CAROLINE SAUT SCHROEDER

X Bienal de São Paulo:
sob os efeitos da contestação

São Paulo

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

CAROLINE SAUT SCHROEDER

X Bienal de São Paulo:
sob os efeitos da contestação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais, sob orientação da Profa. Dra. Dária Jaremtchuk.

Área de Concentração: História da Arte

São Paulo

2011

Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica:

SCHROEDER, Caroline Saut.

X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação / Caroline Saut
Schroeder – São Paulo : C. S. Schroeder, 2011.

189 p. + anexos : il.

Dissertação (mestrado) – Escola de Comunicação e Artes/USP, 2011.

Bibliografia

O exemplar 1 não pode ser emprestado

1. X Bienal de São Paulo 2. Arte brasileira da década de 1960 3. Boicote
à Bienal de São Paulo

Teses

t

Caroline Saut Schroeder
X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Aprovada em:

São Paulo, ____ de ____ de ____.

Aos meus pais.

Agradecimentos

À Dária Jaremtchuk.

À Cláudio Tozzi, Natália Leoni, Ana Paula Andrade Marques, Antônia Schwinden, Bernadette Panek, Deborah Bruel, Carlos Eduardo Riccioppo, Milton da Costa, Marly da Costa, Ana Maria Saut.

Ao Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

À Fábio Schwanke.

À Ana Gabriela, Victor Diniz, João Vicente, Guilherme, Bruna, Sérgio e Teresa.

Resumo

Essa dissertação discute a *X Bienal de São Paulo*, de 1969, buscando investigá-la dentro de uma conjuntura sociopolítica e cultural marcada pelas arbitrariedades de um regime ditatorial, pelas manifestações coletivas contrárias às injustiças, e pela tomada de uma consciência social por artistas e críticos de arte. O estudo procura, dessa forma, ampliar a discussão para além do boicote que atingiu a organização e realização da mostra.

Por meio de uma extensa pesquisa dos documentos relativos ao assunto acumulados no Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo, foi possível juntar um material informativo que auxiliou na reconstrução dos fatos. Ao lado disso, para estabelecer uma análise crítica dos dados encontrados, recorreu-se aos relatos dos acontecimentos publicados na imprensa escrita da época e a uma bibliografia atualizada do campo da política, da sociologia, da história e da arte.

A pesquisa apresenta os diversos ângulos de visão e atitude que permearam o boicote e a *X Bienal* inseridos no contexto efervescente do final da década de 1960. A mostra se concretizou marcada por contestações políticas e culturais e reverberou internamente os mesmo conflitos e contradições ideológicas do cenário macropolítico. Essa agitação teve como origem o impulso utópico por transformações radicais das estruturas conservadoras.

Palavras-chave:

X Bienal de São Paulo; arte brasileira da década de 1960; boicote à Bienal de São Paulo.

Abstract

This essay examine the *10th São Paulo Biennial*, from 1969, investigating it within a cultural and socio-political situation marked by arbitrariness of a dictatorship, the collective manifestations against injustices, and the social consciousness taking by artists and art critics. The study aims, therefore, broaden the discussion beyond the boycott that has reached the arrangements and the materialization of the show.

By an extensive research of documents related to the subject accumulated at the Wanda Svevo Historical Archive - São Paulo Biennial Foundation, it was possible to collect a number of information that helped reconstructing the facts. Besides, to establish a critical analysis of the informational findings, it was restored the published press reports from that time and an updated bibliography of politics, sociology, history and art field.

The research presents the different angles of vision and attitude that permeated the boycott and the *10th Biennial* seething within the context of the late 1960s. The show was achieved marked by political and cultural challenges and reverberated inside the same conflicts and ideological contradictions of the macro-political scenario. This agitation had its origins in the utopian impulse looking for transformations of the conservative structures.

Keywords:

10th São Paulo Biennial; brazilian art from the 1960s; São Paulo Biennial's boycott.

Sumário

Introdução

p.9

Capítulo 1.

Breve relato sobre as relações entre as artes visuais e o cenário político nos anos 1960: repressão e censura
p.14

Capítulo 2.

Das primeiras mostras aos preparativos da *X Bienal*:
relações conflitantes e arbitrariedades
p.39

Capítulo 3.

Boicote à *X Bienal de São Paulo*:
desdobramentos e repercussão
p.74

Capítulo 4.

Os artistas se posicionam:
aprovações e recusas à *X Bienal*
p.135

Capítulo 5.

X Bienal de São Paulo:
alguns aspectos da sua realização
p.192

Conclusão

p.300

Referências Bibliográficas

p.306

Introdução

A iniciativa de estudar a *X Bienal de São Paulo*, de 1969, surgiu de uma investigação feita *a priori* que indicava a escassez de análises a respeito da mostra em particular. Conhecida como a “Bienal do boicote”, ela tem sido citada com ênfase na polêmica, no protesto, na crise, mas sem a explanação dos aspectos complexos de seu quadro contextual. Parece mesmo que apenas a “polêmica” persistiu ao passar do tempo, os fatos históricos foram se propagando superficialmente. O dado é relevante quando notamos que a data de realização da mostra coincide com o recrudescimento da ditadura militar no Brasil, num momento em que os atos arbitrários de censura e repressão à liberdade de expressão, assim como à liberdade artística, intensificavam-se.

A implicação polêmica que resiste nos escritos sobre a *X Bienal* fundamenta-se justamente no fato de que esta mostra conviveu, durante sua organização e realização, com as consequências de um boicote. Considerando-a um evento oficial, visto que grande parte da soma financeira para sua concretização vinha do poder público e, ao lado disso, que contava com o Itamaraty para as transações referentes à participação de delegações estrangeiras, um grupo de artistas e críticos tomou a decisão de denunciar os atos arbitrários do regime militar recusando-se a participar da mostra. Eles desejavam alertar, a um público internacional, sobre os acontecimentos no Brasil – a Bienal de São Paulo já era, àquela altura, um dos eventos importantes do circuito artístico mundial.

Pretende-se, com este estudo de caso, investigar a denominada “Bienal do boicote”, considerando a complexidade do quadro social, político e cultural brasileiro no final da década de 1960. Parece razoável que também as questões que envolveram a

X Bienal possam ser vistas imbricadas em uma profusão de ideias e opiniões políticas e artísticas. Sabe-se que nem todos os artistas e críticos atuantes na época apoiaram o boicote; alguns, em particular, escolheram mesmo participar da mostra. Foi o caso do crítico Mário Schenberg, de alguns artistas jovens, como Carmela Gross e Marcelo Nitsche, e de outros já consagrados, como Cláudio Tozzi e Mira Schendel. Essas presenças podem significar mais do que uma indiferença aos acontecimentos políticos, talvez eles estivessem de fato buscando exercer a liberdade crítica da arte dentro do espaço oficial.

O corte temporal deste estudo restringe-se ao ano de 1969, quando aconteceram os preparativos e a realização da *X Bienal de São Paulo*; todavia, em vários momentos foi necessário retroceder no tempo; como, por exemplo, para compreender as implicações políticas no plano da cultura decorrentes do golpe militar, em 1964, e da instauração do AI-5, em 1968. Também a história da Bienal foi revisitada desde a sua origem, em 1951, na busca por uma avaliação da relação da instituição com o poder político e com os personagens da cultura. Sendo assim, os pontos de análise aglutinaram dois cenários que dialogam entre si: o macropolítico, em que atitudes críticas diante das transformações na vida sociopolítica e cultural brasileira converteram-se em protestos, e o micropolítico, da *X Bienal*, que absorveu os reflexos das complicações do panorama nacional e reagiu contra os efeitos do boicote. Com este procedimento, espera-se possibilitar uma ampliação do entendimento sobre o assunto e apontar os diversos aspectos políticos e artísticos que envolveram o tema.

A pesquisa está pautada, sobretudo, nos documentos do Arquivo Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo. Por meio de centenas de cartas, telegramas, *releases* para a imprensa, convites, fotografias, listas de convidados e atas de reuniões foi possível compor um denso conteúdo informativo que auxiliou na reconstrução dos

fatos. Foram encontrados dados sobre as atividades de artistas e críticos na organização e reestruturação da *X Bienal*, detalhes da comunicação da instituição com artistas convidados, as diversas opiniões sobre o boicote, a dimensão do protesto e a reação da Fundação Bienal.

No mesmo Arquivo, em busca de vozes da época, foram investigados artigos de jornais e revistas sobre a mostra em questão. Utilizou-se também as bibliotecas do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), do Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR) e da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Mesmo que as fontes primárias pertençam quase que inteiramente à Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), pretende-se firmar uma análise crítica que permita escrever outras histórias, além daquela já tão bem estabelecida. Para tanto, buscou-se a interseção desses documentos com uma bibliografia oriunda do campo da arte, da sociologia, da história e da política.

Este estudo está estruturado da seguinte maneira: no Capítulo 1 – **Breve relato sobre as relações entre as artes visuais e o cenário político nos anos 1960: repressão e censura** – buscou-se redesenhar, de forma sintética, o quadro político, social e cultural dos anos 1960, desde o golpe civil-militar e a instauração de um regime autoritário no Brasil até o ano em que se realizou a *X Bienal de São Paulo*. Evidenciou-se, também, os casos arbitrários de censura e repressão às artes plásticas, que culminaram na suspensão de uma exposição, a ser realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com os artistas que representariam o Brasil na *VI Bienal de Jovens de Paris*. O fato provocou manifestações públicas de repúdio aos atos autoritários do regime militar e impulsionou o boicote.

O capítulo 2 – **Das primeiras mostras aos preparativos da X Bienal: relações conflitantes e arbitrariedades** – trata de contextualizar a *X Bienal de São Paulo*,

mostrando o surgimento e os caminhos percorridos pela mostra, sua estreita ligação com as instâncias governamentais e as interferências nas artes decorrentes dessa ligação. Feito isso, o capítulo descreve a complexa relação entre a direção da instituição e a Comissão de Artes Plásticas, composta para a mostra de 1969, para finalizar com a divulgação do seu regulamento. Servem de apoio para a construção deste capítulo os documentos pesquisados no arquivo Wanda Svevo e, particularmente, as atas das reuniões da referida Comissão e as correspondências entre as instituições da comunidade artística e a diretoria da Fundação.

O Capítulo 3 – **Boicote à X Bienal de São Paulo: desdobramentos e repercussão** – pretende analisar a manifestação política *Non à la Biennale*, que tomou força após um encontro de artistas e intelectuais, no Museu de Arte Moderna de Paris, em junho de 1969, bem como sua repercussão na imprensa escrita. Ao lado disso, o capítulo trata da atuação de alguns críticos envolvidos com o protesto e com a Bienal, como Pierre Restany, Mário Pedrosa e Mário Schenberg.

O Capítulo 4 – **Os artistas se posicionam: aprovações e recusas à X Bienal** – propõe uma avaliação da recepção dos convites aos artistas para participar da X Bienal, bem como o posicionamento deles diante dos entraves burocráticos, da ineficiência da instituição, assim como das alegadas restrições temáticas, em uma conjuntura de política restritiva à liberdade de expressão. Busca-se, com isso, apresentar a diversidade de opiniões entre aqueles que apoiaram e aqueles que condenaram o boicote. Os documentos do Arquivo Wanda Svevo que denotam a comunicação entre os artistas e a Fundação Bienal (cartas, convites e telegramas) foram fundamentais para a elaboração deste capítulo.

Finalmente, o capítulo 5 – **X Bienal de São Paulo: alguns aspectos da sua realização** – tem o objetivo de apresentar a configuração da mostra sob os efeitos do

boicote; os eventos paralelos como a premiação de artistas e a conferência de críticos de arte; a cerimônia de abertura e a participação de artistas e intelectuais. Com isso, pretende-se apontar a confluência de forças políticas e artísticas dentro do espaço da Bienal. Esta última parte da dissertação oferece também um breve panorama da mostra, com a apresentação de alguns trabalhos que fizeram parte da representação brasileira e das salas internacionais.

Na conclusão, a partir de uma síntese das questões levantadas nos capítulos que compõem o estudo, busca-se compreender os diversos ângulos de atitude e visão que permearam o boicote e a *X Bienal* para, então, analisá-los contextualmente. Finaliza-se esta pesquisa com a intenção de se ter contribuído para a ampliação do quadro que compõe o cenário cultural da vanguarda brasileira no final da década de 1960, quando artistas e intelectuais, por meio das ações políticas e culturais, desafiaram o *status quo*, em busca de transformações que se dessem a um só tempo na forma artística e no contexto sociopolítico.

1.

Breve relato sobre as relações entre as artes visuais e o cenário político nos anos 1960: repressão e censura

1.1 O golpe civil-militar e a instauração de um regime autoritário no Brasil

Os anos de 1960 foram marcados por mudanças no cenário político brasileiro. Quando o presidente Jânio Quadros renunciou ao cargo, ainda no início do mandato, militares e civis de direita articularam-se para impedir a posse do vice-presidente João Goulart. Mesmo com os poderes presidenciais limitados, Goulart assumiu o comando do país, exercendo um governo de tendência populista e esquerdista. Nos dois anos e meio que se passaram, Goulart empreendeu algumas reformas reivindicadas por integrantes da esquerda, operários, camponeses e estudantes.

A insegurança dominou parcelas significativas das camadas média e alta da sociedade brasileira:

(...) insegurança em relação ao futuro econômico, pois a inflação começava a extrapolar os limites do tolerável; apreensão ocasionada por ondas sucessivas de greves, que paralizavam serviços públicos e sugeriam a sensação de anarquia; temor da revolução social, pois movimentos sociais radicais pipocavam país afora, alcançando até o campo e os trabalhadores rurais, que até então tinham sido mantidos afastados da política; sobretudo o medo de que o Presidente da República estivesse

apoando os movimentos revolucionários e, em particular, os comunistas.⁷

Oficiais militares, governadores, parlamentares e empresários vinham promovendo uma campanha desestabilizadora do governo Goulart, principalmente através das atividades do Ipes (Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais) e do Ibad (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), que vislumbravam no golpe político um meio para alcançar seus interesses financeiro-industriais multinacionais.

As relações diplomáticas com os Estados Unidos também foram alteradas. Com a vitória do movimento guerrilheiro em Cuba, em 1º de janeiro de 1959, os Estados Unidos passaram a se preocupar com um levante comunista na América Latina. Em meio ao clima de desconfiança suscitado pela Guerra Fria, o governo norte-americano decidiu intervir na política brasileira: “Washington apoiou financeiramente a eleição de políticos regionais adversários do movimento de Goulart e encaminhou ajuda externa a governadores simpáticos aos interesses norte-americanos”.⁸

Além de contar com a aprovação do Governo norte-americano, os militares receberam o apoio de grupos heterogêneos para derrubar o presidente, “uma frente que reunia desde a extrema-direita, passando por conservadores e chegando aos liberais”.⁹ Faziam parte dessa trama grupos empresariais, da Igreja e políticos. Sendo assim:

(...) setores preponderantes das Forças Armadas, em 1964, tomaram o poder no Brasil, derrubando o governo Goulart e iniciando uma ditadura que só terminaria 21 anos depois. (...) Aqueles foram anos de profundo

⁷ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. João Goulart e a crise de 1964: no traço da caricatura. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e ditadura militar. Quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004, p.179.

⁸ GREEN, James N. *Apesar de vocês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.26.

⁹ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. João Goulart e a crise de 1964: no traço da caricatura. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e ditadura militar. Quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004, p.180.

obscurantismo e sectarismo, geradores de consequências perversas que, ainda hoje, todos lutamos por superar.¹⁰

A junta civil-militar que propiciou o golpe foi se desfazendo nos meses seguintes à vitória, descontente com o rumo dado ao país pelos novos governantes.¹¹

Na perspectiva dos oficiais militares, o projeto político que se iniciara à força era uma “revolução” necessária para recolocar o Brasil no caminho a que estava predestinado – o de se tornar uma grande potência mundial: “o golpe de 1964 deveria ser entendido por todos como o marco de um novo patamar temporal, qualificado e legitimado pelas conquistas que ia obtendo”.¹² De acordo com os propositores do regime militar, seria o começo de um novo tempo, rumo a um futuro promissor.

Nos Estados Unidos, a imprensa noticiou o golpe, dizendo “que evitara uma guerra civil” e omitindo a repressão severa aos adversários do regime militar. Aparentemente, o golpe teria defendido a democracia, livrando o Brasil de um levante comunista:

¹⁰ FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.17.

¹¹ Ao analisar a historiografia sobre a ditadura brasileira em *Além do Golpe*, Carlos Fico ressaltou as teses de René Armand Dreifuss e Daniel Aarão Reis Filho. Dreifuss descreveu em detalhes as atividades das organizações empresariais Ipes (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais) e Ibad (Instituto Brasileiro de Ação Democrática), que teriam promovido uma campanha ideológica contra o governo Goulart e apoiado o golpe como meio para alcançar objetivos financeiro-industriais multinacionais. O golpe seria a “culminância de um movimento civil-militar”. Daniel Aarão Reis Filho enfatizou que o golpe reforçaria a “hegemonia do capital internacional”, ponderando, porém, a capacidades do Ipes/Ibad de conduzir o processo histórico. Sendo assim, Fico reconheceu o “golpe civil-militar”, mas entendeu, contudo, que “não se pode descuidar da crescente militarização posterior do regime”, com a progressiva institucionalização do aparato repressivo e sucessivas levas de militares assumindo cargos em agências governamentais. Teria sido implantado no Brasil, portanto, um “regime militar” (ou ditadura militar). Os termos justificados pelo historiador foram adotados nesta pesquisa. Sobre o referido tema, ver: FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.38.

¹² FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p.77.

Essa noção nada mais fez do que reforçar o arraigado sentimento público de 80% dos cidadãos norte-americanos que temiam a ameaça comunista em 1964, recorde histórico nas pesquisas de opinião sobre temas de política externa. Praticamente ninguém nos Estados Unidos protestou contra o golpe militar.¹³

Nos dias seguintes à tomada de poder pelas Forças Armadas, o então presidente dos Estados Unidos, Lyndon Johnson, reconheceu o governo militar no Brasil, a pedido do embaixador norte-americano Lincoln Gordon.

“A partir do golpe de 31 de março de 1964, a elite política brasileira e a assim chamada ‘opinião pública’ assistiram estupefatas a uma escalada, jamais vista em nossa história, de atos arbitrários de toda a natureza”.¹⁴ Enquanto a repressão variava com momentos mais brandos e outros intensos, a “linha dura” arquitetou um forte sistema nacional de segurança e informação, capaz de controlar, pela força, qualquer divergência. Em contrapartida, mesmo que o golpe militar se tenha efetivado sem qualquer resistência significativa, jovens militantes, estudantes e grupos de oposição passaram a protestar contra a ditadura militar no Brasil.

Os anos seguintes ao golpe presenciaram a progressiva escala da violência.

Segundo Carlos Fico:

(...) havia, desde o início do regime militar, a vontade, por parte dos setores mencionados da linha dura, de constituição de um aparato global de controle da sociedade, tanto quanto, aliás, a opção de parte da esquerda pela ‘luta armada’ antecedeu o próprio golpe de 1964.¹⁵

A busca sistemática pela institucionalização do aparato repressivo, fundada em uma “utopia autoritária”, que visava à eliminação das células “subversivas” da sociedade

¹³ GREEN, James N. *Apesar de vocês*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.26.

¹⁴ FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.18.

¹⁵ FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004, p.81.

brasileira para a realização de “objetivos nacionais”, resultou em uma série de Atos Institucionais. A instauração do AI-5, em dezembro de 1968, propiciou o recrudescimento da ação repressiva do Estado e fortaleceu o combate aos grupos com opiniões divergentes. James Green avaliou que o ano de 1968, no Brasil, “terminou em melancólico desapontamento para os que pensavam que os dias da ditadura estavam contados”.¹⁶ Reduzia-se a possibilidade de qualquer retorno a um governo civil e democrático.

No ano em que ocorreu a *X Bienal de São Paulo*, 1969, o Serviço de Segurança Nacional (SNI), órgão responsável por colher informações e desenvolver a propaganda política, foi formalmente implantado. O sistema DOI-CODI¹⁷, órgão de inteligência e repressão subordinado ao Exército, começou a atuar em julho, propiciando o surgimento de uma polícia política. A partir de então, as vozes dissidentes foram sistematicamente silenciadas.

1.2 Panorama cultural do final dos anos 1960: participação social e política

No cenário cultural, dentro do espírito contestador dos anos 1960, irradiaram-se manifestações contra a política vigente no país. Marília Andrés Ribeiro ressalta:

(...) após a tomada do poder pelos militares, em 1964, e a desarticulação das esquerdas populistas, os artistas e os intelectuais iniciaram uma série de protestos contra o governo militar, formando focos de resistência ao regime autoritário nas universidades, nos teatros, nos museus, nas

¹⁶ GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.124.

¹⁷ Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna.

editoras ditas progressistas, na imprensa nanica e nas ruas das cidades, o que propiciou a criação de uma ‘cultura alternativa de esquerda’.¹⁸

O momento marcava a revisão do marxismo, das ações revolucionárias e também da luta pela liberdade de expressão. O pensamento utópico integrava as esferas da arte e da política e norteava as ações de críticos e artistas, que se engajavam nas manifestações das novas vanguardas.

Marcelo Ridenti, utilizando alguns conceitos de Raymond Williams, Pierre Bourdieu e Russell Jacoby, via, no florescimento político e cultural dos anos 1960, na sociedade brasileira, uma “estrutura de sentimento romântico-revolucionária”. Esta “estrutura de sentimento” dizia respeito a significados e valores sentidos e vividos ativamente em uma determinada época; e, somente com o passar do tempo, pôde ser identificada e examinada. A década de 1960 é marcada por uma vontade de transformação, de ação para mudar a história.

Embora o romantismo seja frequentemente associado à reação, e não à revolução, esse paradoxo esteve presente nos anos 1960, ao passo que se parecia “buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo”.¹⁹ Com esta busca pelas raízes, que se acreditava necessária para que finalmente se pudesse romper com o subdesenvolvimento, artistas e intelectuais acreditavam estar imbricada uma revolução brasileira. Mas tal sentimento, que se havia constituído sobretudo durante o governo Goulart, sofreu um golpe com a instauração da ditadura.

¹⁸ RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997, p.67.

¹⁹ RIDENTI, Marcelo. Artistas e política no Brasil pós-1960: Itinerários da Brasilidade. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (orgs). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p.233.

Experiências vivas do “sentimento romântico-revolucionário” estavam sintonizadas com o cenário cultural e político internacional: “polos contraditórios conviviam em diferentes intensidades e arrumações internas em diversos movimentos e obras de artistas específicos: brasilidade e internacionalização; passado e futuro; raízes culturais e modernidade”.²⁰ No contexto da Guerra Fria, os países em busca de libertação diante do imperialismo e colonialismo formavam o chamado “Terceiro Mundo”. Disputas por libertação em Cuba, no Vietnã e na Argélia, entre outros países, impulsionaram uma onda de solidariedade com os povos subdesenvolvidos.

Traços comuns entre os sentimentos romântico-revolucionários no Brasil e no exterior foram identificados por Ridenti: “a fusão entre vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a libertação sexual, a fruição da vida boêmia, o desejo de renovação, a aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza de jovens artistas e intelectuais”.²¹ Como especificidade local, após 1964, evidenciou-se o combate à ditadura militar. Porém, nem todos os artistas e intelectuais compartilharam da mesma estrutura de sentimento: “(...) um contingente significativo de artistas estava desligado dos acontecimentos políticos”.²² E, dentro do grupo que dividia a mesma estrutura de sentimento de brasilidade, foram notadas peculiaridades e divergências.

Segundo Renato Ortiz, “em última instância, falar em cultura brasileira é discutir os destinos políticos de um país”.²³ Artistas e intelectuais nos anos 1960 agregaram à questão nacional a luta contra o autoritarismo. Mas também o Estado autoritário pós-64

²⁰ *Ibidem*, p.236.

²¹ *Ibidem*, p.238.

²² *Ibidem*, p.240.

²³ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001, p.13.

esteve preocupado em assumir uma identidade nacional que estivesse intimamente ligada à cultura popular. Essa construção ideológica foi utilizada em prol de um projeto nacional que visava à integração das diversas regiões brasileiras.

Na reinterpretação do “nacional e do “popular”, que estava em jogo no desenvolvimento de uma política cultural que se queria globalizante, o Estado procurou juntar duas categorias simbólicas diversas. Ortiz identificou uma diferença crucial entre elas: enquanto o “popular” se manifesta como vivência (por exemplo, no folclore e nos cultos afro-brasileiros), o “nacional” pertence ao domínio da ideologia. Sendo assim, “o mito é encarnado pelo grupo restrito, enquanto a ideologia se estende à sociedade como um todo”.²⁴ Como a memória coletiva de manifestações populares é restrita a um grupo, não é possível estendê-la para o âmbito nacional.

Na diversidade das manifestações, não existe uma cultura popular “essencialmente” brasileira. Portanto, assim como a memória nacional, a identidade nacional é uma construção de segunda ordem, vinculada a grupos sociais e a seus interesses. No caso em questão, do regime militar, forjou-se uma identidade nacional conciliando a pluralidade da cultura popular em um discurso unívoco. Dessa forma, “o Estado deve estimular a cultura como meio de integração, mas sob o controle do aparelho estatal. As ações governamentais tendem assim a adquirir um caráter sistêmico, centralizado em torno do poder Nacional”.²⁵

Pautado na mesma ideologia, assistia-se também ser estimulado todo um mercado cultural. “Na verdade, o golpe possui um duplo significado: por um lado ele se define por sua dimensão essencialmente política, por outro aponta para transformações mais

²⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.136.

²⁵ *Ibidem*, p.83.

profundas que se realizam no nível da economia”.²⁶ O capitalismo alcançava formas avançadas de produção a partir de Juscelino Kubitschek, e também o mercado cultural ampliava-se em dimensão e volume, adquirindo uma conformação nacional. Os bens culturais passavam a ser produzidos e difundidos de acordo com o projeto de desenvolvimento capitalista. Portanto, não foi apenas com ações repressivas que o Estado buscou controlar o panorama cultural brasileiro; ele atuou também, de forma ativa, em várias atividades, desde a preservação da memória e do patrimônio nacional, até o estímulo à cultura popular considerada genuinamente brasileira e a propagação de uma cultura de massa.

Percebe-se que, a questão nacional vinha sendo discutida pelo Estado e também pelas novas vanguardas de formas diversas. Enquanto o Estado promovia um nacionalismo “embelezador”, que se queria ver em uma raça miscigenada e pacífica, símbolo de uma democracia genuína, artistas e intelectuais ligados à vanguarda brasileira difundiam um nacionalismo crítico, denunciavam o autoritarismo das instituições oficiais e do Estado, expunham a condição terceiro-mundista do Brasil.

Questões políticas e sociais foram, portanto, discutidas em diversos campos da cultura. Glauber Rocha revolucionou o cinema ao instituir a “Estética da Fome”, em 1965. Ele propôs uma estética violenta, segundo Renato Ortiz, “uma violência simbólica que exprime no cinema a miserabilidade dos povos do Terceiro Mundo”.²⁷ Ao lado de outros cineastas cariocas, Rocha valorizou a brasilidade arraigada, o homem simples da periferia e do campo, denunciou desigualdades sociais, confrontou a “realidade brasileira”. Outros grupos não identificados com o Cinema Novo também discutiram em seus filmes os mesmos temas. Segundo Ridenti, “os cineastas radicados

²⁶ *Ibidem*, p.80.

²⁷ *Ibidem*, p.62.

em São Paulo – como João Batista de Andrade, Renato Tapajós, Francisco Ramalho, Maurice Capovilla e Luiz Sérgio Person –, embora plenamente identificados com as propostas cinema-novistas, não eram reconhecidos por eles”.²⁸

Com uma linguagem inovadora, o cinema brasileiro alcançou destaque internacional, recebendo inúmeros prêmios no exterior. Embora a repercussão positiva do Brasil em países estrangeiros interessasse ao regime, o conteúdo dos filmes converteu-se em um problema: “como diziam os militares, esses filmes só mostram a pobreza, a miséria e os conflitos brasileiros”.²⁹ Sua estética desconstruía o “Brasil oficial” que se queria difundir, e, como analisa Teixeira Coelho:

(...) isso era um crime descrito e tipificado nas Leis de Segurança Nacional (entenda-se: leis contra o pensamento divergente da ideologia de direita implantada) imposta pela ditadura, leis que permitiam que um artista fosse julgado e condenado à prisão por expressar seu pensamento.³⁰

Sendo assim, o órgão estatal gestor do cinema brasileiro³¹ permitia que os filmes circulassem no exterior, porém não lhes dava condições para a projeção pública no Brasil.

Problemática semelhante pode ser reconhecida nos espetáculos teatrais. Tanto o Teatro de Arena como o Teatro Oficina responderam à condição política brasileira, porém com estratégias diversas. O Oficina distanciou-se do Teatro de Arena com a peça *O Rei da vela*, de 1967, em sua tentativa de “provocar impacto artístico e político nacionalmente no campo teatral, propondo uma ‘revolução ideológica e formal’ que os

²⁸ RIDENTI, Marcelo. *Op. cit.*, p.244.

²⁹ COELHO, Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia. In: Revista USP. São Paulo: nº52, dez-fev, 2001-2002, p. 82.

³⁰ *Ibidem*, p. 88.

³¹ O Instituto Nacional de Cinema (INC) foi criado em 1966 para gerir o cinema brasileiro. Em 1969, a Embrafilme assume a produção e distribuição dos filmes brasileiros. Com o esvaziamento das suas funções, o INC é extinto em 1975.

aproximaria do nascente tropicalismo”.³² O grupo se utilizava do choque e do insulto para interagir com o público. Relata Roberto Schwarz que “o espectador é tocado para que mostre o seu medo, não seu desejo. É fixada a sua fraqueza, e não o seu impulso. (...) Ao que pude observar, passa-se o seguinte: parte da plateia identifica-se com o agressor, às expensas do agredido”.³³

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

(...) o trabalho deles foi especificamente artístico, mas a política não estava ausente pois responderam à situação decorrente do movimento militar de 64, ao produzir a linguagem da mistura, que corrói as ideologias em conflito e rompe o círculo do bom gosto ou das formas eleitas, dialetizando a produção cultural.³⁴

Para Marcelo Ridenti, o Tropicalismo musical “também é constituinte – e talvez derradeiro – dessa estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária, ao mesmo tempo que anuncia seu esgotamento e sua superação, quem sabe antevendo uma nova estrutura de sentimento”.³⁵

O termo “Tropicália” foi inspirado na obra de mesmo nome de Hélio Oiticica. Além de aglutinar música e poesia, os tropicalistas interagiram com o cinema, o teatro e

³² RIDENTI, Marcelo. *Op. cit.*, p.245.

³³ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.50.

³⁴ FAVARETTO, Celso. *Tropicália alegoria alegria*. (2ª ed.) São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p.126.

³⁵ RIDENTI, Marcelo. *Ibidem*, p.245.

as artes plásticas. Configurava-se ali um movimento de vanguarda cultural que tendia à mistura de gêneros e ações coletivas. Nas artes plásticas, toda essa efervescência culminava na exposição *Nova Objetividade Brasileira*, formulada por Oiticica e organizada por artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. O grupo propunha uma tomada de posição crítica diante da realidade social, política e existencial vivenciada no país dentro do contexto internacional, caracterizando-se por aglutinar “múltiplas tendências” e distinguindo-se das vertentes *pop* e *op*, do novo realismo e do *hard-edge*.

Segundo Celso Favaretto, a vanguarda da modernidade,

por efeito do ímpeto utópico, pretende tirar partido de uma situação histórica que permite aos artistas a ilusão de poder utilizar a arte como aspecto de luta pela transformação social, agenciando experimentalismo, inconformismo estético e crítica cultural que, imbricados, compõem a atitude ético-política.³⁶

O que unia a diversidade das propostas experimentais, as diferentes formas de articular conteúdos, era a postura agressiva diante da situação sufocante em que se encontrava o Brasil.

Jardel Cavalcanti verificou um projeto de vanguarda engajada³⁷ nos anos 1960/70, no Brasil, que serviu para reinterpretar a ideia de participação política,

(...) que não se manifestava mais apenas na questão do conteúdo, mas também em suas buscas de renovação da dinâmica do sistema das artes plásticas e sua inserção na sociedade. Mobilizar a participação do público, alterar o modo de aparição da arte e questionar o sistema das artes plásticas (incluindo o próprio conceito de arte) era comum aos grupos de vanguarda do período e impulsionaram críticos e artistas militantes a um provocativo questionamento do estado autoritário após o golpe de 64, através da organização de eventos e da criação de obras

³⁶ FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992. p. 20.

³⁷ O assunto foi analisado em tese de doutorado por Jardel Dias Cavalcanti, no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas em 2005.

participativas (que substituíam a contemplação individual pelo protesto, pela denúncia e participação coletiva pública).³⁸

Como relata Frederico Moraes, “após a negação das velhas estruturas, do caduco sistema das artes após a autodeterminação das individualidades, eis, de início, o exercício da liberdade”.³⁹ Dentro de um sentimento utópico absoluto, acreditava-se no poder transformador da arte. Em 1968, um interlúdio de liberdade tomou fôlego: “Parecia que as coisas iam desembestar. Pressentimento de tropel. Roda-viva. As vozes dos subterrâneos vibravam novos bemóis. Aos gritos irados dos estudantes adicionavam-se outros, mal-armados, mas armados”.⁴⁰ Porém, com o AI-5, o conhecido “golpe dentro do golpe”, as manifestações foram silenciadas:

Na luta bruta que se seguiu, foi tudo muito, muito rápido. Os que tinham apenas as vozes calaram-se, ou foram calados. Os conformados assistiram. Os que pretenderam falar com as armas fizeram-nas falar, mas por pouco tempo; foram destruídos. Suas vozes enterradas na terra, na prisão, no exílio.⁴¹

A Tropicália, que teve início na mostra *Nova Objetividade*, no MAM-RJ, em 1967, desfaz-se em dezembro de 1968. Caetano e Gil são presos e convidados a deixar o país no ano seguinte. Oiticica viaja uma semana antes da decretação do ato para preparar sua exposição na Whitechapel, em Londres.

Segundo Carlos Fico, “o projeto repressivo baseado numa ‘operação limpeza’ violenta e longeva estava presente desde os primeiros momentos do golpe. Assim, o Ato

³⁸ CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes Plásticas: vanguarda e participação política – Brasil anos 60-70*. Doutorado em História, UNICAMP, Campinas, 2005, p. 193.

³⁹ MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p. 55.

⁴⁰ REIS FILHO, Daniel Aarão. Vozes silenciadas em tempo de ditadura: Brasil, anos de 1960. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias silenciadas. História da Censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa do Estado/ FAPESP, 2002, p. 448.

⁴¹ Idem.

Institucional nº5 foi o amadurecimento de um processo que se iniciara muito antes, e não uma decorrência dos episódios de 1968”.⁴² Como projeto, o historiador destaca a importância da chamada “utopia autoritária”, isto é, “a crença de que seria possível eliminar quaisquer formas de dissenso (comunismo, ‘subversão’, ‘corrupção’) tendo em vista a inserção do Brasil no campo da ‘democracia ocidental e cristã’”.⁴³

Marcelo Ridenti diagnosticou os efeitos do recrudescimento da ditadura:

(...) o quadro mudaria após o fechamento político com a promulgação do Ato Institucional nº5 (AI-5), de 13 de dezembro de 1968, seguido da derrota das esquerdas brasileiras, esmagadas pela ditadura – que, paralelamente à repressão, realizava o ‘milagre econômico’ que consolidaria a modernização conservadora.⁴⁴

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

Segundo Rosa Artigas, após dezembro de 1968, os efeitos da repressão às artes visuais foram devastadores: “as artes foram habilmente inviabilizadas durante esse período. A liberdade de expressão e de crítica foi reprimida, o debate foi calado com a cassação e o exílio de intelectuais e artistas, a pesquisa foi desestimulada, a censura instaurada”.⁴⁵ Jardel Cavalcanti também observou que “o interesse dos artistas pela inserção de posições políticas em suas obras acabou encontrando um empecilho: a

⁴² FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, 2004, vol.24, nº 47, p. 34.

⁴³ Idem.

⁴⁴ RIDENTI, Marcelo. Artistas e política no Brasil pós-1960: Itinerários da Brasilidade. In: RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Elide Rugai; ROLLAND, Denis (orgs). *Intelectuais e Estado*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006, p.247.

⁴⁵ ARTIGAS, Rosa. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: FARIAS, Agnaldo (org). *Bienal 50 Anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p.42.

censura militar”.⁴⁶ Porém, como sugere Renato Ortiz, esse ato autoritário não foi apenas restritivo: “a censura possui duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação”.⁴⁷

1.3 A ação autoritária do Estado: censura

Tanto a censura como outras estratégias de controle foram utilizadas pelo regime militar para silenciar pensamentos divergentes. “Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita a emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas”.⁴⁸ Aqueles que ousavam questionar a política dos governantes militares, ou, então, que produziam “leituras” díspares da indicada pelo Estado sobre o Brasil e os brasileiros, eram vistos como elementos subversivos que precisavam ser disciplinados. Sendo assim, “o ato repressor atinge a especificidade da obra mas não a generalidade de sua produção”.⁴⁹

Fico, ao analisar a propaganda política produzida no período de 1969-77, apontou que os índices de uma visão otimista⁵⁰ sobre o Brasil foram ressignificados pelo regime militar – “a exuberância natural, a democracia racial, o conagração social, a harmoniosa integração nacional, o passado incruento, a alegria, a cordialidade e a

⁴⁶ CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes Plásticas: vanguarda e participação política – Brasil anos 60-70*. Doutorado em História, UNICAMP, Campinas, 2005, p.38.

⁴⁷ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2001, p.114.

⁴⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.89.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Para o autor, o “otimismo” seria a plena convicção de que os problemas brasileiros teriam uma solução satisfatória, em função de algumas características enfocadas de forma mística.

festividade do povo brasileiro, entre outros”.⁵¹ No uso desse repertório, a propaganda política incentivava uma “leitura” do Brasil, criando as bases para um sistema de autorreconhecimento social e instaurando uma mística de esperança e otimismo. Os militares acreditavam-se imbuídos de uma “missão civilizatória”, que levaria o Brasil para uma nova realidade econômica, política e moral.

Por meio de técnicas modernas de propaganda, foi divulgado “um discurso ético-moral com estrutura, teóricos e militares que se apropriaram (...) do poder de conceituar o que era ‘nacionalidade’, ‘democracia’, ‘sociedade brasileira’, ‘cultura brasileira’, ‘economia brasileira’ e assim por diante”.⁵² Também a arte brasileira, segundo a convicção do regime militar, teria que se adequar às novas regras de conduta e de civilidade impostas aos brasileiros.

Ao direcionar o entendimento sobre a sociedade e a história brasileiras, indicava-se quais eram os comportamentos adequados e as atitudes apropriadas. Na busca por essa adequação, foram omitidas as imagens negativas atribuídas ao povo brasileiro e ao país, tais como a preguiça, a ignorância, a indolência, a sensualidade permissiva, e passou-se a elogiar, de modo “estetizante”, as já muito gastas e triviais imagens ufanistas do passado, que eram agora revitalizadas pelos recursos dos modernos meios de comunicação. A propaganda amparava-se também na ideia de “democracia”, entendida no sentido de “não-comunista”. A força das imagens transmitidas pela TV⁵³ foi tanta, que, “ao brasileiro que ousasse ser pessimista, restaria sempre a sensação de que possuía uma sombra em seu caráter”.⁵⁴

⁵¹ FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p.11.

⁵² *Ibidem*, p.12.

⁵³ A TV, mídia que se popularizava no final dos anos 1960, foi o suporte principal de propaganda política à partir de então.

⁵⁴ FICO, Carlos. *Ibidem*, p.24.

Dentro das ideias sobre o Brasil que persistiram no tempo, Fico apontou a preocupação com uma “crise moral”, decorrente da frágil personalidade dos brasileiros. O regime militar serviu-se dessa questão para justificar a necessidade de uma reforma moral, e deu origem a campanhas publicitárias que procuraram fortalecer o “caráter nacional”. “Tal caráter (...) pressupunha como valores brasileiros positivos o ‘amor à pátria’, a ‘coesão familiar’, a ‘dedicação ao trabalho’, a ‘dignificação do homem’ etc”.⁵⁵ Os temas recorrentes da propaganda estatal foram retirados de um repertório histórico que esteve sempre presente no percurso do país. O regime autoritário buscou, dessa forma, corrigir os rumos, trabalhar contra uma crise moral e transmitir a “verdadeira” imagem do Brasil.

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

Na exposição da FAAP, *Propostas 65*, em São Paulo, algumas obras foram acusadas de infringir a ética e proibidas. “Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros, acompanhados de outros artistas, retiraram seus trabalhos da exposição, em sinal de protesto...”⁵⁶ A mostra paulista foi uma continuidade da exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM-RJ, *Opinião 65*, onde os artistas buscaram opinar sobre a situação sociopolítica brasileira.

Em 1967, a censura atingiu o IV Salão Nacional de Arte Contemporânea de Brasília. Cláudio Tozzi teve seu painel *Guevara vivo ou morto* danificado por um grupo de direita. Nesse trabalho, o artista escolheu como tema Ernesto “Che” Guevara, que se

⁵⁵ FICO, Carlos. *Ibidem*, p.45.

⁵⁶ LOPES, Fernanda. *A experiência REX*. São Paulo: Alameda, 2009, p.39.

tornara símbolo da revolução cubana. O painel, dividido em três partes, destaca ao centro o retrato do guerrilheiro, e em suas laterais imagens de crianças miseráveis e de trabalhadores em protesto.⁵⁷

No mesmo ano, o governo militar proibiu obras “ofensivas” na *IX Bienal de São Paulo. O Presente*, de Cybele Varela, foi retirado da exposição. A artista expunha uma caixa que, quando aberta, soltava um mapa do Brasil colado à foto de um general e a uma frase do *Hino à Bandeira Nacional* – “recebe um afeto que se encerra em nosso peito juvenil”. Além disso, “o júri do prêmio de aquisição do Itamaraty se recusou a conceder prêmios a trabalhos de pesquisa eróticos ou de fundo político”.⁵⁸ Propostas com esses temas estavam sendo cada vez mais censuradas nas exposições.

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

O “*pop brasileiro*” não adotou a assepsia do *pop* americano, e é justamente nesse diferencial estético que reside a crítica política. Ricardo Fabbrini verificou que “as figurações *kitsches* do *modus vivendi* suburbano terceiro-mundista operavam uma

⁵⁷ Os painéis foram posteriormente restaurados.

⁵⁸ PONTES, Maria Adelaide do Nascimento; VASSÃO, Maria Olímpia de Mello. Arte e Censura. In: *Cronologia de artes plásticas: referências 1975-1995*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2010, p. 6.

crítica à ideologia do *american-way-of-life*, então associado ao *pop* anglo-americano”.⁵⁹ Essa figuração “pobre” e “feia” atingia a “utopia autoritário-construtiva”⁶⁰ dos militares. Na construção oficial da ideia de Brasil, foram ocultadas as mazelas brasileiras para enaltecer a grandiosidade do país, que estava, segundo eles, prestes a se tornar uma potência mundial. O “desleixo” formal das bandeiras de Quissak podem ser analisadas como denúncia da condição periférica do Brasil.

Patrocinada pela Secretaria da Educação e Cultura, a *Bienal da Bahia* também foi vítima de censura política. Voltada para a arte contemporânea, a mostra buscava promover a integração dos artistas residentes fora do eixo central Rio-São Paulo. Muito embora sua origem tenha partido de uma decisão governamental, a organização e execução não dependia exclusivamente do poder público. Com o apoio dos jovens artistas locais, Juarez Paraíso e Luiz Henrique Tavares organizaram a mostra.

Pode-se considerar a *II Bienal* bastante representativa se observarmos a lista de seus participantes: Antônio Bandeira, Ana Letícia, Roberto Magalhães, Fernando Jackson (Paraíba), João Câmara, Gilvan Samico, Carlos Scliar. Sem contar Nelson Leirner, que ocupou ali uma sala especial. Ao todo, a *Bienal* contou com a participação de 270 artistas e mais de 1000 obras. O clima, porém, foi tenso, visto que já estava em vigor o AI-5. Um caminhão carregado de obras rejeitadas pelo júri de seleção foi apreendido pela Polícia Federal quando seguia para as dependências da Academia de Letras da Bahia.

Segundo Juarez Paraíso, ainda antes de sua inauguração, houve confronto: “fomos procurados por alto funcionário da Secretaria da Educação dando ordens para

⁵⁹ FABBRINI, Ricardo N. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. In: *Revista USP*. São Paulo: n° 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002, p.50.

⁶⁰ Termo utilizado por Carlos Fico.

que certas obras, por ele consideradas ‘subversivas’, fossem retiradas da Bienal”.⁶¹ Os organizadores não acataram a ordem e inauguraram a exposição em dezembro de 1968, com as obras previamente selecionadas. Porém, no dia seguinte, a mostra foi fechada pela polícia política. O incidente foi atribuído ao discurso inaugural, proferido pelo governador Luiz Vianna Filho, que utilizou algumas expressões consideradas proibitivas para a época, tais como: “toda arte jovem tem de ser revolucionária” e “a liberdade caracteriza a arte”. Porém, Paraíso dá outra versão para o fato: “A *II Bienal Nacional de Artes Plásticas* não foi fechada pela Polícia Federal, como se espalhou pelo Brasil afora, e sim pelo próprio Governo receoso de maiores represálias”.⁶²

De qualquer modo, a *Bienal*, tachada de “comunista”, resultou na prisão de seus organizadores por trinta dias e na apreensão de dez obras consideradas “ofensivas”. Foi reaberta em 17 de janeiro de 1969, com nova direção e sem as obras censuradas. Os artistas prejudicados na ocasião, segundo Paraíso, foram Lênio Braga (três trabalhos), Antônio Manuel (um trabalho), Manuel Henrique (três trabalhos) e Farnese de Andrade (um desenho). Ceres Coelho, analisando o movimento moderno na Bahia, acrescentou ainda outros nomes à lista: Antônio Dias e Tereza Simões.⁶³

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

⁶¹ Entrevista Juarez Paraíso. *Revista da Bahia*, Fundação Cultural do Estado da Bahia, n.40, abr. 2005.

⁶² Idem.

⁶³ COELHO, Ceres Pisani Santos. *Artes plásticas: movimento moderno na Bahia*. 1973. Tese (Concurso para professor Assistente do Departamento I) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1973.

dos governos estaduais”.⁶⁴ Na divulgação da mostra, destacou-se o caráter inovador e progressista do evento, uma iniciativa do governo de Luiz Viana Filho.

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

A exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com os artistas que representariam o Brasil na *VI Bienal de Jovens de Paris*,⁶⁵ foi suspensa antes de sua abertura oficial. No dia seguinte, o *Correio da Manhã* noticiou a suspensão da mostra: “a exposição dos trabalhos dos representantes brasileiros à Bienal de Paris foi desmontada horas antes da sua inauguração oficial, prevista para as 18 horas de ontem, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, por ordem do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores”.⁶⁶ Maurício Roberto, arquiteto e diretor-executivo do Museu de Arte Moderna, recebeu um telefonema ordenando a suspensão da exposição no começo da tarde. Algumas horas depois, um funcionário do Itamaraty reforçou a ordem pessoalmente. Os trabalhos dos artistas foram então desmontados, encaixotados e guardados em um depósito.

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

⁶⁴ RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997, p.86.

⁶⁵ A Bienal de Paris foi fundada em setembro de 1959 e era reservada aos artistas com menos de 35 anos de idade.

⁶⁶ Itamarati [sic] cancela mostra no Museu. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 maio 1969.

comandante de artilharia de Costa da I Região Militar, que chegou às 11 horas da manhã ao Museu de Arte Moderna”.⁶⁷

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

O Departamento Cultural não tomou nenhuma outra providência no sentido de explicar como ficará a questão da representação brasileira na *Bienal* que será aberta, em setembro, com a participação de artistas do mundo inteiro. Os nomes dos representantes brasileiros deveriam ser comunicados à *Bienal*, em Paris, até domingo. As obras selecionadas deveriam ser enviadas a Paris até 1º de julho.⁶⁸

De fato, a *Bienal* francesa não contou com a participação do Brasil em 1969.

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

Antônio Manuel esteve presente na exposição com *Repressão outra vez: eis o saldo*, uma série de trabalhos de conteúdo político, em que se apropriava de notícias e imagens de jornais sobre o confronto entre estudantes e forças armadas que resultou na morte do estudante Edson Luiz, em 1968. As serigrafias em preto sobre fundo

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

vermelho, encobertas por tecidos negros, só podiam ser reveladas com a ação do observador. Uma corda presa ao trabalho, quando puxada, suspendia o tecido.

Evandro Teixeira participou com uma fotografia chamada *Motociclista da FAB*, que revela o instante em que um oficial cai da sua motocicleta. A imagem não provocou polêmica quando foi publicada em 1965, porém, em 1969, a foto ganhou nova significação. Segundo Sheila Cabo, “no contexto de 1969, fica a pergunta sobre aquele homem fardado, que representava tudo que uma grande parcela da sociedade gostaria ver caindo de fato. A imagem ganhou o conteúdo do desejo inconsciente de um fotógrafo, que se generalizou”.⁶⁹

Niomar Moniz Sodré Bittencourt, diretora do MAM-RJ, que havia participado da seleção dos artistas, relatou posteriormente a coesão do grupo de artistas escolhido para participar da *Bienal* francesa: “tenho consciência de que constituíam uma bela e homogênea equipe, unida por um forte acento brasileiro que, por isso mesmo, iria marcar sua presença naquela renovadora mostra cosmopolita da juventude artística do mundo”.⁷⁰ Foi, no entanto, justamente este “acento brasileiro” que provocou a censura. As proposições experimentais estavam cheias de referências políticas, enquanto outras atingiam em cheio a “educação moral”, incentivada pelo regime militar.

