal de San Pablo. **La Opinión**. Buenos Aires, 19 de novembro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

¹⁹⁰ Quando se estabelece uma análise comparativa entre os artigos publicados na imprensa do período sobre a I Bienal Latino-Americana de São Paulo estas superam em quantidade os artigos publicados sobre as Pré-Bienais e mesmo sobre as Bienais internacionais na mesma década. Os artigos críticos sobre a mostra latina foram publicados ao longo dos anos de 1977, 1978 e 1979 com maior intensidade em jornais como Jornal do Brasil, Folha de São Paulo, O Estado de São Paulo, Diário de São Paulo, Jornal da Tarde, o Globo e Correio Braziliense, escrito por críticos como Frederico Moraes, Aracy Amaral, Roberto Pontual, Hugo Auler, Olney Krüse, Fernando C. Lemos, Fabio Magalhães, Jacob Klintowitz e outros.

edições anteriores da mostra, mas nunca houvera, até então, melhor oportunidade de apresentar tais nomes reunidos em uma única exposição dedicada ao continente. Artistas que não apenas desenvolvem papéis significativos para a arte da América Latina, como também se encaixariam com grande facilidade no tema proposto.

Apesar de nomes que despertaram interesse entre o público pela qualidade de suas obras, para o crítico Frederico Morais a I Bienal Latino-Americana fracassou e seus erros poderiam, com efeito, prejudicar a continuidade do projeto. Reforçando sua tese de que a instituição Bienal nunca promoveu um franco debate entre as produções artísticas do continente latino-americano, definindo seu posicionamento como omissivo e submisso aos interesses euro-norte-americanos, Morais afirma que mais uma vez diversos países da América Latina serviram de “tapa-buracos de engorda” para também essa primeira mostra latina, uma vez que na sua maioria os participantes eram brasileiros. Sobre o tema o crítico pondera sobre seu rico nível teórico que contribuiu para a qualidade do Simpósio promovido pela I Bienal Latino-Americana, discutido posteriormente, mas questiona sua pouca validade no campo prático, evidenciado pela baixa qualidade, inclusive brasileira, da produção artística.¹⁹¹

Com frequência, sobretudo no caso brasileiro, resvalou para o campo folclórico, para o kitsch, para a reportagem ou simples acumulação de material substituindo a reflexão e análise crítica. Na maioria dos casos, os artistas se limitaram a recriar ambientes, tais como salas de milagres, com ex-votos de cera e fotografia, literatura de cordel, terreiros de macumba, ou fazer decalques de inscrições indígenas, apresentar sequências de fotografias sobre santeiros e fábricas de imagens. Poucos, quando trataram de assuntos específicos e de grande carga popular ou religiosa, conseguiram escapar do óbvio e estabelecer novas relações de significado. [...] A bienal limitou-se a recolher o material e apresentá-lo em bruto, como faria qualquer galeria de arte. E não houve da parte da bienal qualquer esforço de revelar alguma faceta nova em nossa produção atual, em atrair o experimental e o marginal e de expor todo o conjunto de forma didática, estimulando o debate. Que interesse existe em expor outra vez a obra de Glauco Rodrigues, Antonio Maia, Farnese, Antonio Henrique Amaral, Alcides Santos, Berenice Gorini, Humberto Espíndola, José Lima, Henrique Leo Fuhro, Thais A., Nióbe Xandó, Francisco Silva, já suficientemente vistos, se tal apresentação não está vinculada a um reexame conjunto face ao tema da bienal e à produção global da América Latina?¹⁹²

¹⁹¹ MORAIS, Frederico. Bienal de São Paulo, o desencontro da América Latina. Op. cit.

¹⁹² Idem.

Reforçando a posição defendida por Moraes, a crítica de arte Marta Traba tece críticas ainda mais duras sobre a bienal latina. Traba acusou a organização da mostra de racista, isso porque no seu entender a Bienal descriminou países ricos em mitos e magia e que poderiam colaborar para a discussão proposta, mas que, no entanto, não se apresentaram na exposição, e ainda condenou a falta de cortesia para com diversos artistas e países que não tiveram a devida atenção por parte da organização no que se refere à montagem, a apresentação e a sinalização das obras.¹⁹³ Foi fato comentado na imprensa do período que no momento da abertura da I Bienal Latino-Americana diversas obras ainda não haviam sido montadas e identificadas de forma adequada, ou ainda não haviam sido liberadas pela alfândega brasileira. O receio de um etnocentrismo latino-americano demonstrado por Moraes e Traba, contudo, não é compartilhada por outros críticos – pelo menos não de modo tão enfático –, como é o caso de Sheila Leirner, Rada Abramo e Mario Schenberg, outros ainda demonstravam interesse em debater a arte continental e evidenciavam acreditar no projeto que envolvia a criação das Bienais Latino-Americanas – apesar de também lançar críticas sobre a mostra –, como Aracy Amaral, Mario Pedrosa e Roberto Pontual. O balanço que este último faz sobre a exposição ressalta que mais importante que apontar ausências e presenças seria discutir os resultados alcançados pela bienal latina. Para Pontual as ausências foram sentidas e entre os brasileiros ele destaca os nomes de Marcelo Grassmann, Rubem Valentim, Gilvan Samico, João Câmara, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Nelson Leirner e Claudio Tozzi como fundamentais para o desenvolvimento do tema na exposição, alguns, inclusive foram convidados pela organização da mostra, mas declinaram de seus convites optando por não integrarem ao certame. Ainda assim, as presenças serviram para contribuir ao tema proposto.¹⁹⁴

Evidentemente, as obras constituem o fundamental para esta proposta de análise. Mas estacionar nelas satisfeitos com o simples registro do que há de aproveitável ou de equivocado no conjunto exposto, seria cair na truncada rotina de sempre.

¹⁹³ Idem.

¹⁹⁴ PONTUAL, Roberto. Mitos impostos, mitos despostos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 08 de novembro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

Ou seja, pensar a produção artística fora de contexto, esquecer que a obra sozinha não explica nem fertiliza coisa alguma.¹⁹⁵

O crítico ressalta a importância das obras de Antonio Henrique Amaral, Glauco Rodrigues, Antonio Maia, Farnese de Andrade e Humberto Espíndola, participantes da mostra e que explicariam substancialmente o tema central elegido no âmbito da norma erudita, e os nomes de G.T.O., Antonio Poteiro, Eli Heil e Alcides dos Santos como participações mais expressivas e espontâneas, e ainda as documentações de Mazda Perez (santeiros do Nordeste), Luiz Ernesto Kawal (literatura de cordel) e Claudia Andujar (visão do mundo dos índios yanomami). Não esquece, contudo, outros nomes que segundo sua visão seriam contribuições genuínas para a mostra: Pietro Maria Bardi, Maria Tomaselli Cirne Lima, Niobe Xandó, Dimitri Ribeiro, Thais A., Lia Robato, Aderson do Prado, grupo Etsedron, Sonia Rangel e Valdir Sarubi. A maior falha da I Bienal Latino-Americana, segundo Pontual, seria a incapacidade de seus organizadores e dirigentes em criar uma estrutura específica de abordagem daquilo que também era almejado como específico, isto é, a arte latino-americana, através de um entendimento que ultrapassasse a simples reunião de obras de arte em um tema central e compartimentado com um design cuidadoso.¹⁹⁶

Num ano de latino-americanismo galopante, como está sendo 1978, perdemos em São Paulo a melhor das oportunidades para não só mostrar obras de artistas da América Latina, mas também demonstrar um modo de ver a arte que sirva de fato à gente desta parte do planeta. [...] Porque, na falta dessa atitude primordial, patente, ficou com a I Bienal Latino-Americana de São Paulo a nossa dependência, para não dizer subserviência, em relação aos padrões europeus ou norte-americanos hegemônicos no enfrentamento do fenômeno artístico. Ou seja, ligados ainda, subalternamente, ao fetiche da obra – a obra que vale por si e por seu isolamento – não conseguimos também nos desligar do fetiche da pura e simples exposição que reúna uma enorme quantidade delas e que nada mais faça do que ali reuni-las. Não me esqueço do comentário que ouvi do crítico peruano Mirko Lauer frente a quem lhe dizia que o erro da Bienal estava em ter ou não ter este ou aquele artista exposto: “mas vocês só pensam em exposição? O estímulo à produção e o apoio à associação dos artistas não interessam?” Sim, parece que a ideia de exposição – no sentido de distribuir obras num espaço – permanece tão arraigada em nós que não alcançamos imaginar outra espécie de instrumento para estimular, disciplinar, difundir e tornar compreensível os dados da criação da obra de arte.¹⁹⁷

¹⁹⁵ Idem.

¹⁹⁶ Idem.

¹⁹⁷ Idem.

Mais que uma discordância sobre a relação de nomes participantes e ausentes na I Bienal Latino-Americana de São Paulo, bem como a validade de seu tema, críticos de arte como Moraes e Pontual evidenciam a impossibilidade de realizar uma mostra dedicada à complexa problemática da arte na América Latina nos mesmos moldes das bienais internacionais já realizadas, mesmo quando se utilizam um recurso novo na história da exposição como o recorte temático. A falta de uma teoria crítica da arte continental sob moldes novos e especificamente latino-americanos foi uma das reivindicações de Juan Acha, consultor dessa bienal latina, durante o Simpósio de Austin, em 1975. Assim como era estimulada a revisão das bases teóricas da história da arte do continente, o modo de apresentar obras de arte também deveria seguir o mesmo rumo, buscando um caminho novo para um certame que almejava de modo audacioso abranger toda a América Latina. Acha, inclusive, afirma que se a Bienal viesse a fracassar: “será por causa da nossa imaturidade para agrupar as obras de cada representação nacional através de um trabalho de equipe, assessorado por antropólogos. Fracassará pela incapacidade de estabelecermos o que seja coletivamente nosso nas obras de nossos artistas”.¹⁹⁸ Aracy Amaral, defensora do projeto das Bienais Latino-Americanas e do valor da pesquisa teórica sobre a arte do continente, afirmou que a improvisação e a falta de profissionalismo, bem como a falta de conhecimento dos membros do CAC sobre a arte produzida no continente, justificaria o não aproveitamento da assessoria realizada por Juan Acha, o que levou a convocação de críticos e outros intelectuais brasileiros para uma reunião de consulta para definir os parâmetros que envolveriam a mostra, como discutido anteriormente, ratificando o total desconhecimento do que era necessário para dar vida a uma bienal latino-americana.¹⁹⁹ A ausência de Salas Especiais enfraqueceu a qualidade da exposição e de seu recorte curatorial. Estas Salas foram constantes nas bienais internacionais anteriores e poderiam exercer um papel fundamental para o fortalecimento do tema específico proposto para a I Bienal Latino-Americana. Assim, a falta de nexos entre tema e obras apresentadas e a ausência de didática refletiria o posicionamento da FBSP em relação aos países da América Latina, países que

¹⁹⁸ Idem.

¹⁹⁹ AMARAL, Aracy. “A Bienal Latino-Americana ou o desvirtuamento de uma iniciativa”. In: **Arte e meio artístico: entre a feijoada e x-burguer (1961-1981)**. Op. cit., p. 301. (Publicado originalmente em **Encontros com a Civilização Brasileira**. Rio de Janeiro, outubro de 1978).

foram relegados ao segundo escalão nas mostras internacionais desde a criação dessa instituição, não se preocupando em organizar uma exposição para os latino-americanos, mas um certame que pareceria tratar sobre a América Latina, um evento, conforme a tradição, “não objetive o consumo interno, a comunicação dentro do continente, mas se destine à exportação, isto é, à observação de europeus e americanos que virão para um acontecimento, esperam eles, pleno de exotismo”.²⁰⁰ Entre os críticos estrangeiros, além da forte opinião de Marta Traba em relação à mostra latina, encontra-se a opinião do jornalista argentino Hugo Bonanni que analisou não somente a crítica negativa dos especialistas brasileiros sobre o certame, como classificou como digno de importância apenas as representações argentinas e mexicanas na exposição. E ainda a condenação da crítica e jornalista uruguaia Maria Luiza Torrens sobre a pouca representatividade no Simpósio da bienal latina que não se preocupou em convidar críticos importantes de diversos países da América Latina, como o próprio Uruguai.²⁰¹

Diversos artistas brasileiros foram convidados a participar da I Bienal Latino-Americana, mas declinaram, entre eles se encontram os nomes de Rubem Valentim, Rubens Gerchman e Hélio Oiticica. Valentim, que possuía uma produção artística afirmadamente relacionada a mito e magia e reflexiva sobre a influência da cultura negra na formação da arte brasileira, recusou o convite por ele ser, primeiramente, cotado para ocupar a seção Documentação da mostra e por não possibilitar uma apresentação ampla de seu trabalho, e ainda por problemas enfrentados com a organização da bienal internacional no ano anterior quando este fora um dos artistas que integraram a representação nacional. Já Rubens Gerchman e Hélio Oiticica optam por integrar “Mitos Vadios”, grande *happening* que pretendia contestar o tema Mitos e Magia da I Bienal Latino-Americana de São Paulo.

Mitos Vadios foi uma *grade performance* de diferentes artistas, inteiramente livre e independente de instituições culturais, realizada em um estacionamento da rua Augusta, número 2918, na cidade de São Paulo, no dia 05 de novembro, das 10 às 20 horas, reunindo artistas plásticos das cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ BONANNI, Hugo. El mito del desencuentro. **Revista Confirmado**. Ano 12, nº 464. Argentina, 23 de novembro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

(participantes ou não da bienal latina) em uma execução de um trabalho interativo e inusitado no panorama habitual da arte contemporânea [imagens 21, 22, 23 e 24]. O grupo de artistas participantes do *happening* foi liderado pelo artista plástico Ivald Granato, idealizador do projeto. Entre os artistas que participam de Mitos Vadios estão: Alfredo Portillo, Ana Maria Maiolino, Antônio Dias, Antônio Manuel, Artur Barrio, Claudio Tozzi, Francisco Ibarra, Gabriel Borba, Gemilson, Gretta, Hélio Oiticica, Ibanez E Ma, Ivald Granato, José Roberto Aguilar, Julio Plaza, Lygia Pape, Marta Minujin, Maurício Fridman, Olney Kruse (mandou só a obra), Regina Vater, Rubens Gerchman, Rui Pereira, Sérgio Régis, Ubirajara Ribeiro, e outros que aderiram na última hora.

Não havia nenhuma condição prévia para as apresentações de Mitos Vadios, todos os participantes estavam livres para propor o que quisessem independente dos outros. Como lembra Jacob Klintowitz, testemunha ocular do acontecimento, Hélio Oiticica se fantasiou de sunga, sapatos prateados, blusão cor-de-rosa, peruca feminina e muita maquiagem. Desfilou para um pequeno público enquanto fazia trejeitos com a língua e sacudia os órgãos genitais. “Após a contundente crítica social subiu num pequeno muro, montou a cavaleiro e ficou à disposição para novas opiniões sobre a arte e o seu circuito, enquanto continuava, em ritmo mais acelerado, a fazer movimentos com a língua”.²⁰² José Roberto Aguilar reproduziu a feroz “luta do samurai” com uma espada japonesa, investindo contra bonecos apelidados de Omissão Cultural, Bom Gosto, Pacote Cultural e Crítica Colonizada. Júlio Plaza distribuiu pequenos papéis para o público com *slogans* contra a arte, o circuito de arte e a crítica de arte. Ana Maria Maiolino colocou em uma pequena mesa um saco de feijão e outro de arroz amarrando-os com uma fita preta e chamando-os de “Monumento à Fome”. Aproveitou, ainda, um pedaço de parede para pendurar rolos de papel higiênico de cores diferentes, jornais e uma grossa folha de papel, aludindo aos hábitos de higiene da humanidade. Ubirajara Ribeiro escolheu cinco imagens de obras de arte famosas e fez com elas tiro ao alvo, entre as imagens escolhidas estava a Mona Lisa, de Leonardo da Vinci, e os “alvos” do norte-americano Jasper Johns. Granato, por sua vez,

²⁰² KLINTOWITZ, Jacob. In: **Ivald Granato – Gesture and Art**: catálogo. Texto Jacob Klintowitz. Brasília: Editora Francis, p. 10.

apresentou-se como Ciccillo Matarazzo.²⁰³ Para Granato a proposta inicial teria a intenção de possibilitar opções de espaço para a atividade artística de várias tendências. “Servirá como um intercâmbio de ideias alternativas para a arte tradicional”.²⁰⁴ Esse seria o motivo para Portillos aceitar o convite de Granato. O artista argentino afirma acreditar na importância de um artista conseguir um espaço e dividi-lo com outros artistas, um local onde se permite o desenvolvimento de toda e qualquer proposta, local que não se configura como galeria ou museu e que não possui compromisso com o público habituado com espaços institucionais. A opção por um terreno ermo uniria, segundo sua opinião, o artista e todos os tipos sociais, além da criação por parte dos artistas de meios de venda e publicações que fogem dos típicos paternalismos correntes no meio artístico.²⁰⁵

Os participantes Barrio, Dinah Guimarães e Lauro Cavalcanti escreveram um manifesto na ocasião da realização de Mitos Vadios, explicando o posicionamento do grupo, em que ressalta sua oposição ao sistema de crítica de arte brasileira e internacional institucionalizada no período. Os artistas afirmam que a crítica brasileira se articula em três correntes distintas: (1) na recuperação da arte para um sistema institucional e cultural, (2) na que se limita a um modelo único de criação artística e (3) na que reconhece que no Brasil há uma necessidade vital da liberdade de criação e experimentação.²⁰⁶ Apesar do texto se dirigir notadamente à realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo e seu recorte temático, ao final do manifesto os artistas afirmam que a função primordial de Mitos Vadios não se trata da oposição ao certame paulista, já que o mesmo é considerado morto, mas da institucionalização de uma vanguarda, ainda que não fosse provocado o “contra-confronto” de pessoas e obras.²⁰⁷ Em entrevista à pesquisadora, Granato afirma que a proposta formulada por ele e que resultou na *performance* coletiva Mitos Vadios nasce de suas reflexões e experiências com a arte e a política da época. Mitos Vadios não se

²⁰³ Idem, p. 12 et seq.

²⁰⁴ GRANATO, Ivald. Artistas vão vadiar, contra a Bienal. **As Propostas**. São Paulo, 31 de outubro de 1978. Entrevista a Marcellus Leitão. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

²⁰⁵ PORTILLOS, Alfredo. Um novo tipo de pensamento. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 05 de novembro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

²⁰⁶ O texto completo do manifesto está transcrito no Anexo 4.

²⁰⁷ BITTENCOURT, Francisco. Dos mitos e magia aos mitos vadios. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 02 de novembro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

configuraria como um trabalho de protesto isolado na trajetória do artista, nem dos outros artistas que aderiram à manifestação. *Mitos Vadios* seria mais que uma crítica a uma exposição em particular, como a ocorrência da bienal latina, mas propunha antes de tudo pensar e fazer arte fora dos moldes tradicionais de exposição e mercado que envolve a produção artística brasileira na década de 1970.²⁰⁸ Ainda assim, não seria possível desvincular a realização de *Mitos Vadios* da I Bienal Latino-Americana, uma vez que o *happening* ocorre no mesmo período da exposição, seu nome remete ao tema *Mitos e Magia* da mostra e seu principal organizador assume o papel de Ciccillo em uma paródia. A crítica dirigida à I Bienal Latino-Americana de São Paulo, e conseqüentemente à FBSP, enquanto representante de uma fórmula tradicionalmente aceita como modelo de exposição de arte no Brasil não se restringiu ao meio jornalístico, como acontecera em edições anteriores da mostra, mas impulsionou também a crítica através da produção artística.

2.5. O Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo.

O Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo ocorreu entre os dias 03 e 06 de novembro de 1978 no antigo Pavilhão Engenheiro Armando de Arruda Pereira, atual Pavilhão das Culturas Brasileiras, no Parque do Ibirapuera. O objetivo central do Simpósio, de acordo com a organização da mostra, seria possibilitar aos estudiosos da arte latino-americana e da arte em geral conhecer e reunir o pensamento dos mais expressivos pesquisadores, historiadores e críticos de arte da América Latina e da América do Norte. Para tanto as discussões propostas se dividiram nos seguintes temas: (1) *Mitos e Magia na Arte Latino-Americana*; (2) *Problemas Gerais da Arte Latino-Americana*; e (3) *Propostas para a II Bienal Latino-Americana de 1980*. O resultado desse encontro foi a compilação das teses apresentadas em uma publicação de dois volumes presente no acervo do Arquivo Histórico Wanda Svevo da FBSP. Participaram mais de 30 palestrantes brasileiros e latino-americanos (especialmente sul-americanos) convidados pelo CAC da FBSP, provenientes da Argentina, Brasil, Colômbia, México, Peru, República Dominicana e Venezuela, além

²⁰⁸ Depoimento do artista plástico Ivald Granato à pesquisadora. São Paulo, 13 de agosto de 2013.

dos Estados Unidos.²⁰⁹ Apesar dos temas centrais que deveriam nortear a discussão proposta para o Simpósio, as teses apresentadas giravam sobre os mais diferentes pontos ligados, ou não, à arte da América Latina. Apesar da multiplicidade de propostas e da qualidade de muitas delas, não seria plausível redigir um resumo de cada proposição apresentada pelos palestrantes convidados, mas pode-se realizar uma amostragem das principais teses defendidas, além da conclusão tirada por esses mesmos participantes sobre a realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo e a sua continuidade nos inúmeros debates ocorridos nesses quatro dias de trabalho. A discussão estabelecida pelo Simpósio e por seus debatedores procurou refletir, especialmente, sobre a atual situação da arte latino-americana e suas possibilidades teóricas e artísticas, sendo esse o debate analisado por esta Dissertação.

Entre as proposições apresentadas no Simpósio inúmeras apresentaram discordâncias em relação ao recorte inicial estipulado pela organização do evento. Entre esses debatedores está o crítico brasileiro Mário Pedrosa que apresentou a tese “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”, escrita em 1970, em que reflete sobre a criação da arte moderna como consequência da política expansionista do imperialismo europeu, a qual a América Latina ainda encontrar-se-ia submetida, que impulsionou o interesse pela “arte primitiva” de culturas não europeias, como as expressões regionais e religiosas encontradas na África, Ásia, América e Oceania, e a evolução dessa mesma “modernidade” artística até suas expressões contemporâneas, como o culto à publicidade e à sociedade de consumo da Art Pop norte-americana.²¹⁰ O artista brasileiro, Israel Pedrosa, participante da seção Documentação, apresenta no Simpósio um relato sobre seu estudo sobre a teoria da “Cor Inexistente”. O artista justifica a escolha temática de sua apresentação alegando que apoiar a realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo não significa acreditar na

²⁰⁹ Participam do Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo: Adalice M. de Araújo, Alba Maria Zaluar, Bengt Oldenburg, Carlos Espartaco, Carlos Silva, Clyde Morgan, Darcy Ribeiro, Donald Goodall, Eduardo de Oliveira e Oliveira, Eli Bartra, Ernesto Sabato, Fernando Mourão, Galaor Carbonel, Guillermo Whitelow, Israel Pedrosa, Jacob Klintowitz, Jorge Alberto Manrique, Jorge Glusberg, Jorge Romero Brest, Juan Acha, Leila Coelho Frota, Maria Heloisa Fenelon Costa, Mario Pedrosa, Marianne de Tolentino, Marta Traba, Mirko Lauer, Nestor Garcia Canclini, Oreste Bruneto e Carman L., Oscar Olea, Raul Lody, Rita Eder, Romanita Martins e Silvia Ambrosini. Cf.: **Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo**: catálogo. Volume I e II. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978, s/p.