Segundo Ferreira Gullar,

(...) a censura oficial determinou o encerramento da mostra, alegando que as obras expostas eram ou de protesto contra o regime ou obscenas. Esta medida implicava a proibição do envio das obras à Bienal de Paris. A reação contra a censura foi imediata. A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), então presidida por Mário Pedrosa, emitiu uma nota de

⁶⁹ CABO, Sheila. Convite ao político: fotografia como resistência. In: *XIV Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP)*, Goiânia, out. 2005.

⁷⁰ Fundadora do MAM deixa a Diretoria da Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

repúdio ao ato do governo, afirmando que ele atentava contra “a criação da obra de arte e o livre exercício da crítica de arte”.⁷¹

Mário Pedrosa, na ocasião, “aconselhou seus associados (a ABCA é um ramo da AICA) a se recusarem a tomar parte no julgamento de concursos promovidos pelo governo, devido às atitudes coercitivas desse último”.⁷² Essa recomendação foi decisiva para a efetivação de um protesto internacional contra a *X Bienal de São Paulo*.

Teixeira Coelho ressaltou a importância da Bienal para o poder político durante o regime militar analisando o surgimento de manifestações culturais de extração esquerdista que tiveram repercussão internacional. A arquitetura moderna de Brasília, o cinema novo, tanto quanto o teatro e a poesia concreta alcançaram algum destaque no exterior. Porém, embora o Estado tivesse interesse em se apropriar da visibilidade que essas manifestações proporcionavam, elas se mostraram inviáveis. Segundo Coelho, restou à *Bienal de São Paulo* o papel de “emblema oficial” para a integração do país ao global.⁷³

O capítulo a seguir mostrará que o caráter oficial da mostra vinha se configurando desde sua primeira edição, em 1951. Segundo Coelho, a “oficialidade desse emblema, seu caráter em outras palavras governamental ou quase-governamental (...), é evidente desde o início”.⁷⁴ Nos catálogos das *Bienais* as primeiras duas décadas, ao lado do nome de Matarazzo Sobrinho e do quadro de colaboradores da instituição, estavam dispostos os nomes do presidente da República, do governador do Estado de São Paulo, do prefeito da cidade e de demais políticos de destaque – “todos

⁷¹ GULLAR, Ferreira. A censura às artes plásticas. In: *Revista Continental*, n.39, março de 2004.

⁷² AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1981, p.155.

⁷³ COELHO, Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia. In: *Revista USP*, São Paulo, nº52, dez-fev, 2001-2002.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 80.

devidamente apresentados, como manda a cultura patrimonialista, paternalista, colonial e classicista do Brasil, em vigor ainda hoje, como Suas Excelências”.⁷⁵ Para os governantes militares interessados na divulgação de um país moderno e globalizado, as *Bienais* passavam a ser um “símbolo” conveniente.

⁷⁵*Ibidem*, p. 81.

2.

Das primeiras mostras aos preparativos da *X Bienal*: relações conflitantes e arbitrariedades

2.1 Bienal de São Paulo: de entidade privada à condição pública

Para compreender a posição política e cultural da Bienal de São Paulo no final dos anos 1960, é preciso retroceder um pouco no tempo. Na década de 1940, setores emergentes da sociedade paulista e intelectuais interessados na criação de instituições que abrigassem a produção artística moderna encontraram em Nelson Rockefeller o parceiro ideal para a concretização dos seus projetos.⁷⁶ O diretor do Museu de Arte Moderna (MoMa) de Nova York doou um conjunto de obras, viabilizando a instauração do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), sob a liderança de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo, em 1948.

No clima da guerra-fria, a iniciativa de Rockefeller atendia a uma estratégia política. Estreitando as relações com os países vizinhos e divulgando a cultura americana, os Estados Unidos pretendiam promover seu modelo capitalista e “democrático” de sociedade, de quebra, buscando impedir o desenvolvimento de correntes socialistas na América Latina. Rockefeller esteve no Brasil e participou de uma festa promovida por Yolanda Penteado, companheira de Ciccillo, em prol da Bienal. Segundo Rita Alves Oliveira:

⁷⁶ Magnata do petróleo e figura central na política de expansionismo cultural do Departamento de Estado norte-americano, Nelson Rockefeller dirigiu o *Inter American Affairs Office* durante a II Guerra Mundial.

Os jornais noticiaram a festa dançante, dando destaque ao presidente da Standard Oil enlaçado à anfitriã brasileira. A imagem simbolizava uma união de parceiros que surgia juntamente com uma nova etapa no desenvolvimento capitalista, na qual a internacionalização do capital começava a despontar liderada pelos Estados Unidos, fazendo-se acompanhar pelo surgimento de um mercado internacional de arte.⁷⁷

Tanto no Brasil como em outras partes do mundo, o pós-guerra propiciou um desenvolvimento econômico. Com o surto de industrialização, a população urbana cresceu rapidamente, com imigrantes que, vindos da Europa, formavam uma parcela influente de novos industriais, enquanto milhões de brasileiros deixavam o campo para tentar a sorte nas grandes cidades:

Esses assalariados constituíam um fluxo ininterrupto de força de trabalho, virgem e ignorante, logo explorável ao máximo; os capitalistas novos na terra carregavam esperanças e otimismo, já sequiosos de contribuir para as atividades do terciário da sua cidade que dão prestígio satisfação e são fonte de gozo e lazeres.⁷⁸

Com o impulso de desenvolvimento, São Paulo transformou-se no maior centro econômico do Brasil, aglutinando uma sociedade urbana e industrial.

Segundo Teixeira Coelho, “a burguesia brasileira instalada em São Paulo, junto com os sucessivos governos municipais, estaduais e federais das quais foi mola e extensão, queria ter acesso ao clube internacional (leia-se: Primeiro Mundo)”.⁷⁹ Ciccillo não foi exceção: filho de imigrantes, apostou em vários projetos no campo da cultura. Ao lado do engenheiro Franco Zampari, contribuiu para a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) no final dos anos 1940 e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Três anos após a instauração do MAM,

⁷⁷ OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. In: *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, vol.15, n.3, jul-set, 2001.

⁷⁸ PEDROSA, Mário. A Bienal de cá pra lá. (1970) In: AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007, p.253-254.

⁷⁹ COELHO, Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia. In: *Revista USP*. São Paulo: nº52, dez-fev, 2001-2002, p. 88.

assumiu o compromisso de realizar uma mostra internacional no Brasil aos moldes da *Bienal de Veneza*, que era formatada por representações nacionais, inspiradas nas exposições universais europeias do século XIX. A mostra serviria de canal civilizatório, em contato direto com as nações hegemônicas.

Mesmo sem pretensões de dar continuidade à iniciativa, o resultado alcançado por Ciccillo em 1951 acabou por surpreender. Segundo Mário Pedrosa, “a *I Bienal* foi uma pura jogada de improvisação. A sorte ajudou, como é costume acontecer aos grandes capitães da indústria (é a história mesma do capitalismo), ao seu fundador”.⁸⁰ Nos preparativos, Ciccillo contou com a ajuda do diretor do MAM-SP, Lourival Gomes Machado, e dispôs da estrutura do Museu. Obteve apoio financeiro privado e público, aliando a cooperação da classe emergente com as várias instâncias governamentais. Conseguiu, do Banco do Estado de São Paulo e do Governo do Estado, o patrocínio para os prêmios. Da prefeitura, recebeu a concessão da *Esplanada do Trianon*, espaço onde se instalou a *I Bienal*. Yolanda Penteado garantiu o aval da Presidência da República e do Itamaraty para suas viagens ao exterior, contando com a ajuda de Maria Martins e de contatos na cúpula do governo.⁸¹ O Itamaraty, por meio de suas Embaixadas, passou a ser a “ponte” entre os organizadores do evento e os contatos internacionais. Tal parceria se consolidaria com o passar dos anos.

O surgimento da Bienal foi festejado por uma parcela influente da sociedade brasileira, mas nem todos concordaram com a sua instauração:

Ao mesmo tempo que artistas jovens de esquerda, reacionários às novas tendências, alegavam que a primeira Bienal era vista como “infame propaganda da arte abstrata desligada de nossa vida e das nossas tradições” (Manifesto

⁸⁰ PEDROSA, Mário. A Bienal de cá pra lá. (1970) In: AMARAL, Aracy. (org.). *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007, p.252.

⁸¹ Maria Martins, artista plástica e amiga do casal Matarazzo, participou ativamente da criação e consolidação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Bienal. Era casada com o diplomata Carlos Martins.

Consequência), o crítico Marc Berkowitz já se interrogava: “que influência teve ou terá a Bienal sobre a cultura e o ambiente artístico do País?”.⁸²

Na inauguração, um grupo ligado ao Partido Comunista protestou do lado de fora do Edifício Trianon, denunciando a “manobra imperialista” dos Estados Unidos na conexão do MAM com o MoMA. Segundo eles, o Museu brasileiro e a *I Bienal* estariam promovendo a expansão ideológica americana, que corromperia a arte brasileira. Enquanto isso, no interior das dependências, Cicilo e Yolanda Penteado recepcionavam os convidados pertencentes à elite política, econômica e cultural do país. Segundo Rita Alves Guedes, “para o proprietário da Metalúrgica Matarazzo, o estreitamento das relações econômicas, culturais e, no limite, políticas entre Brasil e Estados Unidos poderia significar um espaço diferenciado a ser ocupado por um empresário-mecenas atuante internacionalmente”.⁸³

Para Aracy Amaral, “as Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo trouxeram uma mudança fundamental em nosso meio artístico. O arejamento das ideias e das informações passou a ocorrer bianualmente”.⁸⁴ A primeira mostra contou com vinte delegações estrangeiras e mais de mil obras. Seus efeitos foram rapidamente percebidos, com “a queda dos valores estabelecidos e a afirmação de uma nova ordem”.⁸⁵ Segundo Maria de Fátima Morethy Couto, a regularidade dessa manifestação artística e seu caráter panorâmico

⁸² AMARAL, Aracy. Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo. In: *Revista USP*, São Paulo, n.52, dez/fev 2001-2202, p.20.

⁸³ OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. In: *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, vol.15, n.3, jul-set, 2001.

⁸⁴ AMARAL, Aracy. Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo. In: *Revista USP*, São Paulo, n.52, dez/fev 2001-2202, p.20.

⁸⁵ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004, p. 59.

“ajudaram a reduzir o abismo existente entre o público ou mesmo entre a jovem vanguarda brasileira e a arte abstrata (geométrica ou lírica)”.⁸⁶

Mário Pedrosa verificou que, “criada literalmente nos moldes da bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi o de romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas do Brasil, tirando-as de um isolacionismo provinciano”.⁸⁷ A *I Bienal* daria impulso à nascente arte concreta no Brasil, trazendo ao país obras de Sofia Taeuber-Arp, Max Bill, Richard P. Lohse, Walter Bodmer, Oskar Dalvit e Leo Leuppi, que integraram a delegação suíça. O Grande Prêmio de Escultura, concedido à Max Bill, chamou a atenção para sua obra e suas ideias, que passaram a influenciar o curso da arte brasileira a partir de então.

Foi o sucesso da primeira mostra que garantiu a sua continuidade. Convidado para organizar as comemorações do IV Centenário da fundação de São Paulo, em 1953, Ciccillo realizou, paralelamente, a *II Bienal*. Para os preparativos, teve o apoio de personagens importantes da política brasileira:

A estrela do industrial subia no horizonte, soprada ainda mais pela coincidência singular, embora no fundo não fortuito de estar respectivamente na governança do Estado de São Paulo um famoso “gerente”, que por temperamento e afinidades era muito próximo à família dos homens de negócios e capitães da indústria audaciosos: Ademar de Barros; e na governança da cidade de São Paulo outra figura não menos famosa pela audácia de seu jogo político e cuja ascensão em flecha e meteórica na política brasileira apenas começava: Jânio Quadros.⁸⁸

Esta foi a mostra mais cara realizada no mundo em 1953. Sob a direção de Sérgio Milliet, estiveram presentes nomes consagrados, como Picasso, Mondrian e Calder. Milliet também ficou à frente das duas edições seguintes, consolidando a internacionalização da

⁸⁶ COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004, p. 58.

⁸⁷ PEDROSA, Mário. A Bienal de cá pra lá. (1970) In: AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007, p.254.

⁸⁸ *Ibidem*, p.252.

Bienal. Com efeito, São Paulo transformou-se em um centro cultural reconhecido e propício ao contato entre artistas e críticos de arte.

Na mesma proporção em que crescia, a mostra tornava-se cada vez mais dependente de investimento público. “As três primeiras mostras tiveram a metade dos custos coberta pelo governo; a *V Bienal* teve dois terços da verba governamental, e a partir da sexta edição as *Bienais* tiveram cerca de quatro quintos das despesas pagos pelos três níveis de governo”.⁸⁹ Ao lado disso, a organização de cada uma das *Bienais* absorvia os esforços do Museu, deixando suas funções deficientes. Mário Pedrosa observou que, por conta delas, o Museu nunca chegou a exercer suas funções devidamente; em suas palavras, ele “acabou sendo sumariamente dissolvido, o seu acervo expedido em troca de favores e títulos para a Universidade de São Paulo, e suas instalações museográficas apropriadas para servir de fundo à Fundação Bienal de São Paulo, entidade privada e autônoma”.⁹⁰

Ciccillo tomou a decisão de desmembrar as instituições, criando, em 1961, uma fundação para gerir as *Bienais*. Com essa medida, extinguiu-se a Sociedade, que sustentava o Museu de Arte Moderna, e o acervo foi inteiramente doado para a Universidade de São Paulo. Nesse processo, o Museu só sobreviveu porque uma parte dos antigos sócios, entre eles Oscar Pedroso Horta, impediu sua dissolução. A *VI Bienal* (1961), que contou com Pedrosa na direção geral, foi a última realizada com o apoio do MAM-SP. A partir de então, sem a participação dos artistas e críticos ligados ao Museu, a organização da mostra passou a se concentrar cada vez mais nas mãos da diretoria da Fundação Bienal.

Em 1963, o evento aconteceu definitivamente sob a gestão da entidade criada e presidida por Ciccillo. Estava oficializado, a partir de então, o patrocínio do Governo Federal

⁸⁹ ARTIGAS, Rosa. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 Anos: 1951 – 2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 66.

⁹⁰ PEDROSA, Mário. A Bienal de cá pra lá. (1970) In: AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007, p.252.

e do Governo do Estado de São Paulo, e a mostra passava a ocorrer sob os auspícios da Prefeitura do Município. Ampliou-se, dessa forma, a arrecadação de verbas públicas. Por conseguinte, mesmo que fosse uma entidade autônoma, a Fundação Bienal estreitava os laços com o Estado e fortalecia seu caráter “oficial”. Com o golpe civil-militar, em 1964, a instituição ficaria vinculada a um regime político autoritário e repressor. A presença das autoridades políticas nas solenidades da Bienal passou a ser contestada por artistas e críticos.

Em 1965, durante as cerimônias de abertura, Castelo Branco foi surpreendido com uma carta, entregue por Maria Bonomi e Sérgio Camargo, que pedia a revogação da prisão de intelectuais, entre eles Mário Schenberg, que fazia parte do júri de seleção dos participantes brasileiros. Na ocasião, Iberê Carmargo condenou a Fundação Bienal, que estaria vivendo das subvenções dos poderes públicos federal, estadual e municipal.

Como grandes somas de dinheiro público estavam sendo aplicadas na Bienal, grupos de artistas e críticos passaram a exigir maior participação na administração e organização do evento. A postura autoritária de sua diretoria, no entanto, definia seus rumos em reuniões de portas fechadas. Esta conduta, de pouca abertura, exacerbava ainda mais as críticas. Apontava-se a falta de uma administração contínua e planejada, a ausência de uma infraestrutura de base para a organização das mostras e a inexistência de uma política de conservação da memória de sua vida cultural. O fato é que, a cada dois anos, uma nova equipe organizadora se formava, sem dar continuidade aos projetos iniciados nas gestões anteriores.

Após o fim da *VIII Bienal*, um encontro reuniu artistas e pessoas ligadas direta e indiretamente à Fundação Bienal para discutir as falhas que se acumulavam na instituição. Diante da pressão, Ciccillo se dispôs a receber a colaboração do grupo, que se comprometeu em estudar os problemas e propor sugestões para a reformulação da entidade. A maior crítica referia-se ao fato de a Fundação se manifestar de forma paternal, segundo os artistas e

críticos, havia chegado o momento de assumir o compromisso de uma verdadeira entidade cultural:

(...) “arrancando-a do individualismo (e dos individualismos que naturalmente à sua volta se criam) para lhe dar uma fisionomia mais acentuada; ou teria de ficar, mais cedo ou mais tarde, à mercê de interesses mais mesquinhos de quem a viesse patrocinar valendo-se dessa estrutura sem definição tal como atualmente se apresenta”.⁹¹

Citando a influência de galerias e prêmios de procedências duvidosas em edições anteriores, o grupo verificava que “um organismo da estrutura da Bienal pode (...) ser condenado a manter-se anatomicamente maleável a jogos sem regras”.⁹² Portanto, por meio de uma autocrítica de todos os envolvidos, fazia-se urgente uma reestruturação capaz de salvaguardar a Fundação Bienal de compromissos que estivessem distantes de suas origens primeiras, com o objetivo de conduzir os verdadeiros interesses de forma mais profissional. Em constante diálogo, Ciccillo mostrava-se interessado nas propostas, bem como disposto a atualizar estatutos, nomear uma nova diretoria e renovar o conselho, elegendo personalidades cuja trajetória melhor se encaixassem aos cargos e substituindo aqueles membros que apenas emprestavam seu nome à entidade.

Um novo convênio com o Ministério das Relações Exteriores foi visto como positivo, pois prometia sanar, pelo menos parcialmente, os problemas financeiros, assim como reconhecer a importância cultural das *Bienais* para o país. A parceria também promoveria a visibilidade internacional, promessa levada em conta nos planos de reestruturação. Uma das propostas visava a uma aproximação da entidade com os responsáveis pela Bienal de Veneza, que também enfrentava dificuldades, o que decerto desencadearia diálogos produtivos e intercâmbios artísticos. Além disso, com as subvenções públicas, não mais se justificaria a

⁹¹ BONOMI, Maria, **et al.** *Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo*. São Paulo, 1966.

⁹² Idem.

centralização que antes caracterizava a instituição. A Bienal representava “o patriarcado de um mecenas, sua generosidade, mas também, suas arbitrariedades. Daí a falta de continuidade em sua direção artística, em seus serviços de secretaria e na organização geral”.⁹³ Não demorou muito, porém, para que o grupo que reivindicava transformações estruturais na Fundação reconhecesse que as vantagens oficiais eram poucas, visto que nem mesmo as franquias da alfândega estavam garantidas.

Após meses de estudos, surgiram os primeiros empecilhos para a execução das propostas de reestruturação. O conselho da Fundação permaneceu o mesmo, impedindo a inserção de novos personagens, mais dispostos a empreender os projetos: “é sabido, que a maioria desses Conselheiros não foram vistos uma única vez de visita à Bienal, salvo e talvez na inauguração”.⁹⁴ Ao lado disso, a nova diretoria deixou de lado uma grave questão, a eleição de um coordenador artístico, este, cujo poder de voto deveria ter o mesmo peso daquele que possuíam os diretores: “essa questão foi se agravando nas duas últimas *Bienais* pois a ausência de um responsável nesse setor fez aumentar a agonia e foi dando aos improvisadores e irresponsáveis as suas melhores oportunidades”.⁹⁵ Sendo assim, também a tentativa de instituir uma conversação de caráter intelectual com a Bienal de Veneza que não ficasse apenas nos termos administrativos foi inviabilizada.

O grupo, que, “sem qualquer remuneração ou qualquer forma mais simples de agradecimento”, orientou os estudos, decidiu por interromper o andamento dos trabalhos, recusando-se a aceitar promessas, mal-entendidos e perdas de tempo. No entanto, o trabalho foi publicado e assinado por Maria Bonomi, Fernando Lemos, Maria Eugênia Franco e Salvador Candia; tratava-se de uma forma de deixar registrada a pesquisa e as propostas

⁹³ Idem.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem.

sugeridas. Várias entidades haviam participado das discussões que resultaram no documento, mas foi o grupo citado acima que decidiu assumi-lo inteiramente, visto que as demais associações aguardavam a finalização dos trabalhos, para então subscrevê-lo.⁹⁶

O documento publicado trazia uma série de diagnósticos e propostas de reformulações. Estreitamente ligada ao Itamaraty, a Bienal contava com o auxílio das embaixadas estrangeiras e, às vezes, das embaixadas brasileiras no exterior. No entanto, pouco se fazia para convencer as autoridades dos países convidados a enviarem representações significativas ao Brasil. Constatou-se também que as *Bienais* não estavam projetando artistas e a arte brasileira no exterior: “nunca houve exposições individuais e coletivas brasileiras no exterior e pouco tem influído nas que são organizadas pelo Governo”.⁹⁷ Nem mesmo a divulgação interna das salas e artistas que participavam das *Bienais* eram realizadas. E, ademais, a crítica de arte não recebia estímulo, ainda que fosse uma prática de vital importância para o melhor aproveitamento das finalidades da entidade.

Outro tópico levantado foi a falta de regulamentação: não havia critérios definidos para a seleção das salas brasileiras, as escolhas eram arbitrárias e, além disso, suscitavam inúmeras contestações. Não havia também qualquer interesse em estudar as tendências e em apresentar a arte brasileira integrada ao fenômeno internacional da arte contemporânea: “são nossos artistas apresentados com um caráter restrito a uma visão local, o que diminui o valor efetivo de suas contribuições individuais, aos olhos da crítica especializada estrangeira e, até mesmo,

⁹⁶ Analisaram os problemas ligados à Bienal de São Paulo a Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP), a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), o Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), a Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI), o Conselho Internacional de Museus (ICOM), a Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), a Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), a Comissão Estadual de Teatro (CET), a Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), o Serviço Nacional de Teatro (SNT), a Comissão Estadual de Cultura, a Comissão Municipal de Cultura e vários departamentos da Universidade de São Paulo (FAU, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e outros), além da Universidade Mackenzie e da Universidade Católica.

⁹⁷ BONOMI, Maria, **et al.** *Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo*. São Paulo, 1966.

da nacional”.⁹⁸ O mesmo problema acontecia com as salas especiais, em que não havia igualmente critérios de seleção, além do princípio de apresentar obras de artistas premiados.

A montagem era outra questão discutida no documento, que versava sobre padrões museológicos de iluminação, exibição e identidade visual que não eram seguidos. Esta lacuna técnica ficava evidente diante de delegações estrangeiras, cuidadosamente projetadas. Examinava-se, além disso, a “passividade” do setor de vendas, argumentando-se que a Bienal não fomentava novas áreas de colecionadores, embora reconhecesse que “o desenvolvimento do comércio de arte, nos últimos anos, resultou, parcialmente, da existência das *Bienais*”.⁹⁹ Também faltavam departamentos especializados com funções educativas, de atendimento ao público e à imprensa, e, principalmente, de crítica de arte. Além dos catálogos gerais que acompanhavam as mostras, faltavam publicações com estudos críticos sobre as exposições.

Um dos pontos mais lamentados era a “total passividade” da Fundação após a inauguração de cada *Bienal*, e, mais grave ainda, a completa indiferença com que os organizadores recebiam as observações feitas, ao longo dos anos, sobre os problemas. A partir da *VII Bienal*, uma aglomeração de poderes passou a recair sobre a Secretaria Geral, órgão cujas funções deveriam ser apenas burocráticas: “assim se desvirtua o exercício intelectual de uma diretoria cultural, das assessorias especializadas e de um coordenador artístico indispensáveis”.¹⁰⁰ Sendo assim, o grupo apelava para que a Fundação renunciasse ao caráter isolacionista e aceitasse as colaborações propostas.

Como nenhuma medida foi tomada pela Fundação, os problemas apontados repetiram-se na *IX Bienal*. Após uma reunião do Conselho, Luiz Rodrigues Alves, diretor-secretário, e Radha Abramo, secretária-geral, pediram demissão. Quatro dias depois, Abramo procurou o

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ Idem.

Presidente do Conselho da Bienal, Geraldo Quartim Barbosa, ao lado de colegas de trabalho e de alguns críticos, para apresentar a carta de demissão e um texto de protesto contra a censura. Geraldo Ferraz, presente na ocasião, prontificou-se a levar a carta para a imprensa, porém só conseguiu publicar uma pequena parte dela, na *Tribuna de Santos*. Walmir Ayala, no entanto, noticiou a crise envolvendo a *IX Bienal* no *Jornal do Brasil*, ao entrevistar Radha Abramo. A crítica de arte e jornalista comentou a respeito da dificuldade que estava enfrentando para expor sua carta de demissão à imprensa:

Nela eu acusava os jogos personalísticos e a degola invariável que dinamita qualquer estrutura administrativa. Nela defendia o lado profissional que deve basear a Bienal. Levei a carta a vários jornais de São Paulo. Nenhum publicou. Fiquei indignada pois havia aí um problema de Censura. Eu não atacava ninguém, nem sequer a atual diretoria, pois todas as outras cometeram os mesmos enganos.¹⁰¹

A carta denunciava os problemas enfrentados na Fundação Bienal e as arbitrariedades cometidas: “cada ano o sujeito que se atreve a fazer frente às responsabilidades assumidas é invariavelmente degolado. Este ano foi o Luíz Rodrigues Alves”.¹⁰² E pedia, então, que a prioridade fosse dada à cultura: “na hierarquia dos acordos úteis para o país, os culturais têm primazia, depois é que vêm os comerciais e militares. É importante que se tome consciência de sua significação e se coloque dentro da Bienal gente capaz de criar uma plataforma de trabalho à altura”.¹⁰³ Abramo reivindicava a presença de profissionais do campo da arte no quadro de funcionários da Fundação Bienal, para possibilitar montagens e seleções criteriosas: “temos afinal que mostrar o que é mais importante em matéria de pesquisa”.¹⁰⁴

¹⁰¹ AYALA, Walmir. Bienal de São Paulo: 18 anos de crise. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1968.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Idem.

Enquanto esteve no cargo, Radha Abramo organizou um curso de arte, em que eram professores Vilém Flusser, Décio Pignatari, Fernando Santos Costa, Aracy Amaral, Sérgio Ferro, Fábio Magalhães, dentre outros. No encerramento, houve um debate público que pretendia pensar a respeito da “Arte Nova na Nona Bienal”, organizado em um auditório improvisado dentro do pavilhão. Apesar do sucesso da iniciativa, a crítica entendeu, em um determinado momento, que ela não teria prosseguimento:

Foi no momento de uma interferência de um ilustríssimo senhor que nunca aparecera lá, e que naquele dia estava lá não sei por que, e que esperava uma brecha para falar. Esta brecha deu-se exatamente no momento em que Sérgio Ferro dizia que o “Brasil, como todo o País subdesenvolvido tecnologicamente...”. Então aquele senhor interrompeu perguntando: “E na Rússia? Como é que acontece?”. Era o sinal de uma guerra torpe que não poderíamos enfrentar. O final deste debate foi inquietante.¹⁰⁵

Mesmo que a identidade do comentador não tenha sido revelada, o relato sugere o clima de intimidação.

Abramo termina a entrevista, publicada por Walmir Ayala, conclamando os artistas plásticos a se posicionarem: “sem os artistas não tem Bienal, eles precisam mentalizar isto e agir conjuntamente para moralizar e melhorar o nível desta Bienal que existe em função deles”.¹⁰⁶ Em seguida, expressou o desejo de que o diretor da Bienal conseguisse reestruturar a mostra dentro de um caráter profissional: “Ciccillo Matarazzo, que é realmente a alma deste acontecimento e que dá mais do que devia para que as coisas andem, devia se cercar de gente capaz”.¹⁰⁷

Uma carta de um grupo de artistas do Rio de Janeiro ao novo diretor-secretário, José Humberto Affonseca, também foi publicada no mesmo artigo do *Jornal do Brasil*. Nela, os

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Idem.

artistas destacavam a importância das *Bienais*, referindo-se a elas como o “principal instrumento do estímulo e divulgação da arte brasileira.” Também relatavam que o Governo Federal, bem como o Governo Estadual e a Prefeitura de São Paulo, ao reconhecer a importância cultural do evento, “têm arcado praticamente com a totalidade das despesas do certame”.¹⁰⁸ Evidenciando, assim, o caráter público da Bienal, os artistas consideravam inaceitável que ela funcionasse como entidade privada e sem dar satisfações à opinião pública.

A situação teria se agravado quando “interesses e rivalidades pessoais determinam a substituição arbitrária de membros da Diretoria da FBSP, sem que se leve em conta a necessidade da continuidade administrativa, fundamental para o cumprimento das finalidades da instituição”.¹⁰⁹ Diante de tais fatos, o grupo propunha a reformulação da FBSP, “de modo a permitir a participação efetiva por indicação democrática em sua direção de pessoas e entidades representativas das atividades artísticas e culturais do País”.¹¹⁰ Assinaram a carta, datada em 15 de fevereiro de 1968, Roberto Moriconi, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Raul Cordula, Breno Andrade de Matos, Jackson, Lygia Pape, Helio Oiticica, Petrina Checeaci, Maria do Carmo Sêco, Dileni Campos, Rubens Gerchmann, Dionísio Del Santo, Ana Maria Maiolino, Glauco Rodrigues.

A revista *Visão* também informou sobre um manifesto que estava sendo preparado por artistas e críticos do Rio e de São Paulo, exigindo a “democratização” da Fundação Bienal de São Paulo:

(...) fortalece-se a tese de que a Bienal deve abrir-se aos artistas e críticos, que passariam a participar de seu Conselho Diretor, de acordo com a indicação de entidades representativas. Acreditam eles que, assim, será possível trabalhar no

¹⁰⁸ Idem.

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ Idem.

sentido de levar a Bienal de São Paulo a cumprir a finalidade cultural. É preciso haver mais gente realmente interessada em arte, dentro da mais importante entidade artística da América Latina.¹¹¹

É possível constatar que, enquanto no cenário macropolítico consolidava-se um regime autoritário e repressivo, também na Bienal de São Paulo, os trâmites não se pautavam em processos democráticos. Segundo Aracy Amaral, Ciccillo “dizia-se claramente, e o ouvi dizer textualmente, farto de polêmicas de artistas, manifestos, debates e discussões: ‘faço a *Bienal* de qualquer jeito, com críticos ou sem críticos, com os artistas ou sem os artistas’”.¹¹² Ao mesmo tempo em que declarações públicas indicavam as arbitrariedades, Ciccillo encerrava a *IX Bienal* reafirmando os laços com o poder político e prometendo uma exposição memorável para 1969:

Pretendo fazer da *X Bienal*, em 1969, algo que marque uma época nas artes e no intercâmbio cultural entre nações, acima de partidos e ideologias. Por isso, conto com a compreensão e apoio de nosso Governador, do nosso Prefeito e dos nossos homens públicos.¹¹³

A Bienal de São Paulo era vista pelo Estado com interesse e preocupação. Além de os eventos propiciarem um papel importante na diplomacia com diversos países, também traziam uma visibilidade para o Brasil pouco experimentada em outros campos. Essa atenção, no entanto, exigia um cuidado especial para que a “imagem” não saísse do controle do Estado. Imagem esta, que deveria apresentar um país em crescimento, sob o comando de um regime político “democrático” e eficiente. Mesmo que outros segmentos da cultura se destacassem no exterior, na Bienal parecia mais fácil estabelecer o controle: “as artes plásticas ofereciam a

¹¹¹ Nona bienal nona crise. *Visão*, 29 mar. 1968.

¹¹² AMARAL, Aracy. Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo. In: *Revista USP*, São Paulo, n.52, dez/fev 2001-2202, p.18.

¹¹³ Dois anos até a outra *Bienal*. *O Estado de São Paulo/Jornal da Tarde*, São Paulo, 9 jan. 1968.

possibilidade de serem apresentadas num salão, de modo bastante confortável e controlado, e em São Paulo, centro do poder econômico”.¹¹⁴

Cientes das forças de poder que convergiam, e por vezes divergiam, dentro da instituição, uma parcela de críticos e artistas protestou, denunciou e reivindicou seu espaço. As manifestações surtiram efeito, e assim um grupo escolhido por meio do voto uniu-se ao quadro de colaboradores da Bienal, em 1969.

2.2 A instauração de uma Comissão de Artes Plásticas para a *X Bienal de São Paulo*

Em correspondências trocadas entre as associações de artistas e críticos ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) e a AIAP (Associação Internacional de Artistas Plásticos) e a diretoria da Fundação Bienal, discutia-se a possibilidade de organizar uma assessoria técnica para contribuir na formulação da mostra. O grupo de artistas e críticos ligados às associações defendia a participação efetiva e sistemática de uma comissão qualificada, que garantisse maior qualidade conceitual e artística. Atuando dentro da FBSP, o grupo pretendia proteger as *Bienais* da ação neutralizante do Estado e das arbitrariedades de sua diretoria, assegurando, com isso, espaço para o livre exercício crítico e artístico.

Pressionado pelas entidades, Francisco Matarazzo Sobrinho propôs a formação de um Conselho Artístico permanente, composto por personalidades reconhecidamente integradas no movimento das artes visuais. Caberia ao Conselho a tarefa de estruturar as salas nacionais e planejar outras atividades culturais ligadas à exposição. Mesmo que o processo de

¹¹⁴ COELHO, Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia. In: *Revista USP*, São Paulo: nº 52, dez-fev, 2001-2002, p. 83-84.

organização da *X Bienal* já estivesse em andamento, a programação e a representação brasileira ainda não estavam definidas.

Antes de aceitar a proposta de Ciccillo, a ABCA e a AIAP colocaram algumas condições:

1. Que a Bienal organize um seminário internacional com participação de críticos e artistas nacionais e internacionais. Essa reivindicação é antiga. Tem como finalidade promover um levantamento crítico das 10 *Bienais* já realizadas e fazer um estudo prospectivo das alternativas de desenvolvimento artístico-cultural destas mostras, nas programações posteriores. Sua regulamentação ficaria a cargo da Assessoria Técnica.
2. Solicitam as duas entidades que o nome indicado para representar o voto de desempate, naquela Assessoria, embora sendo de confiança do Presidente da Fundação, recaia em pessoa de reconhecida capacidade cultural e técnica, no campo das artes plásticas.
3. A fim de permitir que artistas mais experientes e preparados fossem eleitos para a Assessoria Técnica, em prejuízo pessoal, propomos que esses artistas tenham direito de participar eventualmente da *X Bienal*.¹¹⁵

Na mesma carta em que foram enviadas as requisições, os representantes das associações, Quirino Campofiorito (Vice-Presidente da ABCA) e Miriam Chiaverini (Presidente da AIAP), confirmaram a vontade das entidades em contribuir com a Bienal: “esperando que a colaboração de nossas duas entidades possa provocar um desenvolvimento do já grande prestígio nacional e internacional da *Bienal de São Paulo*, que reconhecemos ser de maior significação para o desenvolvimento cultural e artístico do País”.¹¹⁶

Ciccillo aprovou as solicitações apresentadas, firmando o acordo. Ficou acertado, então, que o Conselho seria composto por três membros sugeridos pela Bienal e por outros três, sugeridos pelas entidades. Para isso, cada associação comprometeu-se a indicar quatro de

¹¹⁵ Carta da AIAP e ABCA para a Fundação Bienal, 21 fev. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹¹⁶ Idem.

seus integrantes, dentre os quais a Fundação Bienal escolheria os artistas e críticos que integrariam o Conselho.

Ainda no final de 1968, a diretoria convidou Vera Pedrosa (então funcionária do Itamaraty) e Mário Barata para representarem a Fundação Bienal no Conselho Artístico. Vera Pedrosa, porém, não conseguiu a liberação do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores; sua ausência do Rio de Janeiro foi considerada “inconveniente do ponto de vista funcional”¹¹⁷. Para assumir o lugar vago, a Fundação convidou, então, Wolfgang Pfeifer. Como presidente provisório do Conselho, Matarazzo Sobrinho designou o vice-presidente da Fundação Bienal, Armando de Abreu Sodré.¹¹⁸

As associações reuniram-se para selecionar os indicados à Comissão de Artes Plásticas da Bienal. Por meio de votação, a ABCA chegou aos nomes de José Geraldo Vieira, Aracy Amaral e Pedro Manuel Gismondi, por São Paulo; Edyla Mangabeira Unger e Frederico Moraes, pelo Rio de Janeiro.¹¹⁹ A AIAP indicou Waldemar Cordeiro e Maurício Nogueira Lima, por São Paulo, e Lygia Pape, e Carlos Vergara, pelo Rio. Para os casos de empate nas decisões da Comissão entre os representantes das entidades e os representantes da Fundação, foram indicados para decidir sobre a questão Maria Eugênia Franco, Walter Zanini e José Geraldo Vieira.

A diretoria executiva da Fundação Bienal escolheu os membros do Conselho, que tomaram posse no dia 11 de março de 1969. Assim ficou registrado na 1ª Ata da Comissão:

De uma lista de oito nomes fornecida em conjunto pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e Associação Internacional de Artistas Plásticos

¹¹⁷ O bilhete com essa informação, s/data, encontra-se entre os documentos relacionados à *X Bienal*, no Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹¹⁸ Armando de Abreu Sodré permanece no cargo durante todo o período de atuação da Comissão de Artes Plásticas.

¹¹⁹ A ABCA decidiu indicar três nomes por São Paulo, considerando que os dois membros indicados pela Fundação Bienal, Mário Barata e Vera Pedrosa, eram do Rio de Janeiro.

(AIAP), a Diretoria Executiva da Fundação Bienal de São Paulo escolheu os críticos de arte Edyla Mangabeira Unger e Aracy Amaral, e o artista Waldemar Cordeiro. Para completar a Comissão, foram convidados pela Fundação os críticos Mário Barata e Wolfgang Pfeiffer, e o artista Frederico Nasser.¹²⁰

No primeiro encontro da denominada “Comissão de Artes Plásticas”, Edyla Mangabeira Unger advertiu a Fundação Bienal de que, “na eventualidade de obstáculos intransponíveis, os representantes das duas entidades pedirão demissão”.¹²¹ A investida na organização da *X Bienal* era uma tentativa do coletivo de artistas e intelectuais de estabelecer uma parceria com a instituição oficial, em defesa da autonomia da arte; não admitiriam, portanto, intervenções externas nos trabalhos do grupo. Sodré respondeu pela Fundação, dizendo “acreditar que todos olharão pelos interesses da Bienal”, e reforçou que a “Comissão terá plena independência para suas resoluções”.

Estabelecidos os termos de trabalho da Comissão dentro da Fundação, os integrantes passaram a se encontrar regularmente. Logo na segunda reunião, houve o primeiro impasse: a gravação em fita cassete das discussões, realizadas por um dos membros da Comissão, causou constrangimento nos outros integrantes. Aracy Amaral manifestou-se contrária à prática intimidadora. Porém, após negociações, admitiu-se a gravação, desde que a fita permanecesse resguardada em envelope lacrado na Administração da Bienal. As atas seriam revistas, aprovadas e assinadas por todos os membros da Comissão após cada encontro, e só então ficariam disponíveis para consulta.¹²²

2.2.1 SOBRE AS REPRESENTAÇÕES ESTRANGEIRAS E NACIONAIS

¹²⁰ Ata da 1ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 11 mar. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹²¹ Idem.

¹²² As atas das reuniões da Comissão de Artes Plásticas estão disponíveis no Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Ciccillo já havia estabelecido os primeiros contatos com as delegações estrangeiras quando os membros da Comissão assumiram seus cargos. A diretoria seguia a habitual rotina, enviando cartas para as embaixadas de cada nacionalidade convidada, informando a respeito das participações anteriores de comissários e artistas.

Mesmo com a organização já em andamento, a Comissão pretendia “estabelecer contatos diretos e mais estreitos com os órgãos encarregados das escolhas das salas de seus respectivos países, a fim de assegurar ou conseguir participações mais valiosas para a apresentação da arte atual na *X Bienal*”.¹²³ Assumir o controle das intermediações entre a Fundação e as representações estrangeiras significava interferir no papel da diretoria, que vinha exercendo junto ao Itamaraty essa função. Ciccillo fazia os primeiros contatos, mas era o Ministério das Relações Exteriores que determinava as transações.¹²⁴

Com o regime militar intervindo cada vez mais nas artes plásticas, censurando, proibindo e confiscando obras, fechando exposições, restringindo a ação de artistas e intelectuais, a Comissão pressionava a diretoria da Fundação para que esta garantisse a presença de artistas internacionais relevantes na mostra:

Considerando que, na conjuntura atual, vários artistas de alto nível podem ser excluídos das representações oficiais, sugerimos que a Fundação Bienal procure, por todos os meios ao seu alcance, tomar a iniciativa junto aos países participantes para que sejam incluídos nas suas seleções vários artistas altamente representativos, cuja ausência reduziriam, consideravelmente, o nível artístico internacional da *X Bienal*.¹²⁵

¹²³ Ata da 2ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 18 mar. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹²⁴ Não há indicação, nos documentos consultados no arquivo da instituição, de que a Comissão tenha feito qualquer contato para tratar de representações estrangeiras. A função permaneceu concentrada em Ciccillo e no Itamaraty.

¹²⁵ Ata da 2ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 18 mar. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Quanto à representação nacional, o elenco dos critérios de seleção dos artistas seria um dos pontos fundamentais a serem tratados pela Comissão. Em uma pesquisa interna da AIAP, os artistas informaram que aceitavam a escolha dos participantes por meio de “convite e seleção”, porém enfatizaram que “todos os artistas devem participar em condições iguais”.¹²⁶ Waldemar Cordeiro defendeu uma representação nacional “quantitativa e qualitativa” e apoiou o critério duplo (convite e seleção) na escolha dos participantes. Segundo ele, dava-se assim oportunidade aos artistas jovens e menos conhecidos e, além disso, garantia-se também a presença dos artistas brasileiros mais significativos. A sugestão foi acatada e inserida no novo regulamento.¹²⁷

Outros itens foram revistos pela Comissão: delimitou-se um número de 50 artistas para a representação brasileira, sendo que, destes, 25 seriam selecionados por meio de inscrição espontânea e 25 seriam convidados. Dessa forma, reduzia-se o número de participantes em relação à *IX Bienal*.¹²⁸ Equiparavam-se as salas nacionais e estrangeiras dentro da *Bienal*: “às salas nacionais foi atribuído o mesmo valor documentário, didático, de significação histórica ou atual, nas mesmas bases estabelecidas para as salas especiais estrangeiras”.¹²⁹ Visto que as propostas artísticas radicalizavam-se na mistura de materiais e técnicas, decidiu-se por eliminar o item “categoria da arte” das fichas de inscrição. A partir da *X Bienal*, o artista deixou de informar a “técnica” de sua obra.

¹²⁶ As opiniões dos artistas foram obtidas por meio de uma pesquisa realizada com questionários entre os artistas membros da Associação Internacional de Artistas Plásticos. Essa informação consta na Ata da 2ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, de 18 mar. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo - FBSP

¹²⁷ Durante as reuniões, cogitava-se selecionar os participantes brasileiros por meios de visitas aos ateliês dos artistas. No Rio de Janeiro, 68,1% dos membros da AIAP eram favoráveis a este formato. A proposta também agradava a Comissão, mas foi logo descartada, por não haver tempo hábil para a sua realização.

¹²⁸ A *IX Bienal* havia sido criticada pela seleção pouco criteriosa e o pelo número excessivo de participantes.

¹²⁹ Idem.

Um novo regulamento, que incluía as propostas definidas pela Comissão de Artes Plásticas, foi redigido pelo Dr. Benedito Patti e trazido à nona reunião pelas mãos de Maria Eugênia Franco (suplente de Aracy Amaral). A leitura das normas foi então efetuada para os integrantes presentes e, em seguida, todos assinaram o documento, aprovando o novo regulamento a ser aplicado à *X Bienal*: “a Comissão fez algumas pequenas alterações no texto do regulamento e, nada mais havendo a tratar no momento, foi encerrada a reunião”.¹³⁰

Apesar da Fundação contar com representantes na Comissão, a diretoria mostrou-se preocupada com o novo formato de seleção de artistas. Em carta, Matarazzo explicitou à Mário Pedrosa sua inquietação: “fomos informados, inclusive, de que alguns artistas, se convidados, declinariam do convite, a fim de que não figurassem na representação brasileira em condições que classificam de favoritismo em relação aos que passaram pelo crivo de seleção”.¹³¹ Havia a desconfiança de que a instituição estava concedendo benefícios para os artistas selecionados por convite. Mário Barata tentou atenuar a situação: “os artistas do Rio têm aceito muito bem o regulamento. Um e outro descontente, talvez em São Paulo, estariam na ordem lógica das coisas”.¹³² Para o crítico, alterar o regulamento àquela altura suscitaria mais reclamações.

A Fundação manteve o critério de seleção duplo (seleção por inscrição espontânea e por convite), mas Matarazzo permaneceu apreensivo com a excessiva crítica ao formato por parte dos artistas. O diretor advertiu novamente que os artistas que não fossem convidados poderiam ficar insatisfeitos. Waldemar Cordeiro sugeriu, então, que a Bienal entrasse em

¹³⁰ Ata da 9ª reunião da Comissão de Artes Plásticas da X Bienal, 23 abr. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹³¹ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Mário Pedrosa, presidente da AICA, 2 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹³² Carta manuscrita de Mário Barata para Francisco Matarazzo Sobrinho, 13 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

contato com os artistas para esclarecer os termos do regulamento. Cordeiro não esteve presente na reunião em que o documento foi lido e aprovado pela Comissão,¹³³ para ele, o regulamento tinha falhas de redação; os artistas estariam perplexos e aguardando algum pronunciamento da Instituição.¹³⁴

2.2.2 DESENHANDO UM NOVO FORMATO

O grupo de críticos e artistas queria dar início a uma reformulação profunda no formato das *Bienais*, que ainda pautava-se nas categorias tradicionais da arte. A AIAP reivindicava a “abolição dos gêneros tradicionais do ponto de vista da montagem, classificação e premiação”.¹³⁵ Waldemar Cordeiro apontava a “necessidade da exposição de ter características inter-disciplinares” para comportar as experiências artísticas que proliferavam no final dos anos 1960.¹³⁶

Por esse motivo, a Comissão propôs algumas inovações na conformação do espaço disponível para os participantes dentro da mostra: o artista selecionado ficaria livre para estabelecer, considerando o número máximo de cinco, o número de obras que desejaria apresentar; a área determinada para cada artista foi ampliada, a cada participante caberia ocupar 15 metros lineares de parede ou 25m² de área; ficaria abolida a classificação por técnicas.¹³⁷

¹³³ Na ocasião, Waldemar Cordeiro estava representado por Aldir Mendes de Souza, seu suplente.

¹³⁴ Ata da 10ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 16 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ Idem.

¹³⁷ Como consequência, foi suprimida a seção de fotografia das *bienais*. A *pop Art* que se destacara na representação americana da *IX Bienal* trazia obras que incorporavam a fotografia. Waldemar Cordeiro também havia apresentado trabalhos com fotografia na mesma edição da mostra. Entendida finalmente como arte, a fotografia não precisava mais ocupar espaço distinto.

Toda e qualquer obra, a partir da *X Bienal*, deveria passar pelo crivo do júri. Como consequência da nova norma, as salas individuais com artistas nacionais premiados foram anuladas:

(...) ...os artistas que obtiveram prêmios regulamentares e, por isso, a partir da VI Bienal, mandavam diretamente suas obras sem passar pelo Júri, agora terão, como os demais, sua participação condicionada ao convite ou à seleção pelo Júri de Seleção.¹³⁸

Como Ciccillo já havia realizado convites a Maria Bonomi e Sérgio Camargo, para figurarem em sala especial, a nova resolução ficou em suspenso para a *X Bienal*.¹³⁹ Sendo assim, Waldemar Cordeiro, Frederico Nasser e Edyla Mangabeira Unger sugeriram a redução do espaço expositivo para esses artistas – eles ocupariam a mesma área que os demais participantes. Quanto às salas especiais de caráter didático, histórico ou atual, definiu-se que estas só poderiam ser ocupadas por artistas significativos, segundo um consenso geral.

A Comissão comprometeu-se em se reunir para organizar as salas especiais logo após a definição do júri, que faria a seleção; pretendia-se fortalecer a representação brasileira. Porém, a configuração das salas provocou intenso debate. Enquanto alguns membros defendiam uma sala com o que havia de mais recente e inovador na produção artística brasileira, outros almejam uma mostra histórica. Mário Barata, representante da FBSP na Comissão, apoiava a vontade de Ciccillo, que era a da criação de uma mostra seletiva de 20 anos da Bienal, segundo ele, “com o (defesa da Bienal) que foi melhor nas Bienais”.¹⁴⁰ Oferecia-se, inclusive, para organizar a sala especial. Outros membros achavam a ideia impraticável, pois não haveria espaço disponível para isso.

¹³⁸ Regulamento da *X Bienal*, carta enviada para a Imprensa, 24 abr. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹³⁹ O convite a Maria Martins também estava nos planos da diretoria da Fundação Bienal.