²¹⁰ PEDROSA, Mário. “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”. In: *Ibidem*.

existência de uma arte continental, e que o intercâmbio de ideais sociais e políticos, aliado à ampliação dos meios de comunicação, auxiliariam na propagação de novos conceitos estéticos que inflamam os artistas de todos os continentes, criando entre eles traços comuns de contemporaneidade mais intensos que traços étnicos ou geográficos, como o estudo sobre a cor, comum a artistas de diferentes partes do mundo.²¹¹ Já o crítico Jacob Klintowitz opta por falar da cultura brasileira como subserviente à cultura estrangeira em uma irônica análise sobre o futebol, na tese “A implantação de um modelo alienígena exótico e outras questões pertinentes: a seleção brasileira de futebol 1978”. Apesar da discussão em primeiro plano ocorrer sobre a escalação da seleção brasileira para o ano de 1978, a discussão estabelecida pelo crítico no plano de fundo pode ser entendida como uma crítica não somente à política brasileira, como a formação cultural do país que presa e reconhece o valor da cultura externa e nega os valores culturais nacionais. O crítico transcorre sobre a colonização europeia e a cultura do vencedor, a obediência como fator cultural incentivado pela política que inibe a criação popular e a contestação social, e a relação do homem com o Estado.²¹² Entre os palestrantes latino-americanos há aqueles que discorrem sobre temas que não tratam da arte latino-americana e os que, mesmo escapando do recorte estabelecido pelo Simpósio, tangenciam suas discussões com aquelas possibilitadas pela mostra latina. Dentro deste contexto pode-se destacar o renomado historiador e crítico de arte argentino Jorge Romero Brest, que apresentou uma análise heideggeriana do julgamento da arte visual em crise, na tese “A arte, a obra de arte, as artes”, em que avalia os conceitos que levam a considerar um objeto obra de arte e a relação estabelecida entre arte-obra e sujeito-objeto; e o ensaísta, curador e teórico da arte também argentino Carlos Espartaco, que propõe a tese “O mito do avestruz”, refletindo sobre a origem da palavra “mito” e sua relação com os conceitos da semiótica.

Entre as teses mais significativas e influentes apresentadas no certame pode se destacar a proferida pelo antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro, que propõe uma reflexão sobre a existência de uma América Latina antes de se pensar em sua conjuntura cultural, lançando questões sobre a estrutura étnica, política e econômica que poderia resultar em

²¹¹ PEDROSA, Israel. “Arte – Documentação Didática”. In: *Ibidem*.

²¹² KLINTOVITZ, Jacob. “A implantação de um modelo alienígena exótico e outras questões pertinentes: a seleção brasileira de futebol 1978”. In: *Ibidem*.

uma organização continental chamada América Latina, e que se pretenderia culturalmente unificada na I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Sua discussão resume os principais aspectos de seu livro *As Américas e a Civilização*, publicado em 1970 e comentado anteriormente, em que o antropólogo analisa a formação do povo do continente americano. De acordo com Ribeiro, para entender em quais dimensões se formam nossa identidade cultural latino-americana seria necessário compreender a raiz da formação da América Latina, reconhecer a variedade de línguas, culturas e as estruturas sociais pré-colombianas extremamente complexas. No entanto, a base da cultura latino-americana não estaria nas sociedades pré-colombianas dizimadas ao longo da colonização, uma vez que na América Latina atual pouco ou quase nada se restou dessa herança, apenas resíduos. A matriz da cultura latino-americana está na miscigenação de povos e culturas depositadas no território físico e mítico do continente, permitindo a fusão e construção de novas relações formadoras da cultura latino-americana, que apesar da sua ampla diversidade, também é, apesar de tudo, unificada.²¹³

Eu só aprendi no exílio, posto para fora do Brasil em 64, no Uruguai, com os uruguaios, é que eu me civilizei, que eu aprendi a ser latino-americano. E eu quero dar a vocês um pouco do sentimento que eu tive para reconhecer que somos latino-americanos, e não só sabê-lo como uma coisa formal. Não só afirmar que existe uma província da terra chamada América Latina e que eu sou parte dela incidentalmente, mas saber carnalmente, saber figadalmente. Não saber que somos latino-americanos é como alguém que nasceu numa casa e nunca saiu dela [...]. Como pode saber do mundo e das coisas alguém que ficou dentro de casa o tempo todo? E quando a casa é tão grande como a província Brasil, como o terreiro Brasil [...]. Foi lá fora [...] que eu aprendi o que somos. Aprendi muito figadalmente eu diria o que somos nós, ao aprender que nós somos parte de um conjunto, de um concerto de povos que tem em comum conosco todo um processo formativo, toda uma posição na história, toda uma situação geográfica, toda uma alteridade com relação àquilo que na América não é América Latina. Pensando nisso, eu diria que o que caracteriza a América Latina é sua tremenda, sua espantosa uniformidade. Não há áreas assim no mundo.²¹⁴

Também repensando a América Latina e dando continuidade à discussão iniciada em Austin, Marta Traba apresenta a proposta intitulada “Consumo de arte em duas sociedades – Colômbia e Venezuela”. A crítica argentina radicada por longos anos na Colômbia retoma sua tese de países pertencente a *áreas fechadas e áreas abertas*,

²¹³ RIBEIRO, Darcy. In: *Ibidem*.

²¹⁴ *Idem*.

amplamente discutido em seu livro *“Dos décadas vulnerables nas artes plásticas latinoamericanas – 1950-1970”*, tendo como seus maiores representantes os países Colômbia e Venezuela, respectivamente. Não seria de se estranhar que a discussão levantada no Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo se aproximasse do debate estabelecido no Simpósio de Austin, no ano de 1975 e analisado anteriormente. A curta distância de tempo separando os dois eventos e o mesmo interesse genuíno pela formação cultural e artística do continente latino-americano propiciam a semelhança da qualidade intelectual e teórica dos dois certames. Traba elenca os principais problemas ligados ao fenômeno de consumo e a ideologia de mercado de arte, bem como a relação estabelecida entre arte e mercadoria nos dois países que são objetos de seu estudo, e estabelece, ainda, uma relação entre a sociedade de consumo e as características que a Colômbia e a Venezuela possuem por pertencer a diferentes “áreas”, como seu sistema classificatório emprega. A crítica afirma que apesar desses países serem limítrofes e compartilharem de uma mesma história no período da Independência e da primeira fase da República, a arte produzida por seus artistas possuíam características similares até a primeira metade do século XX, quando tomaram caminhos opostos, assim como os mecanismos de consumos em ambas as sociedades. O fenômeno econômico do consumo se modificaria segundo o papel que as classes dirigentes atribuem aos seus artistas. Na Colômbia, como representante de uma “área fechada”, os artistas refletiriam certa fidelidade ao país baseando-se na cultura local e étnica para produzir sua arte, tendo uma classe possuidora de obras de arte que deixavam seus artistas expressar-se livremente, acolhendo ao longo dos anos as pautas de valores individuais referendadas pela crítica, cujo conjunto lhe daria a dimensão da cultura artística do país. A Venezuela, em contrapartida, sendo um país de “área aberta”, predisposta a dialogar com as influências estéticas externas, possuía em sua classe econômica dominante o anseio pelo progresso, lançando assim, um projeto hegemônico de arte que procura consolidar a imagem moderna e vanguardista, incluindo aqui as principais representações da Arte Cinética.²¹⁵

Mais que a comparação e estudo de dois ambientes distintos e sua relação com o consumo de arte, Traba tece nítidas críticas ao sistema artístico venezuelano,

²¹⁵ TRABA, Marta. “Consumo de arte en dos sociedades, Colômbia y Venezuela”. In: *Ibidem*.

argumentando que na Colômbia, apesar, de uma injusta distribuição da riqueza nacional e uma pequena elite cultural consumidora de arte, o artista colombiano trabalharia sem pressões de consumo ou estratégias de poder, e o conteúdo ativo e polêmico transmitido por este mesmo artista não se perderia. O consumo de arte na Colômbia, embora restrito, não aproximaria a arte de uma mera mercadoria, pelo contrário, exaltaria a obra como objeto simbólico e a figura do artista como representante dos valores da comunidade. Já o projeto hegemônico defendido pelas classes dirigentes da Venezuela e reforçado pela economia em expansão graças aos lucros do petróleo, enfraqueceria qualquer tentativa de comunicação alternativa, recaindo para um consumo passivo, observado, segundo Traba, na invasão do cinetismo pela cidade de Caracas. A crítica elimina, inclusive, os valores que incidem sobre essa produção, ligando a produção da Arte Cinética nesse país a apenas transações comerciais, o que deve ser observado com bastante cuidado, uma vez que dentro desse contexto existem grandes artistas cinéticos venezuelanos de reconhecimento internacional pelo valor de seus trabalhos, como Jesus Soto, Alejandro Otero e Carlos Cruz-Diez. No fim das contas, a crítica de Marta Traba se relaciona com o posicionamento de cada país para com a sua própria cultura e ancestralidade, já que a crítica defende com mais afinco as produções artísticas daqueles artistas que pertencem à cultura da resistência, ponto da teoria de Traba já debatida anteriormente.

Nem no processo artístico colombiano nem no venezuelano, revirados em seu contexto, são plenamente satisfatórios, mas sem dúvida o colombiano está vinculado, ao menos, à realidade; enquanto que o venezuelano flutua na ficção e em uma apreciação completamente irreal das potencialidades culturais do país.²¹⁶

Em posição diametralmente oposta à de Traba, Eli Bartra, filósofa mexicana e professora da Universidade Autónoma Metropolitana-Xochimilco, reconhece um processo de “latino-americanização” das discussões teórico-artísticas que refletiria seu nível ideológico de fundamentação imediata nas lutas políticas e sociais do continente desde a década de 1960, ou mesmo por influência, maior ou menor nos diferentes países da América Latina, da Revolução Cubana na década anterior e seu empenho anticapitalista e anti-imperialista que propagou certa consciência latino-americana. O latino-americanismo

²¹⁶ Idem. (Tradução da Pesquisadora).

se tornara, segundo Bartra, uma corrente no campo histórico-filosófico fomentando perguntas e discussões sobre a verdadeira identidade latino-americana, busca por identidade que reflete no entendimento da arte produzida no continente, e, conseqüentemente, no embate cerrado entre os defensores de uma arte popular e autóctone e os que prezam por uma arte de vanguarda. Essas considerações já foram abordadas em outro momento ao longo da explanação sobre os debates e considerações do Simpósio de Austin, no entanto, o caminho apontado por Bartra é o reconhecimento da realidade dos povos da América Latina como conquistados, reconquistados e colonizados, em todos os níveis de sua formação, seja ela artística ou não, condicionada por circunstâncias históricas de uma colonização que também fora cultural. Assim, não seria possível buscar a autenticidade latino-americana na produção mais pura dos indígenas do mundo pré-hispânico, pois se negaria as características ocidentais adquiridas com a colonização que também são fundamentais para o entendimento da cultura continental, indo no mesmo caminho apontado por Darcy Ribeiro. Para Bartra a arte dos índios chinantecos é tão latino-americana quanto à produção artística dos artistas venezuelanos cinéticos.

É preciso reconhecer também que a dúvida sobre si mesmo é uma das características do colonizado, a qual [...] o divide entre o que é e o que quer ser. Por outro lado, a realidade não é a concepção que elaboramos dela, isto faz com que caiamos em uma segunda ilusão. A primeira consiste em inventar o conceito de América Latina segundo gostaríamos que fosse e a segunda em pensar que a força de querer faz com a realidade se pareça com a ideia que temos dela. [...] Com isso, não queremos negar que existe a necessidade, na América Latina, de cobrar consciência do comum de nossas realidades, do similar das condições gerais de opressão; é necessário ter consciência de nosso passado comum e do que nos aproxima no presente, mas levando em consideração que são múltiplas também as diferenças e múltiplas, por exemplo, as semelhanças com outros povos que não pertencem ao continente americano.²¹⁷

Dessa forma, a bandeira da arte popular, levantada por muitos pesquisadores, representa o retorno de um mito, a ideia de que essa produção seria realizada pela maioria para a maioria, enquanto a arte culta se destinaria a uma minoria iniciada, inacessível para a compreensão de todos, o que em muitos aspectos pode ser questionado.

O conceito de “popular” está implícita a noção de maioria demográfica (nunca de totalidade). No entanto, é errôneo afirmar que os artesãos não constituem uma

²¹⁷ BARTRA, Eli. “Retorno de un mito: El arte popular”. In: *Ibidem*. (Tradução da pesquisadora).

minoria dentro da abstrata maioria. Considera-se, talvez, que a produção de uma minoria de artesãos expressa em última instância os desejos, os sentimentos, os gostos que formam parte do patrimônio cultural de uma maioria. Resulta-nos, então, que a ideia de “produção artística de uma maioria” resulta ser em realidade a criação de uma minoria que representa uma maioria.²¹⁸

O mito da arte popular residiria justamente em acreditar que essa produção é consumida pela maioria, algo que Bartra contesta. Também refletindo sobre as estruturas que dominam o trabalho do artista latino-americano encontra-se a proposição do historiador da arte finlandês radicado na Argentina Bengt Oldenburg. De acordo com Oldenburg as estruturas sociais que condicionam o trabalho artístico se apresentam de diferentes maneiras no cenário contemporâneo, como a formação do artista, sua relação com a sociedade, o funcionamento e existência de museus e instituições de apoio, os prêmios e certames, o setor privado e seus *marchands* e mecenas, e as pautas específicas determinadas pela sua dependência cultural ou geopolítica. Indo de encontro, assim, à discussão proposta por Traba, mas ampliando tanto o seu alcance para a América Latina como as possíveis estruturas dominantes. Em sua tese “Mecenato e mecanismo seletores”, Oldenburg alerta para a intrínseca relação estabelecida entre imagem e identidade na arte da América Latina como sendo o primeiro fator limitador, uma vez que os processos políticos e econômicos que se desenvolveriam na maioria das sociedades acarretam, entre outros fatores, uma luta constante para conservar a velha identidade nacional ou alcançar uma modificação desta.²¹⁹

Como a imagem de uma nação depende em grande medida de sua atividade cultural é natural que, dentro dela, o campo artístico desempenhe um papel preponderante. A palavra “Brasília” cobre, por exemplo, tanto uma realidade urbanística e política, como o valor estético e cultural desta urbanização, convertida em signo que comunica uma imagem de inovação e progresso ou, para os detratores, que servem para criticar certa política. De igual modo, o prêmio em uma bienal de arte chega a ter o mesmo significado, considerado como triunfo nacional, como um prêmio científico ou uma vitória política ou desportiva, além disso, é medido por sua elevada capacidade para suscitar polêmicas.²²⁰

Para Oldenburg, apesar dos artistas antecederem ou enunciarem mudanças e imagens, esse papel não seria bem aproveitado, não de modo racional, pelos governos dos

²¹⁸ Idem. (Tradução da pesquisadora).

²¹⁹ OLDENBURG, Bengt. “Mecenzago y Mecanismos Selectores”. In: Ibidem.

²²⁰ Idem. (Tradução da pesquisadora).

países latino-americanos, diferentemente do que atesta Traba. Assim, os condicionantes da arte na América Latina passam por outras instâncias, como o mercado. Este, segundo o historiador, seria talvez o principal regulador da arte porque nunca age sozinho, mas acompanhado das ações de todos os outros elementos que compõem um sistema de arte, seja latino-americano ou não. Juan Acha se debruça sobre as questões que envolvem as estruturas de valorização do objeto artístico. O crítico peruano estabelece diferentes condições, a seu ver, fundamentais para a compreensão da arte latino-americana e para a compreensão do processo de valorização dessa arte: (1) a arte é um fenômeno sociocultural; (2) a necessidade de antepor a produção à conservação da herança do produto; (3) a consequente urgência da prioridade à inovação ou criação à popularização dos produtos. O último item contraria a postura de Acha que considera o benefício coletivo ser de maior valor que o consumo individual. Acha discute a necessidade de criar parâmetros de atribuição de valor à arte da América Latina, ainda que este processo de “valoração” seja relativo e parcial. A valorização de determinados produtos em detrimento de outros dependeria, ainda, do conhecimento que teríamos sobre estes mesmos produtos e as necessidades estéticas da coletividade, a quem se destina a produção cultural. A atribuição de valores pode ser ainda estabelecida por parâmetros sociais, em que o crítico destaca: (4) a diferenciação entre estético e artístico (ao que equivaleria reconhecer a importância das questões artísticas, sua subjetividade estética e sua correspondência objetiva); (5) considerar a importância das singularidades dos substratos míticos coletivos; (6) postular a vinculação popular como indispensável a toda produção cultural. Esse mesmo processo de atribuição de valor pode ser estendido aos mecanismos do sistema de arte da América Latina, que envolvem: (7) a formulação da existência e magnitude do sistema de produção artística e do conhecimento de sua trajetória, tanto mundial quanto local; (8) o conhecimento do conflito existente entre arte culta e popular e a cultura de massa. Esses diferentes processos de valoração se complementam e colidem entre si. De acordo com Acha, conhecer esses processos seria uma das únicas maneiras de intervir na atribuição de valor dado à arte do continente.²²¹

²²¹ ACHA, Juan. “Hacia las valoraciones objetivas de la estructura artistica”. In: *Ibidem*.

As falas diferem sobre os mais amplos aspectos, desde tradições culturais até produções de artistas latino-americanos que se encaixariam no tema Mitos e Magia da mostra, ou que foram importantes contribuidores para a arte latino-americana. Torna-se possível notar a busca por determinar visões interiores que combatam imagens exteriores, ou seja, definir identidades para a arte da América Latina que reflitam força tanto em sua estética quanto em seus significantes, quando estas são comparadas à produção artística pretensamente internacional e ocidental demarcando a diferenciação. Observa-se uma busca por entendimento e autoconhecimento, por particularidades definidoras de uma expressão cultural em uma sociedade que também almeja a globalização, por uma linguagem que seja individual e ao mesmo tempo coletiva, uma busca constante por fortalecimento, seja artístico, cultural ou social. A tese proposta pela crítica de arte mexicana Rita Eder, “O debate latino-americano na arte: notas para uma análise”, remonta justamente essas inquietações explicitadas nos debates e simpósios que ocorrem no período sobre a arte da América Latina. A crítica expõe:

Cada vez que ocorre uma reunião sobre arte latino-americana, discute-se sobre os problemas do nacionalismo e internacionalismo, o papel das vanguardas, a função da crítica. Levantam-se temas em torno da arte e da sociedade, alguns problemas da produção artística, o mercado de arte, o papel das galerias, a arte frente às instituições governamentais, etc. No entanto, o que em verdade está em jogo – e não teria sentido falar de uma arte latino-americana – é uma maneira de entender a arte e uma concepção de que foi, é e possa ser América Latina.²²²

O primeiro hábito que frequentemente se observa na análise da arte latino-americana é o ato, legítimo segundo Eder, de considerar a arte de um grupo de países em um bloco, apesar das oposições e da carência de instrumentos de trabalhos adequados para estudar o significado e desenvolvimento das artes plásticas do continente em um passado recente. O posicionamento de Eder se assemelha à de Acha no sentido de questionar a validade das velhas formas de se compreender a arte, sobretudo à da América Latina, e a necessidade de construir novos caminhos quando surgem novas interrogações e novos fenômenos artísticos, assim como o nascimento da disciplina de crítica e história da arte especificamente latino-americana, diferente da crítica e da história da arte internacional e

²²² EDER, Rita. “El debate latinoamericano en el arte: notas para un analisis”. In: *Ibidem*. (Tradução da pesquisadora).

que busca explicar de modo totalizador a arte produzida no continente, exigindo, por sua vez, um olhar atento e diferenciado sobre essa produção. Essa conduta se deve à dificuldade de se separar, em diversos momentos, o estudo do fenômeno artístico de alguns fatos e acontecimentos políticos e sociais, ainda que, segundo a crítica mexicana, contrariasse a observada necessidade dos movimentos artísticos da América Latina de se libertarem da história ao invés de se incorporarem a ela. Eder afirma, além disso, que a arte latino-americana existe ainda como uma ideia, portanto, não faria sentido pensar em uma história da arte latino-americana, mas na história da arte produzida no continente.²²³

Penso que é oportuno a esta altura deixar claro como se tem articulado esta nova forma de pensamento. É, sem dúvida, prematuro propor uma história das ideias em torno da arte latino-americana, já que o questionamento sobre sua especificidade pode contribuir para a continuidade da problemática, um fenômeno relativamente novo, sobretudo que atem a arte contemporânea. No entanto, em uma escala mais modesta creio ser útil formular de uma maneira sistemática quais são as ideias mais relevantes [para essa produção artística].²²⁴

De acordo com a crítica, assim como Acha, seria importante determinar os novos elementos que estabeleceriam as diferenças entre a crítica e a história da arte distinta da convencional. Apesar de ser uma discussão antiga na arte do continente, as buscas e questões referentes ao nacional e ao cosmopolita ainda estariam presente não apenas na produção artística latino-americana, mas também nos debates teóricos, evidenciados pelas diferentes posturas assumidas, por exemplo, no Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo.

Ponderamos por um lado que não somente o pensamento artístico, mas também a história do pensamento social da América Latina pode se relacionar com uma busca por sínteses de ideias que pudessem dar sentido, coerência e expressão dramática à vida regional, busca truncada já que a exaltação do passado para afirmar os valores regionais únicos jamais pôs em alta conta o valor social humano da atual população indígena. [...] A busca das raízes é uma etapa que se esgota em si e não se toma como base de uma nova criatividade que se obriga vincular passado e presente. Toda esta etapa evidencia uma incoerência que [...] consiste em propor ideias com um conteúdo político e social avançado para as sociedades latino-americanas e propõem para a arte um status conservador.²²⁵

²²³ Idem.

²²⁴ Idem. (Tradução da pesquisadora).

²²⁵ Idem. (Tradução da pesquisadora).

Apesar de criticar a postura nacionalista de parte da produção artística latino-americana, Eder também não defende a corrente cosmopolita. A ideia não seria atacar a arte abstrata e suas características internacionais, mas estudar com cuidado os impactos causados por essa inserção cultural na América Latina, e o que determinaria o interesse do artista latino-americano pelo novo e pela vanguarda. A pretensa arte internacional implica na reunião de várias realidades particulares ou nacionais compondo um todo, no entanto, na América Latina esse processo significaria uma homogeneização das particularidades e não uma reciprocidade de expressões distintas.

As proposições apresentadas no Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo foram múltiplas e de considerável qualidade para as discussões estabelecidas no período sobre a arte latino-americana, contudo, assim como no Simpósio de Austin o Simpósio da bienal latina não obteve uma conclusão sobre o assunto e nem mesmo sobre as questões estipuladas pelo seu recorte temático. As variantes apresentadas ampliaram o debate que envolveu tanto as características quanto a possível existência de uma arte continental, além do melhor modo de se defender essa produção. As críticas que atingiram a mostra também alcançaram o Simpósio, como a alta expectativa que os críticos de arte e jornalistas brasileiros possuíam sobre o evento e que não teria sido correspondida. Para o Roberto Pontual faltou um dose mais maciça de abertura para novos focos de indagação que fugissem das antigas e conhecidas teorias já amplamente defendida por alguns dos participantes do certame.

Em cerca de 30 comunicações, mais ou menos extensas, rara é aquela anunciadora de posturas novas na abordagem do fato estético ou do sistema que o suporta. Na maioria dos casos, de fôlego curto também foi o mergulho no trato de cada tema e problema. Predomina nesse material a impressão de uma tarefa cumprida por cumprir, rápida e superficialmente – sem esquecer os resíduos de eloquências que se soma à nossa típica carência de método: o prazer da palavra, e não da dissecação de dados concretos. [...] Mas pensemos positivamente. Com todos os seus defeitos, o simpósio paulista terá livrado do esvaziamento total o puro acúmulo de obras de que se constitui o corpo maior da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Em termos quantitativos, ressaltaram nele as contribuições de brasileiros, mexicanos e argentinos. No que diz respeito à importância e ao interesse, os segundos saíram ganhando de longe.²²⁶

²²⁶ PONTUAL, Roberto. Hay que Hablar. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

A crítica geral foi a de que apesar de superior à mostra, o Simpósio refletiu o mesmo espírito ambíguo e desordenado da exposição. No entanto, a crítica também se fez internamente. Entre os participantes do certame houve aqueles que realizaram um balanço negativo do evento, podendo citar a palestrante Marta Traba, que já havia realizado duras e polêmicas críticas à organização da mostra, como sua acusação de racismo por não incluir países importantes para a discussão e tema na mostra. No último dia do Simpósio e durante seu fechamento, a crítica argentina afirma ter sido uma perda de tempo e dinheiro sua ida a São Paulo, uma vez que a desorganização do evento não permitiu a real compreensão das propostas apresentadas, seja pelo público, seja pelos palestrantes, e que nem mesmo se havia conhecimento prévio e antecipado do que seria apresentado, impossibilitando a troca e diálogo, resumindo sua crítica com a consideração de que a Bienal continua a exercer grande dominação cultural em sua gestão e organização.²²⁷ Em acordo com Traba, Frederico Moraes alega que a representação dos países latino-americanos realizou-se de modo “ridículo” e que a Bienal não pode se manifestar apenas no período de sua inauguração, sua realização não pode ocorrer como no período de sua criação.²²⁸ Nem todos, no entanto, concordaram com as críticas dirigidas tanto à mostra quanto ao simpósio. Sabiamente, mas inadvertida dos acontecimentos futuros, Radha Abramo lembra a todos que este evento simboliza o início de mudanças profundas no entendimento do assunto, além de ser apenas a primeira edição de uma série de bienais latinas programadas pela Fundação.²²⁹

Ainda que as críticas durante o encerramento do Simpósio fossem acaloradas, nem por um minuto os críticos de arte e demais participantes, defensores ou opositores da Bienal, cogitaram o fim prematuro do projeto das Bienais Latino-Americanas de São Paulo, pelo contrário, o espírito era de sanar os principais problemas para a realização da segunda edição da mostra, no ano de 1980.

²²⁷ Idem.

²²⁸ Idem.

²²⁹ A BIENAL: um desperdício. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 07 de novembro de 1978. (Artigo de Imprensa pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Imprensa IBLA).

CAPÍTULO 3.

Bienais Latino-Americanas de São Paulo: um projeto sem continuidade.

A comunidade artística e intelectual latino-americana se depara com o fim prematuro do projeto “Bienais Latino-Americanas de São Paulo” no ano de 1980, mesmo ano que deveria ser realizada a segunda edição da mostra. Entre os dias 16 a 18 de outubro do referido ano ocorre a “Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina”, em que historiadores da arte, críticos e representantes de classe puderam refletir sobre a realização das mostras latinas e definir por consenso o fim do projeto. Antes de elucidar as conclusões tiradas dessa reunião, bem como os motivos apresentados pelos participantes que culminaram no encerramento das bienais latinas, torna-se imprescindível questionar a realização de tal reunião ao invés da II Bienal Latino-Americana de São Paulo. Para a compreensão dos motivos que levaram os dirigentes da FBSP produzirem uma reunião consultiva, bem como os resultados obtidos em tal encontro, foi utilizado como base do estudo a análise dos documentos gerados pelo evento e que pertencem ao AHWS. Essa documentação reúne além das cartas e convites enviados aos críticos latino-americanos e brasileiros, as respostas ao questionário elaborado pela coordenadoria da reunião, as pautas das discussões ocorridas nos três dias de trabalhos, as considerações de cada crítico e o relatório gerado ao fim da “Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina”.

Entre os motivos apresentados pela FBSP para suspender a organização da II Bienal Latino-Americana de São Paulo estão as dificuldades financeiras enfrentadas pela instituição. No ano de 1980, Luis Fernando Rodrigues Alves não respondia mais pela presidência da Fundação, em seu lugar assume Luiz Diederichsen Villares, membro do Conselho Administrativo da FBSP, o candidato preterido no ano de 1975, quando o posto foi assumido por Oscar Landmann. Luiz Villares se depara com um orçamento limitado para duas exposições vultosas, tanto em tamanho, quanto em investimento financeiro. Outras causas podem, ainda, ser conjecturadas, como a recepção da I Bienal Latino-Americana pela crítica de arte brasileira. Essa exposição, assim como o modo escolhido pelo CAC para sua realização, foi alvo de inúmeras e contundentes críticas ao longo do ano

de 1978. Ao fazer um balanço das críticas já expostas no capítulo anterior, percebe-se que em geral elas foram negativas. Questionaram-se a organização, o CAC, o tema, os artistas elegidos, os assuntos abordados, o Simpósio e a qualidade geral da exposição. Questionaram e qualificaram a mostra, colocando em dúvida a validade de sua continuidade. E ainda que a crítica negativa não possa ser considerada um grande empecilho para a realização da segunda bienal latina, uma vez que os problemas poderiam ser sanados, evidentemente, esta se configura como um peso a mais na decisão da FBSP. Além disso, pode ser elencado como preponderante e impulsionador para realização da reunião consultiva a decisão de Villares escolher um único curador para a segunda edição da mostra, que assumiria grande parte das responsabilidades pertencentes até então ao CAC. Sua opção foi Aracy Amaral, que além de importante historiadora e crítica de arte no país, possui profundo interesse pela arte da América Latina. Tanto nos documentos encontrados no AHWS, quanto em seu ensaio publicado na edição comemorativa dos 50 anos da Bienal de São Paulo da *Revista USP*, em 2001, Amaral afirma ter sido sua iniciativa substituir a realização da II Bienal Latino-Americana de São Paulo pela reunião consultiva, por considerar não apenas os problemas financeiros enfrentados pela Fundação, mas também o limitado orçamento para a mostra, além de acreditar na necessidade de repensar sua própria validade no meio cultural brasileiro.

Quando fui convidada a ser curadora da Bienal seguinte [refere-se aqui a II Bienal Latino-Americana], em 1980, por Luiz Villares, enfrentei um dilema frente às dificuldades financeiras da entidade: a Bienal Latino-Americana tinha sido para valer ou fora apenas um evento esporádico? Debatia-me diante do meu interesse pela expressão artística do continente e suas características, pensando em como projetar a produção de qualidade da América Latina, e transformar – por que não? – o evento Bienal de São Paulo em um evento latino-americano, com artistas internacionais convidados e observadores críticos de todos os continentes, que se reuniam em São Paulo, em vez da indiferença em relação às salas de Ceilão, da Indonésia, do Egito, da Iugoslávia, da África do Sul, do Canadá, como um *must* que nunca podíamos digerir exatamente pela dificuldade ou impossibilidade de ter um repertório comum. [...] Como resultante dessa encruzilhada, minha ideia foi a convocação de uma reunião de críticos e historiadores de todos os países da América Latina para que, num debate de três dias, se discutisse e votasse a vocação, o destino das Bienais de São Paulo: tornar-se uma Bienal Latino-Americana como referido acima ou decididamente

permanecer uma Bienal Internacional como até então fora (esquecendo-nos de uma sequência para a Bienal da América Latina).²³⁰

A ideia de Amaral em transformar a Bienal de São Paulo em um evento latino-americano se assemelha da intenção de Landmann, quando este desejava criar uma Bienal Latino-Americana que reunisse todas as exposições ocorridas na América Latina, como já destacado anteriormente. Não seria possível, no entanto, reduzir a decisão de substituir uma mostra de arte por uma reunião consultiva apenas a uma iniciativa da curadoria. Além da crise financeira, das críticas recebidas pela primeira edição da exposição latina e da iniciativa de Amaral, não havia tempo hábil para a reestruturação que a mostra exigia. Seria necessário, além disso, criar um novo regulamento, uma vez que só havia até o momento o primeiro regulamento da mostra formulado pelo CAC. Este primeiro regulamento fora distribuído entre as embaixadas estrangeiras no Brasil, outro ponto, que de acordo com Amaral, também deveria ser alterado, não podendo mais ser aceito que a organização da Bienal ficasse a cargo da oficialidade dos convites em um tempo de abertura política no Brasil.²³¹ Seria possível, ainda, ponderar sobre as condições financeiras dos demais países participantes e a disponibilidade de participação em dois grandes eventos internacionais que aconteceriam anualmente, tanto para o Brasil, quanto para os demais países latino-americanos. A motivação oficial apresentada pela Fundação, como expressa a carta dirigida aos críticos convidados e assinada pelo presidente Villares, seria de “determinação ocorrida por absoluta ausência de possibilidades de um preparo adequado para garantir o êxito dessa manifestação”.²³² Amaral, em comum acordo com a FBSP, assume o risco de debater a ocorrência dessas exposições, depois de uma primeira edição bastante criticada, e dividir com a comunidade intelectual do continente latino-americano o encargo da decisão que levou ao fim de um projeto de apresentação e valorização da arte da América Latina.

²³⁰ AMARAL, Aracy. “Bienais de São Paulo ou da impossibilidade de reter o tempo”. In: **Textos dos Trópicos de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol.3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 95-96. (Texto publicado originalmente em **Revista USP**. São Paulo, n. 52, p. 16-25, dezembro/fevereiro 2001-2002).

²³¹ Relatório da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina. São Paulo, 24 de outubro de 1980. Assinado por Aracy Amaral, 50 folhas. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

²³² Carta de Luiz Diederichsen Villares (FBSP) a críticos de arte brasileiros e latino-americanos. São Paulo, 10 de julho de 1980. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

Ao possibilitar uma reunião de consulta, mais uma vez a FBSP, através da ação de seus curadores, abre-se ao diálogo e à possibilidade de gerenciar eventos que viessem ao encontro das necessidades e/ou aspirações da maioria representada. Em contrapartida, ao possibilitar formalmente a interferência externa seria responsabilidade de a Fundação encontrar os instrumentos necessários para a aplicação das recomendações. A postura assumida tantas vezes pela instituição durante a gestão de Ciccillo de não considerar as sugestões dos especialistas (ou considerar de modo restrito), que eram variavelmente consultados pela FBSP, não poderia ser repetida, ou admitida, no presente momento.

A “Reunião de Consulta de Críticos da América Latina” foi idealizada como um debate democrático entre os diversos países envolvidos, pois “não se considerava mais possível que o tema ou a diretriz das Bienais Latino-Americanas surgisse como uma imposição do Brasil aos demais países irmãos”.²³³ Assim, a reunião consultiva destina-se a elaborar recomendações sobre a forma mais desejável de participação dos países da América Latina na Bienal Internacional de São Paulo. A fórmula que se considerou mais aconselhável pela curadora e Fundação foi a de se fazer representar cada país da América do Sul e México por dois representantes, além da América Central e Caribe, se possível com um delegado por país. Foram enviados convites a 50 críticos entre latino-americanos e brasileiros, além das associações de classe e órgãos culturais do Brasil, como ABCA, AIAP, ABAPP, FUNARTE, e outras.²³⁴ Entre os convidados alguns figuraram no Simpósio da I Bienal Latino-Americana, como os argentinos Jorge Glusberg e Marta Traba, e o peruano Mirko Lauer, outros compareceram ao Simpósio de Austin, como a boliviana Norah Beltran e o argentino Damian Bayón. A FBSP, através da coordenação de Aracy

²³³ Relatório da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina. Op.cit.

²³⁴ Relação de Convidados: Argentina: Damian Bayón, Horacio Safons, Jorge Glusberg, Marta Traba e Rafael Squirru; Bolívia: Nohra Beltran e Gonzalo Rodrigues; Chile: Milan Ivelic e Nena Ossa; Colômbia: Eduardo Serrano, German Rubiano Caballero, Gloria Zea de Uribe e Sebastian Romero; Cuba: Adelaida de Juan; El Salvador: Zoiro Salazar; Equador: Manuel Esteban Majia; Guatemala: Roberto Cabrera; Guiana Inglesa: Lwnnette Dolphin; Honduras: Pompello del Valle; México: Ida Rodrigues Prampolini e Jorge Alberto Manrique; Paraguai: Ticio Escobar; Peru: Alfonso Castrillon e Mirko Lauer; Porto Rico: Ernesto Ruiz de la Mata; República Dominicana: Marianne de Tolentino e Silvano Lora; Uruguai: Angel Kalemberg e Maria Luiza Torrents; Venezuela: Juan Calzadilla, Manuel Espinoza e Sofia Imber. Entre os brasileiros foram convidados: Aline Figueiredo, Marcio Sampaio, Ennio Marques Ferreira, Ferreira Gullar, Frederico Moraes, Wilson Coutinho, Alberto Beuttenmüller, Fernando Cerqueira Lemos, Ivo Zanini, Jacob Klintowitz, Sheila Leirner, Casemiro Xavier de Mendonça, Esther Emilio Carlos, Fabio Magalhães, Wolfgang Pfeiffer, Mauricio Segall Luiz Antonio Serafico, Pietro Maria Bardi. Cf.: Ibidem.

Amaral, teve o cuidado de convidar nomes expressivos da crítica de arte de um grande número de países da América Latina, mesmo aqueles que não possuíam relações diplomáticas com o Brasil, como o caso de Cuba, na tentativa de contemplar o maior número de vozes latino-americanas a respeito do projeto das Bienais Latino-Americanas de São Paulo. O convite também foi enviado com certa antecedência, em julho para o encontro marcado em outubro, como demonstra as correspondências preservadas no acervo do AHWS. No entanto, apenas 38 nomes compareceram à Reunião. As ausências foram significativas, como Ida Rodriguez, do México, Mirko Lauer e Alfonso Castrillón, ambos do Peru, Juan Calzadilla, da Venezuela, Sebastian Romero, da Colômbia, ou ainda Marta Traba e Rafael Squirru, ambos pela Argentina. Entre os faltantes houve aqueles que alegaram impossibilidade devido a compromissos assumidos em outros países, como foram os casos dos críticos mencionados acima. Outros, apesar do interesse em participar, foram impedidos de entrar no país, como Adelaida de Juan, crítica de arte cubana que teve seu visto de entrada no Brasil negado pelo Itamaraty e pelo Ministério de Relações Exteriores. Os participantes brasileiros foram maioria em número de delegados por país, tanto entre os convidados quanto entre os participantes.²³⁵

Para evitar o ocorrido no Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo em que os debatedores apresentaram comunicações díspares do recorte temático pré-estabelecido pelo CAC, a coordenação da reunião consultiva enviou com antecedência questões que deveriam ser respondidas pelos delegados dos países em função do objetivo da reunião e que foram lidas ou apresentadas em plenário no primeiro dia dos trabalhos, em 16 de outubro. As perguntas se dirigiam, principalmente, aos critérios que deveriam nortear as bienais latinas seguintes e sugestões de frequência para sua realização:

²³⁵ Participam efetivamente da Reunião os críticos: Argentina: Damian Bayón, Jorge Glusberg e Horacio Safons; Bolívia: Nohra Beltran e Gonzalo Rodrigues; Chile: Milan Ivelic e Nena Ossa; Colômbia: Eduardo Serrano, Gloria Zea de Uribe e German Rubiano Caballero; Equador: Manuel Mejia; Guatemala: Roberto Cabrera; México: Jorge Alberto Manrique; Paraguai: Ticio Escobar e Miguel Angel Fernandez; Porto Rico: Ernesto Ruiz de la Matta; República Dominicana: Marianne de Tolentino; Uruguai: Angel Kalemberg e Maria Luiza Torrens; Venezuela: Luis La Corte. Entre os brasileiros comparecem: Aline Figueiredo, Marcio Sampaio, Frederico Moraes, Wilson Coutinho, Alberto Beuttenmüller, Fernando Cerqueira Lemos, Ivo Zanini, Aracy Amaral, Esther Emílio Carlos, Fábio Magalhães (Pinacoteca do Estado de São Paulo), Wolfgang Pfeiffer (MAC-USP), Maurício Segall (Museu Lasar Segall), Lisetta Levi (ABCA-SP), Carmen Portinho (ABCA-RJ), Adriano de Aquino (ABAPP), Cecília M. T. Suzuki (AIAP), Paulo Sergio Duarte (FUNARTE), Ana Maria M. Beluzzo (IDART-SP). Cf.: *Ibidem*.

(1) O que lhe parece ser mais significativo para as artes e o meio artístico da América Latina: o mútuo conhecimento dos artistas e do meio cultural de nossos países dentro da América Latina ou a divulgação para o mundo do que se faz em arte em nosso continente?

(2) O que deve apresentar uma Bienal de Artes Visuais exclusivamente latino-americana: as novas tendências da arte, a arte contemporânea entendida como o século XX, a arte dos períodos pré-colombiano, colonial e republicano? Poder-se-ia apresentar conjuntamente manifestações dos três períodos? Ou dever-se-ia alternar a projeção das diversas épocas? Ou ainda apresentar primeiramente enfoques interdisciplinares de retrospectivas de caráter didático-informacional? Ou, finalmente, somente apresentar arte contemporânea e novas tendências?

(3) Do ponto de vista da frequência das Bienais seria possível a todos os países latino-americanos comparecer bienalmente em São Paulo caso houvesse uma bienal latino-americana independente da internacional? E que tal a implantação de Quadrienais Internacionais (1981, 1985, 1989) intercaladas com Quadrienais Latino-Americanas (1983, 1987, 1991)?

(4) Qual a posição dos delegados sobre uma Bienal Internacional onde ênfase especial fosse dada à América Latina.

ANEXO 1: Considera possível a participação de seu país, caso as Bienais de Arte da América Latina ocorram bienalmente em São Paulo?

ANEXO 2: Como considera, do ponto de vista de veiculação e divulgação para o exterior, da produção artística de seu país, se uma Quadrienal Internacional de Arte em São Paulo e uma Quadrienal de Arte Latino-Americana ocorressem sempre nos anos ímpares?

ANEXO 3: Ou tem outra posição pessoal acerca dos eventos internacionais de arte contemporânea?²³⁶

As questões propostas não admitem as múltiplas possibilidades de entendimento sobre arte latino-americana, como na pergunta em que coloca como opositores os interesses de se fazer reconhecer a diversificada produção artística dos diferentes países da América Latina e o desejo de se fazer conhecer pelas demais nações, ou mesmo o questionamento sobre o que seria mais legítimo expor como arte latino-americana, evidenciando a manutenção da estrutura convencional e tradicional da Bienal como um salão, estrutura em crise no período, como já debatido. As perguntas dirigidas aos delegados e convidados especiais refletem o estado geral da FBSP para com a realização das mostras latinas, ou seja, não há um parâmetro de referência pré-estabelecido para essas exposições latinas baseado na realização da primeira edição da Bienal Latino-Americana de São Paulo, mas uma tentativa de reiniciar as discussões e descartar as experiências anteriores, sendo elas positivas ou negativas. Não houve uma reflexão sobre as conquistas obtidas com esse certame após sua realização e, também, não se propôs essa tão necessária reflexão na reunião consultiva proposta para o ano em que aconteceria a segunda edição da

²³⁶ Ibidem.

mostra. Apesar das inúmeras críticas, a primeira edição desta exposição possibilitou que a discussão teórica sobre a produção artística do continente também ocorresse no Brasil e que se repensasse a relação do país com os demais da América Latina, ou mesmo que refletissem sobre as raízes e as motivações artísticas inerentes a todos. E mesmo entre os artistas apresentados, apesar da ausência de grandes e renomados nomes consagrados pela história da arte, muitos dos presentes simbolizavam uma contribuição significativa, talvez não para o tema proposto, mas para a iniciativa que envolvia a realização de tal exposição. Então por que não partir dos erros e acertos dessa bienal para encontrar meios possíveis para a segunda edição da mostra? Por que, mais uma vez, permitir a descontinuidade de um projeto que apenas inicia seu trajeto, como fora feito com as Bienais Nacionais?

O modo como as perguntas foram apresentadas abre precedentes para a eliminação das Bienais Latino-Americanas, como é possível observar no item quatro, em que se cogita a possibilidade de organizar uma mostra internacional com foco latino-americano, reunindo em uma única exposição o que já era um dos objetivos da Bienal de São Paulo, ou seja, permitir o maior diálogo no cenário brasileiro e latino-americano das produções artísticas produzidas nos diferentes países, mesmo que este objetivo não fosse plenamente cumprido, como amplamente discutido no capítulo anterior. Ou ainda, propõe como reflexão para todos os delegados e debatedores uma resolução que ultrapassa o poder conferido a tal encontro, como a mudança na periodicidade das Bienais de São Paulo e a proposta de transformar as bienais em trienais ou quadrienais, como a própria curadora ressalta: “no debate sugerido, uma das alternativas que figurava igualmente importante – embora precisasse posteriormente ser apoiada pelo grande Conselho da Bienal em votação – era a modificação da periodicidade das Bienais”.²³⁷ Mesmo que a proposta fosse acolhida pelos críticos e representantes das associações de classe, o mesmo poderia não ocorrer entre os membros do Conselho, o que anularia toda a validade da discussão. No relatório resultante das discussões da reunião, Amaral ressalta a dificuldade dessa proposta ainda no momento dos trabalhos, quando o então presidente Luiz Villares demonstrou o obstáculo da implantação de tal proposta se esta fosse sugerida pelos críticos.

²³⁷ AMARAL, Aracy. “Bienais de São Paulo ou da impossibilidade de reter o tempo”. In: **Textos dos Trópicos de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol.3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil**. Op. cit., p. 96.