¹⁴⁰ Ata da 10ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 16 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Aracy Amaral sugeriu uma sala com “talentos jovens”, uma sala dedicada às promessas, à arte emergente no país. Waldemar Cordeiro propôs a montagem de “duas grandes salas, dentro de um contexto crítico, dando inclusive oportunidade a artistas mais jovens. Não seria talvez completa, mas muito séria”.¹⁴¹ A proposta de Cordeiro pensava em uma sala que não deveria ser separada da sala geral, o que seria garantido ao passo que se nomeassem três comissários representativos de vetores da arte brasileira. Para ele, seria interessante mostrar a produção artística do pós-guerra, arte concreta e expressionista, em todas as suas tendências. Em suas palavras: “o que ocorreu na Bienal, ocorreu no resto do mundo”. Os membros votaram a favor de uma sala especial de arte concreta. Frederico Nasser votou contra, temendo a fragmentação da representação brasileira. Cogitou-se o nome de Mário Pedrosa para comissário de uma das salas especiais, porém Mário Barata avisou que Pedrosa não teria tempo suficiente para organizá-la. Sendo assim, Barata indicou para comissários Augusto de Campos e Waldemar Cordeiro.

Waldemar Cordeiro sugeriu um seminário com a presença de críticos de arte estrangeiros e brasileiros, a ser realizado paralelamente à mostra. O seminário foi um dos pré-requisitos do grupo para compor a Comissão de Artes Plásticas da *X Bienal*. Assuntos referentes a essa proposta foram tratados na presença de Vera Regina Amaral Sauer, representante do Itamaraty. Esta, no entanto, comunicou que, devido à pouca verba disponível, somente três críticos poderiam ser convidados. O artista defendeu a proposta do seminário e afirmou que “o sistema da Bienal precisa ser modificado e que a Comissão deve organizar conferências e palestras, evitando que o tempo seja gasto em coquetéis”.¹⁴²

¹⁴¹ Idem.

¹⁴² Idem.

Sauer reagiu com a seguinte observação: “pensava que a Comissão encerraria seus trabalhos no momento em que o planejamento da *X Bienal* estivesse concluído”¹⁴³. Waldemar Cordeiro perguntou, então, de que forma poderia ser extinta antes da realização do seminário, se a própria Comissão era responsável por organizar o evento. Diante do estranhamento, Mário Barata esclareceu que, segundo o diretor da Fundação Bienal, a Comissão trabalharia até o fim da exposição. Reforçou também a necessidade da instituição de prosseguir com uma assessoria técnica, visto que ela ficaria à frente da programação das pré-bienais, que aconteceriam nos anos pares.¹⁴⁴

Após a discussão, Waldemar Cordeiro lembrou que, no acordo firmado com a FBSP, a diretoria da Bienal não tinha o direito de alterar, nem mesmo em parte, qualquer decisão tomada pelo grupo. No caso de recusa parcial do regulamento, a Comissão seria extinta. Admitiam-se propostas de alterações, mas estas deveriam sempre ser encaminhadas para aprovação da Comissão. Sendo assim, o seminário permaneceu como parte da programação da *X Bienal*.

Para assegurar uma seleção eficiente dos representantes da arte brasileira na mostra, ficou definido que um júri técnico deveria ser formado. Enquanto o júri seria encarregado de selecionar os participantes, a Comissão teria a responsabilidade de escolher os artistas para as salas especiais ou didáticas. No decorrer das reuniões, definiu-se que o júri seria formado por cinco integrantes, sendo: um indicado pela ABCA, um pela AIAP e três pela Fundação Bienal. Por meio de uma pesquisa interna, a AIAP indicou para o júri nacional os nomes de Frederico Moraes, Teixeira Leite, Vera Pedrosa, Walmir Ayala, Marc Berkowitz, Mário Schenberg, José Geraldo Vieira, Maurício Nogueira Lima, Mário Pedrosa e Sérgio Ferro.

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ As *pré-bienais* seriam exposições dedicadas a produção artística brasileira e teriam a função de selecionar os participantes nacionais para a *Bienal Internacional de São Paulo*.

As entidades indicaram o nome de Mário Schenberg para integrar o júri internacional de premiação, o mais votado em enquete realizada anteriormente na AIAP.¹⁴⁵ Intelectual dos mais atuantes do período, Schenberg defendia a necessidade de um posicionamento crítico da arte. Membro do partido Comunista, foi preso logo após o golpe civil-militar. Após o AI-5, foi afastado da USP, ao lado de outros professores universitários.

Francisco Matarazzo Sobrinho não concordou com a indicação, receoso das consequências políticas, e tentou persuadir a Comissão para escolher outro nome. Ressaltou o vínculo da instituição com o poder público, lembrando a situação política em que se viam e que a Bienal era financiada pelos governos (federal, estadual, municipal). Mário Barata, representante da Fundação na Comissão, e apoiando o diretor, informou que a votação do nome de Mário Schenberg aconteceu em abril, “antes das medidas do governo”.¹⁴⁶ Intimidou os presentes na reunião, destacando que, “havendo essa ressalva real, o 1º passo pode ser admitir essa realidade. Se houver a interferência militar com o membro, será de responsabilidade da AIAP”.¹⁴⁷

Waldemar Cordeiro insistiu na indicação e defendeu a isenção da Associação Internacional dos Artistas Plásticos, que servia de intermediária entre a Bienal e os artistas: “Foram os sócios que votaram. A AIAP convocou todos os artistas, mesmo os não sócios. Reuniram os votos, contaram e encaminharam o resultado”.¹⁴⁸ Mesmo pressionado, Ciccillo não acatou a indicação da AIAP para o júri internacional; quem assumiu o cargo foi o crítico

¹⁴⁵ Ata da 10ª reunião da Comissão de Artes Plásticas da *X Bienal*, 16 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹⁴⁶ Em 30 de abril de 1969, publicou-se um decreto com base no AI-5, anunciando a aposentadoria compulsória de professores universitários considerados “perigosos” para a segurança nacional. Mário Schenberg foi um deles.

¹⁴⁷ Ata da 10ª reunião da Comissão de Artes Plásticas da *X Bienal*, 16 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹⁴⁸ Ata da 10ª reunião da Comissão de Artes Plásticas da *X Bienal*, 16 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

carioca Marc Berkowitz. A Fundação, no entanto, convidou Mário Schenberg para integrar o júri de seleção da representação brasileira, ao lado de Edyla Mangabeira Unger, Marc Berkowitz, Walmir Ayala e Oswald de Andrade Filho.¹⁴⁹

O sistema de premiação também sofreu alteração no novo regulamento: foram abolidos, da *X Bienal* em diante, os prêmios de aquisição. Com essa medida, a Comissão esperava livrar o júri das pressões políticas e do mercado de arte. Segundo Celso Fioravante, “o relacionamento entre galerias e Bienal era tão intenso nos anos 60 que, em 1967, chegou-se a instituir prêmios com os nomes de galerias como Cosme Velho (São Paulo) e Petite Galerie (Rio), concedidos na 9ª edição do evento”.¹⁵⁰ Ao lado disso, a nova regra atingia o Ministério das Relações Exteriores, que vinha distribuindo prêmios de aquisição na Bienal, mas por meio de um júri próprio. Questionava-se os critérios de avaliação, visto que na *IX Bienal* os trabalhos de cunho erótico e político foram deixados de fora.

Ao lembrar, em texto recente, essa modificação no regulamento da Bienal, em 1969, Aracy Amaral revelou sua consequência negativa: sem os prêmios de aquisição, que beneficiavam o MAM-SP e, depois, o MAC-USP, “privaram-se nossas coleções de arte brasileira de possuir artistas (...), posto que nossos meios econômicos nunca poderiam arcar com esses custos”.¹⁵¹

Na última reunião do grupo, Aracy Amaral pediu a preservação do espaço físico ocupado pelo Museu de Arte Contemporânea da USP, que ocupava uma parte do mesmo prédio em que aconteciam as *Bienais*:

¹⁴⁹ Edyla Mangabeira Unger foi convidada pela Fundação Bienal para compor o júri. Após consulta na ABCA, ficou aprovado que membros da Comissão de Artes Plástica fizessem parte do júri, desde que convidados pela instituição.

¹⁵⁰ FIORAVANTE, Celso. *O marchand, o artista e o mercado*. Publicado no catálogo da mostra "Arco das Rosas - O Marchand como Curador", concebida e realizada por José Roberto Aguiar, na Casa das Rosas, em São Paulo, março de 2001.

¹⁵¹ AMARAL, Aracy. *Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo*. In: *Revista USP*, São Paulo, n.52, dez/fev 2001-2202, p.23.

Os objetivos culturais a que se propõe a Bienal não devem abolir nem anular as manifestações paralelas simultâneas, sobretudo quando elas podem ajudar a projetar no exterior, mediante os visitantes durante a época da Bienal, um acervo excepcionalmente rico como o do MAC.¹⁵²

Todos os membros da Comissão votaram a favor da reivindicação. Sob a direção de Walter Zanini, o Museu tornava-se um espaço efetivo de debates, sobretudo com as JACs (as exposições chamadas *Jovem Arte Contemporânea*), que promoviam a exposição da produção emergente.

2.3 A divulgação do novo regulamento

Diante dos sucessivos impasses, as diferenças entre a diretoria da Fundação Bienal e a Comissão de Artes Plásticas ficaram evidentes. A resistência da instituição em assimilar as sugestões propostas pelos artistas e críticos, a persistência da centralização do poder em Ciccillo e o entrave na organização impediram que a Comissão apresentasse um regulamento mais ousado para a *X Bienal*. Em contrapartida, a diretoria não se mostrava satisfeita com as pressões impostas pela Comissão nas medidas que buscavam a reestruturação da mostra, na indicação de nomes, na reivindicação por maior participação dentro da instituição.

Sem alcançar os objetivos a que se propôs, a Comissão foi aos poucos se desintegrando.¹⁵³ No final do mês de maio, Aracy Amaral enviou uma carta à Ciccillo, anunciando a sua exoneração da Comissão que prestava assessoria técnica à Fundação

¹⁵² Ata da 2ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 18 de março de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹⁵³ Em publicação anexa ao catálogo oficial consta uma nota informando que a Comissão de Artes Plásticas atuou até 16 maio 1969.

Bienal.¹⁵⁴ Aracy solicitava, porém, um substituto que fosse representante da Associação de Críticos de Arte de São Paulo. Em junho, Wolfgang Pfeiffer e Mário Barata entregaram um relatório com as atividades realizadas pela Comissão para a *X Bienal de São Paulo*, e colocaram seus cargos à disposição da instituição.¹⁵⁵

Com a destituição de alguns integrantes da Comissão de Artes Plásticas, os membros restantes mostraram-se insatisfeitos e pediram um pronunciamento da diretoria da Fundação Bienal:

No momento em que alguns membros da Comissão de Artes Plásticas da *X Bienal*, insatisfeitos com o andamento do trabalho, especialmente com respeito às resoluções apresentadas, pediram demissão, sentimos todos a necessidade de refletir sobre o resultado do esforço feito por esta Comissão e as possibilidades que restam para uma colaboração efetiva à *X Bienal* até sua abertura.¹⁵⁶

A carta relatava que “não foi possível cogitar de mudar a estrutura básica do programa da Bienal, pois convites oficiais para países estrangeiros já haviam sido feitos.” Os integrantes lamentavam que a Bienal de São Paulo estivesse presa ao modelo antiquado da Bienal de Veneza.¹⁵⁷

Mesmo com a dissolução da Comissão, o novo regulamento, promulgado para a *X Bienal*, foi mantido e também divulgado pela imprensa. No clima tenso que permeava as esferas da arte e da política no Brasil, o documento provocou desconfianças. Um dos pontos mais polêmicos era o critério de seleção, estabelecido pela Comissão de Artes Plásticas. Enquanto alguns viam na escolha dupla dos participantes (por convite e seleção espontânea)

¹⁵⁴ Carta de Aracy Amaral para Francisco Matarazzo Sobrinho, 27 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹⁵⁵ Carta de Wolfgang Pfeiffer e Mário Barata para Francisco Matarazzo Sobrinho, 11 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹⁵⁶ Carta “O trabalho da Comissão de Artes Plásticas da *X Bienal*”, s/data. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹⁵⁷ Assim como na Bienal de Veneza, a mostra brasileira era composta por delegações estrangeiras que traziam suas exposições oficiais.

um favorecimento àqueles que não precisavam passar pelo crivo do júri, outros mostravam-se insatisfeitos com o número pequeno de participantes brasileiros.

Para completar a lista de insatisfações, foi divulgada pela imprensa uma circular de suposta autoria de um membro da Fundação Bienal de São Paulo, recomendando a exclusão de motivos eróticos e políticos das obras a serem enviadas à *X Bienal*.¹⁵⁸ A nota teria sido divulgada, nos mesmos termos, na imprensa brasileira e estrangeira. A Fundação Bienal negou a autoria da circular.

Um artigo no *Jornal do Comércio*, com o título “A Bienal não interfere na temática artística”, buscou esclarecer os fatos e eximir a Fundação das recomendações restritivas impostas aos trabalhos artísticos. Na mesma matéria, foi publicada a correspondência entre a Fundação Bienal e a AIAP. Na carta enviada à Associação, a FBSP defendia-se, afirmando ser uma instituição “sem credos religiosos e políticos, dedicada exclusivamente à promoção das artes e das ciências”. E, exatamente por isso, informava que “não fez e não faz restrições ao pensamento e à criatividade dos artistas, uma vez que de outra forma, fugiria ao seu objetivo de estimular, como sempre fez e continuará fazendo, o aprimoramento e a permanente renovação da arte”.¹⁵⁹

O trabalho é de inteira responsabilidade do artista, como é do crítico de arte a responsabilidade pela seleção e pela premiação. O regulamento da representação brasileira foi elaborado por uma comissão integrada por delegados da AIAP e da AICA, e aprovado pela diretoria da Bienal sem qualquer alteração. E esse regulamento será mantido por nós e executado pelo Júri de Seleção que, igualmente, tem liberdade total para efetuar convites, para fazer a seleção dos artistas espontâneos e sugerir salas especiais.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Nos documentos referentes à *X Bienal*, guardados no Arquivo Histórico Wanda Svevo, não foi encontrado indício de que a referida circular tenha sido redigida pela Fundação nos termos sugeridos. Não há comprovação da existência da carta, mas foi possível averiguar que o seu conteúdo restritivo repercutiu na imprensa, provocando uma série de contestações.

¹⁵⁹ Bienal não interfere na temática artística. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1969.

¹⁶⁰ Idem.

A Fundação Bienal de São Paulo não distribuiu nenhuma circular formulando recomendações quanto a motivos eróticos, políticos ou ideológicos.

Informação idêntica circulou no exterior, obviamente, com o objetivo de criar um clima de desistência e não comparecimento à *X Bienal*. Não existe, no entanto, a referida circular, a menos que falsa, forjada, como meio de envolver a Bienal que é apolítica, numa contestação de natureza política ou ideológica.

Para continuar como força estimuladora das artes e da cultura, o que reconhecido nacional e internacionalmente, a Bienal de São Paulo está decidida a manter-se nessa posição, de acordo com os seus estatutos.

Só assim a Bienal de São Paulo, que é hoje uma das maiores assembleias de arte do mundo inteiro, cumprirá sua missão, que é de dimensão universal.¹⁶¹

Quem respondeu à Francisco Matarazzo Sobrinho foi a AIAP-Guanabara. A Associação afirmou que, embora estivesse ciente do documento restritivo, “através de notícias divulgadas no exterior (...) não se autorizaria a nele fundamentar qualquer posição”. Diante disso, informava que a Associação decidira não divulgar as informações da notícia aos seus integrantes. Porém, a AIAP-GB esclareceu que foram dadas recomendações aos artistas plásticos para que estes se colocassem “no plano da intransigente defesa da liberdade de expressão e de crítica essenciais à plena afirmação da capacidade criadora”.

O artigo finalizava reforçando a informação de que a AIAP não havia divulgado a circular de suposta autoria da Fundação Bienal, mas que, no entanto, a Associação alertou seus membros sobre a possibilidade de intervenção política na *X Bienal*:

Circunstâncias obviamente distantes de medidas jurídicas normais ou mesmo preventivas, que possam ser encetadas por essa Associação, poderão ou não interferir no desejável equilíbrio da *X Bienal* de São Paulo, uma vez que a possibilidade de novamente vir a ser exercido um superjulgamento limitará ou deformará a potencialidade executiva do júri.¹⁶²

¹⁶¹ Idem.

¹⁶² A circular com o aviso aos membros da AIAP foi assinada por Carlos Vergara, então diretor da entidade.

Mário Wilches, secretário executivo da Fundação Bienal, agradeceu o apoio público de Mário Barata e salientou: “nenhuma declaração foi feita por mim atribuindo à AIAP da Guanabara a autoria de qualquer falsa circular (...). O que deve ter ocorrido foi algum lapso de ‘copy-desk’ do ‘Jornal do Brasil’, na ânsia de resumir a nota da Bienal de São Paulo”.¹⁶³ Informou que a reunião de artistas da Guanabara foi bem recebida pela Fundação, sobretudo “porque revelava a derrota da ideia do boicote e também pelo fato de informar-nos da existência de uma circular falsa, atribuída à Bienal, com restrições a trabalhos eróticos e políticos”.¹⁶⁴ Avisou, ainda, que, se tivessem de fato restrições, estas constariam no regulamento, “como é o caso da Bienal de Paris”.¹⁶⁵ Wilches referia-se a um artigo do *Jornal do Brasil*, em que o jornalista Walmir Ayala criticava a atuação dos artistas da França, lembrando o regulamento da Bienal de Paris:

(...) pois os franceses, que tanto têm combatido e criticado a nossa Bienal, são os únicos que não podem fazê-lo. O liberalismo pelo qual lutam com tanto ardor falta-lhes em sua própria casa. A Bienal de Paris é a única Bienal do mundo que impõe a seus concorrentes normas de caráter restritivo, cerceando a liberdade de criação dos artistas.¹⁶⁶

Ainda, tentando esclarecer o mal entendido que envolvia a FBSP, Wilches enviou uma carta a Ebrahim Ramadan, diretor de redação do jornal *Notícias Populares*:

Em duas oportunidades atribuíram-me informações que, certamente por lapso de reescrita, não exprimem a realidade. Não afirmei que a AIAP do Rio tivesse forjado ou distribuído circular declarando que a Bienal faria restrições a obras eróticas ou políticas.

¹⁶³ Carta de Mário Wilches, Fundação Bienal, para Mário Barata, 04 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

¹⁶⁴ Idem.

¹⁶⁵ Mário Wilches cita o “comentário inteligente e oportuno”, publicado por Walmir Ayala sobre o regulamento restritivo da Bienal de Paris.

¹⁶⁶ AYALA, Walmir. Faça o que eu digo... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1969.

Em carta ao presidente da AIAP da Guanabara foi esclarecido que a circular apontada como sendo da Bienal (...). Não existia, era apócrifa. Na mesma ocasião revelamos que a Bienal soube também que no exterior circulara informação idêntica.

O desmentido não atribuía de forma alguma, a paternidade da circular à AIAP da Guanabara. Apenas negava a existência de qualquer restrição da Bienal de São Paulo.¹⁶⁷

Indícios de restrições dentro da Bienal de São Paulo, somados aos sucessivos conflitos internos, aumentaram ainda mais a crise entre a instituição e os artistas e críticos. Mais uma vez, a tentativa de se exercer uma atividade especializada e qualitativa dentro da FBSP havia fracassado.

Porém, algumas inovações foram alcançadas com o novo regulamento: a Comissão conseguiu eliminar o critério por “categorias” na seleção e na premiação de obras, ampliando o acesso de trabalhos interdisciplinares na *X Bienal*. Também ampliou o espaço para a apresentação dos artistas, deixando-os livres para estabelecer a quantidade de trabalhos que desejavam expor (antes, era obrigatório expor exatamente três obras). Além disso, extinguiu os prêmios de aquisição, facilmente manipuláveis pelo mercado de arte recém-formado e pelo Itamaraty. Conseguiu, ainda, impedir a exposição de artistas que não tivessem passado pela avaliação do júri, inviabilizando, dessa forma, a presença de artistas premiados anteriormente ou convidados pessoalmente por membros da diretoria.

Não foi possível, no entanto, empreender qualquer alteração no processo de seleção das delegações estrangeiras, pois a Comissão não teve acesso aos procedimentos e contatos estabelecidos pela diretoria e pelo Itamaraty. Também não se conseguiu programar o seminário, mesmo sendo o evento uma condição *sine qua non* do grupo para dar início aos trabalhos dentro da Fundação Bienal. O Itamaraty não disponibilizou a verba necessária,

¹⁶⁷ Carta de Mário Wilches, Fundação Bienal, para Ebrahim Ramadan, 4 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

questionando, além disso, com Vera Sauer como porta-voz, as iniciativas da Comissão. O nome de Mário Schenberg foi vetado para o júri de premiação internacional, mas foi admitido como integrante da comissão de seleção dos artistas brasileiros.

Paralelamente aos conflitos internos, intensificavam-se no cenário cultural brasileiro os casos de repressão e censura. A dissolução da Comissão de Artes Plásticas, seguida da divulgação do novo regulamento à imprensa e do aparecimento de uma suposta carta de censura dirigida aos participantes da *X Bienal*, coincidiu com o fechamento da exposição dos artistas que representariam o Brasil na *VI Bienal de Jovens em Paris*. Em reação a esses acontecimentos, um grupo de artistas e críticos tomou a decisão de boicotar a *X Bienal de São Paulo*. Os desdobramentos dessa manifestação política no campo da arte e os personagens envolvidos serão discutidos no próximo capítulo.

3.

Boicote à *X Bienal de São Paulo*: desdobramentos e repercussão

3.1 A manifestação política *Non à la Biennale*

Um grupo de artistas e intelectuais, insatisfeitos com os sucessivos casos de repressão no cenário cultural brasileiro e com os indícios de restrições dentro da própria Bienal de São Paulo, decidiu denunciar as arbitrariedades com um boicote à mostra de 1969. As *Bienais* eram reconhecidas, já, como evento oficial, com significativa repercussão internacional. Seu fracasso deixaria evidente a condição de cerceamento da liberdade em que se encontravam os brasileiros. Além das questões políticas, a Fundação Bienal suscitava alto grau de insatisfação, decorrente do “patriarcado” autoritário de Matarazzo Sobrinho e do restrito acesso de artistas e críticos à instituição.

Conforme visto no capítulo anterior, um dos fatores que motivaram o boicote foi a divulgação de uma circular, em tom de censura, que desaconselhava o envio de obras de conteúdo político ou erótico à mostra. O indício de censura “pesou muito para o movimento *Non à la Biennale* no estrangeiro”.¹⁶⁷ Membros da diretoria da Bienal tentaram negar a existência da carta ou de qualquer resolução que envolvesse restrições às artes. Walmir Ayala, no dia da abertura da mostra, reforçou a ideia: “esta diretoria foi acusada de distribuir circular recomendando a não adoção de temas eróticos e políticos.

¹⁶⁷

AYALA, Walmir. A Bienal em questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

Este documento mentirosamente referido, não apareceu, não existe, ninguém viu, ninguém pode defender”.¹⁶⁸

Muito embora a circular tenha causado a indignação de artistas e críticos, os casos antecedentes de censura, perseguições, prisões e fechamento de exposições eram motivações mais que suficientes para um protesto efetivo contra a Bienal:

Atribuir uma iniciativa de tal repercussão a uma circular forjada ou a uma pessoa é procurar uma causa forçada para o movimento que surgiu naturalmente em decorrência de fechamento de exposições de arte, notoriamente conhecido no exterior nesta era de comunicações jornalísticas, via rádio, quando não via satélite.¹⁶⁹

Mesmo que o regime militar monitorasse a imprensa e reprimisse qualquer informação negativa sobre o poder político, com os novos meios de comunicação, não havia como controlar totalmente a propagação de notícias.

A manifestação internacional contrária à Bienal atraiu adeptos no Brasil e em vários países da Europa, América Latina e Estados Unidos. Na Europa, artistas e intelectuais exilados procuraram dar sequência ao combate à ditadura militar no Brasil. O exílio fez parte da estratégia do regime para eliminar do país aqueles que contestavam a ordem política. “Se o exílio foi a derrota e o afastamento das gerações de 1964 e 1968 do cenário político e de todo o universo de referências que lhes dava identidade, foi também a liberdade, a resistência, a continuação da contestação”.¹⁷⁰ Exilados eram todos aqueles que, de um jeito ou de outro, passaram a viver fora do Brasil:

Houve os atingidos pelo banimento; houve quem decidiu partir, às vezes até com documentação legal, por rejeitar a atmosfera em que se vivia no

¹⁶⁸ Idem.

¹⁶⁹ X Bienal de São Paulo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

¹⁷⁰ ROLLEMBERG, Denise. Nômades, sedentários e metamorfoses: trajetórias de vidas no exílio. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e ditadura militar. Quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004, p.282.

país; houve quem, pessoalmente, não era alvo da polícia política, mas se exilou ao acompanhar o cônjuge ou os pais; houve os diretamente perseguidos, envolvidos, uns mais, outros menos, no confronto com o regime militar; houve quem foi morar no exterior por outras razões que não políticas e, através do contato com os exilados, integrou-se às campanhas de denúncia da ditadura e já não podiam voltar com tanta facilidade.¹⁷¹

O grupo de exilados era bastante diverso, mas a maior parte pertencia à classe média, era escolarizada e intelectualizada. Sua movimentação era acompanhada de perto por órgãos repressores do regime militar. Ao estudar a espionagem de brasileiros no exterior, Samantha Viz Quadrat apontou como uma das quatro maiores preocupações da Divisão de Serviço e Informação (DSI) do Ministério da Justiça as “campanhas de denúncia das violações dos direitos humanos e pela anistia, com as consequentes reuniões dos exilados para discutirem os rumos do movimento”.¹⁷² No exterior, o regime militar procurava passar uma imagem invertida, colocando-se na posição de defensor da democracia na luta contra os levantes comunistas.

A ditadura no Brasil diferenciava-se daquelas dos outros países da América Latina, justamente pelo esforço em não deixar transparecer o caráter autoritário. Com a sucessiva troca de generais no comando do país e com a manutenção do Congresso, o regime aparentava dar continuidade ao processo eleitoral democrático. No entanto, as regras do sistema político eram manipuladas de acordo com a conveniência, por meio de inúmeros decretos, que garantiam a sustentação do poder. Aqueles que olhavam do exterior para o Brasil podiam enxergar certa “legalidade” política no comando militar; “essa ilusão ajudou a conseguir endosso internacional e a manter o poder dos militares

¹⁷¹ Ibidem, p.284.

¹⁷² QUADRAT, Samantha Viz. Muito além das fronteiras. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e ditadura militar. Quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004, p. 320.

no país durante os três primeiros anos”.¹⁷³ Os protestos intensificaram-se nos anos seguintes, porém, com a instauração do AI-5 em dezembro de 1968, o regime militar neutralizou as forças de oposição.

Com o enrijecimento da repressão no Brasil, manifestações de oposição ao regime militar proliferaram fora do país: “(...) em 1969, um conjunto de acadêmicos, religiosos, exilados brasileiros e ativistas políticos decidiu empregar diversos meios para informar o público norte-americano sobre a situação política naquele país distante e mobilizar uma oposição à ditadura”.¹⁷⁴ James Green verificou o mesmo tipo de campanha na Europa, “contra a tortura e as violações dos direitos humanos no Brasil”.¹⁷⁵ Uma dessas manifestações reverteu-se no boicote à *X Bienal* de São Paulo.

Na França, país que concentrava grande número de exilados brasileiros, artistas e intelectuais reuniram-se, em meados de junho, no Museu de Arte Moderna de Paris. “Da reunião, onde se encontravam os artistas brasileiros residentes em Paris, resultou um manifesto – *Non à la Biennale*”.¹⁷⁶ O documento trazia uma lista provisória dos artistas e comissões estrangeiras que haviam tomado a decisão de se recusar, naquela data, a participar da Bienal de São Paulo. Constavam na lista os nomes dos artistas da primeira e da segunda seleção francesa, além de Pierre Restany.

Todos os brasileiros mencionados no manifesto encontravam-se fora do país: Sérgio Camargo, Lygia Clark, Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Rossine Perez e Franz Krajcberg estavam em Paris; Rubens Gerschman, nos Estados Unidos; Antônio Dias, na

¹⁷³ GREEN, James N. Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 99.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 28.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 32.

¹⁷⁶ Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. Correio da Manhã, sábado, 30 ago. 1969.

Itália; e Hélio Oiticica, em Londres. Segundo Aracy Amaral, “foi mais fácil para os artistas brasileiros que viviam no exterior, recusar sua presença na Bienal”.¹⁷⁷

O protesto contra as restrições à liberdade no Brasil teve repercussão internacional: “listas de artistas que aderiram ao boicote foram enviadas anonimamente através do correio para todos os países”.¹⁷⁸ Junto ao documento, constavam declarações de testemunhas e documentos relacionados à censura. O abaixo-assinado somou centenas de assinaturas: “depois de um debate em Paris em 16 de junho, 321 ‘artistas e intelectuais’ assinaram uma petição de boicote”.¹⁷⁹

Fig. 01 – Manifesto *Non a la Biennale*. Paris, 16 jun. 1969.

Fonte: Arte como questão: Anos 70. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2009. (Coleção Meio Século de Arte Brasileira)

¹⁷⁷ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoadade e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.156.

¹⁷⁸ Idem..

¹⁷⁹ Sao Paulo Show loses U.S. entry. *New York Times*, July 17, 1969. “After a debate in Paris on June 16, 321 ‘artists and intellectuals’ signed a boycott petition”.

Green identificou protestos contrários à ditadura brasileira nos Estados Unidos:

O exílio forçado de artistas musicais de primeira linha, a censura na literatura e na arte e a perseguição a conhecidos escritores e acadêmicos sensibilizaram de forma mais imediata os intelectuais em todo o mundo e provocaram protestos organizados contra o regime na primeira metade de 1969.¹⁸⁰

Dentre eles, encontrava-se o boicote à Bienal, protesto que conseguiu a adesão de personalidades importantes na cena cultural do país.

No final dos anos 1960, os artistas latinoamericanos encontravam-se em constante confronto com o *Center for Inter-American Relations* (CIAR), em Nova York, uma versão anterior da conhecida organização *Inter-American Foundation for the Arts* (IAFA). Acusavam a instituição de servir a propósitos imperialistas, de apoiar os regimes ditatoriais na América Latina e de possuir, no quadro da diretoria, indivíduos de pouca credibilidade intelectual. Segundo Luiz Camnitzer, os diretores formavam “um grupo que sinalizava que a extensão dos objetivos institucionais da CIAR iam muito além da cultura e também eles não estavam necessariamente em sintonia com os interesses latinoamericanos”.¹⁸¹

Um dos diretores da instituição americana, Lincoln Gordon, era antigo conhecido dos brasileiros. Ex-embaixador dos Estados Unidos no Brasil, em 1964, Gordon insistiu na manutenção do apoio econômico ao país após o golpe, que “poderia servir ao objetivo de fortalecer a democracia no país”.¹⁸² O diplomata, favorável à ditadura, deixou a embaixada americana, para assumir o cargo de Secretário Assistente de Estado

¹⁸⁰ GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.173.

¹⁸¹ CAMNITZER, Luis. *On art, artists, Latin America, and other utopias*. USA: University of Texas, 2009, p.165.

¹⁸² GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 119.

para Assuntos Interamericanos, e passou a dirigir as questões relativas à América Latina no Departamento de Estado. Após o AI-5, Gordon mudou de opinião, passando a criticar os arbítrios do regime militar no Brasil.

Os mesmos artistas que questionavam a atuação da CIAR deram continuidade à divulgação do boicote nos Estados Unidos. Para o grupo, participar da Bienal de São Paulo seria o mesmo que apoiar o regime ditatorial; afinal, o sucesso do evento daria prestígio cultural à ditadura.

Ao entrevistar Hans Haake, Green confirmou a adesão do artista ao boicote e a sua liderança em angariar outras adesões.¹⁸³ Seu nome constava do documento redigido em Paris. Ao lado de Haake, John Goodyear apoiou o protesto. Segundo ele,

Os motivos apresentados para o boicote refletiam a profunda desilusão de um segmento da sociedade norte-americana com a política externa dos Estados Unidos, à medida que a guerra no Vietnã recrudesceu e muitos críticos começaram a considerar que o conflito era mais do que uma aberração isolada entre as iniciativas de Washington no exterior.¹⁸⁴

Um artigo publicado no *The New York Times*, em 17 de julho, anunciou a ausência do país norte-americano na *X Bienal* de São Paulo, devido à adesão de uma parte dos artistas ao boicote. “Um dossiê anônimo, impresso em francês que circulou recentemente aqui por um artista brasileiro residente em Nova York, detalhava a confirmação das desistências e algumas das razões por trás delas”.¹⁸⁵

Dentre os atos de censura provocados pela polícia política, ganhou notoriedade internacional o veto do crítico francês Jacques Lassaigue, que havia sido convidado por Matarazzo Sobrinho para participar da *X Bienal*: “o governo brasileiro declarou *persona*

¹⁸³ Ibidem, p. 175.

¹⁸⁴ Ibidem, p. 177.

¹⁸⁵ Sao Paulo Show loses U.S. entry. *New York Times*, July 17, 1969. “An anonymous dossier, printed in French and recently circulated here by a Brazilian artist living in New York, detailed the asserted withdrawals and some of the reasons behind them”.

non grata o crítico Jacques Lassaigue, presidente da Bienal de Paris. Seu nome foi vetado pelo Itamarati [sic] por ter assinado manifesto contra a prisão de Niomar Muniz Sodré Bittencourt”.¹⁸⁶ Outro acontecimento que repercutiu negativamente foi a suspensão da exposição dos artistas brasileiros selecionados para representar o Brasil na *Bienal de Jovens de Paris*, em 1969:

A atitude mais chocante foi o encerramento, pelo governo, da exposição dos artistas brasileiros selecionados para a ‘Biennale de Jeunes’ (a ser levada a efeito em Paris), que se realizava no Museu de Arte Moderna no Rio, devido a certas obras de arte que comportavam o protesto, ou eram de natureza erótica.¹⁸⁷

Mesmo acontecendo de forma desordenada, a manifestação política lograva revelar, a um público internacional, o ambiente restritivo em que se encontravam as artes plásticas no Brasil. Ao expor o caráter opressor do governo, a manifestação atingiu em cheio uma questão que persistia no plano das ideias sobre o Brasil: a preocupação com a imagem do país no exterior. Os governantes militares alimentavam uma verdadeira obsessão pela construção de uma imagem positiva, que deveria reverberar internacionalmente. “A repercussão externa das restrições políticas impostas aos brasileiros pela ditadura sempre foi motivo de grande constrangimento para os militares”.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Luiz Rodolpho. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, sábado, 30 ago. 1969.

¹⁸⁷ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.155.

¹⁸⁸ FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p.46.

Segundo o *Jornal do Commercio*, “o fechamento da Bienal da Bahia comoveu os meios artísticos”.¹⁸⁹ As ações autoritárias da polícia política brasileira foram também comentadas na imprensa norte-americana como determinantes para o protesto:

(...) a queima de três trabalhos eróticos e a apreensão de 16 outros em uma exposição recente na Bahia, mais o encarceramento dos organizadores do show e de alguns artistas participantes; a circulação por oficiais da Bienal de uma carta aos comissários estrangeiros pedindo a eles para não enviarem trabalhos imorais e subversivos para a mostra; a recente e severa repressão do regime às liberdades civis, começando com o decreto de dezembro 13 em que o Congresso brasileiro foi dissolvido e quase 200 artistas, estudantes, intelectuais e políticos suspeitos foram presos.¹⁹⁰

Niomar Moniz Sodré Bittencourt, diretora do MAM-RJ, apontou a participação efetiva de Edy de Wilde, diretor do *Stedelijk Museum*, na Holanda:

Ergueu-se, com efeito, lá fora, uma onda de protestos e de recusas à participação na X Bienal, que, a partir da autoridade moral e científica de um De Wilde, diretor do Stedelijk Museum de Amsterdam, tomou os meios artísticos de Paris, espalhou-se pela Europa Ocidental e foi terminar nos Estados Unidos, no México e em outros países da América do Sul”.¹⁹¹

Foi significativa também a adesão de Pontus Hulten à manifestação. O diretor do *Moderna Museet*, da Suécia, esteve presente no debate organizado em Paris e tomou a decisão de cancelar a ida da delegação sueca ao Brasil.

Além dos casos aqui levantados, acontecimentos internos podem ter contribuído para a decisão do boicote. Com a suspeita de que teria havido parcialidade no julgamento do júri do Itamaraty na Bienal anterior, a Comissão de Artes Plásticas da *X Bienal* havia extinguido os prêmios de aquisição no novo regulamento. Mesmo com as

¹⁸⁹ X Bienal de São Paulo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

¹⁹⁰ Sao Paulo Show loses U.S. entry. *New York Times*, July 17, 1969.

¹⁹¹ Fundadora do MAM deixa a Diretoria da Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

normas aprovadas pela diretoria da Fundação Bienal, a nova resolução não foi cumprida. O Itamaraty manteve um júri especial na mostra de 1969, com o intuito de oferecer esses prêmios aos artistas brasileiros.

Também a intervenção autoritária do Estado nas universidades causou protestos: “a aposentadoria punitiva dos críticos Mário Barata, Quirino Campofiorito, Mário Schenberg, desenhista Abelardo Zaluar, dos arquitetos Vilanova Artigas, Mendes da Rocha, agrava a situação”.¹⁹² Por volta de 1968, professores foram impedidos de dar continuidade às atividades e também políticos de oposição tiveram seus direitos cassados.

Enquanto no exterior o boicote manifestou-se coletivamente e de forma incisiva, no Brasil, as adesões realizaram-se mais isoladamente e em tom ameno. Como os agrupamentos e as reuniões eram cada vez mais difíceis, devido à repressão da polícia política, restou aos brasileiros a decisão individual de participar, ou não, do boicote. Segundo o *Jornal do Commercio*, “cada um agiu de acordo com a sua consciência”.¹⁹³ Aracy Amaral lembra que, “no Brasil, entretanto, reuniões infundáveis objetivavam uma decisão coletiva, que finalmente não foi tomada”.¹⁹⁴ Carlos Zílio relata um encontro, em que se planejava o protesto: “lembro-me claramente de uma reunião para tratar do boicote da Bienal de São Paulo onde havia uma proposta de Lygia Clark que era a de fazer um happening, como se dizia, em frente à Bienal etc”.¹⁹⁵ A manifestação

¹⁹² Luiz Rodolpho. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, sábado, 30 ago. 1969.

¹⁹³ X Bienal de São Paulo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

¹⁹⁴ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.156.

¹⁹⁵ ZILIO, Carlos. Depoimento a Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiarale e outros. In: *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: MAM, 1996 (catálogo de exposição).

proposta pela artista não chegou a acontecer, mas a inauguração da Bienal não passou ilesa por outras manifestações.¹⁹⁶

Inúmeras justificativas serviam de pretexto para cancelar participações na mostra e refletiam a diversidade de opiniões, que contornavam o protesto. Segundo Aracy Amaral:

(...) muitas desistências foram devidas ao orgulho ou a sentimentos pessoais (por não serem artistas convidados), ou até mesmo uma oposição ao conhecido personalismo de Matarazzo Sobrinho. Houve até mesmo aqueles que se recusaram a participar porque a Bienal apresentaria padrões muito baixos.¹⁹⁷

As diferentes posições indicariam a desunião da classe artística, e, nesse quesito, para Amaral, “o resultado foi decisivamente negativo”.

A Fundação Bienal teve que lidar com “baixas” durante toda a organização e realização da mostra. Poucos dias antes da abertura da mostra, a diretora da Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro pediu demissão do cargo que ocupava na instituição. Logo no dia seguinte, a informação foi divulgada na imprensa: “posso informar com absoluta segurança que a jornalista Niomar Muniz Sodré Bittencourt pediu demissão do seu cargo de diretora da Bienal Brasileira”.¹⁹⁸

A extensa carta de demissão enviada a Ciccillo, explicando as razões da renúncia, foi integralmente publicada no *Correio da Manhã*, em 21 de setembro. Bittencourt relatou que “uma defasagem crescente se vem verificando entre os altos e nobres fins da instituição e a realidade do momento brasileiro. Com efeito, as altas finalidades da Fundação Bienal de São Paulo já não podem ser cumpridas com a simples e mecânica

¹⁹⁶ O assunto será tratado no capítulo 4 desta pesquisa.

¹⁹⁷ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1981, p.157.

¹⁹⁸ *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 ago. 1969.

efetivação de seus certames, e notadamente desta *X Bienal*”.¹⁹⁹ Consciente da condição restritiva em que se encontravam as artes no Brasil, para ela, não havia mais como negar a sequência de fatos e incidentes que,

(...) de origem oficial ou oficiosa, embora geralmente anônima, vêm solapando as condições precípuas para a realização tranquila e eficaz das grandes exposições artísticas no País, como os salões nacionais e estaduais, Bienal da Bahia e a nossa Bienal de S. Paulo – ou sejam – a liberdade de criação, a liberdade de expressão, a liberdade de crítica.²⁰⁰

A liberdade não mais existia no país; artistas, críticos e pessoas ligadas à esfera pública não estavam mais seguros de que suas realizações seriam respeitadas. “Ninguém, nem mesmo o grande presidente da Fundação Bienal de São Paulo pode assegurar, de antemão, estarem as obras aceitas indenizadas da apreensão a qualquer momento”.²⁰¹ Bittencourt apontou os casos antecedentes em que a arte foi aviltada: “ainda está viva na memória de todos a pequena exposição sumariamente suspensa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de que resultou a anulação da representação brasileira para a *VI Bienal dos Jovens de Paris*, por simples ‘advertência da Censura ao Itamarati’ [sic]”.²⁰²

As condições do exercício da livre criação e da livre crítica, a partir daquele incidente, agravavam-se, e a diretora do Museu temia novas intervenções públicas ou clandestinas “à cata de obras ‘eróticas’ ou ‘subversivas’, que venham alterar a integridade da representação brasileira”²⁰³ na *X Bienal*. Bittencourt temia que a censura

¹⁹⁹ Fundadora do MAM deixa a Diretoria da Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

²⁰⁰ Idem.

²⁰¹ Idem.

²⁰² Idem.

²⁰³ Idem.

política pudesse reduzir ainda mais a qualidade artística da mostra, já muito desfalcada de contribuições da produção artística brasileira por conta do boicote internacional.

Para Bittencourt, continuar a colaborar com a instituição, nas condições que se apresentavam naquele momento, não poderia ser coerente. Para ela, seguir adiante, “como se nosso País prosseguisse inalterado em suas velhas e honradas tradições liberais, é voluntariamente alhear-se à feia realidade dos dias de hoje, ou, simplesmente, acumpliciar-se com os aspectos mais sombrios da atualidade.”²⁰⁴ Ao final da carta, Bittencourt reafirmou a amizade e admiração por Ciccilo e pediu a retirada de seu nome da lista de membros da Diretoria da Fundação Bienal.

Com a demissão, a Fundação Bienal deixou de contar com a parceria do Museu:

O Museu de Arte Moderna do Rio, nascido em colaboração com a I Bienal, em 1951, e desde essa época o mais decidido colaborador da mostra paulista, abrindo suas portas para os trabalhos de depósito, entrega e devolução dos brasileiros, trabalho do júri, prêmios, e exposição das melhores delegações apresentadas na Bienal de São Paulo, aderindo ao espírito de combate à censura da criação artística, nenhuma delegação será apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio e nesse sentido algumas embaixadas que procuram o Museu já foram cientificadas.²⁰⁵

No entanto, a posição do MAM-RJ não se sustentou por muito tempo, e exposições provenientes das delegações estrangeiras foram expostas no ano seguinte.

Alguns críticos relevantes para o meio artístico do país compartilharam da mesma opinião de Bittencourt e o apoio deles ao protesto teve efeitos decisivos naqueles que ainda não haviam tomado uma posição. Mas a Bienal contou com o suporte de críticos e artistas que a defenderam como um significativo espaço da arte, buscando concretizar a mostra na data prevista.

²⁰⁴ Idem.

²⁰⁵ Luiz Rodolpho. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, sábado, 30 ago. 1969.

3.2 Críticos envolvidos com a Bienal e o boicote.

3.2.1 PIERRE RESTANY: ADESÃO AO BOICOTE E ANTICARREIRA

Ainda segundo Green, “o crítico francês Pierre Restany, junto de artistas brasileiros exilados, ajudou a organizar a recusa de artistas europeus em participar do evento naquele ano”.²⁰⁶ A adesão ao protesto provocou a descontinuidade dos compromissos assumidos com Matarazzo Sobrinho: “o crítico francês Pierre Restany, encarregado pela *X Bienal* para organizar a exposição de Arte e Tecnologia, pediu demissão, deixando liberdade de decisão para os artistas que convidara”.²⁰⁷ Muitos artistas aderiram ao boicote, enquanto outros foram integrados às delegações dos seus respectivos países. O crítico também mantinha contato com De Wilde, diretor do *Stedelijk Museum* em Amsterdã, mencionado pela diretora do MAM-RJ como um dos organizadores do boicote à Bienal.²⁰⁸

Durante a década de 1960, o crítico francês havia comparecido (antes do boicote) em vários eventos artísticos na América Latina. Acompanhava as edições da Bienal de São Paulo, reivindicando modificações na estrutura da mostra. Ao visitar a oitava edição, em 1965, expôs suas sugestões em um artigo publicado no *Correio da Manhã*:

A Bienal deveria ser (...) estruturada sobre uma ideia central, um estilo, um período e tempo, um material, etc. O tema central poderia ser escolhido por uma comissão de especialistas internacionais, que estabeleceriam uma lista de convites sem atender às nacionalidades dos artistas e referindo-se somente à temática pré-determinada. Portanto, a

²⁰⁶ GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.175.

²⁰⁷ Luiz Rodolpho. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, sábado, 30 ago. 1969.

²⁰⁸ RAGON, Michel. Da crítica considerada como uma criação. In: RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 20.

confrontação das obras seria internacional, mas essas seriam escolhidas dentro do quadro temático da exposição.²⁰⁹

Um dos problemas estava no sistema de premiação da Bienal:

Em São Paulo, impõe-se quanto antes uma modificação estrutural do júri. (...) O júri deve ser integrado por especialistas, e que não tenham escolhido as obras da mostra. Justamente porque a Bienal de São Paulo conservou jurados também comissários, é que se chegou a essa partilha absurda do grande prêmio entre dois artistas diferentes na morfologia e na importância histórica.²¹⁰

Sendo a mostra brasileira um evento artístico de influência internacional, o crítico também lamentava a qualidade mediana das representações estrangeiras na *VIII Bienal*. A exposição de 1965 foi considerada, por ele, fraca e monótona.

À convite do Itamaraty, Pierre Restany visitou a *IX Bienal* de São Paulo, em 1967. Na ocasião, foi chamado por Ciccillo para participar ativamente da organização de uma sala especial da edição seguinte da mostra.²¹¹ Considerando a oportunidade de pôr em prática suas ideias, Restany aceitou o convite. Em um artigo, publicado na revista italiana *Domus*, e, posteriormente, no *Correio da Manhã*, o crítico justificou sua decisão: “a Bienal conservou, pois, sua estrutura tradicional, mas o Sr. Matarazzo solicitou-me organizar dentro da Bienal, mas fora das delegações oficiais, uma exposição temática supranacional *hors-concours*, tal como eu a compreendia”.²¹²

²⁰⁹ Restany: Brasília, Bienal e Vanguarda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 set. 1965.

²¹⁰ Restany se referia ao fato de que o prêmio de escultura estrangeira foi dado a um “talento artesanal medíocre” enquanto o suíço Tinguely representava uma das *démarches* mais legítimas da escultura do século. Outro despropósito, segundo Restany, foi o prêmio estrangeiro de desenho, atribuído a um espanhol sem originalidade, enquanto o suíço Svanberg, conhecido mundialmente, merecia incomparavelmente mais.

²¹¹ Jayme Mauricio. Itinerário das Artes Plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 out. 1967.

²¹² Boicote à X bienal: A anticarreira ou as especulações sobre a cultura impossível. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1969.

Restany propunha uma “antibienal” dentro da Bienal, uma exposição com o tema “arte e tecnologia”, em que seriam agrupados trabalhos provenientes de 15 países diferentes. A sala especial apresentaria “um panorama sucinto mas sugestivo de experimentação visual, da máquina ao computador”, eliminando as barreiras geográficas entre os países participantes. Segundo o artigo do *Correio da Manhã*, “a exposição teria marcado época nos meios artísticos de São Paulo e, antecipando a uma possível reforma de conjunto, constituir-se-ia em uma espécie de antibienal dentro da própria Bienal”.²¹³

A proposta inovadora, no entanto, foi cancelada, com a adesão do crítico ao boicote. Ao relatar, na revista *Domus*, os casos de censura e a prisão de Niomar Muniz Sodré Bittencourt, Restany apontou os motivos que o levaram a cancelar sua participação na *X Bienal*. No mesmo artigo, mencionava a “forte corrente de oposição e boicote”, que se havia constituído na Europa. Mesmo sem condições de prever as consequências do protesto, levando em consideração “as vaidades e egoísmos pessoais, a pressão moral dos governos e das administrações, a tática de ‘recuperação’ dos bonzos internacionais”, Restany reconheceu a importância do protesto. Segundo ele, “a amplitude que o boicote já assumiu, praticamente 3 meses antes da inauguração da Bienal, não deixa margem para dúvida e não é negligenciável”.²¹⁴

Ainda no mesmo artigo, o crítico francês expôs uma série de conceitos baseados na ideia de negação, conceitos que caracterizavam o momento e que teriam dado força ao movimento de boicote. Para Restany, era um “antiartista” aquele que rejeitava as formas tradicionais da arte; é este “antiartista” que “faz nascer o acontecimento, torna as máquinas inúteis, brinca com lasers, transtorna as formas químicas de polimerização,

²¹³ Idem.