Porém, no decorrer dos trabalhos, quando a Comissão encarregada de debater o problema da frequência das Bienais necessitou a presença de Villares para um esclarecimento, ou seja, a proposição da substituição da “Bienal” por uma “Trienal” ou “Quadrienal”, o presidente da FBSP manifestou sua dificuldade em poder adaptar os estatutos da entidade (ou, se desejar, sua falta de forças junto ao Grande Conselho da Bienal) para esse fim. Assim, desde seu primeiro dia, foi como se estivéssemos participando de uma reunião destinada ao malogro, apesar de todos os esforços para obter as presenças e as verbas necessárias para sua realização. Na raiz de tudo, a ausência permanente de estrutura da Fundação Bienal, na mão de amadores sem motivação, ocasionando a constante dificuldade por parte dos verdadeiros profissionais em se adaptarem a esse esquema.²³⁸

Após a sessão de abertura que contou com a presença do presidente da FBSP, Luiz Villares – que discorreu sobre “Visões do futuro – uma viagem pelas utopias” em proposta para a bienal de 1981 –, foram apresentadas as comunicações referentes ao questionário encaminhado pela coordenação da reunião. Além da apresentação das respostas dos críticos às perguntas formuladas pela curadoria da reunião, os críticos presentes foram organizados em cinco comissões para debater os pareceres dos questionários, cada uma com um tema proposto para discussão, os mesmos propostos no questionário e baseado nas respostas dos críticos. Comissão 1: Tema – Qual seria o objetivo da Bienal de São Paulo: o mútuo conhecimento dos artistas e do meio cultural de nossos países ou a divulgação para o mundo do que se passa na América Latina? Coordenação e participação: Damian Bayón (Argentina), Eduardo Serrano (Colômbia), Nena Ossa (Chile), Luiz Miguel la Corte (Venezuela), Miguel Angel Sampaio (Paraguai), Marcio Sampaio (Brasil), Horacio Safons (Argentina). Comissão 2: Tema – Como a FBSP deve apresentar uma manifestação artística que ocorre na América Latina? Coordenação e participação: Angel Kalemberg (Uruguai), German Caballero (Colômbia), Gonzalo Rodrigues (Bolívia), Ruiz de la Matta (Porto Rico), Aracy Amaral (Brasil), Walter Zanini (Brasil). Comissão 3: Tema – Como se proporia uma Bienal Latino-Americana para a FBSP? Coordenação e participação: Frederico Morais (Brasil), Marianne de Tolentino (República Dominicana), Ticio Escobar (Paraguai), Aline Figueiredo (Brasil), Manuel Mejia (Equador), Alberto Beuttenmüller (Brasil), Wilson Coutinho (Brasil). Comissão 4: Tema – Frequência das Bienais. Coordenação e participação: Jorge Alberto Manrique (México), Maria Luisa Torres (Uruguai), Nohra Beltran (Bolívia), Roberto Cabrera (Guatemala), Wolfgang

²³⁸ Relatório da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina. Op. cit.

Pfeiffer (Brasil), Fernando C. Lemos (Brasil). Comissão 5: Tema – Função das Bienais. Coordenação e participação: Jorge Glusberg (Argentina), Milan Ivelic (Chile), Esther Emilio Carlos (Brasil), Maurício Segall (Brasil), Ana Maria Beluzzo (Brasil), Gloria Zea de Uribe (Colômbia), Adriano de Aquino (Brasil), Paulo Sergio Duarte (Brasil).²³⁹ Os relatórios conclusivos serão discutidos posteriormente. Os trabalhos resultaram em um relatório final em que são apresentadas diversas recomendações.

3.1. O posicionamento dos críticos de arte da América Latina frente ao debate proposto pela Reunião Consultiva de 1980.

O AHWS não possui em seu acervo todas as comunicações resultantes do questionário elaborado pela coordenadoria da reunião, contudo, nas comunicações acessíveis se encontram contribuições de críticos brasileiros, latino-americanos e associações de classe. Entre as contribuições brasileiras é possível destacar as sugestões de Sheila Leirner, que apesar de não comparecer à reunião, envia para apreciação da FBSP seu posicionamento. Para Leirner, o caminho mais acertado para as Bienais de São Paulo seria permitir que esta fosse o que sempre fora, mas que seja modificada sua parte conceitual para que os dois eventos possam ocupar o mesmo corpo e prestigiar os dois enfoques.²⁴⁰ Como já foi debatido anteriormente, diversos artistas e parte da crítica de arte brasileira não se sentiam confortáveis com a alcunha de latino-americanos, talvez por temer o segregacionismo cultural e a aproximação de certa caracterização exótica para arte, frequentemente associada à produção artística latino-americana pelo sistema internacional. Aproximação que resultaria em exclusão da produção artística da América Latina por esse mesmo sistema.

Esther Emilio Carlos, crítica de arte brasileira, ressalta que para uma grande exposição de arte, como a Bienal de São Paulo, o mútuo conhecimento dos artistas e do

²³⁹ Relatório da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina. Op. cit.

²⁴⁰ Contribuição de Sheila Leirner ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. São Paulo, 1980. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

meio cultural dos países da América Latina são primordiais, mas ainda assim, faz-se necessária a divulgação e conhecimento das diferentes culturas de cada nação do continente, ou seja, da produção artística latino-americana para o mundo. Esther Carlos acredita na necessidade da Bienal exercer o papel de vitrine da arte contemporânea e como um propositor de diálogos entre as diferentes produções, o que, conseqüentemente, contradiz a continuidade de um evento exclusivamente latino-americano que não contribuiria para a necessidade primeira da instituição.

Para nós da América Latina é de suma importância a existência de uma Bienal Internacional. É a maneira dos artistas daqui terem contato e conhecimento direto com o que está acontecendo nos centros mais avançados do mundo. São mercados que nos interessa conquistar, como é importante também que seus críticos cheguem a refletir sobre os artistas que existem nesta outra parte do mundo em desenvolvimento. Além disso, seus artistas podem se enriquecer com o conhecimento da nova arte, invertendo a direção habitual da influência cultural que opera geralmente de fora para dentro, no sentido de importação, quando nós também poderíamos exportar nossa cultura. Quantas vezes já houve essa influência e que não foi registrada por ela ter partido de centros culturais fracos que não tiveram o poder necessário para reivindicar como suas as criações de seus próprios artistas? Um evento internacional não permite uma disparidade de tratamento entre os seus diversos participantes. Assim, não seria concebível dar-se uma ênfase especial à América Latina numa Bienal Internacional, porque nos colocaria como regionalistas, subdesenvolvidos culturalmente, ainda na fase do segregamento, quando hoje tudo marcha para uma maior e ampla solidariedade humana e cultural eliminando fronteiras entre as nações.²⁴¹

Percebe-se na fala de Ester Carlos certo temor do reducionismo da produção artística ao regionalismo e ao subdesenvolvimento cultural, semelhante ao já conhecido subdesenvolvimento econômico da região, mas há ainda um interesse comercial na exposição da produção artística continental no cenário internacional. Não se trata simplesmente em tornar conhecida a arte da América Latina, mas competir em pé de igualdade por espaço no mercado da arte. Havia, além disso, o temor sobre a própria Bienal de São Paulo ser reduzida a um evento sem a mesma importância e reconhecimento conquistado no cenário internacional, aquém da edição internacional da mostra, o que diminuiria o prestígio da exposição. Os posicionamentos dos críticos, entretanto, não configuram uma unidade. O jornalista e crítico de arte brasileiro Ivo Zanini aponta outra

²⁴¹ Contribuição de Esther Emilio Carlos ao questionário elaborado pela coordenação da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. São Paulo, 1980. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

possibilidade para o impasse que envolve a representação latino-americana. Para Zanini, o bom entrosamento entre artistas, críticos e historiadores da arte dos países da América Latina seria fundamental para uma maior compreensão das atividades que desenvolvem e possibilitaria o nascimento de novas perspectivas para a projeção da arte latino-americana, que constantemente ocupa posição secundária perante os artistas europeus e norte-americanos, representantes da arte metropolitana.²⁴² Há um ponto na fala do crítico que se faz importante ressaltar, Zanini defende o fortalecimento do núcleo artístico e crítico latino-americano como um modo de impor a minimização do desequilíbrio da divulgação e valorização das produções artísticas realizadas no mundo. Contudo, não há qualquer defesa do fortalecimento do núcleo enquanto identidade de grupo. Há reconhecimento do posicionamento provinciano da produção artística do continente, como explicitou Terry Smith anteriormente, mas o reconhecimento identitário do grupo é visto como perigoso e mesmo prejudicial para o prestígio da arte latino-americana. O artista e crítico de arte brasileiro Marcio Sampaio ressalta a necessidade de não limitar o potencial e o alcance da produção artística ligando ela apenas a uma possibilidade de discussão e entendimento.

O nosso passado comum de colônias e a nossa comum situação de países sob controle de sociedades altamente poderosas, justificam uma postura de defesa consciente por parte das pessoas que lidam com a cultura. Esta posição de defesa, entretanto, não poderá nunca ser imobilizante, ao contrário, deverá ter um caráter dinâmico, de ação e criação. Isto só é possível na medida em que voltemos nossos olhos e coração para dentro de nossa própria realidade, reconhecemos fraquezas como também as contribuições que, em diferentes épocas, fomos capazes de oferecer à humanidade.²⁴³

A postura recorrente dos críticos de arte brasileiros quanto ao cuidado da representação latino-americana pode ser explicada pela falta de laços com os demais países do continente. Apesar da cultura ibérica comum, outros elementos contribuíram para formação da cultura brasileira e conseqüentemente latino-americana e, embora não seja um fator preponderante, a diferença na língua contribui para o afastamento do Brasil de seus

²⁴² Contribuição de Ivo Zanini ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. São Paulo, 1980. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

²⁴³ Contribuição de Marcio Sampaio ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. Minas Gerais, 1980. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

vizinhos latinos. A proposta da transferência das Bienais de São Paulo para quadrienal também não é bem aceita por parte dos participantes, mas a opção de tornar a Bienal Latino-Americana em trienais ou quadrienais sim. A justificativa recorrente é que seria mais interessante para a própria comunidade artística latino-americana um tempo maior para produzir e renovar as discussões. Esta, entretanto, não é a solução defendida por todos os participantes brasileiros da reunião. Frederico Morais assinala o desgaste da estrutura de bienais, trienais e quadrienais, e contrapõe a proposta da FBSP com o estudo de uma exposição de arte latino-americana periódica, mas itinerante. Para o crítico, uma exposição que circulasse pela América Latina contribuiria de fato para o mútuo conhecimento dos artistas e do meio cultural dos países do continente, sendo este o caráter mais significativo da exposição, que simplesmente apresentar ao mundo as produções aqui produzidas sem ao menos uma reflexão interna.

A preocupação básica de divulgar “lá fora” o que nós fazemos aqui é reveladora de um terrível complexo de inferioridade, de uma atitude típica dos artistas e produtores culturais de nossos países, que ao buscarmos, contraditoriamente, no exterior, o apoio que lhe parece faltar aqui, demonstram o quanto foram colonizados, o quanto são dependentes do aplauso do colonizador. [...] Esta herança persiste do complexo colonial, que se manifesta, por exemplo, na secular tradição dos prêmios de viagem ao exterior, um atestado de cosmopolitismo, que lhe permite voltar ao seu país triunfador, como nas instituições culturais que preferem arriscar na moda internacional a pesquisar as próprias raízes de uma cultura nacional ou continental.²⁴⁴

Com relação à temática possível para essas mostras latino-americanas, Morais argumenta que a importância e significação das exposições não passam pelo recorte temático e pela informação, mas pela formação da mostra, “no enfoque museográfico dos temas, visando uma rentabilidade didática”.²⁴⁵ O tema não precisaria seguir uma ordem cronológica ou obedecer a um período específico, poderia ser, ainda, de natureza teórica ou pragmática, mas incidir sobre questões específicas, versando sobre questões políticas e/ou sociais, além das artísticas, localizáveis em certos países ou predominantemente presentes no continente.

²⁴⁴ Contribuição de Frederico Morais ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. Rio de Janeiro, 1980. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

²⁴⁵ Idem.

Passado o trauma da vanguarda, da neurose de ser moderno, superada a visão positivista de um evolucionismo artístico, de um escalonamento da História da Arte por ismos, não tem mais sentido, hoje, a compartimentação da nossa arte, para efeito de exposições, em períodos pré-colombianos, colonial, republicano, moderno, vanguarda, etc. Importa o modo de ler tudo isso, pode-se fazer uma leitura moderna ou vanguardista do barroco ou do colonial, ver o Maneirismo via Dada, por exemplo. Importa, hoje, analisar, acima das tendências ou épocas, as linhas de força que comprimem ou dilatam nossa cultura, fazendo-a retroceder ou avançar, para o transe ou para o transitório. Porque a arte latino-americana não tem direção única, nem um só rosto. [...] Portanto, temas genéricos e abertos, ao mesmo tempo prospectivos e revisionistas, restauradores e instauradores. Poderíamos enumerar vários desses temas, mas o que parece mais urgente pesquisar são as condições em que os artistas atuaram ou atuam ainda sob as ditaduras recentes da América Latina, em face disso que Angel Rama denomina de “una remozada galeria de dictadores”.²⁴⁶

Morais questiona a continuidade de uma fórmula defasada não só para as Bienais de São Paulo, mas para todo o sistema de arte brasileiro e internacional. A crise que envolve a amostragem de obras de arte em um sistema de bienal e salão característico do período reforça a necessidade de mudanças. Um dos fatores negativos apontado pelo crítico peruano Mirko Lauer durante o Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo refere-se à visão limitadora da Bienal em se preocupar apenas com nomes e artistas que compunham a exposição, quando a raiz do problema abrange o próprio projeto expográfico. Outros críticos participantes do Simpósio, como Juan Acha e Rita Eder, também creem que a problemática latino-americana na arte não se restringe em como entender e estudar essa produção artística sob novos parâmetros que não os já conhecidos e servidos à produção europeia, norte-americana, metropolitana, internacional, mas como apresentar uma produção artística que se pretende distinta e também atual, e semelhante àquela que tanto necessita se diferenciar. Assim, para Moraes, a predisposição da FBSP e da coordenadoria da Reunião de Críticos de Arte da América Latina em discutir os possíveis caminhos temáticos para uma exposição tradicionalmente organizada sobre os mesmos vícios resultaria em cair na mesma armadilha que enredou a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, armadilha que não se limitou à profusão de críticas negativas, mas evidenciou a dificuldade técnica de gerenciar e escolher quem poderia representar e se apresentar no certame. Moraes também é o primeiro a expor o problema político atual que envolve a discussão artística do período. O resgate das raízes comuns na arte da América Latina ainda

²⁴⁶ Idem.

não havia aberto espaço para a discussão política mais contundente da década de 1970, as ditaduras civil-militares em diversos países do continente. A ausência da reflexão sobre as consequências do cerceamento político não apenas no setor cultural e nos diferentes países latino-americanos, tanto na I Bienal Latino-Americana quanto em seu Simpósio, faz-se compreensível quando se retoma a discussão do papel da Bienal de São Paulo, bem como da FBSP, como emblema nacional para a política do regime militar brasileiro. Para Moraes, seria imprescindível compreender os determinantes que possibilitaram novos mecanismos de criação e circulação de obras de arte, especialmente no Cone Sul, que reiterou linguagens cifradas e herméticas como alternativa de comunicação. Dentro dessa mesma perspectiva, ainda de acordo com o crítico brasileiro, a arte fantástica, tanto na literatura quanto nas artes plásticas, não seria uma forma de escapismo, mas um mergulho em nossa realidade social e política, uma maneira encontrada por diversos artistas de aprofundar nossas contradições e conflitos, para melhor conhecê-los e, assim, criar imagens que correspondam ao latino-americano.²⁴⁷ Seu entender sobre a produção artística latino-americana compreende a repressão do conquistador diante da possibilidade da autonomia de reflexão: “toda tentativa de retratar a realidade era rigorosamente proibida e punida”. Dessa forma, o impedimento de construir pensamento e conseqüentemente uma história da arte própria, implicou na incorporação de uma história da arte alheia.²⁴⁸ A proposta final de Moraes seria tornar a Bienal de São Paulo exclusivamente latino-americana, contrariando a opinião dos demais críticos brasileiros participantes da reunião, deixando aos museus brasileiros a função de suprir as necessidades internas de informação sobre a produção artística internacional.

De qualquer maneira, e para concluir, para nós brasileiros, e independente da solução a ser adotada, o mais importante é definir uma posição em relação ao continente. Pois o perigo das ausências de uma política continental bem definida por parte do Brasil é o de se tomar a arte latino-americana apenas como moda, o latino-americanismo. E, assim, fazer o jogo internacional, considerando a América Latina como um tema a mais, numa abordagem oportunista e, naturalmente, superficial de nossa realidade. Enfim, agir mais ou menos como tem agido em relação à temática indígena.²⁴⁹

²⁴⁷ Idem.

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ Idem.

Carmen Portinho, vice-presidente da ABCA, possui uma posição semelhante da assumida por Moraes, defendendo inclusive a transferência das bienais para quadrienais. Para a ABCA, o mais indicado para as mostras latino-americanas seria abordar além das artes plásticas em suas diferentes características e períodos, a apresentação e discussão de toda a cultura da América Latina, envolvendo sua música, dança, teatro, literatura, expressões folclóricas, etc. Contudo, o posicionamento mais arrebatado na defesa de uma mostra latino-americana era o da organizadora da reunião consultiva Aracy Amaral, que inúmeras vezes aproximações e semelhanças entre os povos da América Latina:

Não considero aceitável o dizer que apenas por motivos políticos contemporâneos possuímos similitude de problemas. Nações indígenas (de culturas diversas, de graus díspares de desenvolvimento, por certo) exterminadas, escravizadas ou repelidas pelos colonizadores ibéricos; a presença africana em grande parte de nosso território, trazida à força para a América, a contribuir culturalmente com forte presença por quase quatro séculos; a Igreja Católica, a moldar caracteres segundo suas regras de comportamento, determinando realizações plásticas de todo nosso período colonial; a chegada da imigração, sobretudo europeia no Cone Sul a partir de meados de século XIX, a dependência inglesa, a dependência estrangeira atual...²⁵⁰

Amaral defende o fim da apresentação da arte brasileira, e conseqüentemente latino-americana, voltada para os olhos externos e para o cenário internacional, mas pensando no diálogo entre os países da América Latina, para que no fim, a projeção da produção artística realizada no continente seja mais coerente e firme em um propósito. Assim, a crítica defende a substituição das mostras internacionais por uma única bienal latino-americana. Esta, contudo não representaria um isolamento do continente, porque seria possível apresentar ao lado da produção latino-americana informações e criações artísticas de centros da Europa, Estados Unidos e Ásia, mas em menor número.²⁵¹

Entre os latino-americanos as respostas ao questionário não resultaram em um consenso assim como entre os brasileiros, e igualmente levantaram pontos semelhantes aos dos críticos nacionais. Para alguns críticos de arte do continente seria necessário unir forças para a ampliação da apresentação da arte latino-americana no cenário interno, outros

²⁵⁰ Contribuição de Aracy Amaral ao questionário elaborado pela coordenação da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. São Paulo, 1980. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

²⁵¹ Idem.

acreditavam que não seria válido discutir a produção artística da América Latina sem possibilitar o contato e a apreciação pelas demais nações. O crítico argentino Damián Bayon tece uma crítica positiva à atuação das Bienais de São Paulo com relação à exposição da arte do continente. Para Bayon, o conhecimento da arte contemporânea da América Latina se faz principalmente por galerias, críticos e colecionadores, no entanto, poucos são os espaços que possibilitam a exposição da arte do século XIX e principalmente do século XX, ou mesmo anterior a esse período. Um desses espaços seria a Bienal de São Paulo, além do Museu de Arte Moderna do México, de Bogotá e da Cidade de Paris. O ponto contraditório na observação do crítico argentino se concentra no fato de o grupo de instituições que mais colaboram para a divulgação da arte dos séculos XIX e XX ser composto em sua maioria por museus, que possuem funções bastante diferentes de um certame como a Bienal de São Paulo. Para o crítico tanto a produção latino-americana quanto a internacional poderiam coabitar na mesma exposição se recebessem a mesma dedicação, assim, em ordem decrescente os interesses da Bienal com relação à arte latino-americana deveriam contemplar: (1) a arte contemporânea entendida como século XX, (2) a arte republicana, (3) as melhores e mais maduras tendências recentes da arte, muitas das quais são consideradas como experimentais.²⁵² O enfoque na arte contemporânea e nas novas tendências também é o desejo de outros críticos latino-americanos, como o mexicano Jorge Alberto Manrique e o equatoriano Manuel Estaban Mejia. Ainda que a Bienal de São Paulo obedeça a sua função primeira, para esses críticos esta não estaria desobrigada da divulgação da arte dos períodos anteriores. Contudo, Mejia discorda de Bayón quanto à realização da mostra, para Mejia a existência de uma exposição periódica dedicada à América Latina seria de importância secular para a defesa da produção artística do continente. Sua ocorrência poderia ser concomitante à realização da sua matriarca edição internacional, assim como já ocorrera em 1978, durante a I Bienal Latino-Americana de São Paulo.

A Bienal deve manter seu apoio às novas tendências e à arte contemporânea da América Latina, mas pode e deve cumprir a tarefa de difundir o passado artístico

²⁵² Contribuição de Damián Bayon ao questionário elaborado pela coordenação da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. Paris, setembro de 1980. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

de nossos povos, mediante a representação paralela de mostras retrospectivas que, com enfoques interdisciplinares, assumam o caráter didático informacional que elas requerem. Com isso brindará uma visão ampla, enriquecedora e rigorosa do acontecido com nossa arte, sem distorcer sua responsabilidade com a arte de hoje.
253

Ainda que a discussão progrida no sentido do quê e como apresentar em uma exposição voltada para a arte latino-americana, os enfoques mais lúcidos padecem de imparcialidade. A crítica uruguaia Maria Luisa Torrens ressalta como um dos mais graves problemas enfrentados pelos artistas do continente a carência de informações mútuas e dos trabalhos desenvolvidos pelos artistas em seus próprios países.²⁵⁴ O crítico guatemalteco Roberto Cabrera lembra que a difusão da arte na América Latina se concentra em países como México, Venezuela, Argentina e Brasil, e que países da América Central e Caribe, por exemplo, por diferentes aspectos da vida econômica e social se mantêm a margem do circuito artístico latino-americano. Aprofundar a difusão da arte latino-americana implicaria em reforçar as relações, em alguns casos inexistentes, entre todos os países do continente. Uma exposição de arte latino-americana deveria levar em consideração as enormes diferenças que envolvem todos esses países e seus artistas, e se para tanto for necessário alterar a periodicidade de uma mostra tradicionalmente realizada bienalmente, então as bienais latino-americanas deveriam ocorrer quadrienalmente, assim como sua edição internacional, que apesar de não contemplar exclusivamente a arte latino-americana, não poderia ser, segundo Cabrera, descartada devida sua importância para América Latina.²⁵⁵ Manrique retoma a questão da identidade latino-americana, intensamente trabalhada no Simpósio de Austin e no Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, e afirma que seu entendimento em um âmbito fechado, preservado e livre de contaminações, pode ser comparado a uma empresa condenada à falência. Por mais que os inúmeros encontros ao longo da década de 1970 possibilitem a discussão recorrente da arte produzida na

²⁵³ Contribuição de Manuel Esteban Mejia ao questionário elaborado pela coordenação da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. Equador, 1980. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980). Tradução da pesquisadora.

²⁵⁴ Contribuição de Maria Luisa Torrens ao questionário elaborado pela coordenação da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. Uruguai, 1980. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

²⁵⁵ Contribuição de Roberto Cabrera ao questionário elaborado pela coordenação da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. Guatemala, 1980. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

América Latina ela não será suficiente para traçar uma definição única sobre o modo de apresentação e representação, e sobre como entender essa produção.²⁵⁶

A reunião consultiva gera inúmeras perguntas sem respostas, como: para quê e para quem serve a Bienal? A quem servem as Bienais? Para o mercado de arte? Para servir ao universo corporativo dos artistas e críticos? Para pedir passagem para adentrar o mundo artístico fechado dos polos colonizadores? Para o público iniciado? Para reafirmar as especificidades culturais do continente e aprimorar seu conhecimento mútuo? A reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina de 1980, ao procurar soluções para os problemas apresentados na realização de uma mostra dedicada exclusivamente à arte da América Latina, recai nos mesmos problemas enfrentados pela I Bienal Latino-Americana de São Paulo, ou seja, a geração de múltiplas expectativas e possibilidades de abordagem de uma produção artística, esbarrando em problemas técnicos que envolvem a gestão de um certame e nas dificuldades de conciliar diferentes pontos de vista. O resultado da reunião foi o ceticismo de seus participantes tanto com relação à resolução dos problemas apresentados, quanto com a própria realização das Bienais Latino-Americanas de São Paulo.

3.2. A decisão que determinou o fim do projeto latino-americano para as Bienais de São Paulo.

Antes da realização da votação que conduziu definitivamente ao fim das Bienais Latino-Americanas de São Paulo, os relatórios das cinco comissões formadas pela coordenação da reunião foram lidos e apresentados aos demais participantes. Essas comissões tinham como responsabilidade reunir as respostas do questionário em um relatório e estabelecer um parâmetro para as discussões e conseqüentemente decisão que conduziria ao caminho a ser tomado.

²⁵⁶ Contribuição de Jorge Alberto Manrique ao questionário elaborado pela coordenação da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. México, 1980. (Documento pertencente ao AHWS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980). Tradução da pesquisadora.

A primeira comissão, cujo tema era “Qual seria o objetivo da Bienal de São Paulo: o mútuo conhecimento dos artistas e do meio cultural de nossos países ou a divulgação para o mundo do que se passa na América Latina?”, concluiu que em uma exposição como as bienais paulistas, ambas as proposições de abordagem são significativas, no entanto, o conhecimento da realidade cultural dos países latino-americanos faz-se majoritariamente mais interessante. Apesar do mútuo conhecimento pré-estabelecido pelos objetivos da Bienal de São Paulo, este, contudo, não ocorria de modo pleno, assim, para a divulgação para o mundo da produção continental seria imprescindível o conhecimento real e concreto anterior de tal produção, pois “se não nos conhecemos e não nos integramos, continuaremos exibindo parciais desconexas”.²⁵⁷ De acordo com a comissão, o foco não seria expor e reconhecer dificuldades e semelhanças, assim como expressar as idiossincrasias da arte da América Latina, mas encontrar metodologias para aplicar em seus objetivos. Dessa forma, para contribuir para o conhecimento dos artistas e meio cultural latino-americano seria necessário estabelecer proposições específicas:

- (1) Consagrar a Bienal de São Paulo como um foro artístico latino-americano, sem marginalização, por isso o aspecto internacional do evento.
- (2) ampliar sua estrutura incorporando as disciplinas e meios próprios da linguagem visual contemporânea.
- (3) Planificar um mecanismo de desenvolvimento que deverá ser o resultado de uma estreita relação entre o organismo patrocinante e os respectivos países, através das ações: (a) designar um organismo ou pessoa responsável que assuma a função de coordenador; (b) designar em cada país um subcomitê ou delegado encarregado da relação direta com a FBSP; (c) ampliar a função do comitê da FBSP, programando a edição de um Boletim informativo de uso prático internacional e a constituição de um centro de documentação e arquivo.
- (4) Estimular a participação ativa, com propósitos didáticos e formativos de professores, estudantes, profissionais e investigadores, de maneira a transformar a manifestação artística em uma fonte de experiência cultural.
- (5) Estabelecer uma conexão entre os países através dos organismos culturais: museus, universidades, centros de instigação e institutos especializados.²⁵⁸

Também foram propostas gestões concretas com os governos a fim de simplificar os trâmites de obras de arte entre os países sem fim comercial e diminuir as taxas alfandegárias beneficiando não apenas as Bienais de São Paulo, mas também outras

²⁵⁷ Relatório da Comissão 1 – Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina. São Paulo, outubro de 1980. (Documento pertencente ao AWHS – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980). Tradução da pesquisadora.

²⁵⁸ Ibidem.

exposições realizadas no continente. Todas as demais comissões estabeleceram conclusões sobre seus temas propostos e realizaram recomendações à FBSP, mas através do modo como foram gerenciadas e coordenadas não possuíram liberdade para extrapolar os limites impostos pelo tema, o que gera fins positivos e negativos. A segunda comissão, responsável por refletir sobre o tema “Como a FBSP deve apresentar uma manifestação artística que ocorre na América Latina?” ressalta a falta de políticas dentro da Fundação que permita maior visibilidade à arte latino-americana, assim suas recomendações seriam no sentido de a edição internacional voltar-se para a problemática do continente e que todos os países convidados se submetam aos mesmos parâmetros e regulamentação que os países latinos. Entre as principais indicações encontram-se a criação de um Comitê de Consulta Latino-Americana para análise dos projetos para cada nova edição, assim como as tendências artísticas que seriam apresentadas. Proposta muito semelhante à reunião de consulta de críticos e intelectuais brasileiros realizada pelo CAC no ano de 1978 antes da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Outra recomendação sugere a realização de mostras históricas que contraria a função primeira da Bienal, apesar de ser amplamente defendido pelo antigo presidente da Fundação, Oscar Landmann. Outras recomendações sugerem restrição da intervenção diplomática para os convites aos países, o fim da organização de pavilhões e a uma estrutura de apresentação mais didática e relacionada ao recorte temático e produção de catálogos que sirvam como documentação para pesquisas posteriores.²⁵⁹ Os integrantes da terceira comissão, de tema “Como se proporia uma Bienal Latino-Americana para a FBSP?”, encontraram dificuldades para entrar em um consenso sobre como determinar a produção de uma bienal latino-americana e o quê apresentar nela, mas entre suas sugestões está: independentemente do tema ou enfoque dado à exposição ela deveria ser pensada através de uma visão didática, assim como sugere a segunda comissão, visando primeiramente o público, iniciado ou não. A possibilidade de se apresentar produções que utilizem as mais diferentes mídias também está presente nas indicações dessa comissão, além da ampliação da divulgação com antecedência da mostra nos outros países da América Latina e extensa documentação da exposição para produção documental e

²⁵⁹ Relatório da Comissão 2 – Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina. São Paulo, outubro de 1980. (Documento pertencente ao AWHs – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

reflexiva de sua contribuição para o meio artístico e cultural.²⁶⁰ A quarta comissão, responsável por pensar a frequência das exposições bienais da FBSP, determina a mudança dessas exposições para quadrienais, tanto a edição internacional, quanto à latino-americana, levando em consideração não só um maior tempo necessário para cada país reunir a produção artística que pretendem apresentar, mas também os encargos financeiros e gestores da Fundação para com essas mostras. No entanto, a mudança sugerida esbarra nos estatutos da entidade, que só poderiam ser alterados através do Conselho Consultivo da FBSP.²⁶¹ Por fim, a quinta comissão ressalta a necessidade, já tão debatida até o momento, de uma exposição que reflita a problemática latino-americana na arte, mas para tanto bastaria que as edições das Bienais de São Paulo dessem mais enfoque à produção artística da América Latina e a FBSP incentivasse a publicação de pesquisas sobre a arte produzida no continente.²⁶²

Apesar das inúmeras sugestões feitas à coordenação da reunião e à direção da FBSP, assim como tantas outras já feitas ao longo das demais reuniões realizadas na década de 1970, no fim do dia 18 de outubro foi elaborada uma votação sobre o destino dado à Bienal Latino-Americana de São Paulo. Foram dadas aos críticos três opções, a saber: (1) a favor de uma Bienal Latino-Americana como único evento em São Paulo, que recebeu nove votos; (2) a favor de uma Bienal Internacional com ênfase na arte da América Latina, que recebeu 23 votos; e, por fim, (3) a favor de bienais alternadas, uma latino-americana seguida de uma internacional, que recebeu apenas um voto favorável.²⁶³ O resultado final evidencia o interesse dos críticos latino-americanos pela bienal internacional e sua crença na significância desse evento para o meio cultural da América Latina. Dentre as opções dadas, financeiramente não seria possível a realização de duas grandes mostras, nem para o Brasil nem os demais países, e descartar a realização da mostra internacional, já tradicionalmente sedimentada do circuito e cenário internacional, não seria uma opção

²⁶⁰ Relatório da Comissão 3 – Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina. São Paulo, outubro de 1980. (Documento pertencente ao AWHs – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

²⁶¹ Relatório da Comissão 4 – Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina. São Paulo, outubro de 1980. (Documento pertencente ao AWHs – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

²⁶² Relatório da Comissão 5 – Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina. São Paulo, outubro de 1980. (Documento pertencente ao AWHs – FBSP. Localização: Pasta Reunião de Críticos 1980).

²⁶³ Relatório da Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina. Op. cit.

válida, ou pelo menos inteligente, quando comparada a uma mostra ainda iniciante e sem nenhum prestígio depois de uma conturbada primeira edição. Contudo, a decisão tomada pelos membros participantes da reunião decepcionou aqueles que defendiam com afinco a continuidade da mostra latina, como Aracy Amaral.

Numa manifestação insofismável de descrença em sua própria arte como valor autônomo, na preocupação de se manterem atrelados ao sistema de arte dos grandes centros do mundo (o que já na trajetória cotidiana de um artista de nosso continente ocorre usualmente), no temor pelo isolacionismo (como se os críticos de outros continentes não viessem até a América Latina para ver o que aqui acontece), mais de 30 críticos de vários países do continente e do Brasil, votaram pelo fim das Bienais da América Latina organizadas a partir da Bienal de São Paulo. [...] Evidentemente, a maioria vencedora da opção “Bienal internacional com ênfase na arte latino-americana” não se deu conta de que assim votando, não faz senão apoiar o tipo de realização que até agora se tem realizado em São Paulo. Entretanto, com muito otimismo, podemos esperar que o presidente atual da Bienal de São Paulo, Luiz Villares, se decida a observar as recomendações feitas pelos críticos presentes.²⁶⁴

Apesar do forte posicionamento de Amaral em protesto ao resultado da votação que coloca um fim definitivo às Bienais Latino-Americanas, a crítica atesta que a própria reunião conduzia para essa decisão, mesmo a postura assumida pelo presidente e sua dificuldade de adaptar os estatutos da Fundação às decisões tomadas pelos críticos reforçam a pouca validade de uma reunião que não poderia alterar totalmente seus paradigmas e, portanto, não deveria propô-los.

Além da incoerência da diretoria e da ausência e falta de participação de seu Conselho de Arte e Cultura (que deveria ser um órgão atuante), sente-se uma entidade enferma. E o que resta é a frustração profissional por termos, com uma dose forte de ingenuidade, tentado quixotescamente participar da revitalização de uma entidade que, apesar das propaladas mudanças anunciadas por seu presidente, mantém ainda seus ranços oligárquicos bem claros. Este momento da Bienal de São Paulo é bom exemplo também para toda a América Latina, onde o meio artístico se confunde com o meio social no sentido de “alta-sociedade”, onde campeia o amadorismo. Mas, no Brasil em particular, vários museus e entidades culturais acham-se as iniciativas que encabeça. Vivenciada pessoalmente a experiência, resta o gosto amargo da impotência. Por ter também participado de um sistema que não pode, definitivamente, ser apoiado por um intelectual lúcido. No qual fazemos gentilmente o papel de figurantes quando nos haviam convidado para ator.²⁶⁵

²⁶⁴ Ibidem.

²⁶⁵ Ibidem.

A despeito da decisão tomada em votação, críticos de arte brasileiros e latino-americanos redigem um corpo de recomendações que procuram garantir o foco das Bienais de São Paulo na arte da América Latina, apesar da não continuidade das Bienais Latino-Americanas. Embora os críticos criem um documento oficial de sugestões que foi entregue à diretoria da FBSP, outras sugestões são encontradas na documentação referente a essa reunião no AHWS da FBSP, e que refletem as discussões após o conhecimento da decisão que finda o projeto das Bienais Latinas. Nesse sentido, pode-se destacar a documentação referente ao crítico de arte e professor brasileiro Walter Zanini, entre as proposições sugeridas estão: (1) a realização de uma única bienal, a internacional; (2) uma bienal centrada nas tendências atuais da arte e organizada por princípios de linguagens analógicas (onde os artistas latino-americanos estariam diretamente relacionados aos artistas de outras partes do mundo); (3) inclusão de aspectos importantes da cultura visual latino-americana nas bienais; (4) inclusão de exposições especiais de vários enfoques e de grande valor histórico na arte contemporânea nas bienais; (5) busca de interdisciplinaridade na constituição do material apresentado de modo a permitir uma compreensão mais harmônica e consequente da fenomenologia visual abordada.²⁶⁶ As recomendações feitas por Zanini podem ser observadas na edição internacional da Bienal de São Paulo do ano de 1981, na qual o crítico foi curador. As sugestões oficiais diferem das feitas por Zanini. O documento gerado na reunião e entregue à diretoria da FBSP era constituído por três capítulos:

CAPÍTULO I.

1. Que as Bienais sejam de caráter internacional, com ênfase na arte latino-americana, entendendo por ênfase não somente a seleção quantitativa, mas a estrutura orgânica da representação.
2. Ampliar o aspecto da Bienal incorporando outros meios próprios da linguagem visual e artística contemporânea.
3. Dar prioridade à participação do público, a quem fundamentalmente deve estar dedicada à Bienal.
4. Que a mostra não se organize por delegações nacionais, ainda que os convites sejam por países.
5. Que a atividade da Bienal não se reduza tão somente a uma exposição bienal, mas que se mantenha como um centro de atividade cultural permanente.

CAPÍTULO II.

1. Criar um Comitê Consultivo de integração latino-americana responsável por propor e coordenar os projetos operativos da Bienal. Assim como, designar curadores que tenham a seu cargo o cumprimento de cada projeto.

²⁶⁶ Ibidem.

CAPÍTULO III.

1. Incrementar a informação e a documentação, difundindo-a de modo sistemático.
2. Realizar uma documentação visual e teórica circulante que afirme, desenvolva e mantenha no tempo os logros da Bienal.
3. Estudar soluções dos problemas endêmicos de infraestrutura, por exemplo, alfândega, montagem, seguro e manipulação das obras.
4. Incentivar a participação privada como meio complementar para o financiamento dos projetos da Bienal.²⁶⁷

O projeto que envolvia a valorização da arte latino-americana em exposições bienais fora reduzido a um documento de três capítulos com recomendações para as tradicionais Bienais de São Paulo, sugestões sem qualquer garantia de serem seguidas, uma vez que caberia ao Presidente da FBSP a decisão de acatá-las ou não, sendo esse cargo temporariamente ocupado por dois anos, passando a um novo presidente após esse período, e novamente necessitando a colaboração deste último com o compromisso com a integração e ênfase da arte latino-americana nas edições internacionais da Bienal de São Paulo. O fim prematuro das Bienais Latino-Americanas de São Paulo não permitiu a tentativa de continuar com o projeto, ainda que fosse por meios pouco assertivos. A maior consequência para um evento sem continuidade como se configura as Bienais Latino-Americanas é a impossibilidade de retomar o projeto em oportunidades futuras, finalizando, como foi determinado pela Reunião de Consulta de Críticos de Arte da América Latina, as discussões que novas edições do certame latino poderiam promover. O fim do projeto não colocou em dúvida a validade da afirmação identitária latino-americana na arte, mas inviabilizou novas contribuições.

²⁶⁷ Ibidem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim da Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina, Aracy Amaral se retirou da curadoria da XVI edição da Bienal de São Paulo, programada para o ano seguinte, sendo convidado para ocupar seu lugar o crítico de arte, professor e diretor no MAC-USP Walter Zanini, como já mencionado. Como resultado de tantas sugestões feitas durante a Reunião Consultiva de 1980, a edição internacional da Bienal de São Paulo de 1981 seguiu apenas algumas das diversas recomendações apresentadas pela comunidade artística latino-americana, assim como ocorrera anteriormente em situações semelhantes. O pouco comprometimento da FBSP com as indicações resultantes da Reunião de Consulta podem ser observadas na apresentação do catálogo da mostra escrita pelo presidente da instituição, Luiz Villares:

Ainda durante a fase de consultas, realizou-se, em outubro de 1980, o encontro de Críticos de Arte da América Latina, em substituição à II Bienal Latino-Americana, e nele foi debatida a participação do continente na Bienal de São Paulo. Embora a reunião tenha tido caráter apenas consultivo, já que as decisões cabem à Fundação Bienal de São Paulo, os anseios nela manifestados pelos quarenta críticos participantes foram considerados, em grande parte, na elaboração do regulamento da XVI Bienal.²⁶⁸

Através das palavras de Villares nota-se que a Fundação, seja pela ação de sua Presidência ou de seu Conselho Consultivo e Administrativo, mantém seu posicionamento tradicionalmente afastado das questões pertinentes ao meio artístico latino-americano, ao conceder espaço a apenas algumas das reivindicações feitas à bienal paulista pela comunidade artística e intelectual da América Latina, contribuições realizadas sob o pedido dessa mesma instituição, como também acontecera anteriormente em outras ocasiões. A maneira encontrada pela Bienal de São Paulo para conceder maior espaço à discussão sobre a arte do continente na décima sexta edição internacional não se difere de soluções já conhecidas. Foi concedido pela curadoria da exposição um núcleo dedicado à América Latina, dentre os três organizados e expostos. Contudo, um núcleo segregado dos demais não atenderia as reivindicações da Reunião Consultiva que aconselhou o posicionamento da

²⁶⁸ VILLARES, Luiz. **XVI Bienal de São Paulo**: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981, p.14.

direção da FBSP no sentido de garantir maior enfoque à arte latino-americana ao mesmo tempo em que esta fosse pensada e apresentada de modo integrado às demais produções.

A ideia de expor por parâmetros essenciais e ordenadamente aspectos significativos da pluralidade artística, caracterizadora deste início da década de 80, regeu as principais intenções da XVI Bienal de São Paulo, determinada sobre três núcleos de manifestações. A estrutura do primeiro desses setores, estabelecida para cumprir aquelas finalidades, foi pensada tendo em vista critérios de relação e analogias de linguagem, em substituição ao antigo sistema de espaços reservados às delegações de países convidados. Passava-se a uma exposição de artistas e não de artistas separados em compartimentos nacionais. Com esse caráter e amplitude, era a primeira vez que se assumia tal metodologia na Bienal. Ao Núcleo II, por sua vez, caberia, representações de obras de “vários enfoques e de valor histórico para a arte contemporânea internacional”. Tinha-se em mente, sobretudo, a possibilidade de exposições que destacassem alguns artistas e movimentos de um passado de datas próximas, geradores de condições substancialmente novas. Ao Núcleo III, finalmente, estava reservada a incumbência de marcar presença, nesse largo contexto, de aportes de países latino-americanos, modo de atendimento às recomendações da Reunião de Consulta aos Críticos desse continente, realizada pela Fundação Bienal de São Paulo, em 1980.²⁶⁹

A discussão sobre a inserção da produção artística latino-americana nas bienais paulistas foi amortecida por um suspiro de mudanças positivas ocorridas juntamente com a realização da XVI Bienal de São Paulo. Apesar da crise econômica que ocorria nesse período, a mostra estava em franca recuperação em seu projeto conceitual, o que possibilitou algumas modificações na antiga estrutura de salões seguida pela instituição por 30 anos, tendo o seu curador, por exemplo, aliado à liderança do CAC a de um colegiado de curadores internacionais, prática que foi repetida na década de 1990. Foi nessa edição também que o boicote à bienal chegou ao fim e possibilitou a volta dos artistas mais arrojados, tanto brasileiros quanto estrangeiros. No entanto, ainda sob a perspectiva do enfoque dado à arte latino-americana, faz-se interessante pensar até que ponto as recomendações realizadas durante a reunião consultiva são válidas, quando o resultado da votação descartou a realização de uma mostra afirmadamente dedicada à arte da América Latina. O modo como a curadoria da XVI Bienal de São Paulo aplica as recomendações feitas pelos críticos latino-americanos no ano anterior não é o fator preponderante, mas sim como todas as demais Bienais de São Paulo recebem a produção artística da América

²⁶⁹ ZANINI, Walter. *Ibidem*, p. 19.

Latina, uma vez que não há um compromisso da direção da FBSP, do momento ou posteriores, em acatar tais sugestões e nem mesmo com a problemática latino-americana tão discutida no período. A abertura da FBSP ao diálogo com especialistas em arte, sejam eles brasileiros ou de qualquer outra nacionalidade, representa uma postura política assumida pela instituição a partir da década de 1970 e da entrada do colegiado de curadores, entretanto, o compromisso com a exposição, discussão e enfoque da arte da América Latina só ocorreria plenamente se as Bienais Latino-Americanas fossem mantidas e o fim do projeto elimina futuras oportunidades de outra realização da mesma mostra na FBSP.

O abortamento do projeto ocasionou a criação de uma áurea negativa em torno da realização da única edição da Bienal Latino-Americana de São Paulo, o que dificultou em diversos sentidos o processo da pesquisa, como por exemplo, a captação de entrevistas e depoimentos. O que busquei nesse trabalho foi desconstruir o consolidado espectro negativo dessa exposição, reforçado pelas intensas críticas proferidas no momento de sua ocorrência – especialmente as publicadas na imprensa da época –, e possibilitar a emersão de sua contribuição positiva, possivelmente esquecida ou ignorada. Sendo assim, torna-se imprescindível ressaltar que a I Bienal Latino-Americana não fora uma exposição fracassada e o fim de seu projeto não foi determinado por uma união de diferentes erros cometidos por diferentes pessoas, pois outras edições das Bienais de São Paulo também apresentaram intensas críticas negativas, sejam em sua organização, relação de artistas participantes, premiações, e muitos outros. O fato de este evento contar apenas com sua edição inaugural também não o configura como um fracasso, uma vez que sua ocorrência possibilitou a inserção do Brasil e seus críticos no amplo debate que se desenvolveu sobre a arte da América Latina ao longo da década de 1970. Assim como seria um erro afirmar que as Pré-Bienais cederam lugar à mostra latina por não cumprirem seu papel para a exposição da arte nacional, ou mesmo que a década de 1970 configurou-se como os anos baixos das Bienais de São Paulo, como afirmou Aracy Amaral e significativa parcela da historiografia da arte brasileira, em detrimento do boicote sofrido em 1969. As exposições realizadas pela FBSP na década de 1970, incluindo as edições internacionais, nacionais e a latina, possibilitaram a integração do certame ao debate artístico recorrente no período, não apenas

sobre a arte realizada na América Latina, mas também sobre questões como a descentralização do eixo Rio – São Paulo, a maior compreensão das diferenças artísticas entre os Estados brasileiros, a dificuldade das Bienais de São Paulo alcançar todos os Estados, o papel que a FBSP deveria exercer com relação à arte brasileira e seus artistas, a necessidade de uma direção artística frente a um certame internacional, o dúbio papel paternalista exercido pela FBSP e a franca necessidade de atualização da estrutura das mostras diante da crise e das mudanças lançadas pelas instituições culturais internacionais.