²¹⁴ Idem.

atrapalha os programas de computadores”. Ele não faz mais “carreira”, expondo em galerias, mas constrói uma “anticarreira”. A “anticarreira” corresponderia também à “antiforma”, que previa não a fabricação de objetos, mas a definição de situações, e com a participação ativa do espectador. Com a inversão do prazer de contemplação, que estava diretamente ligado a um código cultural, instituía-se o “anticódigo”: “do livro ilegível à música do silêncio ou à pintura do vazio, nossa época contemporânea é extraordinariamente rica em gestos de puro comportamento”.²¹⁵

Para os artistas que construíam “carreiras”, as bienais internacionais eram o ponto culminante, momento de consagração. Após a II Guerra, as mostras de Veneza e São Paulo tornaram-se referências importantes no cenário artístico: “arranjos, intrigas, compromissos assumidos por detrás das prestigiosas fachadas: ter uma sala especial em Veneza ou em São Paulo, ali receber um prêmio, tornaram-se as aspirações fundamentais para os artistas do mundo inteiro”.²¹⁶ As bienais, que cresciam em tamanho, número de participantes e delegações estrangeiras, entrariam em crise em 1968. Naquele ano, a Bienal de Veneza foi contestada e ocupada por estudantes, que pressionavam os artistas convidados a renunciarem ao evento. A trienal de Milão só foi liberada após inúmeras negociações. Daí por diante, segundo Restany, tudo estava revirado:

Aquilo que no quadro “carreira” era o ápice da consagração, tornou-se o máximo do comprometimento burguês. O ápice da consagração na “anticarreira” consistia em recusar-se a participar das Bienais do sistema. O anti-sistema tem sua hierarquia de recusa própria.²¹⁷

²¹⁵ Idem.

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ Idem.

Todas as manifestações artísticas estariam, a partir de então, suscetíveis à rejeição. De acordo com a importância oficial da manifestação, a recusa poder-se-ia pronunciar por meio de anúncio individual ou coletivo, por meio da imprensa, ou, ainda, através da assinatura em alguma declaração coletiva. Restany dizia: “esta é a técnica, a dimensão justa do novo estatuto do artista, seu tributo à tomada de consciência política do povo explorado, a constatação moral de sua contradição”.²¹⁸ O crítico diagnosticava que tudo retornaria aos museus e que tudo seria dito na imprensa, mas que isto ocorreria somente na parte do “mundo livre”, que seguia o percurso do capitalismo industrial e liberal. Na outra parte do mundo, o resultado se manifestaria “sob a forma de violentas contradições que aceleram particularmente o ritmo das anticarreiras individuais”.²¹⁹ O contexto brasileiro e a Bienal de São Paulo ilustravam essa problemática.

Como a mostra brasileira tinha importância capital na informação e na divulgação cultural no continente sul-americano, Restany vinha defendendo a reformulação de sua estrutura. Porém, ao tomar conhecimento dos casos de censura e repressão a artistas e intelectuais no Brasil, o crítico apressou sua passagem para a “anticarreira”, renunciando ao compromisso firmado com Matarazzo Sobrinho. No artigo da revista *Domus*, Restany denunciou a falta de liberdade da imprensa e as aposentadorias prematuras de professores.

Em tempos de “anticarreira”, segundo Restany, era preciso “antiarte”. Os novos procedimentos artísticos arrebantariam com as linguagens organizadas, e os “antiartistas”, ao recusarem a recuperação dos “elementos arrebantados”, estariam conferindo à arte um “antidestino” cultural. A recusa, a resistência às forças de pressão e de exploração sociais, levaria os antiartistas a um comportamento marginal. Restany

²¹⁸ Idem.

²¹⁹ Idem.

propunha, ao lado de outros críticos, um humanismo tecnológico, assumindo ideia de que “a natureza moderna é industrial e urbana, identifica-se com o destino da tecnologia contemporânea”.²²⁰ Os Novos Realistas teriam entendido isto: “o novo olhar que lançaram sobre o mundo é o segredo de todas as metamorfoses”.²²¹

A chave para a poética contemporânea residiria na aproximação perceptiva do real. Sendo assim, o *ready-made* dadaísta era retomado para fins poéticos: esse fragmento do real, sustentado por um método de ação e sensibilidade, daria lugar àquele “humanismo tecnológico”, que, segundo Restany, seria “a única garantia racional e razoável de um segundo renascimento” para a arte.²²² De acordo com Bourriaud, para Pierre Restany, “...a arte representava uma ‘clareza de visão’ – ou seja, não um conjunto de objetos mais ou menos bem-feitos mas um aparato óptico que nos permite olhar o novo mundo que nos rodeia, mesmo que sejam supermercados e ruas”.²²³

Na exposição anulada, o crítico francês contaria também com artistas brasileiros; Waldemar Cordeiro seria um deles. Em meados da década de 1960, Cordeiro apontava a “crise nas chamadas tendências sintáticas (arte concreta, cinética e programada), em virtude dos meios de comunicação de massa, possibilitados pelos meios eletrônicos, mas que essa crise, com o uso do computador, altera-se em novo caminho”.²²⁴ Cordeiro passou a aliar a seus projetos o uso da máquina, para então produzir o que ficou conhecido como “arte popcreta, arte de agudo comentário político-social em momento

²²⁰ RESTANY, Pierre. *Novos Realistas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979, p.60.

²²¹ Idem.

²²² Ibidem, p.38.

²²³ “(...) art represented a “cleansing of vision”--that is, not a set of more or less well-made objects but an optical device that allowed us to look at the new world surrounding us, whether that meant supermarkets or streets”. BOURRIAUD, Nicolas. Object lessons: Nicolas Bourriaud on Pierre Restany - Passages - Critical Essay. *Art Forum*, nov, 2003.

²²⁴ AMARAL, Aracy. Waldemar Cordeiro. (1986) In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 3: *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.151.

de convulsão”.²²⁵ Segundo Aracy Amaral, Cordeiro, “com o popcreto, chega a novo salto qualitativo na arte, deslocando a pesquisa infra-estrutural para a cosntrução-desconstrução semântica, para a imbricação da figura no espaço concreto. Diferentemente da *pop art*, não é a ironia que é realçada, mas a disjunção das referências na sociedade de massa”.²²⁶

Em maio, Waldemar Cordeiro ainda fazia parte da Comissão de Artes Plásticas da *X Bienal* e, ao lado dos outros membros, tentava garantir uma mostra significativa para 1969. Durante a décima, e última, reunião do grupo, no dia 16 de maio, Cordeiro mostrou-se preocupado com a desistência da Holanda e dos artistas que fariam parte da sala “arte e tecnologia”, proposta por Restany. Uma carta do Consulado da França à Ciccillo, de abril do mesmo ano, já informava a respeito da desistência dos artistas franceses, convidados para a sala especial: Arman, Cesar, Couchot, Kowalski, Quentin, de Rosny, Van Thienen e Raysse.²²⁷ Da Alemanha, viriam Günther Uecker, Peter Brüning e Utz Kampmann, porém, somente o último compareceu à mostra, integrando-se à delegação do seu país. Logo após esses fatos, Waldemar Cordeiro deixou a Comissão de Artes Plásticas e desistiu de participar da *X Bienal*.

Com o cancelamento da sala de Restany (e também da delegação americana), a mostra de 1969 deixou de apresentar ao público um panorama das ações coletivas e participativas que se estabeleceriam pela aproximação da arte com a tecnologia. A adesão do crítico trouxe visibilidade internacional para o protesto e contribuiu para que inúmeros artistas tomassem a mesma decisão.

²²⁵ Idem.

²²⁶ MEDEIROS, Givaldo. Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.45, set. 2007, p.21.

²²⁷ Carta do consulado Geral da França para Francisco Matarazzo Sobrinho, 17 de abril de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

3.2.2 MÁRIO PEDROSA: EM DEFESA DO EXERCÍCIO EXPERIMENTAL DA LIBERDADE

Como indicado anteriormente, Mário Pedrosa, presidente da ABCA, manifestou-se publicamente contra a censura às artes após o cancelamento da exposição, no MAM-RJ, em que estariam presentes os artistas que representariam o Brasil na *VI Bienal dos Jovens em Paris*. As recomendações da Associação que deram impulso ao boicote foram publicadas no *Correio da Manhã* em julho²²⁸, tendo sido repetidas no final de agosto:

O crítico de arte historia os acontecimentos, afirma que o setor das artes plásticas não exerce nenhuma atividade clandestina que chame o Estado para controlá-lo e em quatro itens resolve, em essência, recusar-se a participar da organização de delegações de arte brasileira, júris oficiais ou oficiosos; recomendar aos seus sócios e mesmo aos críticos porventura estranhos aos seus quadros a mesma atitude; desobrigar os sócios já empenhados em trabalhos oficiais ou oficiosos; pedir uma definição clara para o exercício da crítica de arte, lembrando que a Constituição vigente não prevê nenhuma forma de censura.²²⁹

A ABCA de São Paulo apoiou em grande número a resolução. Porém, nem todos tinham a mesma opinião: “um grupo de quatro sócios, três dos quais integrantes do júri da *X Bienal*, manifesta-se contrário alegando situações políticas inexistentes, sem maiores repercussões”.²³⁰ Walmir Ayala discordou publicamente; para ele, era inadmissível que a crítica de arte deixasse de atuar em prol de um protesto. De resto, Ayala não reconhecia a validade do documento, “pela forma discutível e

²²⁸ Os deveres do crítico de arte na sociedade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1969.

²²⁹ RODOLPHO, Luiz. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1969.

²³⁰ Idem.

semiclandestina como foi aprovado”.²³¹ Para Aracy Amaral, a falta de unidade foi “lamentável”, pois provocou “uma confusão ainda maior entre os artistas quanto à sua atitude em relação a Bienal”.²³² Mesmo que não tenha havido aprovação unânime em relação à recomendação da ABCA, a decisão surtiu efeito.

Mário Pedrosa era um dos críticos mais importantes do Brasil, e sua opinião tinha peso significativo para artistas e outros intelectuais. No plano artístico, sua história se entrelaça com a história da Bienal de São Paulo em muitos momentos. Ao lado das primeiras mostras internacionais e dos Museus de Arte Moderna do Rio e de São Paulo, ele havia trabalhado para a renovação do ideário artístico, que se encontrava ainda preso a uma temática nacionalista, às lições do cubismo e do expressionismo, e tudo isso já na década de 1950. Sem contar o fato de que tenha, desde sempre, defendido um verdadeiro projeto moderno para o Brasil, apostando no poder regenerador da arte. Segundo Otília Arantes, era esta a sua lição:

(...) o artista deve buscar na força expressiva da forma a possibilidade de reeducação da sensibilidade do homem, de modo a fazê-lo ‘transcender a visão convencional’, obrigando-o a enxergar o mundo com outros olhos, e assim, a ‘recondicionar-lhe o destino’.²³³

Mesmo que, no início da carreira, tenha de algum modo defendido uma arte “funcional” para a transformação do social, com o passar do tempo, Pedrosa iria forjar uma compreensão a respeito desta transformação social que residia no próprio “poder comunicativo de forma que, ao se destacar e se contrapor à realidade, a submete a uma

²³¹ AYALA, Waldir. A Bienal em questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

²³² AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.155.

²³³ ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.16.

perspectiva imprevista, graças à qual um novo mundo parece ser antevisto no âmago da percepção estética”.²³⁴

Otília Arantes percebeu uma mudança no itinerário crítico de Mário Pedrosa nos anos 1960. Enquanto, em linhas gerais, “a crítica militante de Mário Pedrosa, durante as décadas de 1940 e 1950, foi exercida sobretudo em favor da independência artística”²³⁵, em meados da década de 1960, a ênfase “recairá em grande parte na denúncia da determinação sempre maior do condicionamento do mundo material sobre o artista contemporâneo”.²³⁶ Não por acaso, o crítico veria com desconfiança a *pop* americana, para ele, uma espécie de manifestação “acrítica” da cultura de massa. Tudo isso talvez o tenha levado, no final daquela década de 1960, a diagnosticar, em seus textos, uma crise no mundo moderno e na própria arte.

Identificando a exaustão das vanguardas e o surgimento de propostas de tendências antiartísticas, que já não se ajustavam aos parâmetros modernos, Pedrosa determinou uma nova categoria de arte, a que chamou “arte pós-moderna”. Segundo Arantes, ele pretendia demarcar, com essa denominação, uma dupla diferença daquilo que se produzia na época em relação à arte moderna: “no plano dos meios, a predominância dos meios eletrônicos e tudo que daí se segue no domínio da informática e da automação; no plano dos fins, o retorno à realidade (ou suposta ser tal), no caso a realidade da sociedade de consumo”.²³⁷

Pedrosa afirmou, em 1967, que “o traço decisivo que caracteriza o comportamento artístico de agora é a liberdade, ou o sentimento de uma liberdade

²³⁴ Ibidem, p.23.

²³⁵ Ibidem, p.50.

²³⁶ Ibidem, p. 50.

²³⁷ Ibidem, p.159.

nova”.²³⁸ No fenômeno entendido como “exercício experimental da liberdade”, mantinha-se aceso o sentimento utópico de uma possível revolução social. Assim explica o historiador Benito Bisso Schmidt:

“Exercício” porque a arte é antes de tudo um fazer atento as coisas; “experimental” porque o exercício artístico, ao organizar o mundo que a sociedade de classe faz confundir e alienar diante do trabalho mecânico e sem sentido (fora do capital), permite aos indivíduos (artistas e “fruidores”) uma relação mais aberta e livre com a matéria, reinventando sempre o mundo para não perdê-lo, “liberdade”, pois é justamente essa a utopia que esse fazer promete e configura.²³⁹

Na *IX Bienal*, Mário Pedrosa identificou a transição caótica da arte moderna para a arte pós-moderna, esta, em que as fronteiras entre público e “obras de arte” eram finalmente quebradas. Os primeiros efeitos desse contato resultaram em trabalhos danificados e no consequente reforço dos seguranças da mostra, que impediam a participação e também a experiência estética. As salas brasileiras foram consideradas pelo crítico como excessivas, tanto no número de obras quanto de artistas. O júri de seleção, do qual fazia parte Mário Schenberg, havia optado por abrir espaço para “o grande número de jovens artistas que se apresentavam com obras consagradas à pesquisa e à experiência”.²⁴⁰

Apesar das críticas, Pedrosa reconheceu a dificuldade de impor critérios diante da diversidade de propostas artísticas:

Como cortá-las maciçamente se o próprio júri, se todos nós, críticos e não-críticos do Brasil e do estrangeiro que nos preocupamos com a arte

²³⁸ PEDROSA, Mário. O “bicho da seda” na produção em massa. In: AMARAL, Aracy (org.) *Mário Pedrosa: mundo homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.110.

²³⁹ SCHMIDT, Benito Bisso. Os partidos socialistas na nascente República. In: FERREIRA, Jorge Luiz ; REIS, Danial Aarão (org.). *A formação das tradições*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.417.

²⁴⁰ PEDROSA, Mário. Bienal e participação... do povo. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: mundo homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.190.

de nossos dias, também tateamos, também estamos à cata de conceitos ou a consolidar critérios com que possamos abarcar todo o formidável e complexo fenômeno da Arte na civilização mundial que se vai abrindo, por paus e por pedras, diante de nós?²⁴¹

Por isso clamava por mudanças, a serem seguidas nas futuras *Bienais*: “um outro condicionamento espacial é necessário às demonstrações dos artistas, além de monitores preparados pelos próprios criadores expositores no manejo das respectivas obras”.²⁴² A Comissão de Artes Plásticas para a X Bienal, formada por artistas e críticos, procurou efetivar as mudanças sugeridas pelo crítico, mas obtiveram pouco resultado.

Em 1968, Mário Pedrosa traduziu o manifesto *Por uma arte total*, de Pierre Restany, que propunha “uma estética popular generalizada, fundamento das indispensáveis metamorfoses planetárias”.²⁴³ A arte responderia a uma sensibilidade coletiva e de emoção compartilhada. Tal ideia de arte seria aplicada na sala que o crítico francês estava preparando para a *X Bienal*. Segundo Pedrosa, “o ponto central do manifesto está na recusa de princípio à unicidade da obra de arte”.²⁴⁴ Foi a partir dessa constatação que Pedrosa designou como “arte pós-moderna” as atividades artísticas que compunham o novo contexto técnico-cultural.

No entanto, enquanto Restany via a transição tecnológica e cultural com otimismo, Pedrosa mostrava-se cada vez mais cético em relação à real possibilidade de qualquer impulso de liberdade, mesmo que como uma “forma coletiva ou como festa”, isto numa sociedade capitalista, marcada pela oficialidade do Estado autoritário e do mercado.

²⁴¹ Idem.

²⁴² Idem.

²⁴³ PEDROSA, Mário. O manifesto pela arte total de Pierre Restany. (1968) In: AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: mundo homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.239.

²⁴⁴ Ibidem, p.239.

O espírito combativo, de militante político de Mário Pedrosa acompanhou, com maior ou menor intensidade, sua trajetória na esfera da arte, de modo a transparecer uma constante associação entre revolução social e arte de vanguarda. Roberto Schwarz descreveu a condição do intelectual em um texto de 1970 da seguinte forma: “pressionada pela direita e pela esquerda, a intelectualidade entra em crise” (...). Se a sua atividade, tal como historicamente se definiu no país, não é mais possível, o que lhe resta senão passar à luta diretamente política?”.²⁴⁵ No final dos anos 1960, Pedrosa relegava à arte uma posição secundária: “no final de sua trajetória crítica, antevendo os momentos regressivos que tomava certa arte contemporânea (...), deixa a militância artística para retomar a política”.²⁴⁶

Em 1969, Pedrosa esteve diretamente envolvido em ações contrárias ao regime. Fez parte de um pequeno grupo que enviava informações ao exterior sobre os relatos de tortura e repressão no Brasil. As mensagens eram enviadas à imprensa dos Estados Unidos, da França e a brasileiros que residiam fora do Brasil. As ações do grupo foram descobertas em 1970. “Mário Pedrosa, de 78 anos, escapou da prisão porque na ocasião por acaso estava em Búzios”.²⁴⁷ Solicitou, em seguida, asilo diplomático no Chile, deixando o Brasil.

Antes de sua saída do país, em 1970, escreveu *Por dentro e por fora das bienais*. Ao mesmo tempo em que assinalava o surgimento de uma arte conceitual²⁴⁸, ao descrever o “exercício experimental da liberdade” – “não fazem obras perenes, mas

²⁴⁵ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009, p.53.

²⁴⁶ SCHMIDT, Benito Bisso. Os partidos socialistas na nascente República. In: FERREIRA, Jorge Luiz ; REIS, Danial Aarão (org.). *A formação das tradições*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p.417.

²⁴⁷ GREEN, James N. *Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.218.

²⁴⁸ A mesma observação foi ressaltada por Aracy Amaral no texto: Mário Pedrosa: um homem sem preço. (In: *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001, p.54.

antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade – criatividade”²⁴⁹ –, o crítico vislumbrava um futuro incerto: “são aquelas experiências que pensam; elas é que no fundo estão mudando a figura da Arte, a natureza da Arte, o papel, a finalidade da Arte, e talvez mesmo, pondo em questão o seu sobreviver numa civilização em naufrágio, num mundo em vias de transformações imprevisíveis”.²⁵⁰

Muito embora a liderança de Mário Pedrosa no boicote internacional seja repetidamente citada na literatura, seu nome raramente aparece nos documentos relativos à mostra de 1969, consultados no arquivo da Fundação Bienal. No entanto, fica evidente que, à frente da ABCA, ele foi um dos primeiros a tomar medidas efetivas de reação às arbitrariedades. Ao desaconselhar a participação dos críticos nos júris, Pedrosa assumiu uma posição política com efeitos decisivos no impulso ao protesto contra a *X Bienal*.

3.2.3 MÁRIO SCHENBERG: INCENTIVO À ARTE EXPERIMENTAL NA *X BIENAL*

Mário Schenberg, integrante do júri de seleção da representação brasileira, fazia questão de afirmar que não era teórico, nem crítico de arte, mas alguém que sempre se interessou pelo assunto. Sobre as *Bienais*, deixava claro que a participação vinha da eleição dos artistas: “achavam que eu poderia defender os seus interesses na Bienal de São Paulo e me elegeram algumas vezes, mas sempre com resistência da própria

²⁴⁹ PEDROSA, Mário. Por dentro e por fora das Bienais. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: mundo homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.308.

²⁵⁰ PEDROSA, Mário. O manifesto pela arte total de Pierre Restany. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: mundo homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.239.

Bienal”.²⁵¹ Participou dos júris de seleção em 1965, 1967 e 1969, sendo responsável, ao lado de outros membros, por transformações fundamentais na mostra internacional.

As salas brasileiras, que antes se destacavam pela presença de abstratos e concretos, davam lugar a novas experiências artísticas, que rompiam definitivamente com as tradicionais categorias da arte; muito embora fossem ainda classificadas pela instituição dentro do sistema Belas-Artes. Já na *Bienal* de 1967, o crítico saiu em defesa dos trabalhos que apontavam novos caminhos:

o maior mérito do júri de seleção da IX Bienal de São Paulo foi ter compreendido o momento revolucionário atual da arte brasileira e de ter dado prioridade às inovações, mesmo quando apresentadas em obras com deficiências de execução. No júri, a “qualidade” foi interpretada como riqueza de concepção experimental e de intuição pioneira, ao contrário do que se faz correntemente confundindo qualidade artística com habilidade artesanal ou perfeição de acabamento.²⁵²

O momento seria o de uma ruptura com os antigos horizontes culturais, e a arte brasileira estaria passando por uma renovação marcada pela luta acirrada de tendências várias, sobretudo “da antiarte contra o esteticismo e o apego às tendências artesanais da arte”.²⁵³ Não era época de evolução serena, mas de revolução, onde os jovens sem compromisso com o passado rompiam com convenções, sentimentos e valores antigos. Esta era a “vanguarda autêntica”, segundo o crítico.

Hélio Oiticica, em seu texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, ressaltou a importância de Schenberg para o pensamento de vanguarda. O nome do crítico foi

²⁵¹ Citação de Schenberg em: GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994, p.60. (Cf.: SCHENBERG, Mário. Entrevista: Mário Schenberg. Revista TRANS/FORM/AÇÃO. São Paulo, 3 (5), 1980, p.52.

²⁵² SCHENBERG, Mário. A representação brasileira na IX Bienal. In: *Pensando Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p.194. (Disponível em: <http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php>)

²⁵³ Idem.

repetidamente citado no texto, como referência teórica na “evolução” e na eclosão da Nova Objetividade:

Mário Schenberg, numa de nossas reuniões, indicou um fato importante para nossa posição como grupo atuante: hoje, o que quer que se faça, qualquer que seja a nossa *démarche*, se formos um grupo atuante, realmente participante, seremos um grupo contra coisas, argumentos, fatos. No Brasil (...), hoje, para se ter uma posição cultural atuante, que conte, tem-se que ser contra, visceralmente contra tudo, que seria em suma o conformismo cultural, político, ético e social.²⁵⁴

Dentro deste contexto, em que o artista se colocava como agente transformador da realidade, em que o experimental e a participação apresentavam-se em forma de negação do *status quo*, parecia inevitável a configuração de um boicote à instituição Bienal, reconhecida como estrutura tradicional da arte e como emblema oficial de um Brasil sob a égide da ditadura.

Com o recrudescimento da censura e da repressão, muitos dos intelectuais e artistas ligados à vanguarda brasileira foram impelidos ao exílio, interrompendo abruptamente o processo de consolidação deste fenômeno da Nova Objetividade. Liliane Oliveira comenta, a esse respeito, que:

(...) logo após a *IX Bienal* começa o esvaziamento das manifestações de vanguarda brasileira, em consequência da situação política. Isto iria interferir fortemente na Bienal de São Paulo, que, de resto, já sofria efeitos de grandes mudanças estruturais no campo da arte, às quais também a Bienal de Veneza não ficou imune.²⁵⁵

Como relatado anteriormente, vivendo fora do Brasil, uma parcela desses artistas manifestou-se publicamente contra a Bienal, assinando o manifesto *Non a la Biennale*.

²⁵⁴ OITICICA, Helio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.231.

²⁵⁵ OLIVEIRA, Liliane Helita T. M. de. *A pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. UNICAMP: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1993, p.15. (Dissertação de Mestrado)

Questiona-se, portanto, a participação de Schenberg na *X Bienal*, que parece ter tomado o rumo contrário àquele seguido por tantos artistas ligados à vanguarda brasileira.

Eleito deputado estadual em 1961, pelo Partido Trabalhista Brasileiro, Schenberg não pôde assumir o cargo, por ser acusado de comunista. Logo após o golpe, foi preso e mantido encarcerado por 50 dias. Segundo Simão Mathias, “em 1964, foi um dos professores mais visados pelo arbítrio”.²⁵⁶ Em 1969, após a edição do AI-5, teve sua aposentadoria compulsória decretada e foi proibido de frequentar instituições públicas brasileiras de ensino e pesquisa. Schenberg deixou seu depoimento sobre o clima de repressão:

Pelo AI-5 eu estava aposentado e proibido de frequentar qualquer lugar e se fosse na universidade corria o risco de ser preso. Havia um serviço enorme de informantes do SNI. Eu vi muita gente desaparecer, que foi morta, torturada; vários estudantes da física que sumiram e devem ter sido mortos em tortura e enterrados em qualquer lugar.²⁵⁷

Reconhecido internacionalmente por sua produção científica, ele poderia ter dado continuidade às suas atividades como físico no exílio; no entanto, embrenhado nos problemas nacionais, tomou a decisão de ficar no Brasil. Com a estagnação da sua carreira como pesquisador e professor de física na Universidade de São Paulo, passou a atuar com mais intensidade no campo artístico. A relação com a Bienal era conflitante, e Fernando Henrique Cardoso descreveu bem a situação:

Aí o Mário se meteu no meio artístico. Crítico de arte. E havia até coisas difíceis. Por exemplo, o Mário estava na linha ortodoxa do stalinismo, e aqui havia aquelas bienais, arte moderna. Barra pesada. Você imagina a dificuldade que o Mário deve ter tido para compaginar tudo isso. Porém, o Brasil é o Brasil. E aqui, em toda a parte, há o privilégio do talento.

²⁵⁶ Entrevista com Simão Mathias. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p.48.

²⁵⁷ CEDRAN, Lourdes (coord.). *Diálogos com Mário Schenberg*. São Paulo: Nova Stella, 1985, p.17.

Com o talento você pode ser mais heterodoxo, sem que as iras desabem sobre você.²⁵⁸

Compreende-se que o crítico manteve o sentimento revolucionário, ainda que tenha decidido estabelecer a batalha no próprio campo da arte, defendendo as proposições experimentais, o livre exercício da arte dentro do espaço institucional da Bienal, espaço que ele julgava ser de fundamental importância para o Brasil e para toda a América Latina. Segundo Maria Eduarda Marques, “Mário Schenberg entendeu que aderir à Bienal era uma forma de resistência, uma maneira de preservar o espaço da cultura no país”.²⁵⁹

As novas propostas artísticas vinham impelindo à própria reestruturação da mostra internacional, que se via obrigada a repensar seus conceitos. Conforme já indicado anteriormente, a Comissão de Artes Plásticas, mesmo com poucos meses de atuação dentro da instituição, conseguiu expurgar a classificação dos trabalhos de acordo com categorias tradicionais e ampliar o espaço expositivo para os participantes. O novo regulamento da *X Bienal* oferecia, por isso, uma maior abertura às experimentações de vanguarda.

Mas Schenberg foi além, transformando, ao lado dos outros membros (Edyla Mangabeira Unger, Walmir Ayala, Marc Berkowitz e Oswald de Andrade Filho), ainda mais a estrutura da Bienal, quebrando as novas regras colocadas pela Comissão. O espaço determinado a cada participante foi ampliado para acomodar trabalhos de maior proporção, e também o número de obras, que era restrito a um máximo de 5, recebeu variações, de acordo com a proposta de cada artista. Alguns trabalhos foram selecionados apenas pela descrição, burlando o critério de seleção que estabelecia o

²⁵⁸ Entrevista com Fernando Henrique Cardoso. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p.59.

²⁵⁹ MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.121.

envio prévio da obra para avaliação do júri. Além disso, ampliou-se o número de participantes brasileiros.

No dia da inauguração, Schenberg publicou um artigo no *Jornal do Brasil* em que apontava para “uma transformação muito profunda do panorama global da arte, que pode ser indubitavelmente denominada de uma revolução”.²⁶⁰ O advento da tecnologia cibernética, eletrônica e atômica teria afetado fundamentalmente toda a cultura moderna. Segundo o crítico, mesmo que a tecnologia atômica não tenha interferido diretamente na indústria, “ela influiu porém decisivamente sobre toda a vida desde 1945, quando surgiram as bombas atômicas. Paira desde então sobre a espécie humana o perigo do extermínio maciço ou até total”.²⁶¹ O impacto dessa situação na cultura seria enorme, surtindo efeitos políticos, morais e psicológicos, sobretudo nas gerações mais jovens, o que levaria a uma descrença nos princípios éticos.

Schenberg distinguia algumas características fundamentais na arte revolucionária, como o ressurgimento de tendências dadaístas e a utilização cada vez maior de recursos elétricos e eletrônicos, como o computador. As novas necessidades de comunicação do artista não mais poderiam ser atendidas pelas técnicas e materiais tradicionais. Mesmo que artistas anteriores já tivessem utilizado certas tecnologias, Schenberg identificava ali a generalização da “arte cinética e iluminística”. Da mesma forma, via proliferar a arte ambiental e objetista. A novidade estaria na “tomada de consciência disso, fato novo fundamental que alarga extraordinariamente os horizontes da arte”.²⁶²

A revolução artística colocava em segundo plano o impacto sensorial das obras, para dar ênfase a seus conceitos: “a comunicação conceitual sob forma não discursiva é

²⁶⁰ SCHEMBERG, Mário. Caminhos da Arte de hoje. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

²⁶¹ Idem.

²⁶² Idem.

o objetivo das várias modalidades da arte conceitual de tamanha relevância. O emprego das palavras escritas ou mesmo faladas tornou-se habitual na arte *visual* de hoje”.²⁶³ Destacou, ainda, que o processo artístico seria composto por uma proposta feita pelo artista ao participante. Para ele,

(...) a arte de tipo novo visa a dar ao participante a possibilidade de se tornar um artista, já que a sua criatividade não ficará limitada apenas ao processo perceptivo mas dará lugar a uma ideia, um aparelho ou um objeto originais que poderão funcionar como proposta, até para o artista que a estimulou.²⁶⁴

As novas manifestações artísticas, sobretudo a arte ambiental, estariam dotadas de elementos mágicos, e, por vezes, iniciáticos. Os recursos tecnológicos e os objetos industriais abriam possibilidades para efeitos que envolviam os sentidos, desde o olfato e o paladar, até a visão e o tato. Outras experiências baseavam-se em efeitos hipnóticos e psicodélicos. “Tudo leva a crer que possibilidades novas desses gêneros continuarão a ser descobertas e contribuirão para as pesquisas artísticas de tipo mágico, surrealista e fantástico do futuro”.²⁶⁵ Apesar de propostas revolucionárias surgirem no campo da arte, Schenberg não descartava as formas tradicionais nas manifestações artísticas, que, no entanto, sofriam transformações em contato com os novos materiais.

Mesmo que as propostas mais radicais no campo da arte tenham ficado de fora da mostra, muito por conta do ambiente repressivo e do consequente boicote, muitos dos trabalhos distribuídos nas três salas de arte brasileira incorporaram os aspectos revolucionários que foram ressaltados no artigo do *Jornal do Brasil*. Sua adesão à *X Bienal* pode ter atraído algumas participações, visto que era respeitado pelos artistas. Enfrentando a perseguição política e a campanha em prol do boicote, Schenberg

²⁶³ Idem.

²⁶⁴ Idem.

²⁶⁵ Idem.

permaneceu à frente da organização da mostra até o fim. Esta decisão foi pouco compreendida, como sugere uma pequena nota no jornal *Última Hora*:

Mário Schemberg, um dos físicos brasileiros de renome internacional, anda numa impressionante atividade como crítico de artes plásticas. A tal ponto que não parece dar muita bola ao fato de haver sido aposentado compulsoriamente da sua cadeira de Física da Universidade de São Paulo.²⁶⁶

Além disso, Schenberg participou também da mesa-redonda com críticos de arte, que aconteceu paralelamente à *Bienal*, e defendeu a necessidade de apoio à pesquisa artística.

Na opinião de Mário Gruber, “o cientista tem mais base para pensar de uma maneira mais objetiva e a partir daí ampliar o seu universo. O Mário, como homem ligado à cultura, não sofrendo os efeitos da especialização, podia, como crítico, ter uma visão mais ampla”.²⁶⁷ Segundo Dulce Maia, ele “transcende o militante comum, pois vai além do discurso tradicional de esquerda conseguindo despertar uma dimensão dinâmica e criativa e também por trabalhar com um universo de preocupações muito mais amplo, fugindo à regra”.²⁶⁸ José Luiz Goldfarb, em livro sobre o pensamento de Schenberg, afirmou que ele “não conseguia manter seus posicionamentos políticos dentro de juízos pré-concebidos. Sabia que, em determinados momentos, as posições derivadas das definições ideológicas podiam aparecer totalmente invertidas”.²⁶⁹

A ele não bastava o pensamento racional iluminista; era preciso acrescentar a intuição, e só assim seria possível alcançar um contato maior com o real. Na arte, o

²⁶⁶ Crítica. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 4 out. 1969.

²⁶⁷ Entrevista com Mário Gruber. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p.81.

²⁶⁸ Entrevista com Dulce Maia. In: GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984, p.92.

²⁶⁹ GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994, p.58.

envolvimento social, coletivo e até mesmo cósmico do indivíduo seria sempre mais denso. “Se o ser humano conseguir entender esses sinais do inconsciente, então ele se torna um agente transformador do meio em que vive”.²⁷⁰ Segundo Goldfarb,

MS, como militante de tantos movimentos pela justiça social, conheceu a fundo o pensamento de Karl Marx e o movimento marxista. Mas a sua inspiração diretora tinha de vir do interior. E, assim, ele também percebia a dimensão mítica da essência humana. Por isso, não se apegou jamais a um ideário socialmente determinado, que se impusesse ao indivíduo de fora para dentro. Sua defesa da democracia tem essa dimensão.²⁷¹

Ao formular um “novo humanismo”, expandiu a dimensão social do artista (e também a do cientista), que teria a função, por meio da arte, de despertar a criatividade na sociedade. Dessa forma, as estruturas mais sutis da realidade seriam reveladas. “Nesse contexto, recupera-se autor-obra-humanidade (não propriamente a equação conhecida: autor-obra-público)”.²⁷² Em sua concepção, a arte é essencialmente transformadora, realizadora. Segundo José Luiz Goldfarb, ele propõe uma nova visão de mundo, “que recupere uma dimensão ética mais realista e promova o desenvolvimento efetivo do ser humano, não mais permitindo que um homem exclusivamente racional com projetos tecnológicos mirabolantes dirija os destinos humanos”.²⁷³

Schenberg disponibilizou especial atenção aos jovens, exatamente porque eles estariam mais suscetíveis às criações inovadoras. Sendo assim, ampliou a oportunidade de participação na *X Bienal* às novas gerações de artistas, reivindicando a criação de uma terceira sala de arte brasileira. Mesmo não estando prevista nos planos da Fundação Bienal, a proposta foi aprovada por Matarazzo. Segundo Schenberg, “pareceu

²⁷⁰ Ibidem, p.162.

²⁷¹ Ibidem, p.175.

²⁷² AJZENBERG, Elza. M. Schenberg: a crítica e o olhar da descoberta. In: *O mundo de Mário Schenberg*. São Paulo, Casa das Rosas, 1996, p.27. (catálogo de exposição)

²⁷³ GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994, p.168.

(...) ao júri que havia numerosos outros novos valores dignos de serem apresentados, mesmo que as suas propostas não tenham ainda sido realizadas de modo tão definitivo como às dos participantes jovens das duas categorias mencionadas”.²⁷⁴ Para a nova sala, foram selecionados cerca de 30 artistas com menos de 30 anos de idade.

Também na sala *Artes Mágica, Fantástica e Surrealista*, jovens artistas foram incluídos “por motivos de afinidade temática e expressiva, sobretudo pintores e artistas gráficos”.²⁷⁵ Para Schenberg, a imaginação fantástica alargava a concepção tradicional da realidade. Como as sucessivas transformações no campo social e político impediam a captação do real em seu “movimento dialético”, a arte fantástica poderia servir de “guia para a ação mais eficaz do que o simples raciocínio lógico do mundo de hoje e, sobretudo, no de amanhã”.²⁷⁶ O realismo mágico e fantástico teria papel significativo no “novo humanismo”, influenciando a visão cósmica global e as concepções sociais e existenciais.

Uma nova geração de artistas surgiu, em 1963, propondo a retomada das raízes de vanguarda artística. O grupo de Realismo Mágico teve como marco a exposição-*happening* de Wesley Duke Lee, no João Sebastião Bar. Ainda em 1964, o Grupo Austral, do movimento internacional *Phases*, configurava-se em outra vertente da nova figuração, pesquisando a imagem surrealista através dos multimeios. Marcelo Ridenti, ao apontar a possibilidade de uma aproximação entre tropicalismo e surrealismo, interpretou este último como “a crítica ao racionalismo positivista, a proposição da

²⁷⁴ SCHENBERG, Mário. Sala Novos Valores. *X Bienal*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da X Bienal de São Paulo), p.45.

²⁷⁵ Idem.

²⁷⁶ SCHENBERG, Mário. Um novo Realismo. In: *Pensando Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988, p.186.

revolta do espírito e da revolução social, com o reencantamento do mundo, a reinvenção do mito, adversário da religião, profetizando-se a utopia”.²⁷⁷

Mesmo que a presença dos “novos valores” já se fizesse notar na mostra de 1967, Schenberg identificou algumas características específicas nas propostas artísticas apresentadas em 1969:

Nota-se, por um lado, uma assimilação mais profunda das concepções do movimento internacional atual e, por outro, a preocupação de um caráter nacional brasileiro mais marcado, dentro da posição básica de uma aproximação entre a arte e a vida, tanto na temática como na execução.²⁷⁸

A *X Bienal* contou com a presença de Claudio Tozzi, Mira Schendel, Carmela Gross, Marcelo Nitsche, entre outros artistas que adotaram as “linguagens revolucionárias” destacadas pelo crítico.

3.3 Relatos sobre o boicote na imprensa escrita

Logo após o AI-5, a imprensa carioca e paulista recebeu um “manual”, que tinha como objetivo estabelecer o controle das informações divulgadas ao público. Segundo Beatriz Kushnir, entre as regras,

(...) estava proibido veicular críticas ao “governo e às instituições”, aos atos institucionais e complementares, comprometer a imagem ordeira e econômica do Brasil, veicular declarações, opiniões ou citações de cassados ou seus porta-vozes, publicar sobre os movimentos estudantis, operários, “subversivos”.²⁷⁹

²⁷⁷ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.286.

²⁷⁸ SCHENBERG, Mário. Sala Novos Valores. *X Bienal*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da X Bienal de São Paulo), p.44.

²⁷⁹ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004, p.37.

As reações a essas imposições foram as mais diversas, embora uma parcela dos profissionais da imprensa tenha promovido a resistência e até mesmo o combate aos arbítrios do regime militar; Beatriz Kushnir, em *Cães de Guarda*, demonstrou que outro grupo prestou-se a colaborar com o Estado autoritário. Profissionais de diferentes posições frequentavam, muitas vezes, o mesmo jornal.

Marialva Barbosa também comentou que as reações da imprensa às formas de censura foram múltiplas:

Há aqueles que optam por aceitar as ordens que chegam à redação por meio de bilhetes e telefonemas; há aqueles que de fato sofrem censura prévia e há aqueles que promovem um discurso de inclusão no ato censório posteriormente a sua efetiva existência, como forma de se incluir num movimento de defesa do interesse do público.²⁸⁰

Havia variações até mesmo na conduta, mais ou menos rigorosa, de cada censor. Mesmo que alguns autores insistam na ineficiência e no despreparo dessas personalidades, eles eram, na verdade, um reflexo da própria sociedade, que em parte apoiava a censura.

A diversidade de posicionamento diante da censura foi verificada em mais de uma centena de artigos, consultados nos arquivos da Fundação Bienal. Uma parcela da imprensa publicou *releases* enviados pela Fundação Bienal, divulgando o sucesso na organização da mostra, o recorde de delegações estrangeiras e de artistas participantes e de visitação do público. Nesses casos, o boicote, quando comentado, era apresentado como manifestação sem efeitos significativos. Por outro lado, mesmo que de forma fragmentada, descontínua, informações sobre adesões ao boicote e seus efeitos na mostra foram repassadas aos leitores. As notícias eram divulgadas por meio de pequenas notas e em menor número por artigos dedicados exclusivamente ao assunto.

²⁸⁰ BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 192.

Muito embora a instauração da censura tenha prejudicado a propagação de notícias que não visassem o interesse do regime, como era o caso do boicote à Bienal, foi possível, no confronto das informações, apreender a diversidade de opiniões quanto ao protesto político. Ao lado dos artigos assinados por críticos de arte sobre o assunto, foram encontrados vários textos sem autoria. A publicação de análises críticas sem assinatura do autor era uma das práticas adotadas por jornalistas para evitar represálias políticas.

O *Correio da Manhã* teve papel fundamental na divulgação da versão não-oficial dos fatos, divulgando vários artigos sobre o boicote em 1969. Apesar de o periódico ter apoiado a ação militar contra João Goulart, logo após o golpe, colocou-se em oposição ao regime de exceção. Niomar Muniz Sodré Bittencourt, que, além de dirigir o MAM-RJ, comandava o jornal carioca, chegou a ser presa por 23 dias, em “regime de incomunicabilidade”, após a instauração do AI-5: “a justificativa recai no fato de o jornal ter publicado artigos e reportagens de cunho oposicionista”.²⁸¹ Pierre Restany divulgou o caso na revista italiana *Domus*, informando que a diretora do jornal teria sido detida em 7 de janeiro de 1969, por haver desafiado a censura no editorial que assinara naquela data:

Entre outras coisas, seus juízes militares a acusam de haver pronunciado em Recife, diante dos estudantes da Faculdade de Jornalismo de Pernambuco, um discurso a *la Saint-Just* convocando os jovens jornalistas a tudo fazer para reencontrarem a liberdade de uma profissão que seus colegas mais velhos não souberam preservar.²⁸²

As notícias da detenção e julgamento iminente chegaram à França e provocaram uma onda de protestos. Em tempos de coação política e econômica sobre os órgãos de

²⁸¹ Ibidem, p. 191.

²⁸² Boicote à X bienal: A anticarreira ou as especulações sobre a cultura impossível. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1969.

comunicação, poucos foram os que afrontaram o regime militar com tamanha audácia.

Restany reconheceu a singularidade do *Correio*:

Somente um jornal no Rio de Janeiro tentou, até o fim, representar a oposição democrática liberal: foi o CORREIO DA MANHÃ cuja diretora responsável é Niomar Moniz Sodré Bittencourt, presidente também do Conselho de Administração do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Aracy Amaral também destacou que “somente a imprensa do Rio envolveu-se com o acontecido, debatendo a crise e seus motivos durante os meses que precederam a abertura da Bienal”.²⁸³

Dentre os artigos que trataram do assunto, destaca-se a notícia sobre os protestos favoráveis ao boicote que aconteceram na Venezuela²⁸⁴ e a publicação da carta enviada a Matarazzo Sobrinho pelo crítico português Augusto França, oficializando sua adesão ao boicote.²⁸⁵ O jornal também abriu espaço para intelectuais e artistas, entre eles Pierre Restany, Mário Pedrosa, Flávio de Carvalho e José Celso Martinez.

No dia 30 de agosto, um artigo de Luiz Rodolpho²⁸⁶ anunciou a importância do protesto político: “o boicote à *X Bienal* de São Paulo, deflagrada no plano nacional ao internacional, resultante da luta contra a censura, pela liberdade da criação plástica e em defesa do livre exercício da crítica de arte, alcançou os resultados previstos”.²⁸⁷ A

²⁸³ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.155.

²⁸⁴ Venezuelanos boicotam a X Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 set. 1969.

²⁸⁵ Luiz Rodolpho. Augusto França deixa o júri internacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 set. 1969.

²⁸⁶ A historiadora da arte Sheila Cabo, no texto *Convite ao político: fotografia como resistência*, apresentado no XIV Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, em outubro de 2005, informou que Luiz Rodolpho era o pseudônimo utilizado pelo crítico Mário Pedrosa durante os anos de repressão militar. Essa era uma prática comum, utilizada para burlar os órgãos censores do Estado.

²⁸⁷ Luiz Rodolpho. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, sábado, 30 ago. 1969.

mostra, que seria inaugurada em 27 de setembro, estaria distante da programação ambiciosa de comemoração dos vinte anos de existência; seria uma “Bienal mutilada e inexpressiva”. A notícia trazia o nome de dezenas de artistas brasileiros que haviam recusado o convite de participação e salientava o cancelamento de salas especiais.

Além dos artistas que aderiram ao boicote, Luiz Rodolpho informava que outros artistas, “alguns com obra mais importante e significativa que a dos próprios convidados, também não se inscreveram à seleção do Júri”.²⁸⁸ Ilustrando a notícia, estavam as imagens da gravadora Maria Bonomi, que recusara a participação em sala especial, de Sérgio Camargo, que aderiu ao boicote em Paris, e de Lygia Clark, que havia participado da última *Bienal de Veneza*, em 1968, com suas experiências sensoriais.

Fig. 02 – Lygia Clark, Maria Bonomi.

Fonte: Luiz Rodolpho. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada.
Correio da Manhã, sábado, 30 ago. 1969.

O *Correio* continuou a publicar informações sobre a manifestação política contrária à Bienal, mas sua má administração, somada à redução da publicidade e sucessivos casos de censura, acabou por arrendar o jornal, em 11 de setembro de 1969, pela Cia. Metropolitana de Construções, pelo prazo de quatro anos e cinco meses. Niomar Moniz Sodré Bittencourt continuou na empresa *Correio da Manhã S/A*, com a principal função de supervisionar a execução do contrato. Ao verificar que o jornal estava sendo liquidado aos poucos, no começo da década de 1970, Bittencourt recorreu à justiça, na tentativa de reaver o controle do periódico. Sem conseguir reverter a situação, uma última edição foi publicada, em julho de 1974.

Arnaldo Pedrosa D’Horta, antigo colaborador do *Estado de São Paulo – Jornal da Tarde*, analisou a questão do protesto político promovido pelo grupo de artistas e críticos. Para D’Horta, a confluência entre as esferas da arte e da política vinham acontecendo reiteradamente:

(...) é frequente que os artistas tomem, como assunto, temas políticos, inclusive de maior atualidade; e também tem sido frequente que os governos, principalmente em regimes autoritários, não se contenham ante a liberdade da manifestação artística e queiram orientá-la pondo a seu serviço, ou censurando-a, para que ela se amolde à moral do tempo, faça a apologia da ideologia oficial, ou pelo menos não assuma, em relação aos valores políticos vigentes, uma posição crítica.²⁸⁹

O boicote teria conseguido provocar um debate de proporção internacional em torno do problema de se saber se os artistas deveriam, ou não, dele participar – “indagando-se até que ponto mandar-lhe obras significa uma convivência com o regime político entre nós instalado, ou ao contrário, em que medida os artistas devem abstrair desse problema, para encarar apenas a importância desse festival de artes plásticas”.²⁹⁰

²⁸⁹ HORTA, Arnaldo Pedrosa. Bienal. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, São Paulo, 13 ago. 1969.

²⁹⁰ Idem.

Nesse impasse, aos artistas brasileiros coube a decisão individual, enquanto que, no exterior, as retiradas aconteciam coletivamente.

Segundo o crítico, “foi lamentável, mas foi igualmente inevitável, que o fato político se inserisse no acontecimento artístico, acarretando a degradingolada de uma manifestação que anteriormente chegou a ser, realmente, de maior importância no cenário internacional”.²⁹¹ Sem, portanto, negar a legitimidade da manifestação política, D’Horta ressaltou outro aspecto da deterioração da Bienal. O empreendimento de Matarazzo, que havia contado com a colaboração “de algumas das figuras mais prestigiosas de nosso mundo intelectual e artístico”, não tinha conseguido ser implantado definitivamente. Pelo contrário, o crítico verificava “o definhamento, a perda de sentido, a gratuidade crescente de um espetáculo que tanto mais engordava na aparência, quanto mais se desmilinguia em seu recheio”.²⁹² O erro básico estaria na inconsistência de uma direção artística que

(...) foi sempre minada, e sucessivamente desprestigiada, a ponto de que os elementos por ela responsáveis não conseguiam manter-se no posto; e foram tantos e tais os valores que o maquinário montado assim moeu, que a presente Bienal chegou ao cúmulo de ser preparada e de instalar-se sem ter direção artística nenhuma.²⁹³

Ao lado dos textos críticos de D’Horta, o *Jornal da Tarde* divulgou notícias sobre o preparo da *Bienal*. O artigo *A Bienal, trabalho e alegria dos operários* destaca o clima descontraído dos operários e a grande movimentação na montagem da exposição.

²⁹¹ HORTA, Arnaldo Pedrosa. Ainda a Bienal. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, São Paulo, 22 out. 1969.

²⁹² Idem.