A realização da I Bienal Latino-Americana possibilitou, acima de tudo, a discussão sobre a arte realizada no continente, mas também como essa produção artística era entendida pela sua crítica e exposta pelos principais certames latino-americanos e internacionais. O debate possibilitado pela mostra não se concentrou apenas nas raízes comuns dessa arte, no olhar para o passado, mas também em suas possibilidades contemporâneas, sobretudo no campo político, ou seja, no questionamento da existência de uma arte afirmadamente latino-americana e em como defendê-la e representá-la. As discussões propostas levantadas pela Bienal Latino-Americana de São Paulo e também por outros eventos realizados na mesma década, como o discutido Simpósio de Austin e os demais, ultrapassam e excedem discussões acerca de nacionalidades e patriotismos na arte para servir a uma causa maior, a latino-americana e a compreensão das suas implicações, como bem destacou Júlio Cortázar, discutido anteriormente.

Dessa forma, torna-se fundamental defender o papel desenvolvido pela I Bienal Latino-Americana de São Paulo como um acontecimento positivo para a história das Bienais de São Paulo. É importante ressaltar que a I Bienal Latino-Americana integra um pequeno grupo de mostras organizadas pela FBSP que encerram um período e um modo de realizar o certame paulista na década de 1970, ao mesmo tempo em que antecedem discussões e características muito valorizadas e que serão frequentes nas exposições da instituição na década de 1980, como o recorte temático, a presença do curador, o fim das premiações e o fim do agrupamento dos artistas por suas nacionalidades. Ainda que a mostra tenha suscitado questões que não puderam ser respondidas ao longo da pesquisa, como por exemplo, a crítica de arte latino-americana procurou incutir um posicionamento político à produção artística do continente? Essa conduta foi realmente encontrada na

produção artística? A observação foi possível nas exposições do período, ou a discussão ficou no campo teórico e não atingiu o cerne da produção? O campo teórico sugeriu um caminho a ser seguido pela produção artística? A teoria pode determinar esse caminho? Ou será que a produção artística já apontava essas discussões?

Fora possível observar os diversos posicionamentos existentes sobre essa produção artística e como eles divergiam e se assemelhavam em diferentes momentos. Se Aracy Amaral afirma que não há uma escola latino-americana de artes visuais e, portanto, não poderia haver uma arte genuína latino-americana, Jorge Alberto Manrique determina que os fatores que nos aproximam enquanto latino-americanos, tanto na arte quanto em outros setores, seria o que nos diferencia dos outros (norte-americanos, europeus, ocidentais). Sob esse mesmo ponto de vista, muitos críticos e artistas concordam que a nossa história de colonização e dominação estrangeira determinou nossas semelhanças na política, na economia, na cultura e também na arte. No mesmo sentido, se Marta Traba afirma que não há uma arte genuinamente latino-americana, mas que ela pode ser construída através da resistência dos artistas da América Latina à influência externa cosmopolita, Terry Smith ressalta a via de mão dupla existente na troca e na influência entre os meios artísticos hegemônicos e provincianos. Assim, mesmo a aproximação da arte latino-americana com a de outros centros também se configuraria como uma característica do nosso meio artístico.

A meu ver, não seria possível determinar responsáveis pela interrupção do projeto, mas compreender seu fim como resultante de diferentes fatores, como o próprio contexto político e artístico, assim como ocorreu em sua criação. O início da década de 1980 marca o esfriamento do debate sobre a arte e identidade artística latino-americana, especialmente pelo fortalecimento do neoliberalismo e início da globalização. Desta forma, a organização e a compreensão da arte no período também são alteradas, e a arte desenvolvida na América Latina, entendida como uma expressão autêntica de suas idiossincrasias, não recebe o foco que possuía ao longo das décadas de 1960 e 1970. Há uma nítida mudança de interesses nessa passagem das décadas de 1970 e 1980. Sendo assim, cabe questionar se a I Bienal Latino-Americana de São Paulo não fecha um ciclo. Não apenas para o debate da arte latino-americana, mas também para essa discussão dentro

da FBSP, assim como esta mostra representou, ao lado das edições internacionais das Bienais de São Paulo, uma mudança nos paradigmas curatoriais do certame paulista no final dos anos 70. Seria possível indagar, ainda, se a segunda edição da Bienal Latino-Americana cumpriria seu papel diante de um contexto artístico que não se interessava com a mesma intensidade pela afirmação dessa produção. Estes são questionamentos que a pesquisa também não pôde responder.

Desta forma, limitar-se a falsas oposições e a questionáveis dicotomias, erudito-popular, urbano-rural, local-global, regional-internacional, sem compreender o todo como uma fusão repleta de contrastes não possibilita progresso em qualquer debate, assim como não contribuiu no período para a compreensão da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Ainda seria preciso salientar que outras mostras semelhantes à Bienal Latino-Americana sobreviveram ou foram criadas posteriormente no continente, como por exemplo, a Bienal de Havana e a Bienal de Artes Visuais do Mercosul,²⁷⁰ o que faz refletir sobre quais fatores colaboraram para suas ocorrências e os que prejudicaram a Bienal Latino-Americana. Assim, pode-se destacar a realização da reunião consultiva e a votação que preteriu as bienais latinas às internacionais como determinante para o encerramento definitivo do projeto dentro do certame paulista, sem possibilidades futuras de retomada. Sua realização, mesmo que necessária, abriu precedente para o fim do projeto quando procurou oficializar uma bienal para a América Latina no Brasil, a mesma oficialidade que sempre revestira as Bienais de São Paulo, ou ainda o desejo pretensioso de substituir uma mostra conceituada no cenário artístico nacional e internacional, como as Bienais de São Paulo, por outra, ainda bastante questionável e prematura, visto sua recepção e a avalanche de críticas e questionamentos ao longo de sua primeira edição, que não contribuiu para a segurança daqueles que discutiam o futuro do certame. O intenso e efervescente debate sobre a arte da América Latina no período, apesar de fértil, expandido e ampliado na reunião consultiva,

²⁷⁰ A Bienal de Havana foi criada no ano de 1984, promovida pelo Centro de Arte Contemporânea Eifredo Lam como o patrocínio do Ministério de Cultura de Cuba. Foi criada como um espaço de discussão, confrontação e difusão da arte da América Latina e do Caribe. A partir de sua segunda edição ampliou-se para países do terceiro mundo localizados na Ásia, África, Oriente Médio e Oceania. A Bienal do Mercosul foi criada no ano de 1997 na cidade de Porto Alegre, promovida pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Tem o objetivo de fomentar a integração cultural dos países do Mercosul, propiciando visibilidade internacional às expressões artísticas dos países que integram o bloco econômico.

não colaborou para a manutenção da Bienal Latino-Americana, assim como não permitiu convencer muitos dos participantes em apostar e defender a continuidade do projeto de valorização artística e cultural da América Latina, não por serem estes incrédulos de seu valor, mas por temer trocar o certo pelo ainda duvidoso, ou por preverem as mudanças que ocorreriam nos anos seguintes e a alteração das pautas das discussões artísticas internacionais.

Para finalizar, o estudo de um evento ocorrido há mais de 30 anos não permite a reconstituição precisa de todos os fatos que o envolveram, contudo, através do acesso a diferentes documentos e bibliografias pertencentes ao Arquivo Histórico Wanda Svevo e a outras instituições, acredito ter sido possível traçar um panorama bastante aproximado dos acontecimentos que permearam a criação da Bienal Latino-Americana de São Paulo, a realização da sua primeira e única edição e o desfecho dado pela FBPS ao projeto das bienais latinas, bem como estabelecer uma análise do projeto de modo que contribua para o entendimento de um período e parte da história das Bienais de São Paulo e da História da Arte Brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger**. São Paulo: Nobel, 1983.

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

_____. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BAYON, Damián (Ed.). **El artista latinoamericano y su identidad**. Caracas: Monte Avila Editores C.A., 1977.

_____. (org.). **América Latina en sus artes**. 10ª edição. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2006.

BERTOLI, M.; STIGGER, V. (org.). **Arte, Crítica e Mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008.

COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. **Escrito de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964-1985**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GREEN, James N. **Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985**. Tradução S. Duarte; prefácio Carlos Fico. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FABRIS, Annateresa (org.). **Arte e Política: algumas possibilidades de leitura**. Textos Annateresa Fabris [et al]. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998.

FARIAS, Agnaldo (org.). **50 anos de Bienal de São Paulo: 1951 - 2001**. Edição de Comemoração do 50º aniversário da 1ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

GULLAR, Ferreira. **Cultura Posta em Questão, Vanguarda e Subdesenvolvimento: Ensaio sobre Arte**. 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

IANNI, Octávio. **O labirinto latino-americano**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

- JAREMTCHUK, Dária Gorete. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). São Paulo: Universidade de São Paulo, 1999.
- 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: Editora Civilização Brasileira, 1979.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao Grande Labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PEDROSA, Mário. **Mundo, Homem, arte em crise**. Organização Aracy Amaral. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- PONTUAL, Roberto (coord.). **América Latina: Geometria Sensível**. Rio de Janeiro: Edições Jornal do Brasil/GBM, 1978.
- RIBEIRO, Darcy. **As Américas e a civilização: processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos**. 6ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- RAMA, Angel. **La Critica de la Cultura em America Latina**. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho, s/d.
- SCHOEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: sob o efeito da contestação**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2011.
- SERVIDDIO, Fabiana. **Arte y Crítica en Latinoamérica**. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012.
- SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- TRABA, Marta. **Dois décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970**. Tradução Memani Cabral dos Santos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

BIBLIOGRAFIA SUPLEMENTAR

ADES, Dawn. **Arte na América Latina – A arte moderna, 1820-1980**. São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1997.

AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo. 1951 a 1987**. São Paulo: Projeto, 1989.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

FABRIS, Annateresa (org.). **MAM 60**. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

_____ [et al.]. **Anos 70: Trajetórias**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005.

GULAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

PEDROSA, Mário. **Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III**. Organização Otília Arantes. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CATÁLOGOS (ordem cronológica)

VIII Bienal de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965.

IX Bienal de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967.

X Bienal de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969.

I Pré-Bienal de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1970.

XI Bienal de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1971.

Mostra do Sesquicentenário da Independência – Brasil, Plástica-72: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1972.

XII Bienal de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1973.

Bienal Nacional-74: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1974.

XIII Bienal de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975.

Bienal Nacional 76: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1976.

XIV Bienal de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1977.

I Bienal Latino-Americana de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo: catálogo. Volume I e II. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978.

O objeto na arte: Brasil anos 60: catálogo. Coordenação Daisy Valle Machado Peccinini. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1978.

XVI Bienal de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1981.

Opinião 65: catálogo. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Curadoria Frederico Moraes; textos Ceres Franco e Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1985.

Depoimento de uma Geração: 1969 – 1970: catálogo. Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro. Curadoria Frederico Moraes; textos Francisco Bittencourt e Frederico Moraes. Rio de Janeiro: Galeria de Arte BANERJ, 1986.

Ivald Granato – Gesture and Art: catálogo. Texto Jacob Klintowitz. Brasília: Editora Francis, s/d.

PERIÓDICOS

ACHA, Juan. A arte está em processo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 04 de março de 1978.

AMARAL, Aracy. Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo. **REVISTA USP**. São Paulo, n. 52, p. 16-25, dezembro/fevereiro 2001-2002.

ANDRÉS, Alfredo. El arte sin fronteras. La vanguardia latinoamericana en la Bienal de San Pablo. **La Opinión**. Buenos Aires, 19 de novembro de 1978.

AULER, Hugo. (sem título). **Correio Braziliense**. Brasília, Seção Atelier, 18 de setembro de 1970.

_____. (sem título). **Correio Braziliense**. Brasília, Seção Atelier, 27 de setembro de 1970.

_____. A arte autóctone da América Latina. **Correio Braziliense**. Brasília – DF, 11 de março de 1978.

BEUTTENMÜLLER, Alberto. A Bienal quer renovar. E põe um “quatrocentão” no comando. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 10 de fevereiro de 1978.

_____. A Bienal e a Linguagem Contemporânea. **Digestivo Cultural**. 10 de junho de 2002. (Disponível em:

<http://www.gigestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=11&titulo=A_Bienal_e_a_Linguagem_Contemporanea>).

BITTENCOURT, Francisco. Dos mitos e magia aos mitos vadios. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 02 de novembro de 1978.

BONANNI, Hugo. El mito del desencuentro. **Revista Confirmado**. Argentina, 23 de novembro de 1978.

BONOMI, Maria. Bienal sempre. **REVISTA USP**. São Paulo, n. 52, p. 26-37, dezembro/fevereiro 2001-2002.

COELHO, Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia. **REVISTA USP**. São Paulo, n. 52, p. 79-91, dezembro/fevereiro 2001-2002.

CORTÁZAR, Júlio. (sem título). **Life en español**. Nova York, 07 de abril de 1969.

(Disponível em:

<<http://www.ruinasdigitales.com/cristianismoyrevolucion/cyrcortazarvslife1616/>>).

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

GLUSBERG, Jorge. Os Argentinos e o Mito do Ouro. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 09 de novembro de 1978.

KLINTOWITZ, Jacob. Bienal, uma equação só de incógnitas. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 18 de março de 1978.

_____. Mitos e magia: o desafio da Bienal. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 02 de março de 1978.

KRÜSE, Olney. O professor Bardi dá um susto nos amigos. E entra na Bienal. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 30 de outubro de 1978.

LEITÃO, Marcellus. Artistas vão vadiar, contra a Bienal. **As Propostas**. São Paulo, 31 de outubro de 1978.

LEIRNER, Sheila. As regras que limitaram a Bienal Latino-Americana. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 24 de setembro de 1978.

LEMOS, Fernando C. Bienal: defesa do tema. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 06 de agosto de 1978.

_____. I Bienal Latino-Americana – Uma inversão de papéis. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 de abril de 1978.

_____. I Bienal Latino-Americana – Soluções de caráter suplementar. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 16 de abril de 1978.

MAIA, Antonio. Pré-Bienal: convênio com Minas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 21 de Dezembro de 1967.

MAGALHÃES, Fabio. A Bienal da dependência Cultural. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 04 de novembro de 1978.

MORAIS, Frederico. A Bienal escolhe presidente. A Bienal ainda é importante? **O Globo**. Rio de Janeiro, 07 de novembro de 1975.

_____. A política do fato consumado. **O Globo**. Rio de Janeiro, 05 de abril de 1978.

_____. Bienal de São Paulo, o desencontro da América Latina. **O Globo**. Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1978.

PERCIA, Vicente de. Alberto Beuttenmüller e a Bienal de São Paulo. **Revista de Cultura Agulha**. Fortaleza, n. 56, março/abril de 2007.

(Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/ag56beuttenmuller.htm>>).

PONTUAL, Roberto. Uma Bienal só de mitos e magia. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 02 de março de 1978.

_____. Afluência Latino-Americana. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 05 de abril de 1978.

_____. Bienal – Jogo de Cartas. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 07 de agosto de 1978.

_____. Mitos impostos, mitos despostos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 08 de novembro de 1978.

_____. Hay que Hablar. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 12 de novembro de 1978.

PORTILLOS, Alfredo. Um novo tipo de pensamento. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 05 de novembro de 1978.

SMITH, Terry. O Problema do Provincianismo. **Revista Malasartes**. Rio de Janeiro, nº1, set/out/nov. de 1975.

ZILIO, Carlos. A Querela do Brasil. **Revista Malasartes**, Rio de Janeiro, nº2, dez/jan/fev. de 1976.

PERIÓDICOS SEM AUTORIA (ordem cronológica)

ESTUDA-SE criação de Bienal Nacional. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 31 de Janeiro de 1967.

AIAP formula protesto. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 28 de Dezembro de 1968.

ABCA toma resolução após reunião. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 22 de Julho de 1969.

CINCO depoimentos de Recife: O Tema e a Pré-Bienal de São Paulo. **Diário de Pernambuco**. Recife, 29 de março de 1970.

LANDMANN, concepção conservadora. **O Globo**. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1975.

“NÃO” à Bienal. **Visão**. São Paulo, 12 de junho de 1978.

BIENAL – A Pesquisa da Arte Latino-Americana, entre Mitos e Magia. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 28 de outubro de 1978.

DESMISTIFICAR valores culturais falsos: a proposta do Etsedron. **Folha da Tarde**. São Paulo, 06 de novembro de 1978.

A BIENAL: um desperdício. **Diário de São Paulo**. São Paulo, 07 de novembro de 1978.

FONTES DOCUMENTAIS/TEXTOS CRÍTICOS

Arquivo Histórico Wanda Sevo – FBSP

- Pasta AIAP/AICA.
 - Pasta Bienal Nacional-74.
 - Pasta Bienal Nacional-76.
 - Pasta BLA01.
 - Pasta BLA02.
 - Pasta Brasil, Plástica 72.
 - Pasta FMS2 (Francisco Matarazzo Sobrinho).
 - Pasta IBLA (I Bienal Latino-Americana).
 - Pasta Imprensa IBLA.
 - Pasta Imprensa IX Bienal de São Paulo.
 - Pasta IX Bienal de São Paulo.
 - Pasta Pré-Bienal 67-68.
 - Pasta Pré-Bienal 70.
 - Pasta Reunião de Críticos 1980.
-
- Correspondências (ordem cronológica):
 - Carta de Mário Pedrosa (ABCA) a Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP). Rio de Janeiro 15 de agosto de 1967.
 - Carta de Jayme Maurício e José Roberto Teixeira Leite a Francisco Matarazzo Sobrinho. Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 1968.
 - Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP) a Nilo Souza Coelho (Governador de Pernambuco). São Paulo, 06 de novembro de 1969.
 - Carta de Marc Berkowitz a Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP). Rio de Janeiro, 25 de maio de 1970.

- Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP) ao General do Exército Antonio Jorge Corrêa (Presidente da Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência). São Paulo, 02 de agosto de 1972.
 - Carta de Anatol Wladyslaw a Lucilia de Toledo Mezzótero (AIAP). 1974.
 - Carta de José Paulo Baravelli a Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP). São Paulo, 11 de fevereiro de 1974.
 - Carta de Fernando C. Lemos a Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP). São Paulo, março de 1974.
 - Carta de Oscar Landmann (FBSP) a Oscar Héctor Camilión (Embaixador da Argentina). Brasília, 07 de dezembro de 1977.
 - Carta de Oscar Landmann destinada ao novo Presidente e membros do Conselho, Diretoria e Superintendente da FBSP. Sem datação (ano presumível de 1977).
 - Carta de Luiz Diederichsen Villares (FBSP) a críticos de arte brasileiros e latino-americanos. São Paulo, 10 de julho de 1980.
- Documentos (ordem cronológica):
- BONOMI, Maria [et al.]. Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo. São Paulo, impresso, julho de 1966.
 - BIENAL atende sugestões dos artistas plásticos. São Paulo, 17 de abril de 1970.
 - Discurso de Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP) e Major Vicente de Almeida (Comissão Executiva do Sesquicentenário) durante a abertura da II Bienal Nacional. São Paulo, 1972.
 - WILCHES, Mário. RELATÓRIO – Condensação analítica de sugestões para as Bienal Nacional e Bienal Internacional. São Paulo, 31 de março de 1974.
 - Bienal Latino-Americana em vez de Bienal Nacional. Ata de Reunião do Conselho de Arte e Cultura (CAC) da FBSP. São Paulo, 1976.
 - Relação de convidados para Reunião entre CAC e críticos de arte. São Paulo, 1978.

- Relatório da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina. São Paulo, 24 de outubro de 1978.
- Contribuição de Aracy Amaral ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. São Paulo, 1980.
- Contribuição de Damián Bayon ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. Paris, setembro de 1980.
- Contribuição de Esther Emilio Carlos ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. São Paulo, 1980.
- Contribuição de Frederico Moraes ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. Rio de Janeiro, 1980.
- Contribuição de Ivo Zanini ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. São Paulo, 1980.
- Contribuição de Jorge Alberto Manrique ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. México, outubro de 1980.
- Contribuição de Marcio Sampaio ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. Minas Gerais, 1980.
- Contribuição de Maria Luisa Torrens ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. Uruguai, 1980.
- Contribuição de Manuel Esteban Mejia ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. Equador, 1980.
- Contribuição de Roberto Cabrera ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. Guatemala, 1980.
- Contribuição de Sheila Leirner ao questionário elaborado pela coordenadoria da Reunião de Consulta de Críticos da América Latina de 1980. São Paulo, 1980.

- Relatório da Comissão 1 – Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina. São Paulo, outubro de 1980.
- Relatório da Comissão 2 – Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina. São Paulo, outubro de 1980.
- Relatório da Comissão 3 – Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina. São Paulo, outubro de 1980.
- Relatório da Comissão 4 – Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina. São Paulo, outubro de 1980.
- Relatório da Comissão 5 – Reunião de Consulta aos Críticos de Arte da América Latina. São Paulo, outubro de 1980.

Ciclo de Debates Arte e Estado: Possíveis Relações entre o Sistema das Artes e as Políticas Culturais no Período da Ditadura Civil-Militar Brasileira

NAPOLITANO, Marcos. “Cultura e Estado durante do Regime Militar”. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/150206080/Marcos-Napolitano>>. Acesso em: 26/06/13.

ENTREVISTAS (ordem cronológica)

Depoimento do ex-presidente da FBSP Julio Landmann. São Paulo, 23 de agosto de 2012.

Depoimento do artista plástico Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu). Campinas, 21 de maio de 2013.

Depoimento do artista plástico Ivald Granato à pesquisadora. São Paulo, 13 de agosto de 2013.

APÊNDICE

LISTA DE ARTISTAS PARTICIPANTES DA I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO.

(Algumas delegações não possuem informações no catálogo da exposição ou no AHWS da FBSP sobre seus Comissários ou sobre a localização de seus artistas dentro das Manifestações propostas pelo CAC para a mostra)

ARGENTINA

COMISSÁRIA: Silvia Ambrosini

Alberto Heredia – Manifestação (MMOI)

Ana Labat – Manifestação (MMOI)

Carlos Pasini – Manifestação (MMOI)

David Lamelas – Manifestação (MMOI)

Grupo de los Trece – CAYC – Manifestação (MMOM)

José Maria Cáceres – Manifestação (MMOI)

Juana Butler – Manifestação (MMOA e MMOI)

Liliana Porter – Manifestação (MMOM)

Luis Alberto Wells – Manifestação (MMOM)

Marta Minujin – Manifestação (MMOEA)

Rodolfo Assaro – Manifestação (MMOM)

Suzana Baron Superville de Tresca – Manifestação (MMOM)

BOLÍVIA

COMISSÁRIA: Norah Beltran

Alberto Villapango Buitrago – Manifestação (MMOI)

Alfredo La Placa – Manifestação (MMOI)

Edgar Aranda Quirogh – Manifestação (MMOI)

Felix Rospigliosi Nieto – Manifestação (MMOI)
Enrique Arnal – Manifestação (MMOI)
Gastón Ugalde – Manifestação (MMOI)
Hugo Rojas Lara – Manifestação (MMOI)
Jorge Ruiz – Manifestação (MMOI)
Marcelo Callau – Manifestação (MMOI)
Roberto Martin Valcarcel – Manifestação (MMOI)

BRASIL

Adalice Araújo – Manifestação (MMOM)
Aderson Medeiros – Manifestação (MMOM)
Alcides Santos – Manifestação (MMOM)
Aloysio Zaluar – Manifestação (MMOM)
Ana Carolina Teixeira Soares – Documentação (MMOM)
Antonio Carlos Fontoura – Documentação (MMOA)
Antonio Henrique Amaral
Antonio Maia – Manifestação (MMOM)
Antonio Nássara – Manifestação (MMOM)
Antonio Poteiro – Manifestação (MMOM)
Antonio Valentim de Oliveira Lino – Manifestação (MMOM)
Antonio Walter Bachi Garcia, Maria Helena Fernandes e Rosicler Rodrigues –
Manifestação (MMOI)
Berenice Gorini Rodrigues – Manifestação (MMOI)
Berenice Toledo e Bernardo Caro – Manifestação (MMOM)
Carlos Francisco Moura – Documentação (MMOEA)
Chico da Silva – Documentação (MMOM)
Claudia Andujar – Documentação (MMOI)
Contribuição do Negro ao Folclore Brasileiro – Documentação
Dimitri Ribeiro – Manifestação (MMOA)
Edival Ramosa – Manifestação (MMOI)

Eddy Tricerri, Maria Rosita Gouveia e Paulo Laurentiz – Manifestação (MMOE)
Edgar de Carvalho Junior – Manifestação (MMOM)
Edgar Vasques – Manifestação (MMOM)
Geraldo Telles de Oliveira (G.T.O.) – Manifestação (MMOM)
Gilberto Salvador – Manifestação (MMOI)
Glauco Pinto de Moraes – Manifestação (MMOM)
Glauco Rodrigues – Manifestação (MMOI)
Grupo Etsedron – Manifestação (MMOA)
Guilherme de Faria – Manifestação (MMOEA)
Henrique Léo Führo – Manifestação (MMOEA)
Humberto Espíndola – Manifestação (MMOM)
Israel Pedrosa – Documentação (MMOM)
João Calixto – Manifestação (MMOM)
João Sebastião Costa – Manifestação (MMOM)
José Lima – Manifestação (MMOM)
José Ricardo Dias – Manifestação (MMOM)
Léa Correa Pinto – Documentação (MMOI)
Lia Robatto – Manifestação (MMOM)
Luiz Ernesto Kawall – Documentação (MMOM)
Marcia Demange – Manifestação (MMOI)
Maria Helena Chartuni – Manifestação (MMOM)
Maria Luiza Campos e Sylvia Rodrigues – Manifestação (MMOM)
Maria Tomaselli Cirne Lima – Manifestação (MMOI)
Maurren Bisiliat – Documentação (MMOA)
Mazda Perez – Documentação (MMOM)
Newton Cavalcanti – Manifestação (MMOM)
Niobe Xandó – Manifestação (MMOA e MMOI)
Osmar Pisani – Manifestação (MMOM)
Reginaldo Fortuna – Manifestação (MMOM)
Ronald Sperling Horst – Documentação (MMOM)

Sala Didática – Pietro Maria Bardi
Segisfredo Mascarenhas – Manifestação (MMOEA)
Sérgio Bezerra Pinheiros – Manifestação (MMOI)
Sérgio Pastura – Manifestação (MMOM)
Sonia Rangel – Manifestação (MMOA)
Thais A – Manifestação (MMOI)
Ubirajara Ribeiro – Manifestação (MMOEA)
Valdir Sarubi – Manifestação (MMOI)
Zélio Alves Pinto – Manifestação (MMOM)
Ziraldo Alves Pinto – Manifestação (MMOM)

CHILE

COMISSÁRIA: Nena Ossa
Carmen Aldunate – Manifestação (MMOEA)
Juan Egenau – Manifestação (MMOEA)

COLÔMBIA

COMISSÁRIO: Camilo Jamarillo De La Torre
Antonio Grass – Manifestação (MMOI)
Antonio Roda – Manifestação (MMOEA)
Juan Camilo Uribe – Manifestação (MMOM)

EL SALVADOR

COMISSÁRIA: Rhina Avilés
Roberto Huevo
Roberto Galícia

EQUADOR

Anibal Villacís – Manifestação (MMOI)
Chikky De La Torre – Manifestação (MMOI e MMOM)

Leonardo Tejada – Manifestação (MMOI e MMOM)

Nelson Román – Manifestação (MMOM)

HONDURAS

Dino Fanconi

Felipe Bourchard

Juan Romon Lainez

Lutgardo Molina

MÉXICO

ORGANIZADOR: Oscar Urrutia

COMISSÁRIO: Lenin Molina

Antonio M. Ruiz “El Corzo” – Documentação (MMOI)

Arnold Belkin – Manifestação (MMOM)

Arquivo Fotográfico Casasola – Documentação (MMOM)

Arte Popular – Manifestação (MMOA)

Artistas Anônimos – Manifestação (MMOA)

Bonfil y Muñoz – Documentação

Carlos Mérida – Manifestação (MMOI)

Enrique Echeverría – Manifestação (MMOM)

Enrique Estrada – Manifestação (MMOM)

Enrique Guzman – Manifestação (MMOM)

Felipe Ehrenberg – Manifestação (MMOM)

Gilberto Aceves Navarro – Manifestação (MMOM)

Guilhermo Meza – Manifestação (MMOM)

Grupo Yolteotl – Documentação

Jesus Reyes Ferreira – Manifestação (MMOM)

José Eduardo Guadalupe Posada – Manifestação (MMOM)

José Francisco – Manifestação (MMOM)

Juan Soriano – Manifestação (MMOM)

Leonel Maciel Sanchez – Manifestação (MMOA)

Luis Lopez Loza – Manifestação (MMOM)

Pablo Ortiz Monasterio – Manifestação (MMOI)

Pedro Coronel – Manifestação (MMOM)

Roberto Donis – Manifestação (MMOM)

Rogelio Naranjo – Manifestação (MMOM)

Roger Von Gunten – Manifestação (MMOM)

Tecidos Étnicos

Vlady – Manifestação (MMOM)

PARAGUAI

COMISSÁRIO: Lívio Abramo

Alberto Méndez – Manifestação (MMOM)

Andrés Cañete – Manifestação (MMOM)

Carlos Colombino – Manifestação (MMOM)

Edith Jimenez – Manifestação (MMOM)

Genaro Morales Garcete – Manifestação (MMOM)

Jacinto H. Rivero – Manifestação (MMOM)

José Laterza Parodi – Manifestação (MMOI e MMOM)

Mabel Valdovinos – Manifestação

Michael Burt – Manifestação (MMOM)

Miguela Vera – Manifestação

Mostra de Arte dos Indígenas do Paraguai

Olga Blinder – Manifestação (MMOM)

Oswaldo Salerno – Manifestação (MMOM)

Patricio Reclade – Manifestação (MMOM)

PERU

COMISSÁRIO: Jorge Cornejo Polar

Alejandro Barrenechea

Alejandro Ortiz

José Carlos Ramos

Juan Manuel Ugarte Eléspuru

Rafael Hastings

Tilsa Tsuchiya

Victor Delfin

REPÚBLICA DOMINICANA

Clara Ledesma – Manifestação (MMOEA)

Elígio Pichardo – Manifestação (MMOA, MMOE e MMOM)

Grupo Caramanchel – Manifestação (MMOA e MMOM)

Mario Cruz – Manifestação (MMOM)

Martin Lopez – Manifestação (MMOA)

Peña Defilló – Manifestação (MMOM)

Rosa Tavares – Manifestação (MMOA e MMOM)

Santiago Sosa – Manifestação (MMOM)

URUGUAI

COMISSÁRIO: Angel Kalenberg

Germán Cabrera

Hermenegildo Sabat

Luis A. Solari

ANEXOS

ANEXO I. REGULAMENTO DA I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO

CAPÍTULO I – DO CONCEITO E DAS ARTES

ART. 1º – A Bienal Latino-Americana surge para indagar os principais denominadores comuns de nossos comportamentos visuais. Como resultado de pesquisa e análise das diferentes possibilidades de promover o reconhecimento de nossa identidade, uma das mais constantes e fundamentais preocupações na América Latina, o Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo propõe MITOS E MAGIA como fio condutor deste primeiro evento, nas áreas:

- A. DAS MANIFESTAÇÕES
- B. DA DOCUMENTAÇÃO
- C. DO SIMPÓSIO

A. DAS MANIFESTAÇÕES

ART. 2º – A Primeira Bienal Latino-Americana se realizará de 03 de novembro a 17 de dezembro de 1978. Os participantes se agruparão segundo a origem presente em suas realizações:

- A1. O INDÍGENA – Mitos e Magia derivados da cultura de grupos étnicos pré-colombianos e contemporâneos.
- A2. O AFRICANO – Mitos e Magia nos diferentes momentos de transmutação de sua dinâmica sociocultural.
- A3. O EUROASIÁTICO – Mitos e Magia resultantes de influências europeias ou asiáticas transformadas e integradas à cultura latino-americana.

A4. A MESTIÇAGEM – Mitos e Magia recriados, reformulados como geradores de novas formas de criatividade latino-americana.

Cada uma destas fundamentações pode manifestar-se nos seguintes elementos visuais:

1. ICONOGRÁFICOS – temas e personagens, signos e símbolos.
2. COMPOSITIVOS – de cor, de formas e espaços, de materiais e texturas, de gestos e rituais.

ART. 3º – Serão aceitas todas as linguagens, bem como todas as técnicas e processos que contenham os elementos mencionados, já que “Mitos e Magia” não devem ser tomados como tema preconcebido para realizar obras ou fomentar folclorismos, mas sim como promotor da investigação da realidade cultural existente.

ART. 4º – A inscrição das obras será fundamentada do ponto de vista histórico, sociológico ou antropológico quanto ao seu conteúdo mágico ou mítico, a fim de apoiar a investigação que é meta principal desta Bienal Latino-Americana.

B. DA DOCUMENTAÇÃO

ART. 5º – Como a arte é uma forma de conhecimento – não natural – um resultado sociocultural, em que confluem diferentes ideias e pensamentos, a Bienal Latino-Americana propõe a participação com documentação, que caracterize Mitos e Magia, no processo latino-americano – conforme ART. 2º - itens A1, A2, A3, A4.

ART. 6º – Esta documentação terá fins didáticos e incluirão diagramas e textos breves ilustrados com fotografias, gravações, vídeos ou filmes que abranjam aspectos artísticos, antropológicos, históricos ou sociológicos.

C. DO SIMPÓSIO

ART. 7º – A Fundação Bienal de São Paulo, por indicação do Conselho de Arte e Cultura, convida estudiosos de todas as partes do mundo, em diferentes disciplinas, para participarem do Simpósio que se realizará de 03 a 06 de novembro de 1978, sobre os seguintes temas:

1. Mitos e Magia na Arte Latino-Americana.
2. Problemas Gerais da Arte Latino-Americana.
3. Propostas para as próximas Bienais Latino-Americanas.

ART. 8º – Os textos enviados poderão ser apresentados pelo coordenador e comentados por relatores, podendo o público participar dos debates.

CAPÍTULO II – DAS PARTICIPAÇÕES

ART. 9º – A Fundação Bienal de São Paulo, através de seu Conselho de Arte e Cultura – assessorado por especialistas – indicará os participantes brasileiros.

§ único – A Fundação Bienal de São Paulo manterá contato com entidades componentes de cada país participante para a formulação dos convites para a I Bienal Latino-Americana.

ART. 10º – Cada entidade nomeará um responsável, junto à Fundação Bienal de São Paulo, cujas atribuições serão:

- a) Remeter até o dia 1º de julho de 1978, as Fichas de Participação, Identidade e Montagem – referentes ao Capítulo I – detalhes das obras, fotos e preços das mesmas, um prefácio relativo à mostra selecionada, currículo dos participantes para o Catálogo Geral e referencias para divulgação.
- b) Enviar instruções sobre a montagem da exposição, destacando especificamente as de voltagem e ciclagem – sistema elétrico no Brasil: 110 e 220 Volts, 60 ciclos – além de outras indicações de natureza museológica, sociológica, antropológica e visual.

ART. 11º – Os trabalhos deverão chegar à Fundação Bienal de São Paulo até o dia 1º de Setembro de 1978, remetidos de uma só vês, juntamente com os catálogos eventualmente preparados pelos países participantes.

§ único – Para participantes brasileiros, o prazo para retirada das obras é de 90 dias, a partir da data de encerramento da I Bienal Latino-Americana. Esgotado o prazo a Fundação Bienal de São Paulo dará às obras o destino que julgar mais conveniente.

ART. 12º – Os envios serão endereçados a I BIENAL LATINO-AMERICANA – FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO – CAIXA POSTAL 7832 – São Paulo, Brasil – via Porto de Santos, quando remetidos por mar, e Aeroporto de Viracopos ou Congonhas se o transporte for aéreo.

§ único – Todos os envios deverão vir acompanhados de processo alfandegário, mesmo no caso de transporte gratuito.

ART. 13º – A Fundação Bienal São Paulo se responsabilizará exclusivamente pelas despesas de transporte no Brasil – do local de desembarque à sede da Fundação Bienal de São Paulo e desta ao local de reembarque – como também pela desembalagem e reembalagem das obras.

§ 1º – As despesas de montagem serão de responsabilidade do participante sempre que excederem o padrão de montagem da Fundação Bienal de São Paulo.

§ 2º – No caso das obras se destinarem à outras exposições será necessário um entendimento prévio com a Fundação Bienal de São Paulo, pois esta não se responsabiliza por qualquer gasto extra.

ART. 14º – Devido a exigências alfandegárias as obras não poderão permanecer no país por prazo superior a 12 meses, a partir da data de entrada.

ART. 15º – Para efeito de montagem, as obras destinadas à Primeira Bienal Latino-Americana serão agrupadas de acordo com os itens A1, A2, A3, A4 do Capítulo I – Art. 2º.

CAPÍTULO III – DA PREMIAÇÃO

ART. 16º – Por decisão unânime do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo, não serão conferidos prêmios. Os recursos anteriormente destinados à premiação serão utilizados na publicação de livros ou trabalhos referentes às três áreas, além da edição do Catálogo referente à Mostra.

CAPÍTULO IV – DA SEÇÃO DE VENDAS

ART. 17º – A aquisição de obras expostas na I Bienal Latino-Americana de São Paulo será efetuada exclusivamente através da Seção de Vendas da Fundação Bienal de São Paulo.

ART. 18º – Os preços das obras deverão ser declarados no processo alfandegário, não sendo permitidas alterações posteriores.

§ único – A lista de preços ficará à disposição do público na Seção de Vendas do edifício da Fundação Bienal de São Paulo.

ART. 19º – Serão de responsabilidade do comprador as despesas de nacionalização das obras estrangeiras adquiridas.

ART. 20º – As obras estrangeiras serão entregues a seus compradores somente depois de completado o processo de nacionalização das mesmas.

ART. 21º – No caso de doação de obras estrangeiras, o expositor ou beneficiário, de comum acordo, se responsabilizará pelas despesas de nacionalização.

ART. 22º – À Fundação Bienal de São Paulo caberá porcentagem de 15% sobre o preço de venda determinado pelo artista.

§ único – Os casos de doação de obras às entidades governamentais federais, estaduais, e municipais estarão isentos da comissão de 15% devida à Fundação Bienal de São Paulo.

ART. 23º – Os preços das obras deverão ser declarados na moeda nacional do país participante.

ART. 24º – O pagamento das obras adquiridas será sempre em cruzeiros, de acordo com o câmbio oficial do dia da aquisição, deduzidos os impostos legais vigentes.

CAPÍTULO V – DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

ART. 25º – Não será permitida a retirada de trabalhos expostos antes do encerramento da I Bienal Latino-Americana.

ART. 26º – A Fundação Bienal de São Paulo não se responsabiliza por eventuais danos sofridos nas obras enviadas. Cabe ao participante, se assim o desejar, segurar as obras contra todos os riscos.

ART. 27º – Se houver divergências de grafia no nome do participante ou no valor das obras, prevalecerá sempre o constante na Ficha de Participação.

ART. 28º – A Fundação Bienal de São Paulo se exime da eventual omissão do participante no Catálogo Geral ou na montagem, se as datas de chegada das documentações – previstas no Art. 10º, Capítulo II – das obras ou das instruções de montagem não forem respeitadas.

ART. 29º – Os casos omissos serão resolvidos pela Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo ouvido, quando necessário, o Conselho de Arte e Cultura.

ART. 30º – A assinatura na Ficha de Participação implica na total aceitação das normas desde Regulamento.

ANEXO 2. CADERNO DE IMAGENS

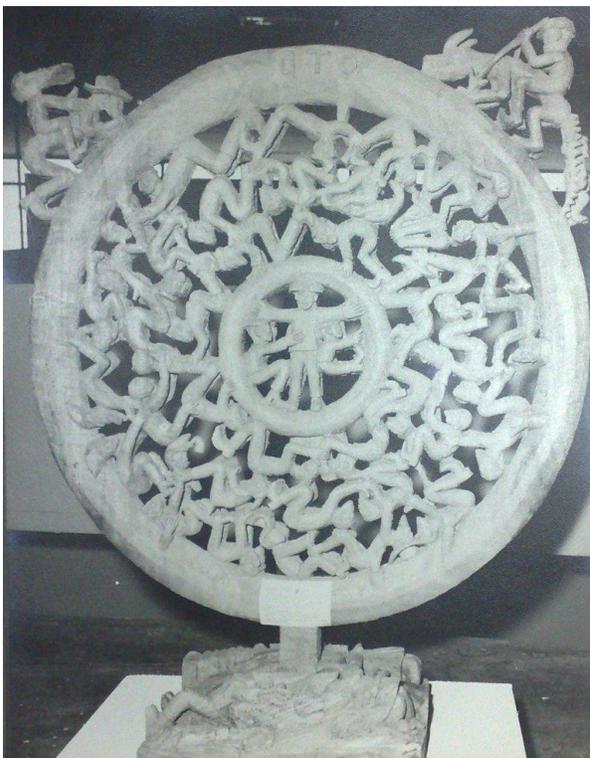


Imagem 1.

Geraldo Teles de Oliveira: *Roda Mágica*, 1970. Entalhe com formão e pua em madeira. 105x85 cm.

Participação I Pré-Bienal, 1970.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 2.

Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu): *Nº 1, Nº 2, Nº 4, Nº 8*, 1970. (Imagem panorâmica das obras). Guache e nanquim sobre papel, 50x50 cm.

Participação I Pré-Bienal, 1970. Imagem da exposição.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 3.

Grupo ETSEDRON: *Selvicoplastia Projeto Ambiental Etsedron II*, 1974. Materiais diversos, arte contínua. Participação Bienal Nacional-74, 1974.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 4.

Grupo ETSEDRON: *Selvicoplastia Projeto Ambiental Etsedron II*, 1974. Materiais diversos, arte contínua. Participação Bienal Nacional-74, 1974.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 5.

Bernardo Caro e EQUÍPE CONVÍVIO: *Mulher Totêmica*, 1974. Conjunto de protótipos, escultura em madeira. 200x330x400 cm.

Participação Bienal Nacional-74, 1974.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 6.

Alcides Santos: *Tríptico (Lampião, Padre Cícero e Maria Bonita)*, 1974. Óleo sobre Duratex. 90x140 cm.

Participação I Bienal Latino-Americana, 1978.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 7.

Aloysio Zaluar: *O Clovis vem aí*, 1976/1978. Filme super 8mm, fotografias, fantasias, máscaras e símbolos de criação popular, e pintura.

Participação I Bienal Latino-Americana, 1978.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 8.

Antonio Henrique Amaral: *Bambú Só*, 1977. Óleo sobre tela. 150x150 cm.
Participação I Bienal Latino-Americana, 1978.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 9.

Berenice Gorini Rodrigues: *Vestes Rituais*. Oito trabalhos de 310x120 cm e um trabalho de 420x130 cm.

Participação I Bienal Latino-Americana, 1978.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 10.

Geraldo Telles de Oliveira (G.T.O.): *Igreja Desconhecida*, 1978. Madeira entalhada, 170x60x12 cm.

Participação I Bienal Latino-Americana, 1978.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

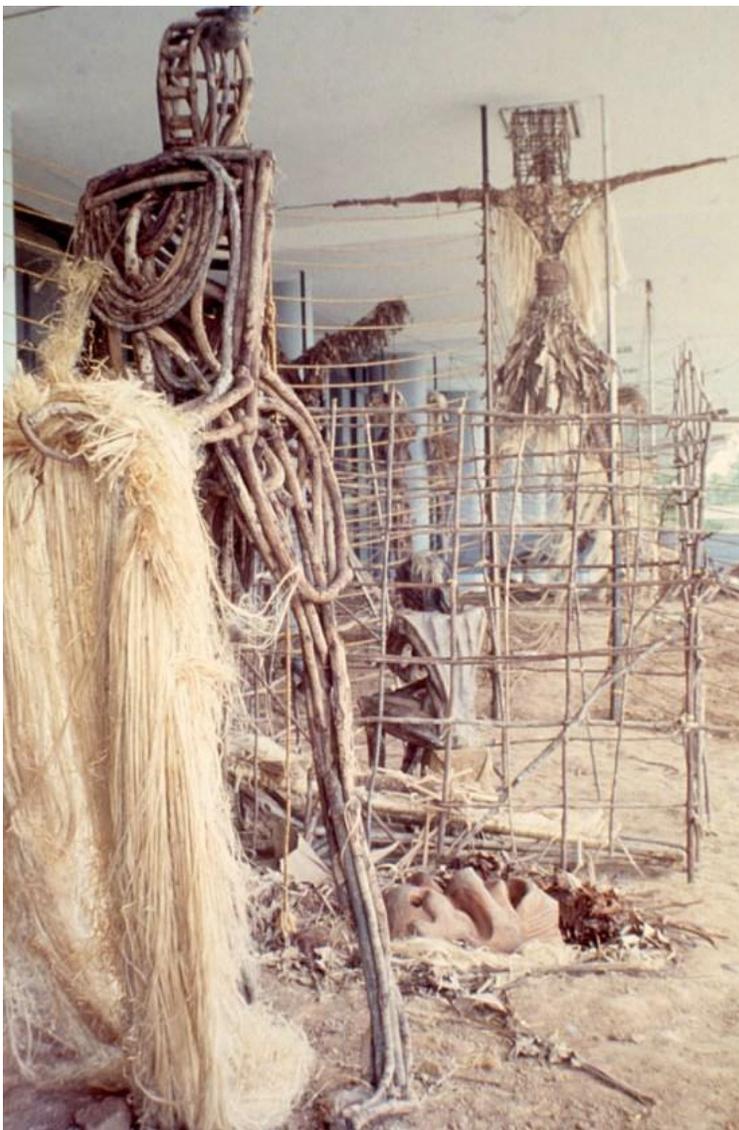


Imagem 11.

Grupo ETSEDRON: *O Homem e o Meio*, 1978. Instalação Ambiental, área: 700m².

Participação I Bienal Latino-Americana, 1978.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 12.

Grupo ETSEDRON: *O Homem e o Meio*, 1978. Instalação Ambiental, área: 700m².

Participação I Bienal Latino-Americana, 1978.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 13.