²⁹³ Idem.

Fig. 03 – Montagem dos painéis do artista canadense Greg Curnoe.

Fonte: A Bienal, trabalho e alegria dos operários. *Jornal da Tarde/O Estado de São Paulo*, São Paulo, 9 set. 1969.

Geraldo Ferraz, jornalista e crítico de arte, acompanhou a história da Bienal de São Paulo e desenvolveu inúmeros textos críticos sobre a mostra bianual desde sua origem.²⁹⁴ A partir de 1956, e pelos quinze anos que se seguiram, comandou a coluna de artes plásticas no jornal *O Estado de S. Paulo*. Sua discordância quanto ao boicote era clara. No artigo *A Bienal de São Paulo e suas implicações*, assim relatou:

Criticou-se sempre, critica-se ainda o que e o como da Bienal e este ano se tem uma primeira experiência limitadora do número de participantes. Limitação que nem sempre ocorre pela intencionalidade da orientação, porquanto artistas “convidados” e que prometeram contribuir, acabaram achando motivos para desistir. Não vamos julgá-los na coragem ou na covardia da ausência, na restrição mental ou na intenção refletida. Cabe-nos apenas registrar que houve esses casos e remeter a ausência ao foro

²⁹⁴

Sobre os textos críticos publicados na década de 1950 que refletiam sobre a Bienal, ver a tese de doutorado de Ana Maria Pimenta Hoffmann, *Crítica de Arte e Bienais: as contribuições de Geraldo Ferraz*, defendida na ECA/USP, em 2007.

íntimo de cada um por que, naturalmente, nenhum caso empobreceu irremediavelmente a X Bienal.²⁹⁵

Mesmo que não visse prejuízos para a Bienal, reconhecia que a manifestação havia conseguido repercussão: “podemos considerar entretanto ainda uma vez que houve o aproveitamento para aqueles que sempre desejam sabotar o esforço construtivo, o que nos parece lamentável, lamentação que vai arrancar lágrimas irônicas dos que nos julgam, por sua vez, favoráveis, a qualquer preço, à realização da Bienal”. A utilização da palavra “sabotagem” sugere que o protesto pretendia prejudicar, intencionalmente, a mostra brasileira, sem apresentar justificativas autênticas. Contudo, Ferraz também apontou as falhas da organização da mostra e da representação brasileira.

A palavra “sabotagem” aparece mais uma vez, no mesmo texto, quando Ferraz discorre sobre as representações internacionais que não compareceram. Em suas palavras: “nas demais manifestações a Bienal não sofreu, ao que acreditamos, a sabotagem que fechou tantas portas e caminhos para este comício internacional”.²⁹⁶ O crítico termina o artigo defendendo o diretor da Bienal e recriminando a iniciativa política do grupo de artistas e críticos:

A pertinácia de Francisco Matarazzo Sobrinho suportou muitos golpes e contrariedades e superou dificuldades talvez maiores do que nunca. O mérito lhe cabe de ter insistido com essa iniciativa a que seu nome se acha inadmissivelmente ligado. Arte e cultura tiveram nele um pertinaz realizador, que preencheu o papel que cabia, na precariedade do meio, entre ambições ferozes e nefastas, que mais prejudicam do que servem à causa.²⁹⁷

²⁹⁵ FERRAZ, Geraldo. A Bienal de São Paulo e suas implicações. *O Estado de São Paulo*, 28 set. 1969.

²⁹⁶ Idem.

²⁹⁷ Idem.

O *Estado de S. Paulo* também publicou vários artigos durante os meses que antecederam a inauguração da mostra, anunciando o andamento dos preparativos da *Bienal*, porém, sem ressaltar as questões políticas. Os fatos relativos ao boicote, quando citados, não vinham acompanhados de análise crítica. Vale lembrar que o *Estado de S. Paulo* começou a receber censura na véspera do AI-5, informação que foi confirmada pelo jornalista Oliveiros S. Ferreira, em entrevista à Beatriz Kushnir.²⁹⁸

Em *Bienal de posse das obras*, o jornal destacou o trabalho intenso no pavilhão da Bienal, onde operários organizavam “centenas de caixas contendo obras dos 65 países que participarão da mostra”.²⁹⁹ Também em *A desordem organizada*, a grande movimentação dentro do pavilhão teve destaque. O boicote foi descrito, no mesmo artigo, como uma “etapa” superada: “tendo ultrapassado a fase de tensão, em que alguns países vacilavam na participação, a Bienal se movimenta em vários sentidos, para que a exposição se inaugure dentro do prazo estabelecido”.³⁰⁰

²⁹⁸ KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 108.

²⁹⁹ Bienal de posse das obras. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1969.

³⁰⁰ A desordem organizada. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 ago. 1969, p.12.

Fig. 04 – Montagem dos painéis do artista canadense Greg Curnoe.

Fonte: Bienal de posse das obras. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1969

Nas semanas seguintes, o jornal continuou a publicar notícias sobre as delegações estrangeiras e artistas brasileiros participantes. Em 23 de setembro, ao lado de um artigo sobre o trabalho do júri de premiação, foi publicada uma nota assinada pela agência *Reuters*, relatando que os artistas representantes do México, Cordelia Uruela, Pedro Friedeberg e Antonio Pelaez, não apoiavam o boicote. Os artistas lembravam que “a arte está acima da política, e que é errônea a decisão de alguns artistas de não participar da X Bienal de São Paulo”.³⁰¹ Porém, note-se que esse grupo de artistas foi selecionado para a *Bienal* somente após a recusa dos primeiros convidados, que tinham aderido ao protesto. Essa informação não foi repassada pelo jornal.

Membro da comissão de seleção dos artistas brasileiros e um dos organizadores da mostra, Walmir Ayala escreveu sucessivamente sobre os problemas enfrentados pela Bienal. Colunista do *Jornal do Brasil* entre 1968 e 1974, periódico matutino de grande

³⁰¹

Já reunido o júri internacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1969.

alcance no Rio de Janeiro, dava destaque, em uma edição de 1968, à crise interna da Fundação Bienal, notando que, mais uma vez, o desentendimento entre membros da diretoria e os colaboradores levaram a demissões, trazendo à tona as falhas que se tornavam crônicas na entidade.

Embora reconhecesse as inúmeras falhas da instituição, para Ayala, o protesto trazia consequências negativas ao cenário artístico brasileiro, que tinha a *Bienal* como seu principal evento. A ausência dos Estados Unidos foi comentada no artigo *A Bienal e o prejuízo*: “não se pode deixar de lamentar a ausência da Sala de Arte e Tecnologia Americana, que nos poria em dia com os mais modernos meios de expressão e comunicação artística”.³⁰² E questionava: “quem perdeu com isso? Quem foi atingido? Quem foi realmente frustrado neste desencontro? Cada um que responda por si”.³⁰³

Ayala defendia a intercomunicação entre as regiões americanas, acreditando que da soma de esforços “nascerá aquele estágio da cultura capaz de estabilizar os povos americanos em termos de civilização”. Ao final do artigo, expôs a opinião do artista argentino Magariños, que acusava o jugo norte-americano e francês “como responsável principal por boicotes e confusões, para manter o obscurantismo e subserviência cultural da América Latina”.³⁰⁴ O pensamento era compartilhado por alguns artistas latino-americanos.

Em outro artigo, *O Paraguai e a periculosidade*, Ayala deu voz, por meio de entrevistas, a vários membros de delegações latino-americanos, como Paraguai, o Uruguai e a Argentina. Na fala desses membros, ressaltava-se a importância da Bienal para o desenvolvimento cultural do continente. O escritor paraguaio José Antônio Pratt

³⁰² AYALA, Waldir. *A Bienal e o prejuízo*. *Jornal do Brasil*, Seção Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 11 set. 1969.

³⁰³ Idem.

³⁰⁴ Idem.

Maians, que acompanhava os artistas do seu país, enxergava deste modo o boicote de artistas uma “obra de arte”:

Esta não participação para mim é uma participação terrivelmente concreta, e eu creio que Júlio Le Parc, por exemplo, compreende muito bem isso. Não creio que seja um problema exclusivamente político e egoísta, mas uma projeção da nova esquerda ainda não definida, mas pateticamente inevitável.³⁰⁵

O argentino Le Parc havia aderido ao boicote junto a outros artistas do seu país.

Jorge Paez-Vilaró, pintor uruguaio e membro do júri de premiação, também foi entrevistado por Ayala. Vilaró vinha participando das *Bienais* como comissário ou artista desde a primeira edição da mostra e, para ele, “na América Latina podemos falar de arte antes e depois da Bienal de São Paulo”. O problema da arte na região estaria relacionado com a falta de lugar para mostrar, “o que significa comparar-se e medir-se com os outros artistas do mundo”. Não só do ponto de vista da performance individual, enquanto criador, mas como afirmação da própria experiência que se realiza dentro da comunidade.³⁰⁶

No mesmo artigo, foi publicado um recorte do jornal *Clarín*, trazido ao Brasil pelo crítico argentino Inácio Pirovano, em que o artista Victor Magariños explicava a sua participação:

Depois de conhecer a fundo os argumentos pelos quais certos artistas e outras tantas nações não vão participar da X Bienal de São Paulo; ao conhecer os nomes dos que estavam à frente e aderiam ao movimento, boicotando a Bienal, foi que decidi participar da referida mostra. Os mesmos homens que já desfrutaram os prêmios da bienal de Veneza e deste de que nos ocupamos, agora tratam de destruí-las, para que a atenção mundial se concentre na Bienal de Paris, a única talvez que ficará de pé: participo porque desejo que a América Latina conserve suas fontes de cultura, sua liberdade e sua independência cultural. Meu sentido de liberdade vai além dos rótulos filosóficos e ideologias políticas; das

³⁰⁵ AYALA, Waldir. O Paraguai e a periculosidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

³⁰⁶ Idem.

barbas compridas e dos trapos coloridos; está na profundidade do ser e na recusa ao ato que menospreza a dignidade humana.³⁰⁷

Muitos dos problemas da mostra brasileira, segundo Ayala, viriam da sua concepção inspirada na Bienal de Veneza: “a mostra veneziana, inaugurada em 1895, chegou aos nossos dias naturalmente atingida por vícios de visível decadência, o que autoriza até certo ponto a contestação internacional maciça às bienais internacionais”.³⁰⁸ Uma “Bienal” não corresponderia mais “ao espírito criador contemporâneo”, mas “estaria corrompida do maneirismo burguês, entre o balanço do comércio, a nutrição do vedetismo, o delírio da sofisticação e a ronda da politicagem”.³⁰⁹ Sob esse aspecto, o crítico aceitava e entendia a contestação que atingia a *X Bienal* de São Paulo, que inclusive “impulsiona à reformulação total de sua estrutura, procedimento e perspectiva”.³¹⁰

No entanto, a manifestação política que atingia a Bienal foi energeticamente condenada pelo crítico no artigo *A Bienal em questão*. O protesto contra a censura exercida em certames nacionais era, para Ayala, apenas um “pretexto” para boicotar a *X Bienal*:

Contra a censura estamos todos nós. Mas esta censura existe oficialmente e tem se exercido em relação ao teatro e ao cinema, por exemplo, sem que os dramaturgos, os artistas, os cineastas, nem os críticos especializados, tenham decidido por um complot suicida, por um silêncio, ou boicote de si mesmos.

Pelo contrário, o filme é recusado, faz-se outro filme; a peça é cortada, escreve-se outra. E se diz tudo outra vez, e se vence pela exaustão, e tudo fica claro – é o processo natural e fatal da revolução pelo espírito. De

³⁰⁷ Idem.

³⁰⁸ AYALA, Walmir. *A Bienal em questão*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

³⁰⁹ Idem.

³¹⁰ Idem.

repente, por causa da censura, pelo menos é o que se proclama, um grupo decide degolar a Bienal de São Paulo.³¹¹

O crítico reclamou também da má qualidade da informação propagada no exterior e relatou sobre o “clima de absoluta liberdade” em que havia trabalhado o júri de seleção da representação brasileira: “foi precipitada e injusta a campanha que vem em prejuízo unicamente dos artistas e do público brasileiro”.³¹²

A grande adesão ao boicote teria motivações diversas:

Além do grande número de artistas que aqui aderiram ao boicote sem convicção, outros que capitalizaram o boicote em razão de seus interesses e limitações (os que não foram convidados, os que não tinham obra, os que não tinham recursos para executar uma boa representação), outros que aderiram coagidos por ameaças.³¹³

Apesar de uma parcela significativa de adesões, Ayala apontava também um movimento no sentido inverso, por parte artistas e críticos:

Há um número considerável que apoiou a Bienal, com plena consciência de que não poderiam agir de outra forma, de que não poderiam lutar de outra forma, com outras armas neste campo de luta, do que a enérgica afirmação de seus princípios de liberdade, através do seu meio de expressão.³¹⁴

Ayala defendeu veementemente a *Bienal*, ao mesmo tempo repreendendo a postura dos manifestantes. Mesmo dizendo respeitar as “reais e inadiáveis convicções de cada um”, recriminou “a impostura, o oportunismo, o egoísmo, a coação, o ressentimento, a covardia, e tantos outros ácidos disfarçados de patriotismo”.³¹⁵

Reconheceu a “corajosa delegação inglesa”, que não aderiu ao boicote e não quis

³¹¹ Idem.

³¹² Idem.

³¹³ Idem.

³¹⁴ Idem.

³¹⁵ Idem.

misturar arte com política, e ressaltou a opinião de alguns artistas argentinos, que “acusavam a ditadura cultural norte-americana e parisiense de querer prejudicar a maior manifestação latino-americana de artes plásticas, para manter o subdesenvolvimento artístico da fecunda região sul americana”.³¹⁶

Também condenou a Bienal de Paris, que teria sido o pivô da manifestação política. Segundo Ayala, a mostra francesa tinha em seu regulamento um item restritivo: “o Conselho Administrativo da Bienal de Paris reserva-se o direito de excluir da Bienal, as obras que forem consideradas como ofensivas à moral, às instituições, aos sentimentos religiosos ou nacionais dos diferentes países”.³¹⁷ Por conta disso, questionou:

E isto não é censura? E contra isto não protestamos? Antes de cogitar de organizar uma representação passível de censura, deveríamos recusar, tendo em vista aquele parágrafo do regulamento, de participar da Bienal dos Jovens de Paris. Isto demonstraria coerência com os princípios legítimos da liberdade.³¹⁸

Outros protestos que atingiam a *Bienal* também foram ressaltados: “Minas reclamava a ausência de mineiros na seleção brasileira, o Rio Grande do sul reclamava a ausência de gaúchos”.³¹⁹ Como justificativa para essa discrepância regional entre os participantes, Ayala apontou o pouco tempo disponível para organizar a mostra e o número reduzido de convidados com que tiveram que trabalhar. E mais uma vez lamentou: “quanta bandeira de liberdade erroneamente desfraldada”. Ao final do texto, o crítico concluiu:

³¹⁶ Idem.

³¹⁷ Idem.

³¹⁸ Idem.

³¹⁹ Idem.

De tudo nos fica a impressão de que a arte está sendo usada. Quem intimamente concordar com isto faça bom proveito. Só não podemos admitir que esta utilização venha em prejuízo da cultura do povo que com seus impostos paga a Bienal, e dos artistas que, impossibilitados financeiramente de outro acesso às pesquisas contemporâneas, encontram na Bienal a informação indispensável à sua atualização cultural.³²⁰

Em artigo publicado após a abertura da mostra, Ayala informou seu público da decisão da Associação Brasileira de Críticos de Arte, de reconsiderar a orientação redigida pelo presidente da Associação, Mário Pedrosa, dizendo que a entidade não mais indicaria nomes de críticos para comissões julgadoras de salões oficiais ou particulares. Para aqueles que apoiaram o documento, “a finalidade do mesmo se cumpriu, isto é, atingiu a Bienal e trouxe à imprensa a discussão do problema da censura”.³²¹ Porém, o crítico não via qualquer prejuízo à *Bienal* na recomendação da ABCA: “foi um esforço tão inútil como este de agora restaurar tudo como antes, aceitar o mesmo jogo, voltar ao mesmo procedimento”.³²² Segundo Ayala, a *X Bienal* manteria o “alto nível de qualidade” nas salas brasileiras e contaria com nomes de primeira grandeza.

Antonio Bento, em *Antevisão da X Bienal*, constatou que uma crise se havia instalado nas *Bienais* desde os acontecimentos de 1968, em Veneza. “na de S. Paulo (...) houve até boicote nacional e internacional contra a realização da grande exposição, por motivos políticos, que são do conhecimento público”.³²³ Porém, ao lado disso, o crítico reconheceu uma crise interna às artes: “tanto em Veneza como em S. Paulo, nota-se que há protestos e descontentamentos contra a organização das duas mostras resultantes da própria crise da arte atual, subordinada às exigências do mercado na sociedade de

³²⁰ Idem.

³²¹ AYALA, Walmir. Nova Bienal à vista. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, s/data.

³²² Idem.

³²³ BENTO, Antônio. Antevisão da X Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

consumo”.³²⁴ De modo distinto, Maria Eugênia Franco ressaltou a participação de um artista brasileiro, Almir Mavignier, na delegação alemã: “conhecendo bem a organização da *Bienal*, sua importância como fonte de informação, e o meio artístico brasileiro, não hesitou em comparecer, apesar dos mal-entendidos surgidos”.³²⁵

Um artigo divulgado pelo *Jornal do Commercio* avaliou um texto sobre a *Bienal*, publicado na revista *Visão*, que havia divulgado informação inexata: “do retrospecto feito pela revista, com séria intenção informativa, anotemos o lapso das referências a eventual circular falsa – que não houve – com base do movimento de contestação nascido na Europa e chegado nos EUA”.³²⁶ Desconsiderando a carta “forjada”, que indicava restrições às artes plásticas dentro da *Bienal*, o protesto teria surgido “naturalmente em decorrência de fechamento de exposições de arte, notoriamente conhecido no exterior nesta era de comunicações jornalísticas, via rádio, quando não via satélite”.³²⁷

O artigo informava que as adesões por artistas estrangeiros teriam decorrido dos sucessivos casos de censura no campo da arte e evidenciava que, no âmbito interno, a situação teria evoluído de forma diferente. Os posicionamentos foram diversos,

(...) havendo tanto os que se juntavam ‘a posteriori’ aos gestos europeus e norte-americanos, muitas vezes se sacrificando, numa solidariedade artística, ou magoados com o fechamento de exposições coletivas, como os que acharam que contestações gerais não deveriam afetar importante mostra, útil a cultura do país, que devia e deve ser preservada e melhorada.³²⁸

³²⁴ Idem.

³²⁵ FRANCO, Maria Eugênia. Homenagem a Albers. *Jornal do Brasil*, Caderno b, Rio de Janeiro, 27 set. 1969, p.5.

³²⁶ X Bienal de São Paulo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

³²⁷ Idem.

³²⁸ Idem.

O artigo salientava que, no Brasil, cada um teria tomado sua própria decisão. As associações de artistas e críticos AIAP e AICA teriam respeitado as posições tomadas, embora a Associação Internacional de Críticos não recomendasse as participações em júris de seleção.

Muitos embora artistas e críticos estivessem lamentando a falta de delegações europeias e norte-americanas, havia a compreensão de que, “de fora do Brasil, elas hajam chegado às conclusões a que chegaram, em defesa da dignidade da arte. A sensibilidade estética comporta grandes gestos, movidos pelo coração, como a História apronta através dos tempos”.³²⁹ Em seguida, o artigo trazia notícias sobre recusas de artistas e sobre a ausência de alguns premiados e selecionados recentemente em outros eventos, como Wanda Pimentel, R. Colares, Maria do Carmo Seco, Antônio Manuel e Evany Fanzeres.

Apesar de reconhecer a legitimidade do protesto político, o texto terminava reivindicando a soma de esforços para melhorar a *Bienal*, que não deveria desaparecer:

Como apontaram alguns artistas e críticos, é necessário aperfeiçoar a Bienal de São Paulo retirando-lhe o cunho paternalístico que lhe entrava, atualmente, a ação e obtendo a transformação da Bienal num instrumento flexível e dinâmico de ação cultural e estética, dirigido por um colegiado técnico, como ocorre com as Universidades.³³⁰

O artigo foi publicado sem assinatura, mas é possível suspeitar de que Mário Barata fosse o autor, visto que era colaborador do *Jornal do Commercio* naquele período.

Outro artigo, publicado posteriormente com a assinatura de Barata, reforçava a ideia de crise na instituição:

³²⁹ Idem.

³³⁰ Idem.

O declínio visível no sistema da Bienal de São Paulo e em sua aplicação, intensificou-se na medida em que técnicos da história e crítica da arte ou da museografia foram afastados da direção da grande mostra bandeirante. A consagração do sistema paternalístico-amadorístico, independentemente das qualidades humanas e pessoais do fundador da Bienal, que a criou como patrocinador e não como técnico, fez com que erros grandes fossem cometidos crescentemente, nas últimas bienais.³³¹

Dentre as imagens que ilustravam o texto, estava a fotografia do trabalho do artista iugoslavo Sijakovic-Sijak, que estivera no pavilhão do Ibirapuera até as vésperas da inauguração. Os artistas daquele país votaram pelo próprio afastamento, aderindo ao boicote.

Morgan Mota, colunista do jornal mineiro *Diário da Tarde*, informou seus leitores a respeito dos artistas que estariam presentes na mostra e do movimento *Non a la Biennale*. Relatando sobre as últimas adesões, comentou, no final de agosto de 1969, que “a crise no âmbito internacional ainda perdura, apesar de todas as garantias e esclarecimentos por parte da Fundação Bienal de São Paulo”.³³² Ao lado do artista José Ronaldo Lima, Mota organizou uma abaixo-assinado, com 35 assinaturas de artistas mineiros, reivindicando maior atenção da *Bienal* à Minas Gerais.

Em outro jornal mineiro, *Diário de Minas*, Suzy Melo noticiou o protesto: “foi daí que ausências importantes desfalcaram a *X Bienal* de representações que sempre a valorizaram. Holanda, Venezuela, França, Estados Unidos e Suécia tiveram sua presença reduzida a mostras especiais ou a grupos mínimos de artistas. Alguns dos países nem mesmo se fizeram presentes nestas salas especiais, embora mantenham indiscutível liderança artística”.³³³

³³¹ BARATA, Mário. Aspectos organizativos da Bienal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 out. 1969.

³³² MOTA, Morgan. A Bienal sem crise. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte-MG, 25 ago. 1969.

³³³ MELLO, Susy. Quem te viu, Quem te vê. *Diário de Minas*, Belo Horizonte-MG, 02 nov. 1969.

Mesmo que de forma conflitante e fragmentada, informações sobre o boicote vieram a público. Jornais que adotaram uma postura combativa sofreram as consequências políticas. O *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*, periódicos que disputavam a liderança no mercado do Rio de Janeiro da década de 1960, tiveram destinos diferentes. O *Correio* sucumbiu nos primeiros anos da década de 1970: “fechou não apenas em função de suas limitações administrativas e empresariais, mas sobretudo porque não resistiu à política deliberada de extinção que contra ele moveu o Estado autoritário”.³³⁴

Já o *Jornal do Brasil*, ao assumir certa neutralidade política, evitou embates com o regime. Marialva Barbosa verificou que os editores do periódico impediram a publicação de cartas enviadas por Niomar Bittencourt, nas quais denunciava a deliberada tentativa do Grupo Metropolitana de liquidar seu jornal:

(...) para fugir das polêmicas envolvendo as dificuldades do *Correio da Manhã*, os editores do *Jornal do Brasil* colocavam-se, ostensivamente, numa espécie de campo neutro, apelando para as regras da objetividade, materializadas no regulamento interno da empresa, não tomando partido.³³⁵

O periódico consolidou-se nos anos seguintes e, ao final da década de 1970, passou a disputar com *O Globo* a liderança do mercado carioca.

Mesmo com a livre expressão vetada nos meios de comunicação brasileiros, mesmo que os protestos já não encontrassem fácil reverberação no país, eles continuaram. O boicote à Bienal persistiu e tomou força fora do Brasil.

³³⁴ RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Modernização e concentração: a imprensa carioca nos anos 1950-1970. In: NEVES, Maria Lúcia Bastos; MOREL, Marco; FERREIRA, Tania Maria Ressone da C. (orgs). *História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A, Faperj, 2006, p. 433.

³³⁵ BARBOSA, Marialva. *História Cultural da Imprensa: Brasil – 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007, p. 204-205.

3.4 O boicote teve sequência após o término da *X Bienal*

O protesto político manteve-se mesmo após o fim da mostra, em dezembro de 1969. Nos Estados Unidos, em 1970, artistas latino-americanos residentes naquele país reuniram-se para fundar o MICLA, *Movimiento por la Independencia Cultural de Latino América*, uma espécie de museu virtual que lutava contra as ações do CIAR (Center for Inter-American Relations), instituição que estava assumindo a representação da arte latino-americana naqueles anos. Um dos principais objetivos do grupo de artistas era dar continuidade ao boicote internacional à Bienal de São Paulo, em protesto contra os atos autoritários do regime militar no Brasil.

O grupo conquistou novas adesões para o boicote, entre elas figurando nomes como o de Gordon Matta-Clark. O artista relatou: “havendo estado em contato com artistas preocupados do Brasil, me dei conta da importância de tomar uma posição contra a situação no país”.³³⁶ Em carta aberta, publicada na sessão política da revista norte-americana *Art Forum*, Matta-Clark encorajou outros artistas a apoiarem a manifestação:

É de conhecimento público que a liberdade de expressão já não existe no Brasil, o que corresponde a uma sentença de morte à Bienal e à livre comunicação naquele país. Uma vez que todas as instituições e todos os indivíduos estão sob a ditadura, parece uma tolice gratuita pensar que se pode organizar uma exposição “independente”, ali, em setembro. No lugar de apoiar a causa do livre intercâmbio de informação pública, os

³³⁶ “Habiendo estado en contacto con artistas preocupados del Brasil, me di cuenta de la importancia de tomar una posición en contra de la situación allí. GUAGNINI, Nicolás. No, no y no: cunado los artistas se niegan a los curadores”. *Revista Ramona*, n.15, Buenos Aires, ago. 2001, p.11. (disponível em: <http://www.ramona.org.ar/files/r15.pdf>)

trabalhos expostos em São Paulo vergonhosamente prestarão importância a este governo totalitário e a seus aliados.³³⁷

A carta trazia o nome dos artistas que tinham expressado intenção de não enviar trabalhos à São Paulo: Carl André, Robert Morris, Walter de María, Michael Heizer, Hans Haacke, Mel Bochner, Dan Graham, Richard Serra, Keith Sonnier, Vito Acconci, Lee Jaffe, Christo, Terry Fox e Les Levine.

Uma das realizações do grupo foi a criação da publicação *Contrabienal*, uma “exposição impressa”, que trazia em cada página o trabalho de um artista participante. A edição única estava repleta de mensagens que aliavam arte e protesto; tratava-se de um dispositivo de resistência cultural, em favor da liberdade de expressão no Brasil. “Os organizadores da *Contrabienal* esperavam que os artistas considerassem mais honroso fazer parte da publicação, do que expor na *Bienal*”.³³⁸ A publicação teve grande repercussão e contou com a participação de vários artistas latino-americanos. Além daqueles que participaram diretamente, outros 112 artistas assinaram cartas manifestando apoio ao grupo.

³³⁷ “Es de conocimiento público que la libertad de expresión ya no existe en el Brasil, dando con ello una sentencia de muerte a la Bienal y a la libre comunicación en ese país. Dado que todas las instituciones y todos los individuos están bajo la dictadura, parece una tontería gratuita el pensar que se puede organizar una exposición “independiente”, allí, em Septiembre. En lugar de apoyar la causa del libre intercambio de información pública, los trabajos expuestos en San Pablo vergonzosamente prestarán importancia a ese gobierno totalitario y a sus aliados”. Idem.

³³⁸ CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberations*. Texas: University of Texas Press, 2007, p. 242.

Fig. 05 – Publicação *Contrabienal*.

Fonte: Exposição *Gordon Matta-Clark: Desfazer o Espaço*. MAM-SP, 12 fev – 04 abr, 2010.

3.5 Considerações sobre o boicote

Segundo Marcelo Ridenti, “na década de 1960, a utopia que ganhava corações e mentes era a revolução (não a democracia ou a cidadania, como seria anos depois)”.³³⁹ Propostas de revoluções políticas, culturais, pessoais, com significados diversos, marcaram o debate político e estético da época. Até mesmo o regime militar dizia-se “revolucionário”. Um mesmo sentimento utópico interligou intelectuais e artistas de vários países no boicote contra a Bienal de São Paulo, em 1969. Além dos casos de censura, também os problemas crônicos da instituição foram apontados como justificativas para o protesto. Denúncias contra as estruturas de poder autoritárias e

³³⁹

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

propostas de transformações sociais, políticas e estéticas reverberaram concomitantemente.

Mesmo com o AI-5 e com a repressão crescente a qualquer pensamento crítico de oposição, a reação às condições autoritárias apareceu, implícita ou explicitamente, nos jornais. No entanto, a constante derrota dessas forças transformadoras pelas estruturas de poder foi minando os projetos “românticos-revolucionários” que ainda sobreviviam resistindo à ditadura, na década de 1970, como era o caso do boicote. Com a manifestação política *Non a la Biennale*, artistas e críticos assumiram a contestação da ordem vigente, em prol de uma nação livre, sem diferenciar a vida da arte.

Relatos da época salientaram a diversidade de opiniões entre aqueles que apoiaram e aqueles que condenaram o boicote, e o mesmo foi averiguado nos documentos da Fundação Bienal. A recepção dos convites para participação na *X Bienal* e os ânimos que a conjuntura dos acontecimentos nas artes suscitou são os temas analisados no próximo capítulo.

4.

Os artistas se posicionam: aprovações e recusas à *X Bienal*

4.1 Preparativos para a Representação Nacional

Entre os documentos consultados no Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal, foram encontradas cartas e declarações, bem como respostas de artistas aos convites para a participação na mostra. O conjunto de informações indicou a diversidade de opiniões de artistas e críticos, mas sobretudo a dificuldade da instituição em dar andamento à organização da *X Bienal*, tendo em vista os imprevistos provocados pelo boicote.

Com a dissolução da Comissão de Artes Plásticas, em maio de 1969, restou ao júri de seleção dos artistas brasileiros, composto por Mário Schenberg, Walmir Ayala, Oswald de Andrade Filho, Marc Berkowitz e Edyla Mangabeira Unger, assumir a continuidade dos preparativos para a representação nacional. No catálogo da mostra, Marc Berkowitz comentou as dificuldades encontradas durante as atividades do grupo: “nunca um Júri de Seleção da Bienal de São Paulo teve que enfrentar obstáculos e problemas iguais aos da *X Bienal*. Obstáculos e problemas das mais diversas espécies, todos já sobejamente conhecidos e comentados”.³⁴⁰

³⁴⁰ BERKOWITZ, Marc. Sala Geral. In: *X Bienal*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da mostra)

Por conta do número excessivo de recusas à participação, os projetos iniciais tiveram que ser revistos. Segundo Aracy Amaral, “o júri de seleção da delegação brasileira teve de organizar novas salas a fim de compensar as muitas ausências”.³⁴¹ A sala especial de Arte Concreta e Neoconcreta teve que ser cancelada, assim com a sala Etapas, que traria os movimentos artísticos posteriores à Segunda Guerra. Segundo Marília Andrés Ribeiro, “tanto os concretistas quanto os neoconcretistas tomaram posição diante da iminência de uma revolução social no Brasil e muitos deles voltaram suas pesquisas para a criação de uma arte participante, de acordo com a realidade social do país”.³⁴² Com o golpe civil-militar, o Brasil tomou outra direção política e, diante da nova realidade, vários artistas da vertente concreta aderiram ao boicote.

Optou-se, então, pela organização de uma sala Geral, uma sala de Artes Mágica, Fantástica e Surrealista e outra, de Novos Valores. A sala Geral já existia em *Bienais* anteriores e agrupava artistas de várias tendências; na *X Bienal*, ela contou também com os artistas remanescentes das salas canceladas. A sala de Artes Mágica, Fantástica e Surrealista apareceu desfalcada, segundo Edyla Mangabeira Unger, “pela omissão de alguns artistas representativos destas modalidades de expressão, entre nós, não é o júri responsável. Circunstâncias diversas motivaram sua ausência, que nos compete lamentar”.³⁴³ A sala de Novos Valores foi requisitada pelo júri de seleção e atendida pela diretoria da Fundação Bienal. Nela, pretendia-se apresentar a nova geração de artistas, com suas propostas experimentais.

³⁴¹ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p. 156-157.

³⁴² RIBEIRO, Marília Andrés. *Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997, p.64.

³⁴³ UNGER, Edyla Mangabeira. Sala de Artes Mágica, Fantástica e Surrealista. In: *X Bienal: setembro/dezembro 1969*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da mostra)

Fichas de inscrições foram enviadas a museus, galerias e escolas, em maio de 1969; nesses locais os artistas puderam inscrever seus nomes espontaneamente. Em junho, convites foram expedidos a vinte e cinco artistas: João Câmara, Wyllis de Castro, Lygia Clark, Roberto de Lamônica, Antonio Dias, Hermelindo Fiaminghi, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Tomoshige Kusuno, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Roberto Magalhães, Marcelo Nitsche, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik, José Resende, Ione Saldanha, Mira Schendel, Ivan Serpa, Amélia Toledo, Yutaka Toyota, Rubem Valentim, Carlos Vergara, Mary Vieira, Franz Weissmann. Destes vinte e cinco convidados, somente oito decidiram participar da *X Bienal*. Com o alto índice de recusas, novos convites foram sucessivamente expedidos, até que os espaços estabelecidos para a representação brasileira estivessem preenchidos.

4.1.1 ARTISTAS BRASILEIROS QUE ACEITARAM O CONVITE

Rubem Valentim, após aceitar a participação, enviou carta à Fundação Bienal, pedindo informações sobre os últimos acontecimentos: “soube que vários artistas brasileiros não aceitaram o convite e que alguns países importantes não participarão, inclusive os Estados Unidos, é verdade?”³⁴⁴ Mário Wilches respondeu ao artista, buscando minimizar a importância dos fatos:

São exageradas as notícias de restrições que atingem a *X Bienal*, não como alvo mas como meio de contestação política. Os Estados Unidos virão não com a mostra de arte e tecnologia programada, mas com uma exposição que está sendo selecionada. Também a França, Itália, México,

³⁴⁴ Carta de Rubem Valentim para José Humberto Affonseca (Fundação Bienal), 16 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Argentina, Espanha e Portugal estarão presentes. Apenas não virão, por divergências políticas dos comissários a Suécia, a Holanda e a Bélgica.³⁴⁵

A carta-resposta relatava uma boa média de comparecimento dos artistas brasileiros, informando que, da lista de convidados em que Rubem Valentim estava incluído, quatorze já haviam respondido favoravelmente. Avaliava que aqueles que se recusaram a participar, em sua maioria, justificaram a decisão por conta da quantidade de obras que possuíam, insuficiente para preencher o espaço disponível. Também sugeria que alguns convites poderiam ter sido enviados para endereços antigos, não chegando aos destinatários. Afirmava, ainda, que o número de obras entregues pelos artistas inscritos para seleção, uma percentagem de 65%, estava “quase” dentro do esperado, pois uma parcela de desistências era sempre admissível.

Contudo, essas informações não condiziam com a realidade. Da primeira lista de convidados, apenas oito aceitaram participar, e não quatorze, conforme afirmava Mário Wilches. Mas, ainda assim, a resposta satisfez Rubem Valentim, que se colocou em defesa da instituição:

Salvemos a Bienal como Instituição cultural e que tem prestado os mais relevantes serviços às artes no Brasil. A arte que se faz no Brasil agora, se projetou internacionalmente porque existe a Bienal de São Paulo. Antes da Bienal, o Brasil em arte era provinciano e nada contaria no mundo.³⁴⁶

Valentim solicitava, ainda, ajuda à Fundação, para conseguir um catálogo da *Bienal Construtivista de Nuremberg*, de que havia participado, já que “Mário Pedrosa está muito ocupado”. Pedia também que fosse reservado um bom espaço para seus trabalhos

³⁴⁵ Carta de Mário Wilches (Fundação Bienal) para Rubem Valentim, 31 jul.1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁴⁶ Carta de Rubem Valentim para Mário Wilches (Fundação Bienal), 6 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

e se colocava à disposição para defender a *Bienal* na imprensa escrita e na TV, tão logo chegasse a São Paulo.

Segundo uma nota publicada em um jornal da época, Valentim teria desistido de se apresentar no último momento.³⁴⁷ Porém, dias antes da abertura da mostra, o artista reafirmou sua decisão: “participarei com 4 obras, que representam mais de meio ano de trabalho”.³⁴⁸ Sua presença também foi confirmada por meio das fotos da exposição, arquivadas na Fundação Bienal.

Yutaka Toyota solicitou mais espaço para suas obras e teve o pedido acatado pelo júri de seleção. Marc Berkowitz assinou a autorização, confirmando, assim, a presença do artista. Ao que tudo indica, houve uma flexibilização das normas especificadas pela Comissão de Artes Plásticas no novo regulamento, sobretudo quanto ao espaço definido para cada artista. João Câmara e Ione Saldanha também aceitaram os convites.

Do primeiro grupo de convidados, não foram encontradas as respostas de Roberto De Lamônica, Abraham Palatnik e Mira Schendel, mas é certo que esses artistas participaram da *X Bienal*, seus nomes, inclusive, constando no catálogo da mostra. Marcelo Nitsche participou também da mostra, tendo sido nela premiado.

Alguns artistas ficaram sabendo, pelos jornais ou por terceiros, de suas convocatórias para participar da mostra. Como Humberto Espíndola não recebeu um convite oficial, solicitou informações à Fundação. Não sabia se participaria como artista convidado ou como artista selecionado e se concorreria, ou não, aos prêmios: “meu

³⁴⁷ RODOLPHO, Luiz. Boicote à X Bienal: Augusto França deixa o júri internacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 set.1969.

³⁴⁸ Já reunido o júri internacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1969.

nome foi lembrado como suplente, no caso de faltar algum artista”.³⁴⁹ Sua participação foi confirmada em seguida.

Do primeiro grupo de convidados para a sala Etapas, nenhum confirmou presença. Porém, da sala de Artes Mágica, Fantástica e Surrealista, alguns aceitaram participar. José Ronaldo Lima respondeu afirmativamente, mas, preocupado com a possibilidade de restrições, ofereceu-se para rearranjar o conjunto de obras:

Comunico-lhe (...) que o tema dos trabalhos é essencialmente erótico e gostaria de saber se haveria algum problema com a censura para que eu mesmo, em caso afirmativo, faça uma censura prévia e planeje melhor o conjunto dos trabalhos.³⁵⁰

Ciente dos constantes vetos aos trabalhos de cunho erótico em exposições artísticas, Lima prontificou-se a moldar sua arte de acordo com o permitido. “A autocensura é um condicionamento sociocultural, baseado nos códigos da repressão instintiva”.³⁵¹ Com a imposição cada vez mais enérgica das normas restritivas do poder político, esse fenômeno de “enquadramento” aos padrões estabelecidos passou a ser recorrente.

Juarez Magno, Helena Wong, Walter Levy e Marina Caram aceitaram o convite, e suas respostas também estão no arquivo. No catálogo da *X Bienal*, apareceram, ainda, os nomes de Marcelo Grassmann, Niobe Xandó, Iazid Thamé, João Kaiúca, Luiz Carlos

³⁴⁹ Carta de Humberto Espíndola para a Fundação Bienal, 2 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁵⁰ Carta de José Ronaldo de Lima para Fundação Bienal, 4 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁵¹ STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das Artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p.32.

da Cunha, Newton Cavalcanti, Osmar Dillon, Sami Mattar, Solano Finardi e Vinício Horta.³⁵²

Um anexo do catálogo, impresso posteriormente, apresentou ainda os nomes de Geraldo Telles de Oliveira e Marcos Schmidt.

4.1.2 ARTISTAS BRASILEIROS QUE RECUSARAM O CONVITE

O atraso no envio dos convites, remetidos não mais do que dois ou três meses antes da abertura, foi uma das justificativas apontadas para a recusa. José Resende comunicou sua impossibilidade de participar: “uma vez que esse honroso convite coincide com minha chegada ao país depois de sete meses de ausência, o que tornou, pela exiguidade de tempo (2 meses) inexecutável a preparação de uma mostra representativa de meu trabalho”.³⁵³ Recém-chegado da Europa, Roberto Magalhães viu no tempo limitado um empecilho à sua participação: “torno-me impossibilitado de remeter uma quantidade de obras, que nem de longe preencheriam o espaço que me é ofertado e que não mostrará também uma visão mais ampla da fase que acabo de iniciar”.³⁵⁴

Willys de Castro lamentou que o “honroso e inesperado convite para integrar a representação brasileira, por competente escolha do júri de seleção, tenha vindo

³⁵² As informações que constam no catálogo da *X Bienal* não são confiáveis, pois sua impressão antecede a abertura da mostra. Alguns artistas desistiram da participação na última hora, em contrapartida, novos convites foram realizados pela instituição.

³⁵³ Carta de José Resende para José Humberto Affonseca (Fundação Bienal), 01 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁵⁴ Carta de Roberto Magalhães para Fundação Bienal, 30 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

encontrar-nos desprevenido, psicológica e materialmente”. Criticou o convite efetuado a poucos meses da abertura:

É evidente que convite dessa natureza, que envolva tamanha responsabilidade, principalmente para o artista, a nosso entender, nunca deveria ser expedido a não ser com uma antecedência mínima de um ano, como acontece em outras mostras congêneres, de sorte que pudesse colocar o convidado com maior comodidade diante de suas tarefas e, antecipadamente, pudesse ele alterar ou cancelar outros compromissos.³⁵⁵

Rubens Gerchman aceitou o convite no dia 12 de junho, porém, a seguir, desistiu de participar, alegando a falta de obras atuais e a ausência do país no mês seguinte.³⁵⁶ Embora a justificativa não cite o boicote, sabe-se que Gerchman esteve presente no Museu de Arte Moderna de Paris, em 16 de junho, quando assinou o manifesto contra a mostra.

Mary Vieira, residindo em Basel, reclamou que, embora a carta-convite datasse de 30 de junho, o carimbo postal era de 30 de julho. Deixava clara a sua recusa: “é impossível, portanto, enviar até o dia 10 de julho, como o senhor pede, as notícias relativas à minha participação na próxima bienal de São Paulo”.³⁵⁷ Ela dizia que o convite em cima da hora parecia “comportar um indireto voto à minha não participação”. Mário Barata noticiou deste modo a ausência da artista na *Bienal* de 1969:

Este ano Mary Vieira devia apresentar uma retrospectiva de sua arte na *X Bienal de São Paulo*, mas o convite oficial lhe foi enviado – segundo informa – só nos fins de julho, tarde demais para poder organizar uma

³⁵⁵ Carta de Willys de Castro para Fundação Bienal, 21 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁵⁶ O artista cancelou a participação no dia 3 de julho.

³⁵⁷ Carta de Mary Viera para José Humberto Affonseca (Fundação Bienal), jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

participação digna, que requer inclusive embalagens especialmente projetadas e construídas para expedição intercontinental.³⁵⁸

Em 1947, Mary Vieira construiu os primeiros “multivolumes”, obras destinadas a uma participação direta do público. Muito embora não tenha participado da *X Bienal*, a artista esteve no Brasil em 1969, para executar o multivolume *Ponto de Encontro*, encomendado por Oscar Niemeyer, em 1967, para ocupar o espaço interno do Palácio dos Arcos, em Brasília.

Lygia Clark, residindo em Paris, informou estar impossibilitada de comparecer.³⁵⁹ O nome da artista consta do manifesto *Non a la Biennale*. Nelson Leirner foi enfático ao responder: “recuso convite participação décima bienal”.³⁶⁰ Tomoshige Kusuno rejeitou o convite, mas deixou clara a sua admiração pela instituição:

Embora nada tenha contra a Fundação Bienal de São Paulo, e pelo contrário admirando o papel que ela representa para o desenvolvimento da arte no Brasil, vejo-me impossibilitado de aceitar o honroso convite para participar da *X Bienal* por razões de força maior.³⁶¹

Gastão Manoel Henrique soube pelos jornais que participaria da mostra; o artista não esteve presente na exposição.³⁶² O mesmo aconteceu com Antonio Dias, que, embora não tivesse recebido oficialmente o convite, reconheceu seu nome na lista de

³⁵⁸ BARATA, Mário. Notícias de Seminário na bienal e Mary Vieira. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

³⁵⁹ Carta de Lygia Clark para Fundação Bienal, 10 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁶⁰ Telegrama de Nelson Leirner para Fundação Bienal, 14 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁶¹ Carta de Tomishige Kusuno para Fundação Bienal, jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁶² Carta de Gastão Mandel Henrique para a Fundação Bienal, 11 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

convidados para a *X Bienal*, divulgada na imprensa. Em carta à Fundação Bienal, lamentava não ter recebido nenhuma comunicação e pedia informações sobre o novo regulamento e sobre sua participação na mostra³⁶³. O convite havia sido enviado em 2 de junho, ao que consta, para um endereço errado. Antonio Dias confirmou sua presença, declinando, porém, no mês seguinte.³⁶⁴ O nome do artista também aparecia no manifesto assinado contra a *X Bienal*, em Paris, no dia 16 de junho. As sucessivas confirmação e recusa, por parte dos artistas convidados, repetiu-se inúmeras vezes.

Hélio Oiticica, adepto ao boicote, deixou clara sua não participação por meio de um postal: “por motivos vários, inclusive minha ausência do país, será impossível minha participação na *Bienal (X)* de São Paulo”.³⁶⁵ Sugestiva a forma com que o artista redigiu “décima” em sua resposta, o “(X)” pode ser associado a um símbolo de veto ou de descarte.

Carlos Vergara confirmou sua presença, para, um mês depois contradizê-la: “motivos de força maior impedem minha participação na *X Bienal*”.³⁶⁶ Amélia Amorim Toledo recusou o convite, alegando: “(...) diante dos critérios adotados, não será possível minha participação na representação brasileira”.³⁶⁷ Desse primeiro grupo de convidados, também não participaram Hermelindo Fiaminghi, Wesley Duke Lee, Ivan Serpa e Franz Weissmann.

³⁶³ Carta de Antonio Dias para a Fundação Bienal, 9 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁶⁴ Idem.

³⁶⁵ Cartão postal de Helio Oiticica para Fundação Bienal, 11 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁶⁶ O artista confirma a presença por telegrama no dia 30 de junho, porém reverte sua decisão no dia 31 de julho. Os telegramas se encontram no Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁶⁷ Carta de Amélia Amorim Toledo para Fundação Bienal, 12 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Como a Fundação não conseguiu alcançar o número de artistas brasileiros necessário para a realização da mostra, novos convites foram enviados; e, da mesma forma, houve novas recusas. Regina Vater chegou a enviar suas obras para a instituição, mas desistiu em seguida: “por considerações de ordem pessoal, venho por intermédio desta comunicar a minha decisão de retirar os trabalhos de minha autoria e cancelar a minha inscrição nesta exposição”.³⁶⁸ A artista, em todo caso, reiterou o respeito à Comissão julgadora e à Fundação Bienal. Mesmo que não tenha participado, seu nome e obras aparecem no catálogo, que já estava em produção na data da desistência.

Embora o número de recusas excedesse a média das outras edições do evento, poucos declararam abertamente o apoio ao boicote – atitude compreensível diante dos casos de repressão cada vez mais agressivos. Enquanto alguns artistas deixavam transparecer certo antagonismo com relação à instituição, com respostas incisivas, outros, ao recusar o convite, manifestaram o desacordo com o protesto político. Assim declarou Avatar da Silva Moraes: “salientamos que nossa atitude não tem ligação alguma com os movimentos recentemente empreendidos por artistas em relação à Bienal, mas prende-se a motivos de outra ordem”.³⁶⁹

No começo de julho, foram enviados convites para outro grupo de artistas, que fariam parte da “Sala Etapas”: Alfredo Volpi, Amilcar de Castro, Iberê Camargo, Maria Leontina, Arcângelo Ianelli, Milton da Costa, Arthur Luiz Piza, Norberto Nicola, Bruno Giorgi, Samson Flexor, Fayga Ostrower, Tarsila do Amaral, Francisco Stockinger,

³⁶⁸ Carta de Regina Vater para Fundação Bienal, 16 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁶⁹ Carta de Avatar da Silva Moraes para a Fundação Bienal, 20 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Tomie Ohtake, Hércules Rubens Barsotti. Apesar de todo o empenho da Fundação Bienal, nenhum deles aceitou participar da décima edição da mostra.

Novamente, a falta de tempo hábil para preparar obras, ou até mesmo para disponibilizar aquelas que já estavam realizadas, serviu de pretexto para a recusa. Francisco Stockinger, em 3 de julho, informou que não participaria, pois recebera o convite somente naquele dia. Amílcar de Castro, residindo nos Estados Unidos, respondeu apontando uma dificuldade concreta para sua participação: “recebi sua carta de 1º de julho, posta no correio no dia 5 e me comunicando da reunião de um júri para o dia 7 e convidando-me para participar da *X Bienal* de São Paulo. Grato. Não participarei”.³⁷⁰

Já Bruno Giorgi, residindo na Itália, alegou não ter obras para enviar: “considere, Sr. Wilches, que já expus em sala especial na última bienal de São Paulo e que nestes dois anos trabalhei exclusivamente para realizar três grandes esculturas em mármore para o nosso governo do Rio Grande do Sul”.³⁷¹ Tarsila do Amaral, igualmente, recusou o convite:

(...) as obras da fase pau-brasil e “antropofagia” de minha autoria se encontram todas elas em mãos de colecionadores, e sua relação completa consta do catálogo de minha exposição retrospectiva, agora encerrada. Devo confessar-lhe, entretanto, que justamente em virtude dessa grande e recém-realizada exposição – que demandou a boa vontade de um grande número de colecionadores – não me considero inclinada a novamente expor este ano.³⁷²

³⁷⁰ Carta de Amílcar de Castro para a Fundação Bienal de São Paulo, 9 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁷¹ Carta de Bruno Giorgi para a Fundação Bienal de São Paulo, 22 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁷² Carta de Tarsila do Amaral para a Fundação Bienal de São Paulo, 8 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Também estiveram ausentes, ainda que sem apresentarem justificativas, Fayga Ostrower, Milton da Costa e Maria Leontina.