Humberto Espíndola:
Bovinocultura, 1968. Óleo
sobre tela, 172x152 cm.
Participação I Bienal
Latino-Americana, 1978.
Fonte: © Arquivo
Histórico Wanda Svevo /
Fundação Bienal de São
Paulo

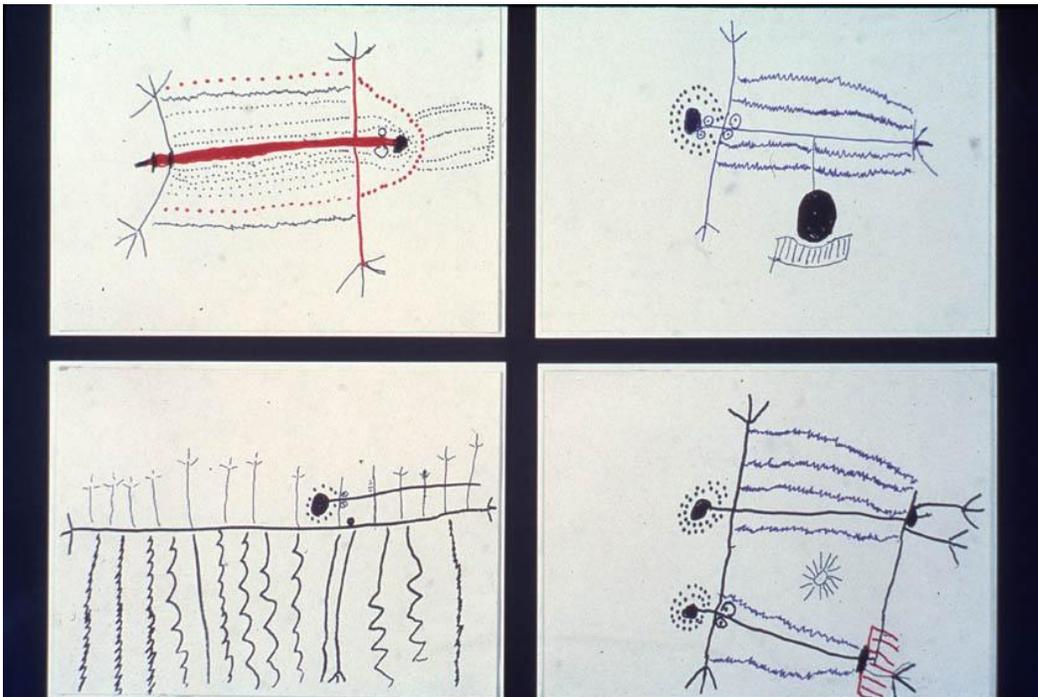


Imagem 14.

Cláudia Andujar: *Desenhos dos Índios Yanomami*, 1974/76/78.

Participação I Bienal Latino-Americana, 1978.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

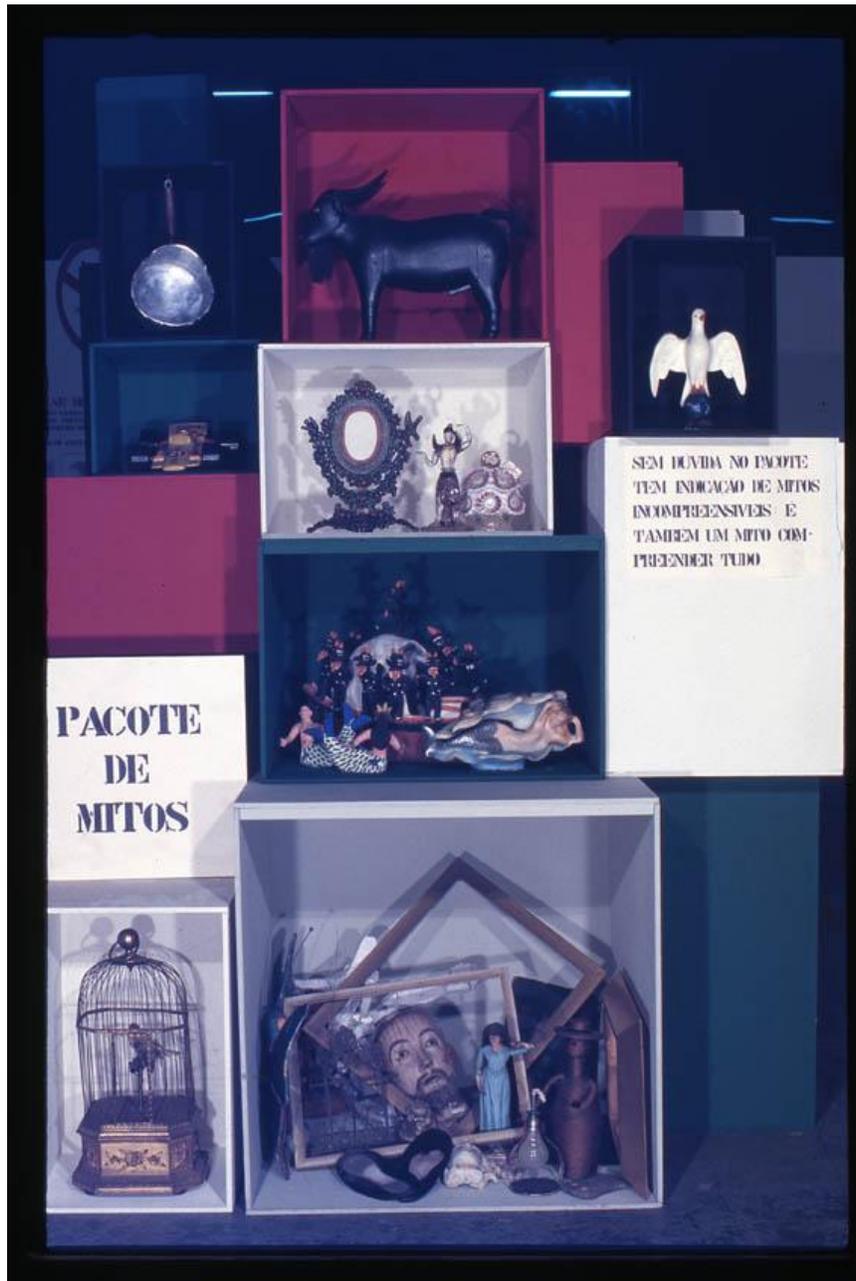


Imagem 15.
Pietro Maria Bardi e Equipe MASP: *Sala Didática*, 1978.
Participação I Bienal Latino-Americana, 1978.
Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

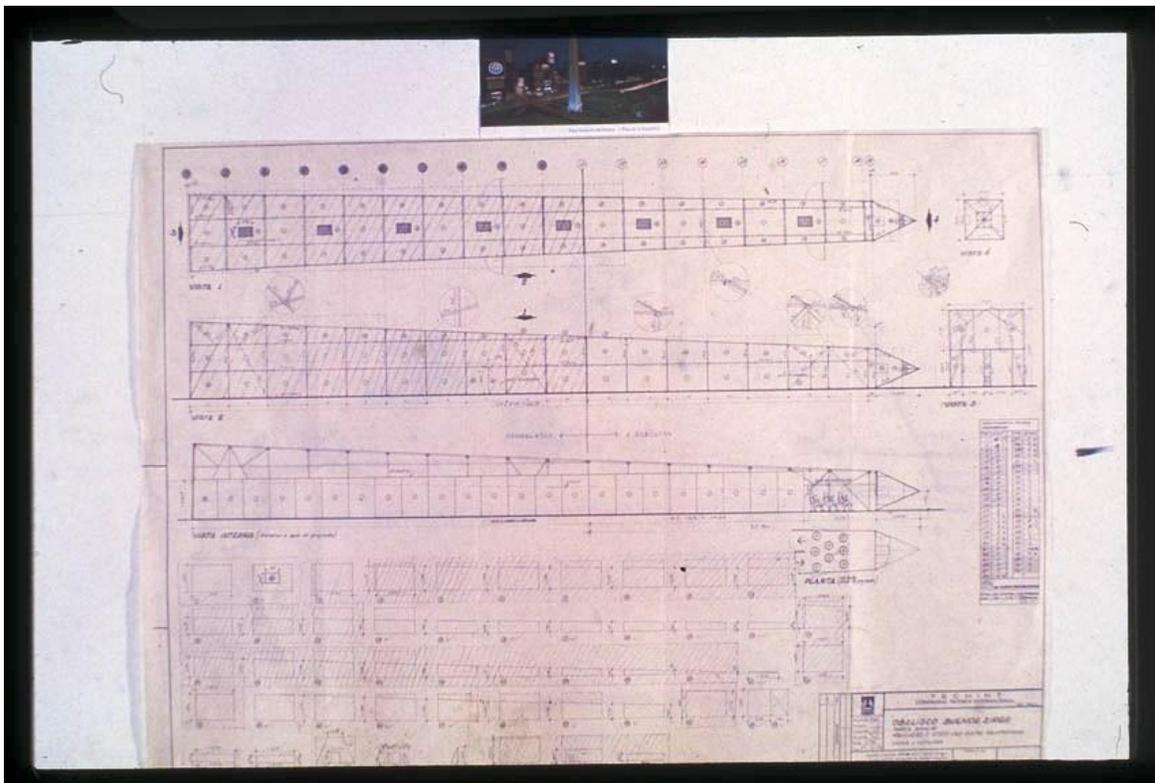


Imagem 16.

Marta Minujin: *Obelisco*, 1978. Instalação Ambiental.

Participação I Bienal Latino-Americana, 1978.

Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

Projeto Geral: Obelisco.

Definição do Projeto: o obelisco tombado, originariamente símbolo do raio solar, assume um significado (em Buenos Aires) que remonta a sua origem euro-asiática, relacionada com os mitos de ascensão solar e da luz como espírito penetrante, um duplo mito contemporâneo baseado na ideia de meta ou destino para as pessoas que vem do interior e desejam chegar ao centro da Argentina. Dessa maneira, os visitantes tomam consciência de estar no espaço oblíquo de verticalidade alterada, com a lei de gravidade também alterada, percebendo o ponto de vista fixado pelo artista, assinalando uma posição metafísica.

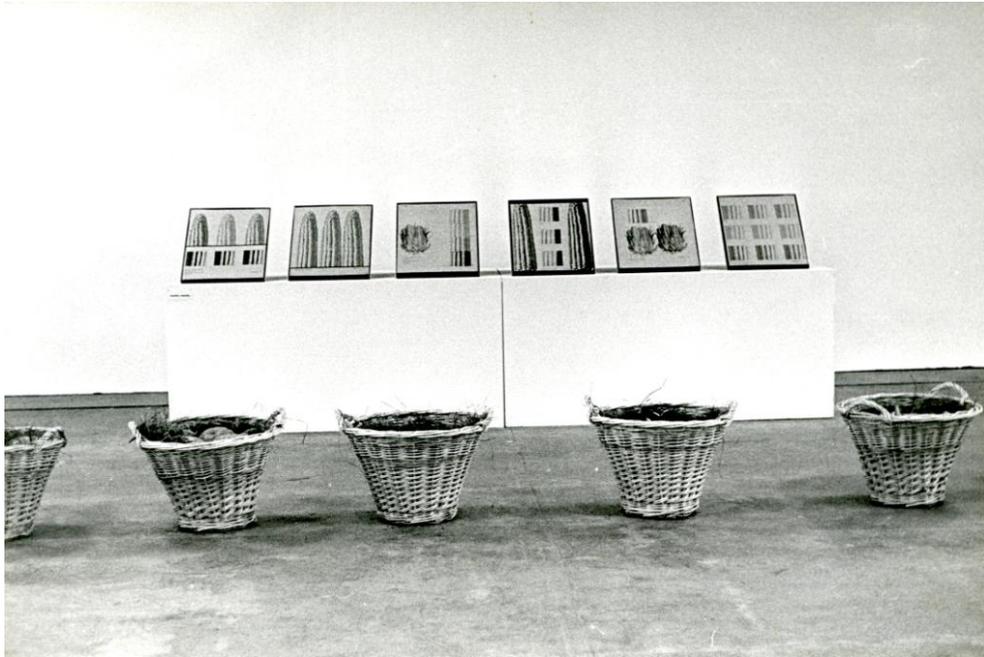


Imagem 17.

Grupo de Los Trece: *Mitos Del Oro*, 1978. Instalação Ambiental, área: 720m².
Participação I Bienal Latino-Americana, 1978. Imagem da exposição, obra de Vicente Marotta.
Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 18.

Grupo de Los Trece: *Mitos Del Oro*, 1978. Instalação Ambiental, área: 720m².
Participação I Bienal Latino-Americana, 1978. Imagem da exposição, obra de Vicente Marotta, Clorindo Testa e Jorge Gonzalez Mir.
Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo / Fundação Bienal de São Paulo

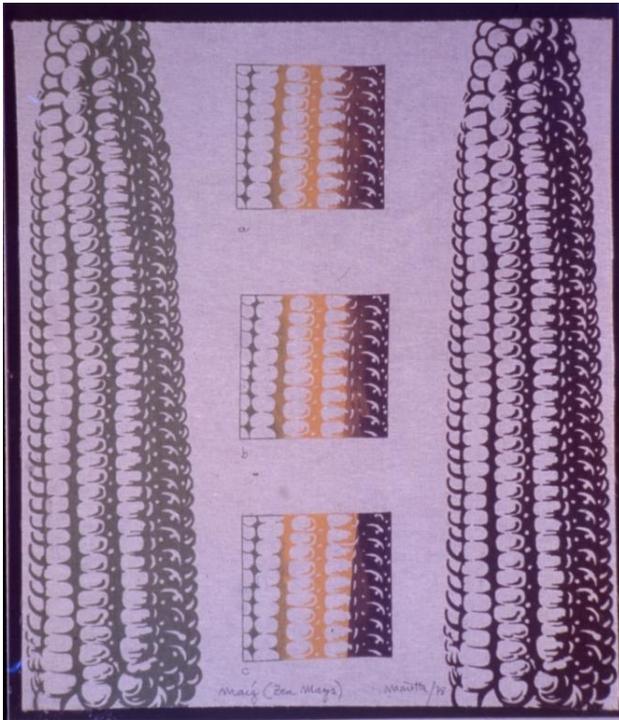


Imagem 19.
 Grupo de Los Trece: *Mitos Del Oro*, 1978.
 Instalação Ambiental, área: 720m².
 Participação I Bienal Latino-Americana,
 1978. Vicente Marotta, serigrafia.
 Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo
 / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 20.
 Alfredo La Placa: *Mitologia andina*, 1978.
 Serigrafia. 60x40 cm.
 Participação I Bienal Latino-Americana,
 1978.
 Fonte: © Arquivo Histórico Wanda Svevo
 / Fundação Bienal de São Paulo



Imagem 21.
Mitos Vadios, 1978.
Cartaz publicitário da *performance*.
Fonte: Ivald Granato: catálogo.



Imagem 22.
Mitos Vadios, 1978.
Registro da *performance*.
Fonte: Ivald Granato: catálogo.

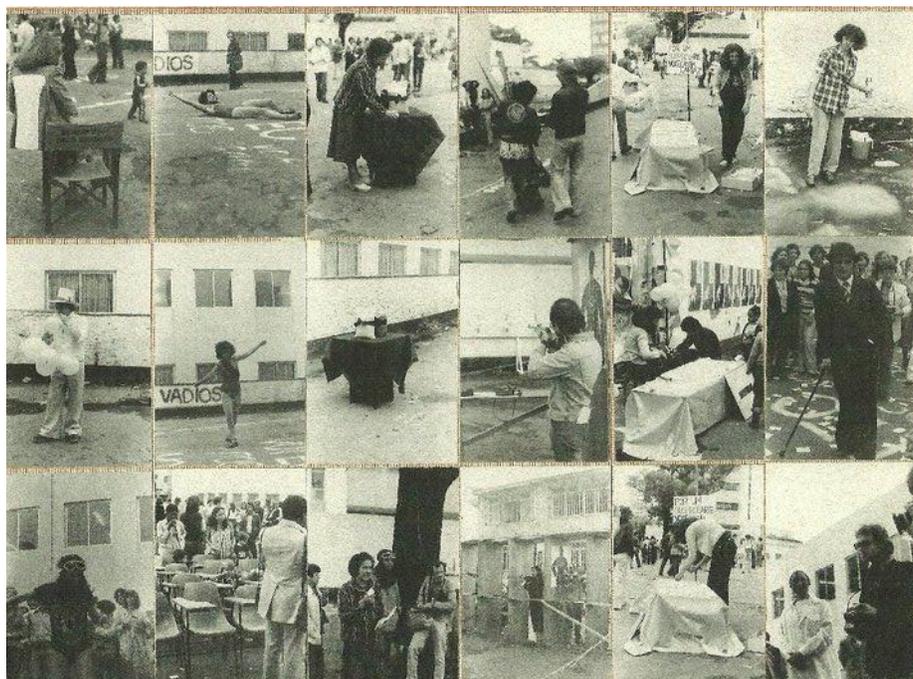


Imagem 23.
Mitos Vadios, 1978.
Registro da *performance*.
Fonte: Ivald Granato: catálogo.



Imagem 24.
Mitos Vadios, 1978.
Registro da *performance*.
Hélio Oiticica e Ivald Granato.
Fonte: Ivald Granato: catálogo.

ANEXO 3. SALA DIDÁTICA DO MASP NA I BIENAL LATINO-AMERICANA

SALA DIDÁTICA

Uma equipe de antigos alunos do Museu de Artes de São Paulo (entidade que ao longo de trinta e um anos andou tentando contribuir, com a modéstia que sempre a distinguiu no setor Arte) vem à presença dos visitantes da Bienal Latino-Americana apresentar este hall dedicado ao assunto Mitos e Magia que convoca os artistas do nosso Continente que, do Ocidente, vem apelidado de Terceiro Mundo. Dita equipe pediu ao diretor no MASP apresentação de praxe.

Parece que a ideia inicial dos moços era a de encarar o problema (mais pertinente a sociólogos e psicólogos que homens de rua) sob um ponto de vista didático para cobrir uma falha das Bienais paulistas, que pretendiam arregimentar nosso povo para aplaudir os Ismos da contemporaneidade sem explicá-los com alguns úteis abecês. De fato os meus alunos sempre foram acostumados aos abecês, lançando as bases da pirâmide (com um pouco de saber) para construí-la e, finalmente, chegar à cúspide.

Parece-me que a primeira ideia modificou-se devido às contrapostas (mito comum) dos incansáveis desmancha-festas, combinando a manifestação em molde de assemblage de várias, variadas e às vezes inexplicáveis, propostas. Concordemente declaram que, registrando o calendário anos de confusão ideológica, conseqüentemente virando as atividades Artes de cabeça para baixo, é como participar de um Carnaval onde toda brincadeira é válida.

Eles, simpliciter, pensaram em protestos contra o mito europeu e EEUU dos Mundos classificados como numa corrida de cavalos; larvadamente e com gentileza encerraram em caixas e caixinhas (não dos mitos da politicagem) objetos símbolos-ou-quase de feitiçaria popular e executivescos; recorreram a um bocadinho de história que, apesar de ser disciplina marginalizada, serve pelo menos para divertir; arrumaram espiritualidades, dúvidas, aberrações e tudo o mais quanto sirva para levar a sério uma tarefa sabendo, a priori, que uma comunicação deve, afinal, ser espontânea e provocadora de discussões.

Não cabe a eu julgar, pois aos meus antigos alunos sempre dei nota 10.

P. M. Bardi

Diretor do Museu de Arte de São Paulo

PS.

Recomendo aos críticos, benevolência para com os jovens em início de carreira; e desculpas aos especialistas em Mitos e Magia. Se, por acaso, levemente, eles não se mantiverem firmes respeitando as regras do jogo que impõe austera seriedade perante assunto tão importante, apresento aqui suas desculpas.

ANEXO 4. MANIFESTO MITOS VADIOS

Da crítica brasileira – a crítica brasileira coloca o problema da arte latino-americana como mera troca de colonialismo europeu-americano por outro, latino-americano. Dentro de cada país ou continente, a equação principal continua não resolvida: a existência de uma arte mais instigante, não academicizante, conseqüentemente criativa. O motor que leva certa crítica a querer impor a arte latino-americana é o mesmo que conduz a modismos sem se importar com uma visão mais inteligente de criação no âmbito da arte. Na realidade, o foco cultural principal deverá fixar-se não em temáticas ou linguagens semelhantes, mas nas diversas e infinitas maneiras de perceber a arte como um dado modificador da realidade. Essas imposições, de ocasião, como a arte latino-americana, ocorrem em detrimento do diálogo em torno de tomada de posição dessa crítica, funcionando de acordo com os mecanismos da sociedade de massa, a qual sempre tem a oferecer novo produto ao mercado para satisfazer a voracidade do consumo.

Separamos a kriti(ti)ca de arte brasileira em correntes distintas:

1 – A que está interessada em recuperar a arte para um sistema através da produção de eventos culturais artificiais (bienais, salões, etc.), recaindo numa visão maniqueísta em relação à produção artística, utilizando fórmulas fáceis de serem digeridas e consumidas, funcionando assim como uma antropologia às avessas.

2 – A que se encastela num modelo único de arte, reduzindo a criação artística a um feudo com seus teóricos redutores assessorados por artistas (arghhh...), meros ilustradores do pensamento dessa crítica, o que significa um gesto reacionário pela pouca ousadia e a placidez em aceitar colocações já resolvidas.

3 – Uma minoria da crítica percebe ser o Brasil um país aonde, no campo da arte, ainda se tem tudo ou quase tudo a fazer, defendendo por isso mesmo a necessidade vital da liberdade de criação e experimentação.

Da crítica latino-americana – o ponto de vista de uma parte da kriti(ti)ca latino-americana coincide com a visão acadêmica de certa “crítica” brasileira. No dizer de Marta Traba, toda criação radical da América Latina deveria ceder lugar a uma arte mais “resistente”. Essa “resistência” se dá a um nível acadêmico, na medida em que propõe a

volta à pintura, posição que coincide com a de certa kriti(ti)ca europeia, que determina também essa volta, tendo como ponto de partida a escola de David, achando inclusive que a verdadeira pintura é feita a óleo, relegando assim a técnica acrílica a um plano inferior. Achamos que essa posição visa unicamente o mercado de arte.

A proposta de uma arte temática “não alienada”, com temas nacionalistas predominantes utilizando-se de suportes tradicionais, coincide com a manutenção de um colonialismo europeu, já que até início do século XX o papel e a tela eram representantes como suportes de uma cultura europeia. A recusa em encarar os novos media como participantes da nossa realidade urbana do país da América Latina, em que ocorre a utilização da tecnologia a nível avançado, ao lado de uma em estado primitivo, leva a uma delimitação maniqueísta de papéis – Europa e EUA fariam então a “vanguarda” e aos outros países restaria a pintura.

Na realidade, nossos mitos e magias encontram-se nas ruas e ou na mata, em estado natural, sendo, portanto, dissociáveis da abrangente realidade brasileira. A tentativa de reduzi-los a uma exposição segundo moldes convencionais recai num espaço estilo “loja turística”, em que ocorre a simples amostragem de objetos exóticos, sem um verdadeiro aprofundamento dos radicalismos latino-americanos, da mesma maneira que a utilização do índio como tema em pintura significa uma atitude antiga, já que a pintura que o índio realiza sobre seu corpo representa bem mais a nível artístico antropológico.

Dos artistas – consideramos a I Bienal Latino-Americana como uma manifestação de cima para baixo: tema, júri, local, comportamento e participação pré-determinados. Na realidade uma discussão em torno da participação nesse tipo de evento nem foi cogitada, já que se transformaria numa atitude de tipo matar hoje o velhinho inimigo que morreu ontem.

A principal função dos “Mitos Vadios” não seria colocar-se em oposição à Bienal que agora se realiza, já que a mesma morreu: “Mitos Vadios” passa a funcionar como a institucionalização de uma “vanguarda”, mas sem provocar encontro-confronto de pessoas e trabalhos.

Assinado: Artur Barrio, Dinah Guimarães e Lauro Cavalcanti.