Arthur Luiz Piza assinou o manifesto *Non a la Biennale*. Diretamente de Paris, deixou claro que sua recusa era “um protesto contra as forças que obrigaram a Bienal a adotar medidas restritivas e não contra a Bienal ou contra seu fundador”.³⁷³ E acrescentou:

É com muito pesar que recuso seu convite sendo esta a primeira vez que não participo de uma bienal. Mas participar agora seria para mim trair minha classe embora minha gravura não contenha nenhum caráter imediato político ou erótico.³⁷⁴

Mário Wilches respondeu à acusação, afirmando não existir qualquer restrição ou censura na realização da *X Bienal*; e denunciou, ainda, a circulação internacional de informações equivocadas:

Na verdade houve no exterior uma enxurrada de informações deformadas com o propósito de criar clima falso, que permitisse uma contestação política ao governo brasileiro mediante o esfacelamento da Bienal, o que teria grande repercussão internacional.

O Júri da seleção nacional (Mário Schenberg, que chegaram a informar no exterior que tinha sido preso, Marc Berkowitz, Edyla Mangabeira, Walmir Ayala e Oswald de Andrade Filho) em declarações à imprensa estrangeira afirmou que seus componentes trabalhavam livremente na seleção, sobre a qual não houve qualquer restrição ou censura. No mesmo sentido manifestou-se o júri de Premiação Internacional.

Além disso são falsas as informações de que a diretoria da Bienal tivesse solicitado aos países estrangeiros que não enviassem obras eróticas ou de protesto.

³⁷³ Carta, Arthur Luiz Piza para Mário Wilches, secretário da Fundação Bienal, 4 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁷⁴ Idem.

Todas as obras nacionais selecionadas – o critério foi exclusivamente artístico – e todas as obras estrangeiras enviadas a *X Bienal* foram apresentadas ao público sem a menor restrição.³⁷⁵

Sem obter a resposta de alguns artistas, a instituição de São Paulo reenviou, em agosto, convites para Sansom Flexor, Norberto Nicola, Iberê Camargo, Arcângelo Ianelli e Alfredo Volpi, informando a respeito de mudanças no projeto da exposição:

Devido a desistência de Tarsila do Amaral, Hercules Barsotti, Amilcar de Castro, Milton da Costa, Bruno Giorgi, Maria Leontina, Tomie Ohtake e Francisco Stockinger, convidados para a Sala Especial Etapas, da *X Bienal de São Paulo*, não se tornará mais possível realizá-la tal como foi projetada pelo júri de seleção, visando apresentar um panorama de arte brasileira.³⁷⁶

Lamentando a inviabilidade da proposta original, a carta reiterou que a participação do artista convidado “será uma grande contribuição para o êxito de nossa *X Bienal*”.

Após a troca de telegramas referente ao espaço disponível, seleção e transporte de obras para a exposição, Iberê Camargo desistiu de participar:

Em virtude da impossibilidade de reunir as obras necessárias à metragem que me foi determinada, dada a recusa de alguns colecionadores em cedê-las, vejo-me impossibilitado de participar da presente Bienal. Custa-me recusar um convite que muito me honra, mas se o faço é por imposição de circunstâncias que fogem ao meu domínio: a citada recusa dos colecionadores e o preço extensivo de transportes.³⁷⁷

Ainda um quarto conjunto de convites foi enviado, na segunda quinzena de julho, para os artistas que comporiam a sala de Artes Mágica, Fantástica e Surrealista. Seriam

³⁷⁵ Carta de Mário Wilches, secretário da Fundação Bienal, para Arthur Luiz Piza, 14 out. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁷⁶ A carta-convite é enviada aos artistas no dia 11 de agosto. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁷⁷ Carta de Iberê Camargo para Mário Wilches, Fundação Bienal de São Paulo, 28 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

eles Darcilio Lima, Elly de Oliveira Bueno de Aguiar, Farnese de Andrade, Ivan Freitas, José Ronaldo Lima, Fernando Odriozola, Helena Wong, Marcelo Grassmann, Mário Correia Gruber, Niobe Xandó, Reinaldo de Aquino Fonseca, Renina Katz, Walter Levy, Marina Caran, Álvaro Apocalypse, Bernardo Cid de Souza Pinto, Iazid Thamé, João Kaiúca, Luiz Carlos da Cunha, Newton Cavalcanti, Osmar Dillon, Sami Mattar, Solano Finardi, Vinício Horta, Maciej Babinsky, Juarez Magno. Doze, dos vinte e seis artistas selecionados, recusaram o convite.

Antes de confirmar sua presença, Bernardo Cid de Souza Pinto pediu esclarecimentos quanto aos critérios para a seleção dos artistas convidados a participar da mostra:

(...) cumpre-me comunicar, em termos de posição que, para mim, foram muito pouco válidos e inconsistentes os critérios adotados por essa Fundação para determinar quem é quem, e quem devesse participar para representar, em última análise, a arte que se faz no Brasil. Compreendo não ser tarefa das mais fáceis, entretanto, algum tipo de critério deve ter existido e caberia à crítica oficial saber, publicamente, defender as suas posições, os seus conceitos e o porque de suas preferências.³⁷⁸

A resposta veio em seguida, com Marc Berwowitz afirmando ter visto a exposição do artista no *Mirante das Artes* e ter gostado do que viu, sugerindo, então, seu nome ao júri. Quanto ao tema da sala, justificou: “(...) não existe a necessidade de apontar para a existência ou a importância da arte mágica, surrealista e fantástica. É ponto pacífico. A orientação do júri ao criar esta sala na *X Bienal* é de testemunhar a sua existência no Brasil e de demonstrar a sua vitalidade e validade”.³⁷⁹ O artista não participou da mostra.

³⁷⁸ Carta de Bernardo Cid de Souza Pinto para Fundação Bienal, 19 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁷⁹ Carta de Marc Berkowitz para Bernardo Cid de Souza Pinto, 21 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Elly de Oliveira Bueno de Aguiar argumentou que não tinha obras de qualidade e em número suficiente para expor no espaço definido. Reynaldo Fonseca alegou que a “absoluta falta de quadros” o impedia de aceitar o convite; Darcílio Lima disse que também não dispunha de obras, pois estava se preparando para expor na Bélgica, em outubro de 1969.

Depois da confirmação inicial, Farnese de Andrade pediu o cancelamento de sua participação na sala de Arte Fantástica.³⁸⁰ Também negaram-se a participar Ivan Freitas, Fernando Odriozola, Mário Correia Gruber, Renina Katz³⁸¹, Álvaro Apocalipse, Maciej Babinski e Wanda Pimentel.

Os dois artistas convidados para expor na sala especial, dedicada aos premiados nas edições anteriores, não participaram. Sérgio Camargo³⁸², que residia na França, rejeitou o convite “tendo em vista os compromissos já assumidos anteriormente para o ano presente”.³⁸³ Posteriormente, o artista participaria do encontro em Paris e seria um dos primeiros a assinar o manifesto contra a *X Bienal*.

Maria Bonomi foi convidada em abril para participar da sala especial. Aceitou o convite, porém revogou sua decisão, um mês antes da abertura da mostra. Em carta a Ciccillo, a artista justificou:

Desde que recebi o prêmio de melhor gravador nacional, na *VIII Bienal*, vinha me preparando para a sala especial que me fora destinada naquela ocasião. Todavia, o clima de dúvidas ocasionado pelas sucessivas e divergentes manifestações dos órgãos representativos dos artistas

³⁸⁰ Telegrama de Farnese de Andrade para Fundação Bienal, 21 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁸¹ Renina Katz chegou a fazer parte da Comissão de Artes Plásticas da Fundação Bienal, substituindo esporadicamente Waldemar Cordeiro, quando este se ausentava.

³⁸² O artista recebeu o prêmio dedicado a escultura na *VIII Bienal* de São Paulo, em 1965.

³⁸³ Carta de Sérgio Camargo para Francisco Matarazzo Sobrinho, 19 abr. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

plásticos e dos críticos de arte conduziram-me ao reexame da minha participação à *X Bienal*. Por outro lado, há que ponderar, ainda, o significado da ausência na *X Bienal* de numerosos e representativos artistas e críticos de arte estrangeiros que sempre prestigiaram as Bienais anteriormente realizadas.

Tais acontecimentos produziram desagradável sensação de vazio, uma vez que tão só a simples probabilidade de controle dos meios de expressão do artista já é suficiente para inibir qualquer impulso de comunicação com o público.³⁸⁴

Além do boicote, também a falta de organização da instituição pode ser apontada como razão para a baixa na participação dos artistas na *X Bienal*. Os convites não foram enviados dentro de prazos razoáveis, e alguns deles nem mesmo chegaram ao destino; não havia verba para o transporte de obras, que ficava a cargo dos próprios artistas. Com a desistência sistemática dos convidados, pouco se manteve do que havia sido programado para a representação brasileira na mostra. E, de resto, a Fundação Bienal também contaria com imprevistos na programação das representações internacionais.

4.2 As Representações Internacionais

Ciccillo encarregava-se pessoalmente dos contatos com as representações internacionais, tendo o Itamaraty como parceiro para efetivar as negociações. Foram convidados pelo Ministério das Relações Exteriores a participar da *X Bienal de São Paulo* os países que mantinham relações diplomáticas com o Brasil. Sem qualquer critério de seleção ou júri para as delegações estrangeiras, as transações, mais do que

³⁸⁴ Carta de Maria Bonomi para Francisco Matarazzo Sobrinho, 8 de agosto de 1969. In: LAUDANNA, Mayra. (org.) *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p.130.

garantir qualidades artísticas, serviam à diplomacia política.³⁸⁵ Sendo assim, o próprio Itamaraty tinha condições de fazer uma seleção prévia dos trabalhos que viriam ao Brasil, sem mesmo que a própria diretoria da instituição tomasse conhecimento dos detalhes das negociações.

Não é preciso dizer que o Ministério possuía seu próprio aparato repressivo, o Centro de Informações do Exterior do Ministério das Relações Exteriores (CIEEx): “a dimensão da atuação do CIEEx esteve diretamente relacionado ao(s) lugar(es) onde havia o maior número de brasileiros exilados e onde havia uma agitação maior da colônia brasileira”.³⁸⁶ A tarefa do Centro era processar as informações adquiridas, e a repressão ficava por conta de outros órgãos militares e do DOPS, que, “segundo depoimento de seus integrantes e das vítimas, atuavam tanto no Brasil como no exterior”.³⁸⁷ Não resta dúvida de que o Ministério estava ciente dos protestos políticos que aconteciam no exterior, e, levando-se em consideração que a Bienal era uma importante ferramenta para os acordos diplomáticos, era de se esperar que esforços se efetivassem para contornar a situação.

³⁸⁵ Até meados dos anos 1970 as negociações com os países estrangeiros permaneceram sob o comando do Itamaraty.

³⁸⁶ QUADRAT, Samantha Viz. Muito além das fronteiras. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e ditadura militar. Quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004, p. 319.

³⁸⁷ QUADRAT, Samantha Viz. Muito além das fronteiras. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e ditadura militar. Quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004, p. 319.

4.2.1 DELEGAÇÕES INTERNACIONAIS QUE NÃO COMPARECEM

Os Estados Unidos estiveram presentes desde a primeira das edições da mostra. “O apoio às exposições internacionais de arte era uma antiga tradição do governo dos Estados Unidos que vinha desde meados da década de 1940, quando o Departamento de Estado administrava as atividades norte-americanas em exposições no exterior”.³⁸⁸ Não se pode deixar de lado o fato de que, no contexto da Guerra Fria, a participação em *Bienais*, em eventos que reuniam muitos países, servia a interesses políticos e econômicos. As exposições eram cuidadosamente preparadas.

Na década de 1950, a organização da exposição ficava a cargo da USIA³⁸⁹; o *Smithsonian Institution* a assumiria apenas a partir de 1965. Em dezembro de 1966, o *National Collection of Fine Arts* organizou um simpósio para um grupo restrito de interessados, com o título “Como a arte americana deve ser apresentada no exterior?”. Participaram Grace Borgenicht, Clement Greenberg, Hilton Kramer, Abram Lerner e Kenneth Noland – artistas e críticos ligados ao abstracionismo norte-americano. O “estilo” era divulgado aos quatro cantos do mundo como sinônimo de liberdade e democracia. Porém, em 1967, foi uma grande exposição de *pop art* que adentrou o pavilhão do Ibirapuera. A mostra enviada para a *IX Bienal* de São Paulo foi selecionada por William C. Seitz, diretor do *Rose Art Museum, Brandeis University*.³⁹⁰

Como relatado anteriormente, após a Revolução Cubana, e ainda no clima da Guerra Fria, os Estados Unidos demonstraram um maior interesse pelos países latino-

³⁸⁸ GREEN, James N. Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.174.

³⁸⁹ United States Information Agency.

³⁹⁰ Sobre a exposição norte-americana na IX Bienal, ver a dissertação de mestrado de Lílina de Oliveira, defendida na UNICAMP, em 1993.

americanos. “A representação na Bienal de São Paulo, endossada pelo governo, era mais uma maneira de afirmar o talento da América do Norte na inovação, progressismo e criatividade”.³⁹¹ Assim como nas edições anteriores, para a mostra de 1969, preparava-se uma exposição grandiosa.

Nas cartas trocadas entre a Fundação e a Embaixada norte-americana no final dos anos 1960, os assuntos não se limitaram àqueles relacionados à *Bienal*. Ciccillo acompanhava com interesse o cenário político norte-americano, mantendo um contato amistoso com a Embaixada dos Estados Unidos no Brasil. Pesares foram enviados pela morte de Robert Kennedy, em 1968. Da mesma forma, a Fundação Bienal parabenizou o embaixador Charles Burke Elbrick pelo “acontecimento extraordinário alcançado pelos astronautas americanos”.³⁹² Quando organizações que se propunham a derrubar a ditadura pela via da luta armada (ALN e MR-8) sequestraram o embaixador norte-americano, cartas e telegramas foram enviados por Francisco Matarazzo Sobrinho em solidariedade: “queiram aceitar minhas expressões mais sentidas grave acontecimento que atingiu a pessoa do Senhor embaixador. Faço votos que tudo termine bem”.³⁹³

Dias depois, no retorno de Charles Burke Elbrick à Embaixada, novo telegrama foi enviado, manifestando a indignação pelo sequestro: “aceite minhas congratulações e da diretoria Bienal São Paulo. Quero ainda expressar nosso total repúdio violência sofrida vossa excelência”.³⁹⁴ Prontamente o Cônsul Geral norte-americano respondeu

³⁹¹ GREEN, James N. Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.175

³⁹² Telegrama de Francisco Matarazzo Sobrinho, Fundação Bienal, para embaixador Burke Elbrick, s/data. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁹³ Telegrama de Francisco Matarazzo Sobrinho, Fundação Bienal, para Embaixada dos Estados Unidos, 5 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁹⁴ Telegrama de Francisco Matarazzo Sobrinho, Fundação Bienal, para embaixador Burke Elbrick, 8 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

ao telegrama, agradecendo e reconhecendo a afinidade entre as entidades: “vim externar-lhe todo o meu reconhecimento pelo conforto que o telegrama do dia 5 me deu em virtude do sequestro do Senhor Embaixador, fazendo meus os seus votos para que tudo se normalize e possamos prosseguir no aprimoramento dos ideais que nos são comuns”.³⁹⁵

Há uma carta de José Humberto Affonseca para a Embaixada do Brasil em Washington no Arquivo Histórico Wanda Svevo que informa sobre a contratação de Niles Bond, para auxiliar a diretoria executiva da Fundação Bial: “[a contratação justifica-se] no sentido de, com seus conhecimentos e altas qualificações, contribuir para o êxito de nossas manifestações internacionais do corrente ano, tanto no campo das artes plásticas e culturais como científicas”.³⁹⁶ A contratação do norte-americano estava marcada para ter início em maio, prevendo que ele permaneceria no cargo até novembro de 1968. Tudo indica que o contrato se firmou, pois o nome de Bond consta da lista de funcionários da Fundação Bial registrada no anexo do catálogo da mostra. Esse dado revela a grande proximidade entre a Fundação Bial e a diplomacia norte-americana.³⁹⁷

Para a *X Bial*, o professor Gyorgy Kepes, diretor do Centro de Estudos Visuais do *Massachusetts Institute of Technology*, em colaboração com o *Smithsonian*

³⁹⁵ Carta de Robert F. Corrigan, Consul Geral Americano, para Francisco Matarazzo Sobrinho, 8 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bial de São Paulo.

³⁹⁶ Carta de José Humberto Affonseca para a Embaixada do Brasil em Washington, 28 abr. 1968. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

³⁹⁷ Niles Bond, oficial do Serviço Exterior Americano, substituiu provisoriamente o Embaixador norte-americano em 1961. Era encarregado de enviar à Secretaria de Estado relatórios semanais sobre os movimentos militares e articulações no Congresso. Em 1º de setembro de 1961, Bond recomenda à Casa Branca “que deixe de lado sua atitude usual, de apoio às soluções constitucionais, adotando a tática do silêncio total diante da crise brasileira”. MARKUN, Paulo; HAMILTON, Duda. *1961: Que as armas não falem*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

Isntitution, preparava uma grande exposição, que tinha como mote a relação entre arte e tecnologia:

A exposição, em dois segmentos, utilizava iluminação e tecnologia inovadoras em obras de arte de forma ambígua e atraente, Kepes descrevia um segmento da exposição norte-americana como uma “comunidade ou sociedade de objetos que variavam desde formas simples até as mais complexas, interagindo entre si e produzindo uma espécie de tecido”. O outro segmento, exibido no mesmo espaço amplo, era essencialmente uma produção com diversos meios de expressão, com filmes, slides, e videoteipes que mostravam aspectos do cenário artístico norte-americano.³⁹⁸

Kepes estava organizando uma exposição coletiva, onde as obras estariam interligadas “como confirmação da ‘integridade e qualidade de vida’ com uma rejeição de ‘quaisquer atos de poder que distorçam e restrinjam a vida’”.³⁹⁹

A organização da exposição começou a enfrentar dificuldades quando notícias sobre o boicote começaram a ser divulgadas nos Estados Unidos: “(...) artistas do Brasil começaram a se retirar do evento para protestar contra o regime civil-militar (...), e eles tentavam persuadir outras nações para fazer o mesmo, particularmente americanos”.⁴⁰⁰ Kepes, ciente da situação desfavorável em que se encontrava o ambiente artístico brasileiro, expôs o problema aos participantes da representação norte-americana. Um memorando foi enviado aos artistas, relatando o estado de limitação da liberdade

³⁹⁸ GREEN, James N. Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.175.

³⁹⁹ GREEN, James N. Apesar de vocês: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.176.

⁴⁰⁰ “(...) artists of Brazil began to withdraw from the event to protest the repressive military regime of their country, and they tried to persuade other nationals to do the same, particularly the Americans”. FINK, Louis Marie. A History of the Smithsonian American Art Museum: The Intersection of Art, Science and Bureaucracy. University of Massachusetts Press, 2007, p.134. (Disponível em: <http://books.google.com.br>)

democrática no Brasil, que impedia que artistas e intelectuais exercessem a livre criatividade.

Diante do contexto brasileiro, Kepes ofereceu duas opções ao grupo: ou boicotava-se a mostra, ou assumia-se uma participação em que se interagiria com artistas e intelectuais do meio. “Kepes preferia a segunda opção, argumentando que ao não boicotar o evento, teriam oportunidade de trocar ‘ideias vitais e progressistas’”.⁴⁰¹ Porém, nove dos vinte e três artistas que integrariam a exposição norte-americana decidiram não participar, inviabilizando a concretização da exposição. Alguns lamentaram o cancelamento, como Charles Frazier, que escreveu ao professor Kepes “dizendo que se a delegação não tivesse desistido ‘sua voz coletiva teria sido ouvida em todo o mundo, levantada em claro protesto contra o governo brasileiro’”.⁴⁰² Segundo Aracy Amaral, “posição como estas enfraqueciam a contestação à Bienal”. Participar da mostra “seria conferir prestígio à exposição internacional, concordando não somente com seus organizadores, mas também com os órgãos governamentais que a patrocinavam”.⁴⁰³

O escultor John Goodyer foi um dos primeiros a apoiar o boicote. Em agosto, o *Correio da Manhã* noticiou a desistência de outros artistas norte-americanos:

O movimento ganha os EUA e a exposição sobre arte e tecnologia que vinha sendo preparada por Gyorge Kepes, do Centro de Estudos Visuais do Instituto de Tecnologia de Massachussetts, entra em colapso com a

⁴⁰¹ GREEN, James N. Op. cit., p.177.

⁴⁰² AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.156.

⁴⁰³ AMARAL, Aracy. Op. cit., p.156.

desistência de vários artistas como Harold Tovish, Hans Haacke, Tom Lloyd, Stephen Antonakos.⁴⁰⁴

Naquele momento, no Brasil, já não se sabia se os Estados Unidos estariam representados na *X Bienal*.

A partir de 1969, Hans Haacke passou a explorar sistemas abertos, englobando contextos sociais em seus trabalhos. Segundo Jack Burnham⁴⁰⁵, a mudança no trabalho do artista ocorria por conta de uma conjuntura de fatores políticos e sociais, que influenciaram, também, outros artistas do período: “a Revolução de Maio instigada por estudantes burgueses de Universidades ao redor de Paris, o boicote de artistas à *X Bienal* de São Paulo no Brasil devido à ditadura militar repressiva no país, a Guerra do Vietnam, e o assassinado de Martin Luther King Jr”.⁴⁰⁶ Alguns desses acontecimentos certamente terão sido determinantes para a poética de alguns artistas. O crítico Jack Burnham, figura importante no meio das artes da época, propunha que “a solução para a subserviência da arte era rejeitar a arte como um objeto formal controlado por uma sociedade mecanicista em favor de sua reconsideração como um sistema que interage com o meio”.⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ RODOLPHO, Luiz. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1969.

⁴⁰⁵ Jack Burnham trabalhou com Gyorgy Kepes, defensor da arte cinética e responsável por organizar a representação norte-americana para a *X Bienal*, no Centro de Estudos Visuais Avançados no MIT.

⁴⁰⁶ BURNHAM, Jack. *Beyond Modern Sculpture; the Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. New York: G. Braziller, 1968, p.13.

⁴⁰⁷ “(...) the solution to art’s subservience was to reject art as a formal object controlled by mechanistic society in favor of its reconsideration as a system that interacts with the environment”. BURNHAM, Jack. *Beyond Modern Sculpture; the Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. New York: G. Braziller, 1968, p.13. Cito in: FILIPPONE, Christine. *Science, Technology and Utopias in the works of Contemporary Women Artists*. New Jersey: The State University of New Jersey, 2009. (dissertation)

Percebendo que os protestos alastravam-se cada vez mais pelo país, o Departamento de Estado aliava-se a funcionários do *Smithsonian* e do governo brasileiro para tentar reverter a situação. O Embaixador do Brasil nos Estados Unidos, Mário Gibson Barboza, foi figura-chave nos esforços para assegurar uma representação norte-americana para a *X Bienal*.⁴⁰⁸ Apesar das tentativas, porém, o apoio de uma parcela dos artistas ao boicote inviabilizou a exposição planejada, e nem mesmo Kepes demonstrou interesse em manter a exposição, tendo em vista o reduzido número de artistas remanescentes, que eram apenas quatorze.⁴⁰⁹

Não encontrando alternativa, o *Smithsonian Institution* informou ao Departamento de Estado, à Embaixada brasileira e à Fundação Bienal a respeito da impossibilidade de dar continuidade aos planos referentes à participação dos Estados Unidos na *X Bienal de São Paulo*. Dillon Ripley⁴¹⁰, secretário do instituto norte-americano, surpreendeu-se com o dilema a que os artistas se viam obrigados a defrontar, e lamentou, assim, a impossibilidade de apresentar a exposição:

Estou surpreso pelo fato de o número de artistas participantes que optaram pela retirada ser quase o mesmo daqueles que preferiram continuar de acordo com os planos. Isso constitui uma indicação da dificuldade com que defrontam homens de boa vontade e de integridade artística, quando colocados na posição de decidir entre gestos de protesto político, de um lado, e a manutenção das comunicações artísticas internacionais, de outro. Falando em meu nome e em nome do Smithsonian Institution, lamento profundamente que o povo do Brasil e da América Latina, bem como de outras partes do mundo, seja privada da

⁴⁰⁸ Mário Gibson Barboza assumiu o Ministério das Relações Exteriores no final de 1969, permaneceu no cargo durante todo o Governo Médici.

⁴⁰⁹ GREEN, James N. Op. cit., p.179.

⁴¹⁰ Dillon Ripley foi integrante do Escritório de Serviços Estratégicos dos Estados Unidos (predecessor da CIA) durante a Segunda Guerra Mundial. Dirigiu os museus e pesquisas do *Smithsonian Institution* de 1964 a 1984.

oportunidade de ver a moderna e emocionante exposição que o professor Kepes e seus colegas estavam preparando.⁴¹¹

Na impossibilidade de realizar a representação norte-americana organizada por Gyorgy Kepes, o *Instituto Smithsonian* chegou a buscar outros meios de concretizar a participação:

Em vista de essa decisão ter sido tomada em cima da hora, torna-se, agora necessário estudar a conveniência e a possibilidade de os artistas nesta conjuntura, organizarem uma exposição substituta, a fim de que os Estados Unidos possam estar representados na *Bienal* este ano.⁴¹²

Havia a preocupação de que o protesto político prejudicasse a relação amistosa entre os governos dos Estados Unidos e do Brasil, visto que os governantes militares eram aliados políticos. Cancelada a exposição programada por Gyorgy Kepes⁴¹³, o Departamento de Estado passou a procurar outras formas de ter o país representado.

Como a situação se havia complicado, o Secretário Executivo da Bienal de São Paulo, Humberto Affonseca, em viagem aos Estados Unidos, envolveu-se na questão, reuniu-se com a diretoria da *Leo Castelli Gallery*, na tentativa de conseguir uma coleção de 33 gravuras de Jasper Johns e Roy Lichtenstein. O envio dessas obras a São Paulo era dado como certo, e uma nota no anexo do catálogo (impresso posteriormente) informava sobre a participação dos artistas norte-americanos Jasper Johns, Roy Lichtenstein e Chryssa na *Bienal* de 1969. Louis A. Bingham, chefe do programa de arte internacional dos EUA, porém, anunciou o fracasso do novo plano:

⁴¹¹ Carta de F. Dillon Ripley, secretário Smithsonian Institution para Francisco Matarazzo Sobrinho, 15 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴¹² Carta de F. Dillon Ripley, secretário Smithsonian Institution para Francisco Matarazzo Sobrinho, 15 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴¹³ A exposição preparada por Kepes é apresentada em 1970, na NCFA (National Collection of Fine Arts) e no MIT (Massachusetts Institute of Technology).

Eu acabei de saber do Sr. Castelli que ele achou impossível reunir e preparar as impressões no curto tempo anterior a abertura da *Bienal*. Ele lamenta, assim como eu, que os Estados Unidos não terão uma exposição representativa na *Bienal* este ano, mas talvez nas futuras Bienais nós possamos recompensar a nossa ausência.⁴¹⁴

Sem a presença efetiva de uma exposição norte-americana no prédio do Ibirapuera, restou à Matarazzo Sobrinho agradecer o apoio extensivo do embaixador brasileiro nos Estados Unidos e reafirmar a isenção política da Fundação:

Lamento que rumos e explorações políticas independentes dos objetivos da *Bienal* tenham nos levado a essa situação que tanto trabalho tem causado ao nosso brilhante representante nos Estados Unidos. Durante os 20 anos de minha presidência, nunca governo algum influenciou na orientação artística da *Bienal* nem na escolha dos artistas e do júri de seleção nacional deixando-nos plena liberdade de ação.⁴¹⁵

Enquanto a representação norte-americana ia sendo deixada de lado, uma parte da imprensa amenizava as consequências do boicote: “marcou-se para 27 de setembro a inauguração da *X Bienal*, que reunirá 65 países. Até o momento, o único país que se retirou foi a Holanda. Os Estados Unidos participarão não mais como uma equipe, mas com trabalhos individuais”.⁴¹⁶ A mesma notícia divulgava: “os norte-americanos preparam para sua sala, situada no 2º andar do pavilhão, uma grande barreira protetora de madeira que acompanha toda a parede reservada aos Estados Unidos”.⁴¹⁷ A

⁴¹⁴ “I have Just learned from Mr. Castelli that He has found it impossible to assemble and prepare the prints in the very short time before the *Bienal* opens. He regrets, as I do, that the United States will not have a representative exhibition at the *Bienal* this year, but perhaps in future Biennials we can make up for our absence this time”. Carta de Louis A. Bingham, Chief International Art Program, para Francisco Matarazzo Sobrinho, 19 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴¹⁵ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Mário Gibson Alves Barbosa, Embaixador do Brasil nos Estados Unidos, 21 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴¹⁶ X *Bienal* de São Paulo procura a exposição racional. *O Estado de São Paulo*. 24 ago. 1969.

⁴¹⁷ Idem.

mensagem foi transmitida como se, por trás da barreira, uma importante exposição estivesse sendo montada. Na verdade, a proteção de madeira isolava uma área vazia.⁴¹⁸

A adesão dos norte-americanos ao boicote *Non à la Biennale* mostrava a insatisfação com a política externa do país, que vinha apoiando regimes autoritários na América Latina. Embora restrito ao âmbito cultural, James Green reconheceu a importância política do protesto:

O sucesso em impedir a participação norte-americana e a ameaça de novas campanhas contra a política do governo dos Estados Unidos podem não ter sido motivo dominante na mudança da política do país quanto ao patrocínio oficial de exposições internacionais, mas sem dúvida teve significação.⁴¹⁹

Os Estados Unidos também não enviaram representação na edição seguinte, em 1971, alegando “restrições financeiras”. Essa mudança de postura sugere uma alteração na forma de se relacionar com o Brasil naquele período. A política externa norte-americana para com os países latinoamericanos passou a ser mais cuidadosa, evitando envolver-se em ações que pudessem gerar contestações por parte da opinião pública.

A Suécia também não compareceu à mostra de 1969. Essa notícia foi divulgada pelo *Jornal do Brasil*, sem, no entanto, que se fizesse qualquer menção ao boicote:

Não passou de uma grande fofoca a notícia de que as obras dos artistas suecos enviadas para a Bienal de São Paulo tinham sido censuradas pela sua direção e mandadas de volta a seu país de origem. Os quadros retornaram a pedido da própria Embaixada daquele país e, como não chegaram nem a ser desembarcados, não puderam ser vistos, e censurados, pela Bienal.⁴²⁰

⁴¹⁸ Furando o boicote, a artista norte-americana de origem grega, Chryssa, participou da *X Bienal* com um único trabalho.

⁴¹⁹ GREEN, James N. Op. cit., p.183.

⁴²⁰ Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1969.

A *Moderna Musset*, responsável pela representação sueca, cancelou sua exposição assim que o curador, Pontus Hultén⁴²¹, tomou conhecimento da situação brasileira. O crítico de arte, responsável pela reformulação conceitual do *Centre Georges Pompidou*, em Paris, obteve o apoio da imprensa e das autoridades suecas na sua decisão.

Walmir Ayala refutou a notícia de que a Bienal havia censurado e reenviado as obras para a Suécia:

A Bienal só ficou sabendo desse fato pelo telegrama da United Press, divulgado pela imprensa paulista. A informação transmitida de Estocolmo indicava que o *Svenska Dagbladet*, um dos principais jornais suecos, havia chamado a atenção do Governo daquele país, para as obras de Rij Friberg e Lars Hiller Serg, por irreverência e desconsideração para com figuras políticas da atualidade, inclusive do Brasil. Até então não tinha a Bienal nenhuma ideia das obras de Rij Friberg, intituladas na ficha de inscrição do artista como Desenhos nº 1, nº 2, nº 3.⁴²²

O crítico estava certo; não houve censura. Mas, ainda assim, em sua fala deu a entender que o governo sueco havia retirado suas obras por conta do conteúdo político, sendo que, na verdade, o gesto foi resultado da adesão oficial ao boicote internacional. Outro dado relevante refere-se a uma estratégia usual dos artistas para inserir na mostra trabalhos de cunho político ou erótico: no momento da inscrição, o nome das obras não fazia referência ao conteúdo; no mais das vezes, esses títulos correspondiam a séries e continham apenas a descrição sumária da técnica utilizada e um número sequencial que identificava cada obra que as compunha. No caso do artista sueco, as obras foram chamadas de *Desenho nº 1*, *Desenho nº 2* e *Desenho nº 3*.

⁴²¹ Pontus Hultén havia organizado a exposição *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, em 1968 no MoMA, os trabalhos uniam arte e tecnologia.

⁴²² AYALA, Walmir. A Bienal em questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

Também a Holanda desistiu de enviar sua delegação para a *X Bienal* quando Edy de Wilde, diretor do *Stedelijk Museum* de Amsterdã, e artistas selecionados para representar o país na exposição aderiram ao protesto.

A delegação da Iugoslávia esteve presente no pavilhão do Ibirapuera até a véspera da inauguração da mostra. “A seleção de artistas desse país votou pelo próprio afastamento, acompanhando a França, os Estados Unidos e outras nações”.⁴²³ A decisão foi tomada pela Associação de Artistas e aprovada pela Comissão de Relações Exteriores do Governo Iugoslavo: “a atmosfera em São Paulo não permite que a Bienal desempenhe seu nobre papel”.⁴²⁴ No entanto, como a mostra já estava montada no primeiro andar do prédio, não se sabia, até então, se a exposição toda seria desmontada ou se eram apenas os artistas iugoslavos que deixariam de vir ao Brasil. Nos documentos consultados, não há notícias de que a exposição tenha sido desmontada. Após a *X Bienal*, a delegação iugoslava foi exposta no MAM-RJ e no Museu de Arte da Pampulha.⁴²⁵

Outro país que não enviou representação foi a Bélgica. O artista Pol Bury, residindo em Paris, tomou conhecimento do boicote e recusou-se a participar da mostra. A Dinamarca e a União Soviética também aderiram ao boicote. O *Correio da Manhã* anunciou: “sem maiores comentários, a União Soviética anunciou que não participará na *X Bienal*”.⁴²⁶

⁴²³ BARATA, Mário. Aspectos organizativos da Bienal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 out. 1969.

⁴²⁴ X Bienal de São Paulo em clima de expectativa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

⁴²⁵ Bienal vai para Museu sexta-feira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 01 jul. 1970.

⁴²⁶ RODOLPHO, Luiz. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, sábado, 30 ago. 1969.

Na América do Sul, os protestos em Caracas contra a Bienal foram divulgados pela agência *Reuters* e noticiados por jornais brasileiros:

Em sinal de protesto pelo envio de uma delegação venezuelana para a *X Bienal* de São Paulo, anunciada para os próximos dias, no Brasil, numerosos artistas concentraram-se, ontem, nesta capital, em frente ao Museu de Belas-Artes, destruindo a machadadas uma escultura cedida para a Bienal pela escultora Antonita Sosa. Os escombros da obra, intitulada 'Plataforma n.2', foram posteriormente queimados.

O protesto foi classificado pelos artistas como um happening e centenas de jovens pintores, poetas, artistas e aficionados das artes plásticas em geral, que compareceram ao local, acompanhavam os golpes de machado com expressões contra a Bienal.⁴²⁷

Muito embora a Venezuela conste no catálogo, o país também deixou de integrar a *X Bienal de São Paulo* pouco antes da abertura da mostra. Os trabalhos, que já estavam no pavilhão, foram novamente encaixotados, retornando ao país.

Da mesma forma, o Chile, país que recebeu um número expressivo de exilados políticos, não participou. Nem mesmo o crítico selecionado para integrar o júri internacional, Abraham Freifeld Umanskaia⁴²⁸, compareceu. A exposição chilena preparada para a *X Bienal* foi exposta no *Instituto de Extensión de Artes Plásticas*, da Universidade de Chile, ainda em 1969.

4.2.2 DELEGAÇÕES INTERNACIONAIS QUE COMPARECEM PARCIALMENTE

Ciccillo almejava trazer um dos mais importantes representantes do muralismo mexicano, David Alfaro Siqueiros, para a *X Bienal*. Convidado para participar das

⁴²⁷ Venezuelanos boicotam a X Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 set.1969. A mesma notícia é publicada no *Diário de Notícias* e no *Jornal da Tarde*.

⁴²⁸ A informação de que Abraham Freifeld Umanskaia integraria o júri de premiação foi encontrada em bilhete manuscrito, s/data, entre os documentos do Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

primeiras edições da mostra, o artista esteve presente em 1955, ao lado de outros muralistas mexicanos. Cabe ressaltar que ele mantinha laços com representantes do Partido Comunista Brasileiro.

O convite assinado por Francisco Matarazzo Sobrinho foi enviado para Siqueiros por intermédio de Jorge Hernandez Campos, Chefe do Departamento de Artes Plásticas do Instituto Nacional de Belas Artes, no México. O artista aceitou o convite e chegou a solicitar a ampliação da sala especial que lhe seria conferida. No entanto, após os primeiros contatos, Siqueiros declinou. Como veremos a seguir, o motivo para a mudança na decisão parece estar relacionado às restrições impostas às artes plásticas.

Inconformado com a recusa de Siqueiros, Francisco Matarazzo enviou uma carta ao artista, por intermédio de José Humberto Affonseca, diretor da Fundação Bienal, que estava de viagem marcada para o México. Na carta, pedia que o artista reconsiderasse o declínio, apontando a idoneidade da instituição que presidia:

Gostaria que o prezado amigo soubesse que nesses vinte anos de minha presidência da Fundação Bienal nunca nenhum governo interferiu na escolha dos artistas nem na seleção de suas obras.

Essa atitude de liberdade foi também sempre mantida para com as representações estrangeiras cuja seleção compete exclusivamente a seus respectivos governos.

Assim sendo e no desejo de que a *Bienal* seja como sempre foi, o lugar aonde os artistas de todas as tendências apresentam livremente suas obras pergunto se o prezado amigo não poderia reestudar a situação e fazer-se representar na *Bienal* desse ano.⁴²⁹

Apesar dos esforços, Siqueiros não revogou sua decisão. Em outubro de 1969, Ciccillo escreveu novamente ao artista, dizendo que a *X Bienal* de São Paulo “está se desenvolvendo muito bem e com muito sucesso”, e que esperava contar com a presença

⁴²⁹ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a David Siqueiros, 21 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

do artista na próxima edição. Aproveitou também para reafirmar a inexistência de interferências externas:

Não entro em maiores detalhes senão para lhe dizer que o Governo Brasileiro, O Governo do Estado de São Paulo e o da Cidade de São Paulo só fornecem os meios para realizar Bienais e não interferem nem na administração e nem na política de arte. Isto é apenas para seu conhecimento.⁴³⁰

O *Correio da Manhã* publicou a notícia da seguinte forma: “o muralista David Alfaro Siqueiros, que teria uma sala especial, recusou o convite para participar da *X Bienal*, seguido dos artistas mexicanos. O México não participará da mostra paulista”.⁴³¹

Com as desistências, outra exposição mexicana foi organizada, às pressas, pelo comissário Jorge Hernandez Campos. Estiveram na *X Bienal* Pedro Friedeberg, Antonio Pelaez e Cordelia Urueta. Em uma nota da agência *Reuters*, publicada no *Estado de São Paulo*, os três artistas manifestavam-se contrários ao boicote internacional, lembrando que “a arte está acima da política, e que é errônea a decisão de alguns artistas de não participar da *X Bienal de São Paulo*”.⁴³²

As vinte e seis pinturas que fizeram parte da representação mexicana chegaram dois dias antes da abertura da mostra e ocuparam o espaço do primeiro andar, antes reservado para a Venezuela.

Os contatos com a França começaram cedo. Carlos Chagas, embaixador brasileiro, pediu que Francisco Matarazzo Sobrinho recebesse no Brasil o Sr. Pierre

⁴³⁰ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a David Siqueiros, 13 out. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴³¹ RODOLPHO, Luiz. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1969.

⁴³² Já reunido o júri internacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1969.

Moinot, Diretor do Departamento de Artes e Letras do Ministério dos Assuntos Culturais da França, no final de 1968.⁴³³ Ciccillo aproveitou o ensejo para discutir a representação do país na *X Bienal de São Paulo*.

Após o encontro, o diretor da Fundação Bienal agradeceu Carlos Chagas, Delegado Permanente do Brasil junto à UNESCO, em Paris, pelo contato com Pierre Moinot. “Dele acabo de receber carta reiterando que não esquecerá os projetos que debatemos e as sugestões que tive a oportunidade de apresentar-lhe com vistas à *X Bienal*”.⁴³⁴ Informou também que Moinot tentaria conseguir uma seleção de obras de Picasso dos últimos 20 anos, além da presença do artista na inauguração. “Estamos aguardando notícias dessa *démarche* mantida em estrito sigilo que perdurará até a vinda de uma resposta positiva ou que seguirá sigilosa na eventualidade de uma resposta negativa”.⁴³⁵ No dia 20 de janeiro de 1969, uma carta que convidava a França para participar oficialmente da *X Bienal* foi enviada para o Consulado Geral da França no Brasil.

Matarazzo pediu apoio a Maria Martins dias depois, argumentando a grande importância de apresentar um artista como Picasso na *X Bienal*:

(...) obviamente, irei referir-me ao interesse com que também V. e Jean Leymarie, seus amigos, aguardam que se concretize a ideia da exposição e a presença do artista. Naturalmente, V. com sua considerável influência, poderá contribuir para que tenhamos êxito e a *X Bienal* possa apresentar algo de realmente valioso, capaz de causar grande impacto.⁴³⁶

⁴³³ Carta de Carlos Chagas, Embaixador do Brasil na França, a Francisco Matarazzo Sobrinho, 29 nov. 1968. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴³⁴ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Carlos Chagas, 13 jan. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴³⁵ Idem.

⁴³⁶ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Maria Martins, 22 jan. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Uma semana depois, ao entrar em contato com o artista para convidá-lo, Matarazzo citou o nome dos amigos em comum, Maria Martins e Jean Leymarie. A galeria *Louis Leiris* respondeu em nome de Picasso, confirmando o aceite do convite e se colocando à disposição da Bienal.⁴³⁷ Picasso já havia participado da *II Bienal*, porém, com obras anteriores a 1952.

Sem condições de arcar sozinha com as despesas para trazer as obras do artista ao Brasil, a Fundação recorreu ao Itamaraty. Enviou uma carta para Wladimir Murtinho, do Ministério das Relações Exteriores, e para Vera Regina Amaral Sauer, Chefe de Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores – Itamaraty, solicitando o apoio e explicando os planos de ampliar a representação da França na *X Bienal de São Paulo*.⁴³⁸ A carta informava também que a Galeria *Louise Leiris* estava autorizada por Picasso a enviar obras posteriores a 1955 para a mostra.

Dias depois, outra carta foi enviada para Josué Montelo – Adido Cultural da Embaixada do Brasil na França. Nela, Ciccillo contava que, “com a ajuda o Itamaraty e de amigos comuns”, entrou em contato com o Sr. Pierre Moinot, no Rio, “objetivando uma participação ainda maior da França” na *X Bienal de São Paulo*. Na ocasião, foram observados dois assuntos: a vinda de uma mostra de tapeçaria francesa (antiga e atual) e uma seleção de obras de Picasso. A mostra de tapeçaria dependia exclusivamente do Ministério de Assuntos Culturais, e o Sr. Pierre Moinot prontificou-se a enviar 40 peças para a sala especial, dentro da representação da França. Ciccillo comentou que Picasso havia aceitado o convite para participar da mostra, mas advertia: “como fiz o contato

⁴³⁷ Carta da Galeria Louise Leiris para Francisco Matarazzo Sobrinho, 6 fev. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴³⁸ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Wladimir Murtinho, Ministério das Relações Exteriores, 21 fev. 1969. A mesma carta é enviada para a Ministra Vera Regina Amaral Sauer, Chefe de Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, Itamaraty. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

diretamente – atendendo à recomendação do próprio Pierre Moinot –, não sei se a seleção de obras de Picasso, posteriores a 1955, viria também como parte da representação da França”. A preocupação estaria nos custos com seguro e frete: “os nossos recursos, face aos cortes sofridos pelas verbas pleiteadas, não darão para uma despesa tão elevada”.⁴³⁹

Em carta de 24 de março, Josué Montello informou a Matarazzo Sobrinho acerca das providências tomadas: “neste momento estou fazendo expandir um telegrama ao Itamaraty assinado por nosso Embaixador, solicitando orientação para encaminhar o assunto de sua carta do dia 24 de fevereiro último ao Quai d’Orsay”. Afirmava que procuraria ver quais providências de ordem diplomática poderiam ser tomadas resolver a questão: “conviria que, paralelamente às providências que aqui desejo tomar, fossem feitas aí as articulações indispensáveis com a Embaixada da França”.⁴⁴⁰ Ciccillo recorreu, então, ao Embaixador da França, François René Antoine Lefebvre Laboulaye, e solicitou cooperação ao governo francês para que as obras de Picasso viessem junto com a representação do país. Informou, ainda, que a Fundação Bienal não dispunha de recursos suficientes para assumir o transporte das obras do artista.

Finalmente, no início de abril, Josué Montello daria a boa notícia: “em sequência às cartas que lhe mandei há dias sobre os problemas da Bienal aqui, tenho a satisfação de informar-lhe que a Embaixada acaba de receber instruções do Itamaraty autorizando-nos a fazer as gestões de nosso interesse”.⁴⁴¹

⁴³⁹ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Josué Montello, Adido Cultural da Embaixada do Brasil na França, 24 fev. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴⁴⁰ Carta de Josué Montello para Francisco Matarazzo Sobrinho, 26 mar. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴⁴¹ Carta de Josué Montello para Francisco Matarazzo Sobrinho, 2 abr. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Começava ali uma grande troca de cartas entre Ciccillo e Pierre Quemeneur, Adido Cultural do Consulado Geral da França no Brasil. O Consulado confirmou a presença oficial da França em 17 de abril, com a presença do comissário Yvon Taillandier e de alguns artistas, além da presença, na abertura da mostra, de Jaqueline Selz, assistente de Yvon Taillandier, e de Feliz Labisse (um artista ligado ao teatro). Em junho, o Itamaraty reafirmou a presença oficial da França na *X Bienal*:

A pedido da Embaixada do Brasil em Paris informo v. senhoria de que a participação da França na *X Bienal* terá como comissário geral o crítico Yvon Taillandier com a assistência de Senhorita Jaqueline Selz. A delegação é composta ainda dos seguintes artistas Dewasne, Pouget, Atilla e Weiss (pinturas), Semser e Edelahaye (esculturas), gravuras de Pierre Coutin.⁴⁴²

A representação francesa era esperada com grande expectativa. Contudo, notícias sobre o boicote e o veto à Jacques Lassaigue mudaram a trajetória das negociações. A indicação do crítico francês para integrar o júri de premiação partiu de Ciccillo: “(...) gostaria de lembrar um nome muito vinculado à nossa Bienal de São Paulo, o ilustre crítico de arte Jacques Lassaigue”.⁴⁴³ A colaboração do crítico estivera presente desde a primeira edição da mostra, em 1951. Mas, ciente dos acontecimentos políticos e sociais no Brasil, Lassaigue havia já contestado publicamente os atos de repressão militar. Segundo Aracy Amaral,

O Ministério das Relações Exteriores do Brasil, (...) vetou o nome do crítico Jacques Lassaigue, presidente da Bienalle de Paris, como delegado da França junto à Bienal de São Paulo, por ele ter assinado uma nota de

⁴⁴² Carta de Vera Regina Sauer, Chefe da Divisão de Difusão Cultural, Itamaraty, para a Fundação Bienal, 5 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴⁴³ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Pierre Quemeneur, Adido Cultural do Consulado Geral da França, 11 abr. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

protesto contra a prisão da Sra. Niomar Muniz Sodré, presidente do Museu de Arte Moderna do Rio.⁴⁴⁴

Nos arquivos da Fundação Bienal, há uma carta (s/data) do Consulado da França para Francisco Matarazzo Sobrinho em que se lê: “Jacques Lassaigne, selecionado para a Bienal de Paris, estava impossibilitado de ir à São Paulo conforme esperava”.⁴⁴⁵ A carta relatava que Michel Butor, por razões pessoais, também não poderia estar presente em São Paulo na data prevista.⁴⁴⁶ O Consulado indicou outros três nomes, para que Matarazzo pudesse escolher, entre eles, um novo integrante francês para o júri: M. Bazaine, que era pintor, e M. René Deroudille, e M. Pierre Descargues, ambos críticos de arte. Os três indicados estariam disponíveis para se apresentar à Bienal de São Paulo entre os dias 3 e 15 de setembro de 1969. Nenhum deles veio ao Brasil.

Diante dos fatos, Matarazzo solicitou informações a Josué Montello (que se encontrava em Paris) sobre a posição dos artistas franceses em relação a suas presenças na *X Bienal de São Paulo*. Montello informou que havia enviado vários telegramas sobre o assunto: “no que se refere especialmente à posição dos artistas franceses em face da Bienal, já enviei vários telegramas, com vistas ao prezado amigo. Espero que as informações lhe tenham sido transmitidas”.⁴⁴⁷ Ao que parece, nem todas as informações

⁴⁴⁴ AMARAL, Aracy. *Textos do trópico de Capricórnio: Modernismo, Arte Moderna e o Compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.325.

⁴⁴⁵ “Monsieur Jacques Lassaigne, retenu par La Biennale de Paris, NE pouvant se rendre à São Paulo comme il l’avait espérer”. Carta de Pierre Quemeneur, Consulado da França, para Francisco Matarazzo Sobrinho, s/data. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴⁴⁶ “Monsieur Michel Butor, que avait été sollicité, NE peut pas, pour raisons personnelles, se rendre à São Paulo à cette date”. Carta de Pierre Quemeneur, Consulado da França, para Francisco Matarazzo Sobrinho, s/data. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴⁴⁷ Carta da Embaixada brasileira na França para Francisco Matarazzo Sobrinho, 02 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

sobre as transações entre o Itamaraty e as delegações estrangeiras eram comunicadas à diretoria da Bienal.

Enfim, da prometida exposição, só esteve presente na *X Bienal* a coleção de tapeçaria. Yvon Taillandier e Felix Labisse, que haviam confirmado presença, cancelaram suas participações. Sem a representação oficial de um comissário, a sala foi organizada pela Administração Geral do *Mobilier National*. A França esteve representada no júri de premiação por Patrick Waldberg. Norte-americano educado na França, Patrick era um escritor e historiador da arte ligado às poéticas surrealistas.

Walmir Ayala criticou a postura dos franceses no *Jornal do Brasil*. Acusava a Bienal de Paris, “paradigma de liberdade”, de ter em seu regulamento o seguinte item restritivo: “o Conselho Administrativo da Bienal de Paris reserva-se o direito de excluir da Bienal as obras que forem consideradas como ofensivas à moral, às instituições, aos sentimentos religiosos ou nacionais dos diferentes países”.⁴⁴⁸ No mesmo artigo, criticava os artistas brasileiros que haviam organizado uma representação “passível de censura” para a *Bienal de Paris* naquele ano, ao invés de recusá-la. Ayala questionava: “e isto não é censura? Contra isso não protestamos?”

Segundo Geraldo Ferraz, a representação francesa era sinônimo de ausência: “infelizmente, a França, irrompendo com seus tapetes nesta ardente primavera, maneira de ausência que apenas serve de preencher espaço”.⁴⁴⁹ Amaral mantinha a mesma opinião: “este país enviou apenas uma mostra, de tapeçaria ‘pró-forma’”.⁴⁵⁰ Quem discordava era Quirino da Silva, que parecia querer minimizar os efeitos da pequena

⁴⁴⁸ AYALA, Walmir. A Bienal em questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

⁴⁴⁹ FERRAZ, Geraldo. A Bienal de São Paulo e suas implicações. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1969.

⁴⁵⁰ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.156.

representação francesa na mostra: “a França, nesta *X Bienal*, limitou-se apenas, a enviar tapeçaria. Essa contribuição não diminui – como querem muitos – o êxito do grande certame artístico”.⁴⁵¹

O *Instituto de Cultura Hispânica de Madrid*, criado em 1945, transformou-se, em poucos anos, “no mais importante agente estatal da política cultural espanhola, tanto dentro quanto fora do país”.⁴⁵² Uma de suas responsabilidades era organizar as exposições para as grandes bienais, como a de Veneza e a de São Paulo, difundindo produções culturais que beneficiassem a imagem do franquismo. Atuou inicialmente na Espanha e na América Latina, para depois ampliar suas ações por toda a Europa e pelos Estados Unidos. A necessidade de propaganda durante os anos de isolamento de Franco foi perfeitamente solucionada pelo Instituto. Promovia-se a nova vanguarda, vinculando o regime a uma imagem moderna e libertária, distante do franquismo.

Em 1969, estava à frente do Instituto, Luiz Gonzáles Robles. Comissário oficial das exposições, ele era o verdadeiro executor da política artística. No processo de difusão da arte de vanguarda espanhola, foi personagem decisivo, promovendo a carreira de artistas como Antoni Tàpies, Jorge Oteiza e Eduardo Chillida. Em 1957, Oteiza recebeu o prêmio internacional de escultura na *IV Bienal de São Paulo* e, no ano seguinte, Chillida ganhou o grande prêmio de escultura, na *Bienal de Veneza*. Muitos artistas que participavam das exposições oficiais eram contrários ao franquismo, mas nem por isso negavam-se a participar dos eventos no exterior. Tratava-se, portanto, de uma via de mão dupla, que funcionou com regularidade nos anos 1950: a arte

⁴⁵¹ SILVA, Quirino da. *X Bienal de São Paulo. Lux Jornal Recortes*, São Paulo, s/data.

⁴⁵² “(...) en el más importante agente estatal de la política cultural española, tanto dentro como fuera del país”. MARZO, Jorge Luis. *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. (Premio Fundación Espais a la Crítica de arte, 2008). Disponível em: soymenos.net/artefranquismo.pdf

emprestava sua imagem ao regime, de um lado, e os artistas adquiriam circulação internacional, de outro. Porém, alguns artistas espanhóis passaram a se distanciar do Instituto e de Luiz Gonzáles Robles⁴⁵³ nos anos 1960:

(...) os artistas de vanguarda deixaram de colaborar com as exposições patrocinadas pelo regime a partir dos anos 60, coincidindo com uma maior posição crítica dos criadores espanhóis, em especiais, aqueles vinculados ao novo realismo e a figuração pop-art.⁴⁵⁴

A Espanha, mediante sua embaixada, avisou, já em maio, que não pretendia participar da *X Bienal*, devido a “restrições econômicas”.⁴⁵⁵ Ciccillo não se contentou com a resposta negativa e insistiu na presença da representação espanhola. Sendo assim, o *Instituto de Cultura Hispânica de Madrid* enviou para a Bienal uma seção especial de desenhos. Robles deixou claro, no entanto, que a mudança de decisão justificava-se no afeto por Ciccillo, que havia manifestado seu desgosto com a ausência da Espanha. A participação da Espanha ocorreu com restrições:

Em primeiro lugar lhe digo que a ESPANHA PARTICIPA DA BIENAL DE SÃO PAULO FORA DE CONCURSO. (...) Não vamos participar em NADA. Mas por Matarazzo, pelo apreço que lhe tenho, pelo carinho que lhe professo e porque considero que a Bienal pode se emendar e retirando os prêmios pode ser mais benéfica para os artistas e para o próprio Brasil, pois com a quantidade de prêmios, venho insistindo ano após ano que deveria se comprar obras que incrementariam notavelmente o acervo do Museu. Mas eu venho dizendo isso ano após ano e ninguém me escuta. Por isso as coisas chegaram a um ponto em que haveria que se tomar uma decisão e a tomamos não participando. Mas depois não pude evitar os

⁴⁵³ No entanto, não deixam de participar das exposições promovidas em Nova York durante os anos 60.

⁴⁵⁴ “(...) los artistas de vanguardia dejaron de colaborar en las exposiciones patrocinadas por el régimen a partir de los años 60, coincidiendo con una mayor posición crítica de los creadores españoles, en especial, los vinculados al nuevo realismo y a la figuración pop-art”. MARZO, Jorge Luis. Op. cit., p. 112.

⁴⁵⁵ Carta do Ministro Encargo de Negócios, Embaixada da Espanha, para Francisco Matarazzo Sobrinho, 6 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

sentimentos de afeição por Ciccillo Matarazzo e por essa razão, porque eu sabia que a ausência da Espanha lhe proporcionaria bastante desgosto.⁴⁵⁶

No catálogo da *X Bienal*, a Espanha não estava representada por um comissário e não havia qualquer texto explicativo sobre a coleção de desenhos organizada pela *Dirección de Relaciones Culturales Del Ministerio de Asuntos Exteriores*. Parece que a Espanha, no seu epígono franquista, apresentou-se contestando a conjuntura política brasileira. O *Correio da Manhã* informava: “os artistas da Espanha aderiram ao movimento e recusaram participar. Novo esforço diplomático dramático e o governo espanhol, na impossibilidade de enviar seus artistas, enviou uma coleção de desenhos e gravuras de instituição governamental”.⁴⁵⁷

Portugal não compareceu com sua delegação completa. O crítico português convidado para integrar o júri internacional de premiação anunciou sua desistência em setembro:

É a primeira grave desistência do Júri Internacional de Premiação, o crítico português José Augusto França, que era um dos dois ou três nomes razoáveis do referido júri. Em carta datada de 10 de setembro ao Sr.

⁴⁵⁶ “Em primer lugar te diré que ESPANHA PARTICIPA EM LA BIENAL DE SÃO PAULO FUERA DE CONCURSO. (...) No íbamos a participar Em NADA. Pero por Matarazzo, por el aprecio que le tengo, por el cariño que le profeso y porque considero que la Bienal se puede enmendar y quitando prêmios puede ser una cosa mucho mas benefícosa para los artistas y para el próprio Brasil, pues com el importe de los prêmios vengo insistendo ano ?(após) ano que debería comprarse obras que incrementarían notablemente el acervo de el Museu. Pero yo vengo diciendo esto anos trás anos e nadie me escucha. Por eso ya las cosas han llegado a um punto em el que habría que tomar uma decisión y la tomamos no participando. Pero despues no pude eludir a los sentimientos de afecto hacia Ciccillo Matarazzo y por esa razon, porque me constaba que la ausencia de Spana le proporcionaba bastante disgusto”. Carta de Luis Gonzáles Robles, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, para Mario de Oliveira, 5 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴⁵⁷ RODOLPHO, Luiz. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1969.

Francisco Matarazzo Sobrinho o competente crítico oficializou sua recusa.⁴⁵⁸

No final de 1968, José Augusto França já estava em contato com Francisco Matarazzo Sobrinho, disposto a auxiliar na organização da *X Bienal*. Em julho, o Itamaraty enviou um telegrama para a Fundação Bienal, alertando para o fato de que o presidente da Associação Portuguesa de Críticos de Arte, José Augusto França, pedia a confirmação do convite à Embaixada do Brasil em Lisboa. No entanto, quando a Fundação enviou telegrama ao crítico português pedindo a confirmação da data de chegada, não recebeu resposta alguma.

Em carta enviada no dia anterior para Francisco Matarazzo Sobrinho, José Augusto declinou o convite, justificando sua decisão. Informava que havia aceitado fazer parte do júri porque acreditava em uma reformulação da mostra. Afinal, em uma reunião em Veneza, promovida por Matarazzo no ano anterior, pôde discutir o programa e o princípio da Bienal (ou das *Bienais*). Há anos, José Augusto vinha reclamando na imprensa brasileira e francesa da estrutura ultrapassada das *Bienais*; ele via na *X Bienal* uma possibilidade de transformação:

A *X Bienal de São Paulo* aparecia-me assim como uma bienal de transição, na qual era possível fazer um trabalho honesto, e processava-se a esperança de, em bienais seguintes, os júris poderiam ter outra missão mais culturalmente eficaz que de atribuírem prêmios e galardões.⁴⁵⁹

Contudo, relatou que, após confirmar sua presença, passou a ter conhecimento de diversos fatos relativos a uma oposição internacional que o fizeram refletir. Diz José Augusto França:

⁴⁵⁸ RODOLPHO, Luiz. Boicote à X Bienal: Augusto França deixa o júri internacional. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 19 set. 1969.

⁴⁵⁹ Idem.

A recusa dos artistas franceses, o apelo feito em Paris pelos artistas brasileiros, muitas recusas de outros países ou artistas, alguns dos quais portugueses, e de grande número de amigos seus, no Brasil; a recusa do amigo comum de ambos, Pierre Restany, em prestar uma colaboração que tanto lhe interessava; a Declaração da Associação Brasileira de Críticos de Arte relata fatos de extrema gravidade, que, entretanto, recebera; o não **agrément** oficial brasileiro ao convite endereçado pela *X Bienal* a Jacques Lassaigne, presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte, “por motivos que igualmente me podiam atingir, pois também eu teria assinado a favor de Niomar M. S. Bittencourt, se de tal diligência tivesse tido conhecimento.”⁴⁶⁰

Sendo assim, o crítico desistiu de participar do júri, não sem antes ponderar: “em vista das circunstâncias, [o júri] poderá vir a estar sujeito a coações ou limitações de independência”.⁴⁶¹

O crítico seguiu lamentando as perseguições de que alguns artistas teriam sido vítimas e relatou que a situação dos colegas brasileiros havia sido apreciada devidamente no Congresso da Associação de Críticos de Arte, que acontecera nos países escandinavos. Informava ser desnecessário insistir sobre o significado da oposição internacional à *X Bienal de São Paulo*, já que os fatos falavam por si e alertavam sobre a gravíssima crise sociocultural que ela atravessava. Unindo-se ao protesto, pediu que sua atitude fosse encarada como ética, antes de política. Se participasse do júri nas circunstâncias apresentadas, “poderia vir a estar sujeito a coações ou limitações de independência”. Quem participou como jurado na *X Bienal* representando Portugal foi o poeta Eduíno de Jesus.

Muito embora a adesão de Portugal ao boicote tenha sido significativa, o país esteve representado na *X Bienal* com três artistas, sob a coordenação de Mário Oliveira e o comissariado de Fernando Azevedo.

⁴⁶⁰ Idem.

⁴⁶¹ Idem.

Em janeiro de 1968, Matarazzo estava em contato com o consulado da Alemanha, requisitando a presença da exposição “50 anos da Bauhaus”, que circulava pela Europa. O Ministério das Relações Exteriores da República Federal da Alemanha informava à Fundação Bienal que havia conseguido incluir São Paulo no roteiro da exposição, o que ocorreria de setembro a dezembro de 1969. A Alemanha esteve presente com obras de Joseph Albers, Horst Antes, Günther Haese, Erich Hauser, Utz Kampmann. O brasileiro Almir Mavignier foi integrado à delegação alemã. Em entrevista dada à televisão alemã, justificou sua participação e “declarou que apoiaria a Bienal de São Paulo, por ser uma Bienal de cunho informativo, promovida por empresas particulares, e que prejudicá-la seria prejudicar os artistas e o povo brasileiro”.⁴⁶²

A representação italiana compareceu desfalcada de vários artistas, e teve como comissário Alberto Dell’Acqua. A exposição foi organizada pela Bienal de Veneza, a cargo do Ministério das Relações Exteriores e do Ministério da Educação em Veneza.

O Japão esteve oficialmente representado, muito embora alguns artistas que constam no catálogo tenham desistido de participar dias antes da abertura. O *Correio da Manhã* informou: “anunciada desistência de dois artistas japoneses já no prédio da Bienal”.⁴⁶³

O boicote também repercutiu nos países da América Latina, angariando adesões. Julio Le Parc esteve na reunião de artistas e intelectuais no Museu de Arte Moderna em Paris e assinou o manifesto *Non à la Biennale*. Ao final da década de 1960, o artista argentino reivindicava a participação ativa de artistas e intelectuais na sociedade. Em artigo de 1968, afirmava que “o trabalho de arte não é mais importante (com suas

⁴⁶² AYALA, Waldir. A Bienal em questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

⁴⁶³ RODOLPHO, Luiz. Boicote à X Bienal: Augusto França deixa o júri internacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 set. 1969.

qualidades de expressão, conteúdo, et cetera), mas sim o confronto com o sistema cultural. O que conta não é mais a arte, mas a atitude do artista”.⁴⁶⁴ Conclamava o combate contra regimes sociais em que a relação era dada pelo dominador sobre o dominante.

No lugar de procurar a inovação dentro da arte, o artista argentino pedia mudanças nos mecanismos básicos que condicionavam a comunicação. Dizia ele que os jovens artistas deveriam

Lutar contra qualquer tendência em direção ao estável, o durável, e o definitivo, tudo o que aumenta o estado de dependência, apatia, e passividade ligada a hábitos, critérios estabelecidos, e mitos – e outros padrões mentais nascidos de um condicionamento que conspira com estruturas de poder. Sistemas de vida que, mesmo se mudarmos os regimes políticos, continuarão a se manter se não os colocarmos em questão.⁴⁶⁵

Abastecido da crença utópica no poder do artista como transformador da sociedade, Le Parc aderiu ao boicote. Jayme Maurício relatou que a representação argentina ficou desfalcada com a “desistência de dois dos mais sérios artistas escolhidos – o escultor Iommi e o pintor De La Veja –, que desistiram de participar da *X Bienal* depois de selecionados, integrando o movimento do boicote internacional”.⁴⁶⁶ Apesar

⁴⁶⁴ LE PARC, Julio. *The role of the intellectual and the artist in society*. Paris, março, 1968. (Disponível em: http://www.julioleparc.org/en/text_detail.php?txt_cat_id=1&txt_id=2)

⁴⁶⁵ “Fight against every tendency towards the stable, the durable, and the definitive, everything that increases a state of dependency, apathy, and passivity linked to habits, established criteria, and myths—and other mental patterns born of a conditioning that colludes with the structures in power. Systems of living that, even if we change political regimes, will continue to maintain themselves if we do not call them into question”. LE PARC, Julio. *The role of the intellectual and the artist in society*. Paris, março, 1968. (Disponível em: http://www.julioleparc.org/en/text_detail.php?txt_cat_id=1&txt_id=2)

⁴⁶⁶ Jayme Maurício. *X Bienal (II): Os equívocos das premiações*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 out. 1969.

da desistência dos artistas citados, o *Diário da Manhã* divulgou informações sugerindo a presença dos mesmos.⁴⁶⁷

Apesar da grande adesão, nem todos os artistas argentinos tiveram a mesma opinião. O artista Victor Magariños expressou sua rejeição ao boicote e confirmou a presença:

Deixando de lado o tom político com que se querem boicotar a *X Bienal*, não devemos esquecer, que são as ditaduras culturais de Paris e Nova York as que se tem organizado para que a América Latina siga sujeita aos termos digitados por aqueles que tem feito da cultura um negócio sujo ou uma empresa ao serviço de ideologias políticas. Exponho então, porque creio que é hora para a América fazer ouvir sua voz, que é uma voz nova, sem o desprezo e os interesses criados que pesam nos “claustros e corrillos” europeus.⁴⁶⁸

O artista também divulgou na imprensa sua opinião, recriminando aqueles que optaram pelo protesto político:

Depois de conhecer a fundo os argumentos pelos quais certos artistas e outras tantas nações não vão participar da *X Bienal de São Paulo*; ao conhecer os nomes dos que estavam à frente e aderiram ao movimento boicotando a Bienal, foi que decidi participar da referida mostra. Os mesmos homens que já desfrutaram os prêmios da Bienal de Veneza e desta de que nos ocupamos, agora tratam de destruí-las, para que a atenção mundial se concentre na Bienal de Paris, a única talvez que ficará de pé: participo porque desejo que a América Latina conserve suas fontes de cultura, sua liberdade e sua independência cultural.⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ Argentina na X Bienal: 71 obras. *Diário da Manhã*, Ribeirão Preto, 3 out. 1969.

⁴⁶⁸ Carta de Victor Magariños para Mário Wilches, Secretário da Fundação Bienal, s/data. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴⁶⁹ AYALA, Waldir. O Paraguai e a periculosidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

Magariños propalava outro sentido para “liberdade”, que iria “além dos rótulos filosóficos e ideologias políticas, das barbas compridas e dos trapos coloridos; está na profundidade do ser e na recusa ao ato que menospreza a dignidade humana”.⁴⁷⁰

Sem considerar os reais motivos do boicote, os artistas argentinos que aceitaram a participação na mostra, “acusavam a ditadura cultural norte-americana e parisiense de querer prejudicar a maior manifestação latino-americana de artes plásticas, para manter o subdesenvolvimento artístico da fecunda região sul-americana”.⁴⁷¹ Essa mesma visão era compartilhada pelos militares, que denunciavam as manifestações internacionais de repúdio ao regime militar como tentativas de impedir o desenvolvimento do Brasil.

O Paraguai também não se apresentou com todos os artistas; dos doze que aparecem no catálogo, apenas três participaram: Leonor Cecoto, Fernando Grillon e Enrique Careaga. A Fundação Bienal informou em impresso anexo que os artistas “não conseguiram, em sua maior parte, enviar suas obras em tempo”.⁴⁷² Em texto sobre a representação paraguaia no catálogo da mostra, José Antonio Pratt Mayans colocou a arte como defensora da liberdade. Para Mayans, a “ditadura ou o vôo da loucura” revelava a triste contemplação, “enquanto nossa América Latina a terra estremece”. Diante disso, pediu uma nova postura da Instituição: “(...) uma Bienal não mais pode ser um atributo burguês, de costas voltadas à revolução”.⁴⁷³ Como informou, a pintura no Paraguai teria morrido em dezembro de 1966, com a revolução de 20 artistas plásticos

⁴⁷⁰ Idem.

⁴⁷¹ AYALA, Walmir. A Bienal em questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

⁴⁷² *X Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (anexo catálogo)

⁴⁷³ MAYANS, José Antonio Pratt. Paraguai. In: *X Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969, p.139. (Catálogo da X Bienal)

contra a crítica desprestigiada. “Daí resulta que a maior parte da relevante representação paraguaia participa livre de toda censura estética-crítica”.⁴⁷⁴

Segundo Mayans, os três artistas de vanguarda jamais teriam sido escolhidos pela crítica; a seleção foi realizada por meio de um sorteio. Henrique Careaga morava há três anos em Paris e veio por conta própria mostrar seus trabalhos na mostra brasileira. “Gastei 1.500 dólares só de material. O governo do meu país não financia obras de vanguarda. Eu poderia integrar a representação francesa, mas mesmo pagando as minhas despesas quero representar o Paraguai”.⁴⁷⁵

Jorge Paéz Villaró, artista e crítico de arte, esteve presente em todas as edições da mostra de São Paulo; ele foi comissário, crítico, artista e, finalmente, membro do júri de premiação. Assim comentou: “sou um sobrevivente das Bienais, passei por todas”.⁴⁷⁶ O colaborador uruguaio saiu em defesa da Bienal de São Paulo, informando a Ciccillo as notícias que envolviam o nome da instituição: “em Montevideo, os críticos María Luiza Torrens, Di Maggio, etc, tem criticado destrutivamente a Bienal, os prêmios, etc, seguindo a linha de Restany”.⁴⁷⁷

A mostra brasileira era vista pelo artista como fundamental, uma rara oportunidade para expor os trabalhos a um público internacional, bem como para o intercâmbio com outros centros culturais. Segundo Vilaró, “na América Latina podemos falar de arte antes e depois da Bienal de São Paulo. O problema da arte na América Latina está muito relacionado com a falta de lugar para mostrar, o que significa

⁴⁷⁴ Idem.

⁴⁷⁵ AYALA, Waldir. O Paraguai e a periculosidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

⁴⁷⁶ Arte e brinquedos na Bienal, quase pronta. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 set. 1969.

⁴⁷⁷ “Em Montevideo, los críticos María Luiza Torrens, Di Maggio, etc, han criticado destructivamente la Bienal, los prêmios, etc, siguiendo la línea de Restany”. Carta de Jorge Paéz Villaró para Francisco Matarazzo Sobrinho, 20 out. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

comparar-se e medir-se com os outros artistas do mundo”.⁴⁷⁸ A mostra era tomada como uma patrocinadora do crescimento das artes no continente latino-americano:

Venho de um país pequeno e penso que a única forma de crescer é em duas direções: em altura e em profundidade. A Bienal de São Paulo é um ponto de encontro para criar este ânimo que é um autêntico estado de espírito – única ambição para todo o artista e para todo homem de cultura e paz.⁴⁷⁹

A capital bandeirante era considerada a cidade ideal para comportar um certame artístico dessa importância dentro da América Latina: “acho que São Paulo, em essência, representa o espírito de nossa América. Espírito aberto, cordial, profundamente crítico e decente. No fundo é o que um artista espera como cenário para dizer sua palavra no momento histórico em que ela é formulada”.⁴⁸⁰

Dentro das atividades ligadas a uma exposição de Marcelo Bonevardi, em Buenos Aires, Vilaró participou de uma conferência que discutiu a mostra brasileira; no evento e na imprensa o artista uruguaio a defendeu. O posicionamento efetivo de Vilaró teve o reconhecimento de Matarazzo: “(...) pela brava luta que vem travando em defesa de nossa Bienal, que ajuda a evolução não apenas dos artistas e críticos de arte brasileiros como especialmente dos países sul-americanos”.⁴⁸¹ O diretor da Fundação pediu então que o artista continuasse enviando os comentários sobre a Bienal. “É bom sempre saber

⁴⁷⁸ AYALA, Waldir. O Paraguai e a periculosidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

⁴⁷⁹ Idem.

⁴⁸⁰ Idem.

⁴⁸¹ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Jorge Paéz Vilaró, 20 de nov. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

o que também pensam os que, não posso imaginar uma razão para tanta hostilidade, atacaram mais do que criticamente a nossa mostra”.⁴⁸²

Sem um comissário oficial, a *X Bienal* contou com representações da Grécia, Hungria, Líbano, Bulgária, Senegal, Vietnã e Taiti. A Indonésia participou com uma coleção de obras do embaixador Josias Leão. Da América Latina, estiveram presentes, sem comissários, a Guatemala, o Perú e o Panamá.

4.2.3 DELEGAÇÕES INTERNACIONAIS QUE COMPARECEM INTEGRALMENTE

Após receber o convite para participar da mostra, o consulado da Grã-Bretanha entrou em contato com Francisco Matarazzo Sobrinho mostrando-se confuso quanto à organização:

(...) ficaríamos gratos se nos informasse se a sua proposta sala especial “Arte e Tecnologia” para a *X Bienal* vai substituir as seguintes exposições previamente anunciadas: ‘sala especial coletiva internacional de arte cinética’ e ‘sala especial coletiva internacional dedicada à chamada nova figuração’ ou se constitui uma adição ao programa proposto.⁴⁸³

O diretor da Fundação Bienal havia anunciado previamente a organização de salas especiais, posteriormente foram repensadas pela Comissão de Artes Plásticas. Ciccillo explicou que a sala “Arte e Tecnologia” substituiria aquela que era dedicada à arte cinética, e disse também que uma outra sala seria examinada pela Assessoria Técnica, que poderia suprimi-la ou mantê-la. Em consequência do boicote, no entanto, a proposta não foi mantida.

⁴⁸² Idem.

⁴⁸³ Carta de British Council (E.T.H. Fitzsimmons, Diretor Reginal de São Paulo) para Francisco Matarazzo Sobrinho, 3 dez. 1968. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Mesmo cientes das manifestações contrárias à Bienal de São Paulo, os artistas britânicos defenderam sua participação. Segundo notícia do jornal *A Tarde*, os artistas ingleses Anthony Caro e John Hoyland recusaram-se a apoiar a ideia do boicote à *X Bienal*. A notícia reproduzia declarações dos artistas britânicos dadas ao *Sunday Times Weekly Review*, de Londres:

Anthony Caro – Como pode o regime brasileiro ser repressivo se está sustentando a Bienal? Se há razões não artísticas para a prisão de artistas plásticos e críticos, isto é coisa à parte. Vou ver isto quando estiver lá.

John Hoyland – Não quero confundir arte com política, mas suspeito dos manifestantes políticos que vêm de Paris. Eu não me recusaria de fazer uma exposição na Rússia. De qualquer maneira, o que pretende a Espanha unindo-se ao boicote à Bienal de São Paulo? Será que eles julgam que o regime no Brasil não é suficientemente restritivo para o gosto deles?⁴⁸⁴

John Hoyland e Anthony Caro confirmaram suas presenças na inauguração da *Bienal*, juntamente com Lilian Sommerville, diretora de artes do Conselho Britânico e comissária da exposição britânica na mostra.

Sem que tivesse grande conhecimento dos últimos acontecimentos, a embaixadora do Brasil na Austrália buscou informações: “não tenho notícias de espécie alguma do J. Maurício que resolveu não responder às minhas cartas. O que está acontecendo com ele? Soube que à Bienal de Paris o Brasil envia apenas uma representação de música e arquitetura. O que foi que aconteceu?”.⁴⁸⁵ Quando informada dos fatos, a embaixadora posicionou-se contrária àquilo que ela chamou de “politicagem”:

⁴⁸⁴ Artistas ingleses não apóiam o boicote à Bienal. *A Tarde*, Salvador, 11 ago. 1969.

⁴⁸⁵ Carta da Embaixadora do Brasil na Austrália, Margarida Nogueira para Maria, 1 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Como você poderá ver o interesse pela Bienal de São Paulo considerada como a principal demonstração mundial de arte moderna, vem despertando não só no mundo oficial como no meio artístico australiano o máximo interesse – aqui não existe *boycots* ou politicagem para com as Bienais de São Paulo ou Veneza.⁴⁸⁶

A Austrália elegeu June Barnett como comissário e a exposição foi organizada pelo *Commonwealth Art Advisory Board*, de Melbourne.

O Canadá participou com três artistas. Para auxiliar na montagem da exposição, a comissária para exposições internacionais Joanna Woods Marsden e o escultor Robert Murray visitaram o Ibirapuera, no começo de setembro. Convidado para integrar o júri de premiação, o Canadá, por meio de sua Embaixada, indicou três nomes, Doris Shadbolt, curadora da galeria de arte de Vancouver, Robert Welsh e Alvin Balkind. Doris Shadbolt foi a escolhida, mas não recebeu um comunicado oficial da Fundação. Ela então enviou uma carta à Ciccillo pedindo explicações, pois soube, indiretamente, que seu nome “estava de alguma forma envolvido com a Bienal de São Paulo”, mas não sabia exatamente do que se tratava.⁴⁸⁷ Por fim, sua presença se confirmou.

O jornal *O Estado de São Paulo* divulgou uma nota do comissário da delegação da Tchecoslováquia, que era também o diretor da Galeria Nacional de Praga, elogiando a mostra brasileira: a “Bienal de São Paulo, com o passar do tempo, superou em volume e significado a Bienal de Veneza”.⁴⁸⁸ O país participou com a exposição integral e foi convidado a participar do júri de premiação. Marian Varóss, o crítico escolhido, não compareceu, notificando a Fundação, em 19 de setembro, de que as passagens não

⁴⁸⁶ Carta da Embaixadora do Brasil na Austrália, Margarida Nogueira para Francisco Matarazzo Sobrinho, 11 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴⁸⁷ Carta de Doris Shadbolt para Francisco Matarazzo Sobrinho, 8 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴⁸⁸ Já reunido o júri internacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1969.

havam chegado. O crítico informava também não ter recebido carta oficial da Bienal ou da Embaixada do Brasil e que, por conta disso, havia assumido a função de Comissário Geral da Tchecoslováquia na *VI Bienal* de Paris. Informou também a respeito da colisão entre as datas das duas mostra.⁴⁸⁹ Matarazzo respondeu à carta desculpando-se pela confusão e dizendo que certamente a carta ter-se-ia extraviado.

As transações com a Áustria transcorreram regularmente. O país foi escolhido pela Fundação Bienal para integrar o júri de premiação. Três representantes foram indicados pela Áustria: Johann Muschik, Alfredo Schmeller e, finalmente, Wilhelm Mrazek, que foi o convidado à participar da *X Bienal*. O contato com o crítico de realizou-se por intermédio do Itamaraty, que informou à Fundação Bienal, por telegrama, acerca da confirmação de sua presença. Também a Índia e Israel tiveram representantes no júri de premiação.

A Costa Rica participou também da mostra, informando, porém, da “acomodação” da representação artística do país dentro dos termos supostamente aceitáveis para a Bienal brasileira. Na apresentação de pintura dos “artistas jovens” costariquenhos, o comissário dizia: “desejamos estimulá-los dentro do limite possível em que a Bienal de São Paulo aceita obras”.⁴⁹⁰ O autocontrole das próprias manifestações artísticas visavam a uma adaptação das obras a um formato admissível, garantindo, assim, sua aceitação na mostra.

A Seção de Artes Plásticas da Casa de Cultura do Equador selecionou um grupo de pintores para participar da mostra tendo em mente o significado de uma Bienal como

⁴⁸⁹ Carta de Marian Varóss para Francisco Matarazzo sobrinho, 19 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁴⁹⁰ BARRENECHEA, Ricardo Ulhoa. Costa Rica. In: *X Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969, p. 67. (Catálogo da X Bienal)

entidade, “cujo espírito se projeta para a renovação das formas plásticas, de acordo com as inquietações criadoras próprias da época e, sobretudo, com a mais absoluta liberdade artística”.⁴⁹¹ O texto do catálogo da *X Bienal* foi assinado por Edmundo Ribanedeira⁴⁹², professor de Teoria e História da Arte da Faculdade de Belas Artes do Equador. Ao final do texto, ele informou sobre a escolha criteriosa da representação equatoriana para a *X Bienal de São Paulo*: “a seleção feita pela Seção de Artes Plásticas, atende plenamente ao critério mais exigente e justo”.⁴⁹³

A *X Bienal* contou ainda com as representações da China, África do Sul, Ceilão, Chipre, Coreia, Filipinas, Finlândia, Haiti, Luxemburgo, Malásia, Nicarágua, Noruega, Polônia, Romênia, Suíça, Tailândia, Trinidad e Tobago, Tunísia e Turquia. Da América Latina, também participaram oficialmente a Bolívia e El Salvador.

4.3 Considerações finais

Durante os meses de organização da mostra, uma verdadeira batalha foi travada entre os artistas e críticos que promoviam o boicote e aqueles que se empenhavam em garantir a realização da mostra. Com as sucessivas adesões ao protesto e as consequentes desistências, a Fundação Bienal precisou redobrar as atividades. O *Correio da Manhã* noticiou: “esforços desesperados foram e estão sendo feitos por vias oficiais e diplomáticas para atenuar o movimento, mas as novas adesões anulam

⁴⁹¹ RIBADENEIRA, Edmundo. Equador. In: *X Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969, p. 71. (Catálogo da X Bienal)

⁴⁹² Após anos de exílio no Chile, o professor voltou ao Equador em 1967 onde ficou encarregado de reorganizar a Faculdade de Belas Artes.

⁴⁹³ RIBADENEIRA, Op. cit., p. 71.

completamente as pequenas e inexpressivas vitórias”.⁴⁹⁴ O mesmo artigo apontava a estratégia da “Bienal e do Itamaraty” para preencher o vazio deixado pelo boicote: “virão, portanto, delegações oficiais de nível artístico menor, com artistas sem expressão, que somente dessa forma teriam oportunidade de comparecer à *X Bienal*”.⁴⁹⁵

De fato, vários países do chamado “terceiro mundo”, sobretudo do continente africano e asiático, participaram, em 1969, pela primeira vez da mostra brasileira. Enquanto a diretoria e o Itamaraty buscavam assegurar a presença das delegações estrangeiras, o júri de seleção nacional empenhava-se em recompor a lista de artistas participantes e a reorganizar as salas brasileiras. Apesar do trabalho intenso da Fundação Bienal, os efeitos do boicote se fizeram sentir na ausência de delegações importantes, no cancelamento de salas especiais e na recusa de inúmeros artistas significativos para o cenário artístico nacional e internacional.

Porém, uma parcela significativa de artistas, em parte solidária ao boicote, optou pela presença na *X Bienal*. Segundo Geraldo Ferraz, esses artistas eram os “heróicos rapazes que, não tendo ‘chances’ de tourear nem como ‘banderilhas’, se atiram à arena para pegar o touro à unha”.⁴⁹⁶ Para esses jovens artistas brasileiros e latinoamericanos, as *Bienais*, mesmo com suas falhas, eram a oportunidade única de apresentar seus trabalhos a um público internacional. Segundo Aracy Amaral, “aqueles que lutaram pela participação enfatizaram a importância da Bienal no cenário da arte brasileira”.⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ RODOLPHO, Luiz. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, sábado, 30 de agosto de 1969.

⁴⁹⁵ Idem.

⁴⁹⁶ FERRAZ, Geraldo. A Bienal de São Paulo e suas implicações. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1969.

⁴⁹⁷ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.156.

“Quando se pensa em termos de censura, tendemos a encarar os intelectuais e a criação artística durante os governos militares como uma coisa só. Como um grupo todo coeso que vai de encontro a idênticas barreiras”.⁴⁹⁸ Porém, as estratégias do governo militar para agir sobre o cenário cultural não se resumiram à censura. E, da mesma maneira, as reações ao estado restritivo imposto pelo regime militar não se limitaram ao boicote. Além dos artistas jovens, também artistas já reconhecidos, e até mesmo aqueles que foram prejudicados pela censura, com exposições fechadas e obras apreendidas, participaram da *X Bienal*. Para eles, o boicote não era a melhor alternativa de combate à condição restritiva em que se encontrava o cenário artístico do país. Antes, era preciso tomar para si o espaço da mostra, tirá-lo da vigência dos atos arbitrários da ditadura militar e da própria instituição. Walmir Ayla, por exemplo, estava certo de que era urgente melhorar a exposição, e que isto faria mais sentido do que simplesmente não a realizar:

É necessário aperfeiçoar a Bienal de São Paulo retirando-lhe o cunho paternalista que lhe entrava, atualmente, a ação e obtendo a transformação da Bienal num instrumento flexível e dinâmico de ação cultural e estética, dirigida por um colegiado técnico, como ocorre com as Universidades.⁴⁹⁹

Apesar do clima de improviso e desorganização, a instituição conseguiu inaugurar a mostra na data prevista. A sua configuração e a participação de artistas e críticos será analisada no próximo capítulo.

⁴⁹⁸ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 47.

⁴⁹⁹ X Bienal de São Paulo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

5.

X Bienal de São Paulo: alguns aspectos de sua realização

5.1 A participação de intelectuais e artistas de esquerda na *X Bienal*

Apesar da intimidação constante do Estado à livre atividade de intelectuais e artistas e da consolidação do boicote à mostra, foi a participação efetiva de alguns artistas e críticos o que possibilitou a realização da *X Bienal* e dos eventos paralelos a ela. Como relatado anteriormente, a presença de Mário Schenberg à frente da organização da mostra, crítico respeitado e dos mais atuantes no período, contribuiu para que artistas próximos a ele a integrassem, como foi o caso de Mira Schendel, José Roberto Aguilar e Claudio Tozzi. Schenberg propiciou certa abertura da mostra para propostas artísticas experimentais. Sua atuação dentro da *X Bienal*, mesmo que parecesse conflitante com os ideais políticos, servia ao propósito maior de despertar, por meio da criatividade, a consciência da realidade.

Além de Mário Schenberg, outros intelectuais e artistas de esquerda participaram da mostra. Vale ressaltar que o grupo contrário ao regime militar era diverso; enquanto alguns partiram para a militância política, dedicando-se integralmente à causa, outros participaram das organizações revolucionárias, mantendo suas atividades profissionais paralelamente; havia, ainda, aqueles que compartilhavam dos mesmos ideais de grupos de esquerda, mas que não se envolviam diretamente em atividades políticas. Enquanto

alguns grupos optaram pela luta armada, como a ALN (Ação Libertadora Nacional) e o MR-8 (Movimento Revolucionário 8 de Outubro), por exemplo, o Partido Comunista Brasileiro manteve o combate à ditadura por meios pacíficos.

Fato é que, mesmo que o AI-5 tenha abalado movimentações revolucionárias de esquerda, tornando cada vez mais difícil suas atividades, elas persistiram nos anos seguintes. Segundo Claudio Tozzi, em reunião com membros da ALN, o arquiteto Farid Helou e João Câmara Ferreira (o “Toledo”, segundo homem na direção da organização) orientavam artistas e arquitetos a participarem de eventos como as *Bienais* para defender a liberdade artística nesses espaços – uma forma de reagir contra a repressão e a censura.⁵⁰⁰ A ideia, segundo Tozzi, era apresentar trabalhos provocativos, que confrontassem a ideologia do regime militar.

Na mesma reunião, esteve presente Sérgio Ferro, professor da FAU - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. A Faculdade aglutinava intelectuais, artistas e arquitetos em um ambiente de constante discussão sobre arte, arquitetura e realidade social. Segundo Fábio Magalhães, “os estudantes transformavam as salas de aula e os ateliês em centros livres, espécie de laboratórios de criatividade e de intensa convivência. Eram contrários aos preconceitos burgueses e exigiam ampla liberdade (...)”.⁵⁰¹ Sérgio Ferro e Farid Helou, que estava à frente do Centro de Pesquisas e Estudos Universitários, orientavam seus auxiliares nas ações políticas. Vilanova Artigas, Renina Katz e Flávio Império⁵⁰² também lecionavam e acompanhavam os trabalhos produzidos pelos alunos.

⁵⁰⁰ Entrevista com Claudio Tozzi, 13 jul. 2011.

⁵⁰¹ MAGALHÃES, Fábio. Uma entrevista. In: *Claudio Tozzi*. São Paulo: Lazuli Editora, Companhia Editora Nacional, 2007, p.8.

⁵⁰² Flávio Império participou da *X Bienal* na mostra de Teatro, apresentando criações cenográficas.

Foi nesse ambiente que Cláudio Tozzi, estudante da FAU, tornou-se membro da ALN. Adepto da *nova figuração*, o artista trabalhava com um repertório visual ligado à conjuntura da época. Em suas palavras: “a pintura era parte da nossa resistência (...). Nossa arte continha um engajamento ideológico e de luta”.⁵⁰³ Buscava a aproximação com a linguagem de comunicação de massa e com as imagens urbanas, porém subvertendo seu sentido, sua sintaxe, para criar novas mensagens e objetos. Tozzi participou da *X Bienal* apresentando alguns trabalhos. Veremos com mais detalhes em seguida.

Já Sérgio Ferro, que pertenceu ao grupo da ALN entre 1968 e 1970, assumiu os preparativos para a “Conferência de Críticos”, na mesma mostra. Sua presença na organização do evento foi anunciada por Mário Barata em artigo no *Jornal do Commercio*: “foi encarregado de ultimar a elaboração do temário, com base nas sugestões que estão chegando do exterior e na experiência nacional, o jovem crítico e arquiteto Sérgio Ferro”.⁵⁰⁴ Tanto na pintura como na arquitetura, Ferro buscava aproximar-se das questões sociais e políticas. Segundo Marcelo Ridenti, “ele era um dos principais articuladores da guerrilha com o meio artístico e intelectual, conhecendo detalhes da ligação, mais ou menos orgânica, de inúmeros artistas e intelectuais com a esquerda armada”.⁵⁰⁵ Em entrevista a Ridenti, o arquiteto relatou que após o AI-5 o clima ficou pesado: “eu não ia mais aos lugares, por medo de ser reconhecido. Às vezes, porque eu trabalhava na Bienal, no Museu, tirava fotografia e eu tinha um tique: assim que via o fotógrafo apertar o dedo, eu fazia assim, sabe, para o rosto sair tremido”.⁵⁰⁶

⁵⁰³ Claudio Tozzi. São Paulo: Lazuli Editora, Companhia Editora Nacional, 2007, p.21.

⁵⁰⁴ BARATA, Mário. Notícias de Seminário na bienal e Mary Vieira. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

⁵⁰⁵ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.175.

⁵⁰⁶ Ibidem, p.181.

Em 1970, ele fez parte da Comissão Especial da Bienal de São Paulo em Veneza. No mesmo ano, em dezembro, foi preso pela polícia militar.

Segundo Tozzi, havia, no Brasil, dois grupos; um, que apoiava o boicote que se configurou no exterior, e outro, que defendia a participação e a defesa da liberdade da arte, confrontando o regime militar.⁵⁰⁷ Personagens ligados à esquerda estiveram presentes na *X Bienal* com esse objetivo; a arte politizada fazia parte da estratégia revolucionária de oposição. No entanto, de certa forma, participar de atividades oficiais dentro da mostra poderia servir também de fachada para ações políticas que se realizavam na clandestinidade. A aparente normalidade das atuações profissionais dentro de uma instituição considerada “emblema nacional” poderia evitar suspeitas. Ferro chegou a comentar que “todos nós militantes, estaríamos prontos a participar, ou de ação, ou de outro tipo de trabalho qualquer. No nosso caso, a única coisa que nos foi pedida pelo racha, e depois pela ALN, é que mantivéssemos a situação de legalidade o mais tempo possível”.⁵⁰⁸ Trabalhando como arquitetos, dentro de Universidades, atuavam como agentes de ligação entre a clandestinidade e o mundo exterior, na busca de informações e apoio técnico.

5.2 Conferência com críticos de arte na *X Bienal*

O Seminário proposto pela *X Bienal de São Paulo* com críticos internacionais e nacionais durou dois dias, tendo início em 28 de setembro, em uma das salas do pavilhão. No discurso de abertura dos trabalhos, Ciccillo falou sobre a mostra bianual e do “difícil problema” da sua reformulação. Defendeu o apoio oficial das representações

⁵⁰⁷ Entrevista com Cláudio Tozzi, 13 jul. 2011.

⁵⁰⁸ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p.182.

nacionais, sem o qual “talvez não fosse possível a realização de uma bienal internacional como a de São Paulo, de Viena, do Japão ou da França”.⁵⁰⁹ Lembrou também das despesas excessivas, “tão grandes que seriam proibitivas sem a ajuda dos países participantes”. Para o diretor da FBSP, esse apoio não chegava a interferir na mostra: “se observarmos esta *Bienal*, iremos ver que essa ajuda oficial não chega a afetar a criatividade e nem a liberdade do artista, tanto nos países democráticos como nos socialistas”.⁵¹⁰

O objetivo oficial do encontro seria discutir a reformulação da mostra, “com o estabelecimento de novas diretrizes, abertura de horizontes mais eficazes, fixação de critérios comuns, atualizados e de acordo com as novas tendências artísticas”.⁵¹¹ O Seminário era uma reivindicação da extinta Comissão de Artes Plásticas da *X Bienal*. Entretanto, enquanto a Comissão ainda estava à frente da organização do evento, a proposta do seminário não recebera o apoio esperado. Como vimos anteriormente, a representante do Itamaraty, em reunião com a Comissão, em abril, havia limitado o número de convidados estrangeiros a três, por conta da pouca verba disponível. Essa restrição foi motivo de contestação por parte dos membros da Comissão. No entanto, meses depois, quando a diretoria da Fundação Bienal assumiu a realização do evento, a restrição já não mais vigorava, a se reparar no envio de pelo menos vinte convites para países estrangeiros. Mário Barata divulgou, na época: “até o momento já foram dirigidos convites a críticos e museólogos de artes plásticas de cerca de vinte países”.⁵¹²

⁵⁰⁹ 10 mil visitaram Bienal após inauguração de sábado. *Notícias Populares*, São Paulo, 29 set. 1969.

⁵¹⁰ 10 mil visitaram Bienal após inauguração de sábado. *Notícias Populares*, São Paulo, 29 set. 1969.

⁵¹¹ BARATA, Mário. Notícias de Seminário na bienal e Mary Vieira. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

⁵¹² Idem.

Vários convidados rejeitaram o convite. Gyorgy Kepes, após cancelar a exposição americana que estava preparando, recusou também o convite do embaixador brasileiro para participar do seminário. Mário Barata, no *Jornal do Commercio*⁵¹³, e Luiz Rodolpho, no *Correio da Manhã*, informaram da desistência da convidada americana: “além da recusa de vários países, artistas e críticos em participar da *X Bienal*, chegam outras notícias, como a da crítica americana Dore Ashton, que, assuntada por Edyla Mangabeira, se recusou a participar do simpósio de críticos e influenciou grandemente os artistas americanos”.⁵¹⁴

O crítico de arte José Augusto França, aderindo ao boicote contra a mostra, recusou tanto o convite para se tornar membro do júri internacional de premiação, como também o convite para participar do simpósio. Outras recusas se seguiram: “Umberto Eco reagiu da mesma maneira, (...) tendo sido convidado para participar do seminário organizado pela Bienal no último minuto”.⁵¹⁵ Segundo Aracy Amaral, “estas recusas não significam uma tentativa de causar danos ou de diminuir a *Bienal de São Paulo* como fonte de informação para os artistas brasileiros. Justificam, no entanto, uma conscientização (...)”.⁵¹⁶

Também uma parte dos críticos brasileiros não compareceu ao seminário. Descontentes com o descaso da Fundação Bienal, Antônio Bento, Maria Eugênia Franco, Pedro Manuel Gismondi, José Roberto Teixeira Leite, Theon Spanudis, Waldemar Cordeiro e Walter Zanini, além de Aracy Amaral, enviaram um telegrama

⁵¹³ Idem.

⁵¹⁴ RODOLPHO, Luiz. Boicote à X Bienal: Augusto França deixa o júri internacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 set. 1969.

⁵¹⁵ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.157.

⁵¹⁶ Idem.

para a diretoria, contestando a situação; o telegrama foi publicado na *Folha de São Paulo*:

Examinando circular enviada pelo vice-presidente da ABCA com data de 22 do corrente, relativa à realização dos dias 27 e 28 próximos da mesa redonda de críticos de arte, representantes do Rio e São Paulo da ABCA, reunidos em São Paulo, lamentam informar não ter qualquer dos membros da ABCA recebido temário, realização ou data da mesa redonda cuja ideia original, aliás partiu da própria ABCA e da AIAP, e agora ressurgiu inteiramente desvirtuada. Tais fatos demonstram mais uma vez a direção amadorística da Bienal. Protestamos veemente contra a inclusão à revelia nossos nomes e omissão nomes outros colegas da relação de participantes”.⁵¹⁷

A crítica carioca Edyla Mangabeira Unger, que participou do júri de seleção da representação brasileira, enviou telegrama à direção da Bienal, informando que não participaria do evento. Nas palavras dela, “seus colegas da ABCA não foram convidados com a devida antecedência a participarem do seminário e ainda porque vários nomes foram suprimidos”.⁵¹⁸ Frederico Moraes acusou a ausência dos brasileiros no evento: “como é sabido, a mesa-redonda foi realizada com a presença de uns poucos críticos e especialistas estrangeiros, ausente a quase totalidade dos críticos brasileiros”.⁵¹⁹

Walmir Ayala comentou a ausência dos profissionais brasileiros no seminário em artigo no *Jornal do Brasil*: “grande parte do eficiente grupo paulista e alguns críticos do Rio de Janeiro recusaram-se a participar do seminário, tendo em vista a desorganização do mesmo e (afirmam alguns) o desinteresse da Bienal por sua colaboração”.⁵²⁰ Para Ayala, o problema estaria na vaidade dos críticos e no clima de desordem e

⁵¹⁷ Alemanha ganha o grande prêmio. *Folha de São Paulo*, 26 set. 1969.

⁵¹⁸ Idem.

⁵¹⁹ MORAIS, Frederico. Mesa redonda e protesto. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 out. 1969.

⁵²⁰ AYALA, Walmir. Nova Bienal à vista. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, s/data.

improvisação dentro da própria Associação. Apesar do clima de contestação, o crítico conclamava a todos para unirem esforços para a formulação de uma “nova *Bienal*”.

Figura 07 – Conferência de Críticos de Arte na X *Bienal de São Paulo*, 1969.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Frederick Tuten, crítico norte-americano, noticiou a “conferência internacional”.

Segundo Aracy Amaral, ele

pareceu ignorar que, além dos quatro ou cinco críticos brasileiros que apoiaram esta Bienal e dos críticos estrangeiros enviados por seus respectivos países, nenhum crítico brasileiro tomou parte em qualquer cerimônia ou acontecimento social, por ocasião da inauguração.⁵²¹

⁵²¹ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1981, p.158.

Fizeram parte do encontro, porém com nomes de menor importância, a África do Sul, Alemanha, Argentina, Áustria, Bolívia, Brasil, Canadá, EUA, Finlândia, França, Índia, Israel, Itália, Japão, México, Noruega, Paraguai, Polônia, Portugal, Suíça, Tchecoslováquia e Uruguai.⁵²²

Sérgio Ferro coordenou as mesas-redondas, que foram presididas por Marc Berkowitz. Além de Mário Schenberg, R. Stanislawski (Polônia), Hernandez Campos (México) e Iona Fisher (Israel) apresentaram seus trabalhos. As questões debatidas entre o grupo resultaram em uma série de recomendações para a mostra. Os dez itens propostos foram divulgados deste modo na imprensa:

- 1 – que permaneçam as representações nacionais;
- 2 – que, paralelamente, sejam organizadas três modalidades de exposições: a) retrospectivas didáticas, preservadas as qualidades artísticas tendo em vista esclarecer tendências contemporâneas; b) temáticas, envolvendo questões significativas da produção artística atual e c) de experiência e pesquisas, que apresentem possibilidades de desenvolvimento e realizadas nos dois últimos anos anteriores às bienais. Estas três modalidades de exposições serão organizadas por comissões internacionais indicadas por artistas e especialistas.
- 3 – que sejam ampliadas as áreas de atuação das bienais e outras exposições internacionais, incluindo cinema, música, balé, teatro e mesmo novos campos do conhecimento artístico;
- 4 – que sejam realizados, simultaneamente à apresentação de manifestações com participação humana (tais como happenings, parangolés, arte cinética etc.);
- 5 – que seja realizado, paralelamente à Bienal de São Paulo, um simpósio de escultura e objeto, com apoio oficial e das empresas, para a realização de obras que seriam posteriormente entregues à cidade;
- 6 – que sejam promovidas condições para que os artistas possam desenvolver planos de pesquisa através da criação, pelos vários países, de instituições destinadas ao amparo e fomento da pesquisa artística semelhante às já existentes no campo científico. São recomendadas especialmente, bolsas e fundos para a realização de pesquisas que, pelo próprio fato de serem pesquisas artísticas, não encontram mercado;
- 7 – que as atividades da Bienal de São Paulo tenham continuidade, com a realização de seminários e estudos preparatórios para as bienais seguintes e que estabeleça convênios com indústrias e outras entidades para promover os meios necessários à realização de obras que requeiram materiais e técnicas especiais;

⁵²² Críticos fazem sugestões à Bienal. *Folha de São Paulo*, 3 out. 1969.

- 8 – que as bienais e outras exposições internacionais contribuam, com todos os meios ao seu alcance, para ampliar as possibilidades de atividades artísticas e sua plena liberdade de manifestação;
- 9 – que seja reexaminado o sistema de premiação, abolindo o atual caráter hierárquico e ampliando suas possibilidades;
- 10 – que seja formado uma comissão coordenadora, destinada à expandir as áreas de consulta em torno dos problemas ventilados, com artistas e especialistas e por em prática as sugestões acima, apresentadas em coordenação com a direção da Fundação Bial de São Paulo.⁵²³

As informações distribuídas pelo serviço de divulgação da *X Bienal* ressaltavam que os itens 1 e 9 foram os mais questionados. O primeiro item recomendava a manutenção das representações nacionais, formato que foi defendido pelo diretor da Bienal no discurso de abertura do seminário. Durante o encontro, decidiu-se manter o formato,

por não haver outro modo seguro de garantir igual oportunidade à países em diferentes condições econômicas e culturais de exporem sua produção artística, já que exposições das outras modalidades (retrospectivas temáticas e de pesquisa), não raro tendem a reafirmar a preponderância dos centros considerados de maior prestígio.⁵²⁴

A prioridade estava no intercâmbio artístico, e também político, com um número cada vez maior de delegações. O critério da quantidade se fez notar na *X Bienal*, que contava, pela primeira vez, com países como Senegal. As qualidades artísticas ficavam diluídas em meio ao tamanho da exposição.

Quanto ao item 9, que tratava do sistema de premiação, a Bienal informou que, “apesar das inúmeras propostas mais avançadas, não houve concordância nas opiniões. Foi ainda recomendada a publicação integral das várias propostas a fim de melhor precisar as seguintes conclusões”.⁵²⁵ O sistema vigente permaneceu, mesmo que

⁵²³ MORAIS, Frederico. Dez recomendações sobre Bienais. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 out. 1969.

⁵²⁴ Idem.

⁵²⁵ MORAIS, Frederico. Dez recomendações sobre Bienais. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 out. 1969.

servisse mais à diplomacia do que à valorização de qualidades artísticas. Em face da dissolução das categorias tradicionais e da crescente experimentação no campo da arte, a premiação tornava-se cada vez mais uma tarefa insólita; critérios anteriormente estabelecidos não se aplicavam mais às propostas radicais do final dos anos 1960.⁵²⁶

Em defesa dos críticos profissionais, a ABCA publicou, no *Jornal do Comércio*, um estudo que, antes, tinha sido enviado ao Conselho Federal de Cultura (CFC), que geria as atividades culturais do país desde 1966. Por meio do documento, a ABCA se posicionava como promotora da “arte de seu tempo como fator de intercomunicação de todas as culturas, independentemente de regimes políticos, sistemas sociais e religiosos, meridianos geográficos”.⁵²⁷ Para uma atuação imparcial, a Associação propunha defender “a liberdade de criação, a liberdade de expressão. A liberdade de crítica”. A ABCA também procurava defender o papel do crítico de arte como um “técnico qualificado”, que teria a responsabilidade funcional de organizar grandes exposições.

Uma das preocupações da ABCA, ao contatar o CFC, residia justamente nessas relações da arte com a sociedade e com o Estado. Os membros da Associação mostravam-se preocupados com o crescimento do mercado cultural. Na mediação entre artista e colecionador, propiciada pelo *marchand*, estaria implicado um gosto essencialmente elitista – o gosto das elites dominantes na sociedade pelo dinheiro, pelo prestígio social. Uma mediação de melhor qualidade entre arte, sociedade e Estado deveria ser realizada pelo crítico e pelo Museu, que não obedeceriam às exigências do mercado, mas da cultura em sua totalidade:

Em nome das exigências culturais da totalidade da qual participamos, é preciso criar-se a condição de uma relação essencial, direta e franca, entre

⁵²⁶ A discussão se prolongou nos anos seguintes, o sistema de premiação só foi eliminado da Bienal em 1979.

⁵²⁷ Importância da Crítica de Arte. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

os artistas e o Museu ou o Estado, que dispense o intermédio do mercado de arte. Sendo o Museu a casa experimental específica para atendimento daquelas exigências culturais, Museus e críticos se tornam corresponsáveis por um estado de cultura.⁵²⁸

A ABCA denunciava ao Conselho o desinteresse das instituições artísticas para com os críticos:

O processo de reconhecimento do crítico de arte como um técnico qualificado por instituições artísticas das mais prestigiosas do país (Bienal, Museus) e de modo indireto e ainda esporádicos por órgãos governamentais, sofreu, porém, golpe capaz de estancá-lo por muito tempo.⁵²⁹

Com os arbítrios das instituições de arte e do Estado, a Associação evidenciava o rompimento das relações entre críticos, Museus e a Bienal, que vinham se estabelecendo no Brasil de uma forma relativamente constante, orgânica e fecunda até então.

5.2 A premiação conferida pelo júri internacional

Ao lado da exposição, organizou-se também a premiação dos artistas, evento que vinha acompanhando a mostra desde a sua origem. Mesmo que a Comissão de Artes Plásticas tivesse conseguido acabar com os prêmios de aquisição, a Bienal mantinha a mesma estrutura de avaliação das mostras anteriores, isto é, seguia concedendo um prêmio por país e mantendo, para o grande prêmio, um sistema de rodízio, de modo que, mesmo que uma delegação se destacasse com várias propostas de qualidade, a possibilidade de receber vários prêmios estaria reduzida. A premiação seguia ainda uma

⁵²⁸ Importância da Crítica de Arte. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

⁵²⁹ Idem.

escala de valores, com um prêmio máximo, outros secundários e uma série de menções honrosas.

A qualidade discutível do júri, composto por personagens de pouca importância no cenário artístico, foi motivo de contestação. Como indicou José Roberto Teixeira Leite, “não foi fácil organizar o corpo internacional de jurados, e o resultado é que o júri da *X Bienal* foi o menos expressivo jamais indicado para mostra de tal ordem”.⁵³⁰ Mário Barata também comentou a composição do júri: “considerarei que França, Itália, EUA, e Inglaterra deveriam estar sempre presentes nas Comissões Julgadoras”.⁵³¹ Dos países citados por Mário Barata, apenas a França fez parte do júri, embora não se tenha, ali, respeitado a indicação de Ciccillo. Como visto anteriormente, a participação de Jacques Lassaigue foi vetada, e quem assumiu o posto foi o historiador de arte Patrick Waldberg. Mesmo que a Fundação Bienal indicasse nomes, o controle da convocação ficava a cargo do Itamaraty, que realizava os convites.⁵³²

Sem poder contar com uma parcela significativa de profissionais, por conta do boicote e das amarras dos trâmites internacionais, a diretoria da Fundação Bienal compôs o grupo com nomes de segunda ordem e com antigos colaboradores: Dora Shadbolt (Canadá), Eduíno de Jesus (Portugal), Jorge Paez Vilaró (Uruguai), J. Swaminathan (Índia), Marc Berkowitz (Brasil), Maurice Moshe Spitzer (Israel), Patrick Waldberg (França) e Wilhelm Mrazek (Áustria).

Os membros reuniram-se no dia 25 de setembro, apenas dois dias antes da abertura da mostra. E mesmo que o prazo tornasse inviável uma avaliação apropriada, o atraso

⁵³⁰ LEITE, José Roberto Teixeira. *X Bienal de São Paulo*. *O Globo*, Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 7 jan. 1970.

⁵³¹ BARATA, Mário. Aspectos organizativos da Bienal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 out. 1969.

⁵³² Após uma seleção prévia dos países, Ciccillo pediu a indicação de três nomes às Embaixadas correspondentes. Dentre os nomes apresentados, um era escolhido para compor o júri. A convocação era providenciada, então, pelo Itamaraty.

na montagem da exposição não permitiu que o encontro acontecesse antes. Alguns *stands* ainda estavam sendo preparados e nem todos os trabalhos artísticos haviam chegado ao pavilhão. O português Eduíno de Jesus, ao chegar em São Paulo, no dia 23, mostrou-se preocupado: “estou chegando agora, e não tive oportunidade de tomar conhecimentos das inúmeras obras que compõem esta grande mostra internacional. Acho que vai ser um trabalho muito difícil”.⁵³³ Segundo ele, a contemporaneidade dos trabalhos seria o critério de referência na avaliação: “um trabalho que não seja contemporâneo, mesmo que seja perfeitamente criado, não pode provocar o mínimo de interesse por parte dos julgadores”.⁵³⁴ O problema estaria em saber “onde começa a contemporaneidade”.

Mark Berkowitz foi o presidente do júri internacional e comandou os trabalhos em uma sala fechada do pavilhão do Ibirapuera. Fotos do júri em atividade e relatos sobre a normalidade do julgamento foram divulgados na imprensa, evidenciando o processo democrático. Berkowitz deixou seu depoimento na *Folha de São Paulo*: “houve natural e até acalorada discussão em vários momentos, mas com o sentido objetivo de indicar realmente os melhores da Bienal”.⁵³⁵ Jorge Paez Vilaró, representante do Uruguai e antigo colaborador da instituição, relatou ao *Estado de São Paulo* que via, na *X Bienal*, o amadurecimento das experiências artísticas: “quando cheguei ao Brasil, lembrei-me da *IX Bienal*, aquele grande circo com uma série de experiências, nem todas maduras. Era muito confuso para o público. Agora tudo é claro, o amadurecimento chegou”.⁵³⁶

⁵³³ Já reunido o júri internacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1969.

⁵³⁴ Idem.

⁵³⁵ Alemanha ganha o grande prêmio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 set. 1969.

⁵³⁶ Arte e brinquedos na Bienal, quase pronta. *Jornal da Tarde - O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 1969.

Figura 08 – Esta foto do júri de premiação, em atividade na *X Bienal*, foi divulgada na imprensa. Fonte: *Jornal da Tarde* – O Estado de S. Paulo, 24 set. 1969.

Após a finalização dos serviços, o júri internacional redigiu um abaixo-assinado em apoio à Fundação Bienal:

Os abaixo-assinados, membros do Júri Internacional da *X Bienal de São Paulo*, tem a grande satisfação de declarar que encontraram uma atmosfera de compreensão, proveniente não somente da diretoria da Bienal, mas também das autoridades brasileiras, artista, público, etc.

Sente-se igualmente satisfeitos em poder declarar que o espírito de liberdade e de respeito pelas expressões artísticas não poderia ter sido mais amplo do que nesta *X Bienal*.

Mais uma vez a Fundação Bienal de São Paulo, com a presença de 58 países, cujos artistas e comissários encontram a maior cooperação de arte de importância para o mundo inteiro e possivelmente a exposição de arte mais progressiva do Hemisfério Ocidental, merecendo assim a cooperação de todos que participam dos mesmos ideais.⁵³⁷

A declaração foi reproduzida em português, inglês e francês, e assinada por todos os integrantes do júri, para posterior divulgação na imprensa nacional e internacional. A nota evidenciava o tom oficial da participação da comissão julgadora que, em nenhum momento, fez qualquer menção aos problemas paralelos à mostra.

⁵³⁷ Ata do Júri Internacional de premiação da *X Bienal de São Paulo* – Artes Plásticas, s/data. Arquivo Wanda Svevo.

5.2.1 RESULTADO DA PREMIAÇÃO DO SETOR DE ARTES PLÁSTICAS

A divulgação das escolhas do júri pela Fundação Bienal provocou uma série de contestações. Jayme Maurício, responsável pela sessão cultural do jornal *Correio da Manhã*, apontou a ineficiência profissional do julgamento: “considerando-se a composição do júri, fraca e surpreendente, suas conclusões deixam de causar maior surpresa”.⁵³⁸

Para o maior prêmio da mostra, o “Prêmio Itamaraty”, foi escolhido o escultor alemão Erich Hauser. A escolha do artista teria, de certa forma, prejudicado os demais participantes alemães, que, por conta dos critérios adotados na mostra, não tiveram a chance de receber outros prêmios. Mário Barata diria que “esta *Bienal* apresenta uma exemplificação singular de falhas impressionantes devida a esse vício rotineiro e inadequado de intervenção da geografia nos critérios artísticos”.⁵³⁹ Segundo ele, a Alemanha teria apresentado o melhor conjunto de obras, com Horst Antes, Joseph Albers, Günther Haese, Almir Mavignier, Utz Kampmann e Erich Hauser. Walmir Ayala também questionou: “como pode um critério de qualidade, nesta *Bienal*, ignorar a obra de Albers, de Günter Haese, do japonês Kozo Mio, de Almir Mavignier?”.⁵⁴⁰ Para ele, a ausência dos artistas citados era um argumento poderoso e indiscutível, que comprovava que o critério que orientou o julgamento não estava pautado na qualidade das obras.

⁵³⁸ Jayme Maurício. X Bienal. Hauser: uma pequena vitória. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

⁵³⁹ BARATA, Mário. Aspectos organizativos da Bienal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 out. 1969.

⁵⁴⁰ AYALA, Walmir. Os Prêmios da Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 set. 1969.

O segundo prêmio mais importante da mostra, o “Prêmio Bienal de São Paulo”, foi concedido a oito artistas: Ernst Fuchs (Áustria), Eduardo Ramirez (Colômbia), Marcelo Bonevardi (Argentina), Anthony Caro (Grã-Bretanha), Robert Murray (Canadá), Waldemar Zwierzy (Polônia), Jiri Kolar (Tchecoslováquia) e Herbert Distel (Suíça).

Nenhum participante brasileiro, portanto, figurou entre as principais condecorações. Para Jayme Maurício, o “júri composto ao léu das disponibilidades que o boicote internacional e nacional deixou, entre poucos acertos e muitos desacertos, nada fez para incentivar a pesquisa”.⁵⁴¹ A queixa estava na falta de reconhecimento aos artistas que desenvolviam uma arte experimental e que buscavam a participação do público em suas obras. Também a imparcialidade do julgamento foi posta em questão, visto que países sem exposições expressivas, mas com membros no júri, receberam prêmios. Era o caso do Uruguai e da Áustria.

José Cuneo Perinetti, uruguaio, foi o artista contemplado com o “Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo Sobrinho”, destinado aos participantes da América Latina. Também ficou para o Uruguai o “Prêmio Melhor Conjunto Nacional”. Segundo Thomas Cohn, “seria bom saber como foi possível que Uruguai possa ter sido considerada a melhor representação da Bienal contra Alemanha, Inglaterra, Canadá, e até contra o Japão ou Suíça, sem interferências de ‘patriotismos’ indevidos”.⁵⁴² Jayme Maurício compartilhava da mesma opinião: “este país, como conjunto, não se salienta nesta *Bienal*”.⁵⁴³ Na opinião de Walmir Ayala, “só poderiam entrar em cogitação as salas de Alemanha, da Inglaterra, do Japão e do Canadá”.⁵⁴⁴

⁵⁴¹ Jayme Maurício. X Bienal (III): Os equívocos das premiações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 out. 1969.

⁵⁴² COHN, Thomas. Tem uma bienal horrível lá no Brasil... *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 02 nov. 1969.

⁵⁴³ AYALA, Walmir. Os Prêmios da Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 set. 1969.

⁵⁴⁴ Idem.

Na *X Bienal*, também o governo do Estado de São Paulo e a prefeitura ofereceram prêmios, sendo estes restritos aos brasileiros. Ione Saldanha foi a vencedora do “Prêmio Governador do Estado de São Paulo”. Como sugeriu Jayme Maurício, o prêmio poderia ter outra motivação, além da qualidade do trabalho: “Ione furou o boicote e teve o prêmio do reconhecimento de sua pesquisa, como ela ardentemente desejava, embora reticente por outras razões. Pena que não tenha sido em circunstâncias normais e por um júri menos discutível”.⁵⁴⁵ Marcelo Nitsche recebeu o “Prêmio Prefeitura do Município de São Paulo”, pela pesquisa mais relevante.

Muito embora a Comissão de Artes Plástica tivesse extinguido qualquer classificação por categoria, alguns prêmios foram destinados somente à gravura. Sendo assim, José Carlos Galvez Ramos, do Peru, recebeu o “Prêmio Latino-Americano Wanda Svevo”. E o português Vítor Fortes foi contemplado com o “Prêmio Internacional de Gravura Eng^o Armando de Arruda Pereira”, instituído na *X Bienal* a pedido de Maria Vale Pereira Rodrigues Alves, que desejava homenagear seu pai, prefeito de São Paulo no ano de realização da primeira *Bienal*.⁵⁴⁶ A patrocinadora desejava que o prêmio incluísse a aquisição da obra, mas Ciccillo não aceitou a proposta, seguindo a resolução da Comissão de Artes Plásticas. Em carta, informou: “pelo novo regulamento foram suprimidos os prêmios de aquisição. Assim, teríamos

⁵⁴⁵ Jayme Maurício. *X Bienal (III): Os equívocos das premiações*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 out. 1969.

⁵⁴⁶ Em carta à Ciccillo, a filha do ex-prefeito de São Paulo justificou a sua requisição: “O prêmio se bem que pequeno no seu valor econômico, levará o nome de um homem cuja memória por justas razões deverá estar sempre ligado a Fundação Bienal de São Paulo, não apenas na placa que dá nome ao pavilhão mas servindo aos artistas.” Carta de Maria do Valle Pereira Rodrigues Alves para Francisco Matarazzo Sobrinho, 18 de junho de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

como alternativas: ser um prêmio como os demais ou então solicitaremos ao júri uma recomendação para aquisição”.⁵⁴⁷

Yutaka Toyota foi premiado pelo Banco de Boston e teve sua obra apenas recomendada para a aquisição. A escultura *Positiva e Negativa* foi adquirida pelo Itamaraty, para decorar o edifício de Brasília.

A Fundação Bienal instaurou ainda algumas “menções honrosas”, que homenagearam artistas, sem, porém conferir a eles prêmios em dinheiro (os demais conferiam valores em dólares ou na moeda brasileira). Os contemplados foram: Mira Schendel e Solano Finardi (Brasil), Lúcio Saffaro (Itália), Uri Lifschitz (Israel), Margot Fanjul (Guatemala) e Raimo Kanerva (Finlândia). Segundo Walmir Ayala, essa premiação deveria ser eliminada: “menção honrosa é láurea ginasiana e irremediavelmente acadêmica”.⁵⁴⁸ Jayme Maurício também questionou esse tipo de condecoração: “uma absurda inovação acadêmica mas de certo efeito seletivo”.⁵⁴⁹

Também foram divulgadas na imprensa as opiniões de alguns artistas da América Latina que participavam da mostra; para eles, estar presente na mostra já era reconhecimento suficiente e não haveria necessidade de premiação. Essa posição de declarado apoio à instituição enfatizava a sua importância para os países do continente. O artista peruano José Carlos Galvez, mesmo sem rejeitar o prêmio a ele concedido, comentou publicamente a situação: “a Bienal não devia dar prêmios, é um acontecimento de importância mundial e o simples fato de ser convidado para participar já é um prêmio”.⁵⁵⁰ Jorge Paez Vilaró, membro do júri, também partilhava da mesma

⁵⁴⁷ Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Maria do Valle Pereira Rodrigues Alves para Francisco Matarazzo Sobrinho, 17 de setembro de 1969.

⁵⁴⁸ AYALA, Walmir. Os Prêmios da Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 set. 1969.

⁵⁴⁹ Jayme Maurício. X Bienal (III): Os equívocos das premiações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 out. 1969.

⁵⁵⁰ As Palavras. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 27 set. 1969.

opinião: “considero que o grande prêmio da *Bienal de São Paulo* é estar presente em seu catálogo”.⁵⁵¹ No entanto, outros participantes, receosos do caráter idôneo dos julgamentos, optaram por não competir aos prêmios. Foi o caso dos artistas mexicanos e de alguns brasileiros, como Marcelo Kahns.

Um artigo publicado no *Correio da Manhã* avaliou o resultado da premiação na *X Bienal*. O reconhecimento dos trabalhos de Anthony Caro, Robert Murray, Erich Hauser, Herbert Distel e Eduardo Ramirez foi considerado aceitável, tendo em vista a qualidade de suas obras. O que se contestou foi o desprezo por outras tendências:

O que não é compreensível nem admissível é que a preferência tão evidente por uma corrente afirme-se com o sacrifício flagrante da obra de outros artistas, ou, em particular, com o sacrifício, se não propriamente de uma outra corrente, pelo menos de uma disposição de espírito válida e muito fecunda.⁵⁵²

A atividade do crítico deveria ser também de “incentivo à invenção”. Sendo assim, o júri teria falhado ao deixar de fora a arte fantástica: “este setor, é (...) um campo experimental por excelência, o campo que deve merecer do crítico um máximo de boa vontade”.⁵⁵³ Também “a op-art, a arte cinética, a criação do objeto e a arte de participação concorrem todas no plano experimental”. Dentro desse conjunto, teriam sido deixados de fora das dezenas de prêmios oficiais e laterais outorgados pelo júri internacional Milan Dobes, da Tchecoslováquia, Francesco Mariotti, da Suíça, Henrique Careaga, do Paraguai, Lotus Lôbo, Sulamita Mareines e José Ronaldo Lima, do Brasil. Também foi lembrado o canadense Greg Curnoe, o japonês Kozo Mio e Yuhara, o iugoslavo Vojin Bakin e o suíço Willy Weber.

⁵⁵¹ AYALA, Waldir. O Paraguai e a periculosidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

⁵⁵² As omissões do júri de premiação. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 5 out. 1969.

⁵⁵³ Idem.

5.2.2 JÚRI DO ITAMARATY, UMA PREMIAÇÃO PARALELA

Além de o Ministério das Relações Exteriores oferecer a condecoração de maior valor na mostra, também reservava uma série especial de prêmios aos artistas brasileiros, todos escolhidos por um júri próprio. Desrespeitando uma resolução da Comissão de Artes Plásticas que havia sido acatada pela diretoria da Fundação Bienal, o Ministério, por meio de um convênio, introduziu prêmios de aquisição no valor total de vinte e três mil cruzeiros novos. Essa premiação paralela já havia ocorrido na *IX Bienal* e causado uma série de contestações, lembrando que as obras de cunho erótico ou político foram descartadas da seleção do júri.

Como relatado anteriormente, um convênio firmado com o Itamaraty logo após a *VIII Bienal*, em 1966, o que garantiu maior apoio e investimento financeiro à instituição; porém, por outro lado, a participação oficial do Ministério na organização e realização da mostra acabou por se tornar ainda maior. O formato de premiação instaurado pelo Itamaraty assemelhava-se a um projeto estratégico idealizado pela Assessoria Especial de Relações Públicas (Aerp). O órgão era responsável pelas atividades de comunicação do Estado e havia sugerido aos militares a instituição de prêmios para “jovens que mais se destacaram no Brasil”, em parceria com o Ministério da Educação e Cultura, para construir uma imagem positiva do regime e conquistar a opinião pública:

Um nítido padrão pedagógico, portanto, criador de uma pauta de preocupações cívicas, e que pretendia estabelecer um tipo de cidadania decorativa, que permitiria a presença ou a ‘participação’ de todos através de iniciativas adjetivas, secundárias, compondo algo como um ‘cenário de

democracia' por meio de comemorações enaltecedoras dos feitos dos brasileiros e do Brasil.⁵⁵⁴

Segundo Carlos Fico, esses “prêmios e eventos” não chegaram a se efetivar, embora algo muito próximo tenha sido aplicado na mostra de 1969.

Para julgar os trabalhos, o Itamaraty designou uma comissão própria, da qual fizeram parte Wladimir Murtinho, a ministra Vera Sauer, Vera Pedrosa e Roberto Guinle; o júri internacional responsável pela premiação da mostra não tinha qualquer acesso à avaliação das obras. As práticas controversas de aquisição de obras de arte pelo Itamaraty já haviam sido ressaltadas por Mário Pedrosa em 1967. Wladimir Murtinho, então encarregado da transferência do Ministério para Brasília, era responsável também por contratar artistas e comprar obras para decorar o novo espaço. Como informou Pedrosa, na escolha dos trabalhos artísticos,

manda o exclusivo e particular critério do ilustre diplomata. Este critério, aliás, não se limita, ao que parece, às escolhas dos artistas ou de obras, mas recai sobre o próprio destino destas, das quais dispõe como quer, inclusive quanto à colocação no contexto do Palácio ou até desfigurando-as para que ali se ajeitem.⁵⁵⁵

Pedrosa comentava também que a crítica especializada não tinha acesso aos projetos no plano cultural em Brasília e denunciava, ainda, que os burocratas, “confinados no seu isolamento, tratam de montar ali uma arte oficial, a seu gosto e pequena dimensão, fora do compasso da atualidade, indiferente ou estranho ao que se faz hoje no Brasil de mais arriscado, de mais vivo e de mais... brasileiro”.⁵⁵⁶ As propostas mais

⁵⁵⁴ FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo*: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 93.

⁵⁵⁵ PEDROSA, Mário. Arte e Burocracia. (1967) In: AMARAL, Aracy. (org) *Mário Pedrosa: mundo homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.105.

⁵⁵⁶ PEDROSA, Mário. Arte e Burocracia. (1967) In: AMARAL, Aracy. (org) *Mário Pedrosa: mundo homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.107

experimentais não fizeram parte das escolhas do Itamaraty; o júri parece ter levado em conta o caráter decorativo das obras, visto que elas seriam utilizadas para ornamentar o Palácio dos Arcos e outros ambientes do Ministério. Foram adquiridas obras de Anamélia, Santuza Gonçalves, Lótus Lobo, Abraham Palatinik, Isabel Pons, Ernesto Quissak Jr., Ione Saldanha, Yutaka Toyota, Abelardo Zaluar, Nilton Cavalcanti, Paulo Menten, Mestriner e Roberto De Lamônica.

5.3 A inauguração: discursos políticos e manifestações

A inauguração da *X Bienal de São Paulo* aconteceu no dia 27 de setembro de 1969, com a presença de autoridades civis e militares.⁵⁵⁷ Aracy Amaral informou que os críticos e artistas que boicotaram a mostra, “tentando ser tão coerentes quanto possível, praticamente ignoraram todos os acontecimentos oficiais e sociais por ocasião da inauguração da *Bienal*, com exceção daqueles que tomaram parte no júri de seleção”.⁵⁵⁸ Amaral salientou, ainda, que aqueles “que se recusaram a participar da mostra ficaram desiludidos quando ela foi inaugurada, como se nada tivesse acontecido, e o público permaneceu sem saber o que se passara nos meses precedentes”.⁵⁵⁹

⁵⁵⁷ A solenidade de abertura foi comandada pelo governador Abreu Sodré, prefeito Paulo Maluf, chanceler Magalhães Pinto e pelo diretor da Fundação Bienal Francisco Matarazzo Sobrinho. A presença dos Ministros militares era uma incerteza, a abertura da Bienal coincidia com o agravamento do estado de saúde do Marechal Costa e Silva, os militares estavam ocupados com a escolha de um sucessor que garantisse a permanência do regime no poder. Ciccillo foi ao Rio de Janeiro na semana anterior à abertura da mostra para assegurar um representante do Governo Federal, o escolhido foi o Ministro do Exterior Magalhães Pinto.

⁵⁵⁸ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.157.

⁵⁵⁹ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.155.

Figura 09 – Inauguração da X Bienal.

Fonte: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1969.

Segundo relatou o *Correio da Manhã*, “cerca de 500 pessoas estavam presentes à inauguração, número que foi considerado muito pequeno em comparação aos anos anteriores”.⁵⁶⁰ Os presentes acompanharam os discursos e a entrega de prêmios aos vencedores das diversas seções de forma comedida, até o momento em que se anunciou o vencedor do maior prêmio da seção de arquitetura: “houvera a entrega do Prêmio Internacional Presidente da República a João Vilanova Artigas, registrando-se na

⁵⁶⁰ Bienal é aberta com entrega de prêmios a Artigas. *Correio da Manhã*, 28 set. 1969.

oportunidade uma verdadeira ovação por parte do público, que até aí se conservara moderado”.⁵⁶¹

Muito embora grande parte dos artigos de jornais consultados tenha ressaltado a “normalidade” do evento, situações inusitadas marcaram a cerimônia. Ainda durante o discurso do governador Abreu Sodré, segundo Geraldo Ferraz,

(...) alguém da delegação de um país sul-americano achou de extravasar suas reservas surrealistas precisamente naquele instante, e começou a atirar balões coloridos do alto da sacada do 1º andar sobre as cabeças oficiais e não oficiais, aglomeradas no saguão da entrada”.⁵⁶²

A chuva de balões promovida pelo paraguaio Enrique Careaga atrapalhou os discursos que ainda estavam sendo pronunciados. “Uma só passou a ser a preocupação de grande número de adultos presentes: apanhar balões, estourá-los na ponta do cigarro, ou esmagá-los com as mãos, ruidosamente”.⁵⁶³ O *Jornal da Tarde* também destacou o acontecimento; ninguém mais prestou atenção à solenidade na rampa que levava ao primeiro andar. “As mil pessoas que foram à inauguração ficaram pulando para pegar as bolas e jogar para cima de novo”.⁵⁶⁴ O público dispersou e alguns já percorriam as salas brasileiras, enquanto os guardas bloqueavam a passagem para os andares superiores.⁵⁶⁵

Logo após os discursos, um grupo de jovens do Teatro Proposta, com rostos pintados, invadiu o saguão de entrada: “tinham vindo com a intenção de ridicularizar a cerimônia de inauguração”.⁵⁶⁶ Carregando cartazes com o nome do grupo teatral, os jovens realizaram um “evento”. Segundo Geraldo Ferraz, “postaram-se uns em frente

⁵⁶¹ Idem.

⁵⁶² FERRAZ, Geraldo. A Bienal de São Paulo e suas implicações. *O Estado de São Paulo*, 28 set. 1969.

⁵⁶³ FERRAZ, Geraldo. A Bienal de São Paulo e suas implicações. *O Estado de São Paulo*, 28 set. 1969.

⁵⁶⁴ Os balões caíam sobre os políticos na inauguração da Bienal. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 29 set. 1969.

⁵⁶⁵ Idem.

⁵⁶⁶ FERRAZ, Geraldo. A Bienal de São Paulo e suas implicações. *O Estado de São Paulo*, 28 set. 1969.

aos outros, segurando longas fitas vermelhas, cada qual com um laço no meio. E um deles, o adolescente de maior estatura, vestindo casaca, ia desenlaçando as fitas, sob os aplausos, uivos e abraços dos demais do grupo”.⁵⁶⁷

Figura 10 – Manifestação do grupo de Teatro Proposta, Inauguração da *X Bienal*
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP

O gesto parodiava os procedimentos de inauguração, com o tradicional desenlace da faixa, que oficializava a abertura. Os integrantes do grupo vestiram-se de forma jocosa, com paletós, gravatas e acessórios, e se enfeitaram também com maquiagem, imitando os convidados que se trajavam formalmente para as festividades da mostra. Como comentou Carlos Fico, “o fato é que, comumente, só o sarcasmo tem alguma eficácia para se contrapor, como estado de espírito, às injunções do autoritarismo dos governos,

⁵⁶⁷ FERRAZ, Geraldo. A Bienal de São Paulo e suas implicações. *O Estado de São Paulo*, 28 set. 1969.

da incompetência dos governantes ou da corrupção administrativa”.⁵⁶⁸ A manifestação que imitava ironicamente a cerimônia mostrava o clima de insatisfação com a política autoritária.

O *Jornal da Tarde* também divulgou a manifestação: “um grupo de adolescentes, do Teatro Proposta, começou a gritar e dar gargalhadas. De repente, saíram correndo, puxando uma fita vermelha, os rostos lambuzados de tinta”.⁵⁶⁹ A mesma notícia informava que uma parcela do público teria repudiado a iniciativa dos jovens atores: “coitados, olha os lugares que eles escolhem, as pessoas que eles pensam agredir. Dá pena de vê esses meninos, pensam que estão fazendo alguma coisa”.⁵⁷⁰ Também relatava que Flávio de Carvalho foi um dos poucos a prestar atenção ao grupo. No entanto, fotos do acontecimento encontradas no arquivo da Fundação Bienal colocam em cheque essa informação: o público estava de fato observando a movimentação.

Um agente de segurança encarregou-se de expulsar os manifestantes, interrompendo a “algazarra”, enquanto a comitiva oficial deslocava-se para visitar as salas da Bienal. Já do lado de fora do pavilhão, a diretora do grupo teatral explicou a natureza da proposta: “é o contrário do ‘happening’. Enquanto o ‘happening’ é uma manifestação de momento, o ‘evento’ é manifestação programada”.⁵⁷¹ Isto é: tratava-se de uma manifestação planejada e organizada para acontecer naquele momento de abertura, confrontando as autoridades ali presentes.

Dentro da Bienal, a comitiva percorreu rapidamente as salas brasileiras. A programação previa a visita do Ministro Magalhães Pinto nas salas de todos os artistas

⁵⁶⁸ FICO, Carlos. *Reinventando o Otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 53.

⁵⁶⁹ Os balões caíam sobre os políticos na inauguração da Bienal. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 29 set. 1969.

⁵⁷⁰ Idem.

⁵⁷¹ FERRAZ, Geraldo. A Bienal de São Paulo e suas implicações. *O Estado de São Paulo*, 28 set. 1969.

premiados. Algumas obras que poderiam “ofender” as autoridades foram retiradas no dia da abertura. Claudio Tozzi informou em entrevista que pelo menos um de seus trabalhos, *A prisão*, não esteve exposto naquele dia. Segundo ele, os trabalhos simplesmente sumiam do local, para reaparecer somente depois.⁵⁷² Essa movimentação acontecia sucessivamente, dependendo da situação.

Figura 11 – A comitiva oficial em visita à X Bienal.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP

Os artistas estrangeiros que estiveram presentes em seus *stands* aguardando a visita das autoridades ficaram espantados com a indiferença perante as obras. Segundo Ernst Fuchs, “após os cumprimentos nem sequer olharam para os trabalhos expostos”. Erich Hauser pareceu surpreso também com o público presente: “ninguém reage a nada.

⁵⁷² Entrevista com Claudio Tozzi concedida em 13 jul. 2011.

Passam, olham e vão embora, por todas as salas”.⁵⁷³ O primeiro dia da mostra foi marcado também pela reação violenta de alguns visitantes; várias obras foram danificadas. Segundo informou o *Correio da Manhã*, “os acontecimentos de domingo deixaram perplexos monitores e, em especial, os artistas”.⁵⁷⁴ Preocupados com a depredação, alguns participantes pediram o reforço da segurança em suas salas. Em outros casos, o público foi impedido de tocar em trabalhos que só tinham razão de ser com a participação do público. Assim revelou Elaine Borges: “acontece que nem sempre os guardas permitem mexer, pois seguem a risca o ‘é proibido tocar’”.⁵⁷⁵

A respeito do primeiro dia da mostra, é possível verificar que o pavilhão do Ibirapuera esteve cheio, com inúmeros *stands* e expressivo público; muito embora este público não fosse, em grande parte, especializado, e muito embora nem todos os espaços estivessem preenchidos com trabalhos de arte. Essa aparente normalidade foi ainda perturbada pelas manifestações imprevistas no protocolo cerimonial. Os visitantes menos inteirados dos acontecimentos no campo da arte e da importância de delegações como a dos Estados Unidos e da França poderiam não perceber os efeitos do boicote ao percorrer a mostra. Porém, para aqueles que estavam cientes dos últimos acontecimentos, as marcas do protesto poderiam ser notadas nas ausências e na inconsistência das exposições.

⁵⁷³ Os balões caíam sobre os políticos na inauguração da Bienal. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 29 set. 1969.

⁵⁷⁴ Destruição domina na inauguração da Bienal paulista. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 set. 1969.

⁵⁷⁵ BORGES, Elaine. As novas formas da X Bienal. São Paulo, 02 nov. 1969.

5.4 Configuração e montagem da mostra

Os *stands* foram projetados pelos arquitetos Ubirajara Ribeiro e Válter Maffei.⁵⁷⁶ Ribeiro fazia parte do grupo de artistas-arquitetos de São Paulo ligado à problemática do Novo Realismo, ao lado de Sérgio Ferro, Maurício Nogueira Lima, Flávio Império, e Samuel Spiegel. Segundo uma notícia no *Jornal do Brasil*, “os dois acabaram com os corredores, com os buracos ao lado dos painéis. Isso significa que haverá circulação orientada para os visitantes da Bienal”.⁵⁷⁷ Dessa forma, roteiros diversos poderiam ser realizados, omitindo e evidenciando algumas salas:

Os ‘stands’ foram colocados alternadamente, não obedecendo a ‘fila indiana’. Quem quiser ter uma visão geral da exposição será obrigado a entrar por um stand e sair pelo outro. Devido ao novo método de colocação dos ‘stands’, as pessoas são obrigadas a ver os quadros. Quem quiser visitar todas as obras, terá que visitar os ‘labirintos’ três vezes.⁵⁷⁸

Ao se deslocar para o interior do pavilhão, o visitante era atraído por um forte som, que vinha da instalação do suíço Francesco Mariotti, o *Ciclo do Espectro*. Adotada como símbolo da *X Bienal*, a esfera metálica de sete metros de altura e cinco de diâmetro, feita de aço e vidro, era iluminada ao longo de toda a sua extensão. Módulos que lembravam o símbolo da paz, adotado pelo movimento hippie, configuravam a estrutura metálica.

⁵⁷⁶ Os painéis em madeira compensada, de dimensões que variavam entre 5m e 2,5m, eram parafusados em canos de aço, presos do chão ao teto. A montagem das estruturas ficou sob a coordenação de Guimar Morello, funcionário da Bienal desde a sua fundação. A entrada no pavilhão também sofreu alteração, enquanto nas edições anteriores o público entrava pelo meio do prédio, em 1969 foi pelo extremo esquerdo do andar térreo.

⁵⁷⁷ O Mapa da Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, set. 1969.

⁵⁷⁸ Bienal: pronta amanhã. *Diário da Noite*, Ed. matutina, 22 set. 1969.

Figura 12 – Símbolo desenhado por Gerald Holtom em 1958 para a Campanha de Desarmamento Nuclear. O reconhecido símbolo da paz foi adotado pelo movimento hippie nos anos 1960.

Figura 13 – *Ciclo do Espectro*, Francesco Mariotti, 1969.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

O espectador era convidado a subir uma escada e, lá dentro, experimentar as transformações de som, luz e aromas. As cores verde e amarelo transformavam-se em vermelho e azul, ao passo que o som se alterava. O efeito olfativo em que o aroma de eucalipto convertia-se em odor de éter foi vetado pela instituição: “o hippie suíço pretendia instalar em seu ‘Templo’ um aparelhamento que exalava éter, mas os organizadores acharam perigoso porque qualquer defeito elétrico poderia fazer com que toda a Bienal voasse pelos ares, na possibilidade de uma explosão”.⁵⁷⁹

O trabalho de Mariotti, interpretado como uma “festa hippie”, trazia ao público o sentido ampliado de “revolução” e “liberdade”. Ao utilizar a tecnologia para produzir diversos efeitos, o artista procurava liberar a consciência do espectador. Uma nota de jornal, ao falar do *Ciclo do espectro*, dava pistas ao visitante desavisado: “ao sair, tropeçando na escada que antes parecia tão firme, você talvez não tenha tomado consciência de que acaba de participar de uma experiência revolucionária”.⁵⁸⁰ Vale ressaltar que o movimento *Yippie* (*Youth International Party*), do qual Mariotti fazia parte, surgiu entre os diversos grupos da “nova esquerda” nos Estados Unidos, mesclando militância política e transformações existenciais. A revolução era também comportamental. Da mesma forma, o conceito de liberdade ia além da luta contra estruturas de poder: ela implicava a busca por uma vivência fora dos padrões estabelecidos, cultuando a livre expressão artística, sexual e intelectual.

Francesco Mariotti recebeu destaque em vários dos artigos consultados. Sendo um dos mais cotados para receber o prêmio máximo, saiu do Brasil sem alcançar sequer uma menção honrosa. Um artigo no *Correio da Manhã* lamentou o fato, muito embora

⁵⁷⁹ Clodomiro Lucas. O mundo na X Bienal. *Diário do Povo*, Domingo, 5 out. 1969., p.VII.

⁵⁸⁰ PINTO, Lucio Flavio. Na Bienal, um mundo fantástico. *Diário da Noite*, Ed. vespertina, 26 set. 1969.

reconhecesse que a proposta do artista era “espetacular demais para o rendimento”.⁵⁸¹ A mesma opinião foi compartilhada por Geraldo Ferraz: “a escultura luminosa de Mariotti que diverte tanto os jovens sentados em contemplação de seus umbigos dentro dela, produto industrial bem acabado, é luminosa mas nada oferece senão remotamente como pesquisa”.⁵⁸²

Logo ao lado do *Ciclo do Espectro* foram dispostas as três salas de arte brasileira, com 96 participantes, ocupando todo o espaço do andar térreo e a rampa de acesso ao primeiro andar. O visitante percorria a Sala Geral, depois Sala de Artes Mágica, Fantástica e Surrealista, e, finalmente, a Sala Novos Valores. Uma sala especial, composta por cinquenta desenhos e gravuras, homenageava Ismael Nery e Oswald Goeldi. No primeiro andar, foram organizadas as salas das representações da América Latina e da Ásia. No segundo, ficaram as delegações europeias e, no terceiro, as seções de Arquitetura, Teatro e Livro, além do auditório para os simpósios de crítica de arte e a *Bienal de Ciências e Humanidades*. Os diversos eventos paralelos contribuíram para preencher as possíveis lacunas deixadas pelo boicote.

Também o Estado participou oficialmente da *X Bienal*, com a presença de órgãos estatais e secretarias. Ainda no andar térreo, em frente à sala Novos Valores da arte brasileira, o espaço foi ocupado pelas Secretarias de Esporte e do Turismo; ao lado, ficava o departamento financeiro e de vendas da Fundação. Com a criação de um Sistema Nacional de Turismo, em 1967, o Estado passou a movimentar um mercado cultural brasileiro:

(...) a política do turismo tem um impacto importante no processo de mercantilização da cultura popular. Não é por acaso que as Casas de Cultura Popular, sobretudo no Nordeste, se encontram sempre associadas

⁵⁸¹ As omissões do júri de premiação. *Correio da Manhã*, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, 5 out. 1969.

⁵⁸² FERRAZ, Geraldo. *Retrospecto da X Bienal*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 3 jan. 1970.

às grandes empresas de turismo, que procuram explorar as atividades folclóricas e os produtos artesanais.⁵⁸³

Como visto no primeiro capítulo, certa cultura popular, “genuinamente” nacional (quer dizer: ideologicamente construída), foi estimulada pelo Estado.

Figura 14 – *Stands* da Secretaria de Turismo e Fomento e da Secretaria de Esportes na X Bienal.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

O BNH, Banco Nacional de Habitação, ocupou espaço de destaque, apresentando seus projetos no centro da exposição de arquitetura, que ficava no terceiro andar do pavilhão.⁵⁸⁴ A justificativa de sua presença na mostra foi publicada em *O Globo*: o *stand* simbolizaria oficialmente “a importância central do arquiteto no processo de

⁵⁸³ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003, p.87.

⁵⁸⁴ O Banco foi criado cinco meses após o golpe militar de 1964, um órgão central que ministrava um sistema de financiamento para moradia e saneamento. Em 1966, o BNH se tornou o gestor dos recursos do Fundo de Garantia por Tempo de Serviço (FGTS). Enquanto as relações entre diretores do banco e a iniciativa privada se estreitaram, aumentava o déficit habitacional no país.

desenvolvimento” do país.⁵⁸⁵ O espaço do BNH, segundo o jornal, teria sido “um dos pontos altos daquela mostra internacional, pela grande curiosidade despertada no público, que é conduzido ao *stand* por um elevador especialmente montado”.⁵⁸⁶ Também um bar foi colocado à direita da entrada: “é uma construção circular, toda coberta de plástico azul transparente”.⁵⁸⁷ De lá, era possível avistar os inúmeros painéis preparados para a mostra.

Figura 15 – *Stand* do BNH, inauguração da X Bienal.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Esses plásticos transparentes, que traziam a sigla e o símbolo do BNH, cobriam o espaço ocupado pelo Banco, assim como o vão do elevador nos três andares. A presença

⁵⁸⁵ BNH é atração na Bienal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 set. 1969.

⁵⁸⁶ BNH é atração na Bienal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 set. 1969.

⁵⁸⁷ Bienal aceita desafio. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 1969.

desse estratégico órgão estatal dentro do pavilhão era impactante e pretendia promover a política nacional de habitação, que tinha como missão oficial superar o déficit de moradias, estimulando o financiamento da casa própria, especialmente para as classes de baixa renda. Por outro lado, pretendia também angariar apoio entre as massas populares urbanas e estimular o setor de construção civil. Sendo assim, por meios das Secretarias e do BNH, o regime militar propagava sua ideologia desenvolvimentista e nacionalista dentro da própria mostra.

Vale mencionar o resultado das premiações patrocinadas por órgãos públicos: o BNH ofereceu 60 mil Cruzeiros Novos em prêmios para os arquitetos que se destacaram. Como comentado anteriormente, o “Prêmio Internacional Presidente da República” foi conferido ao arquiteto João Vilanova Artigas, pelo seu projeto para a nova Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Integrante do Partido Comunista, Artigas coordenou projetos de habitação para o BNH, ao lado de Fábio Penteadó e Paulo Mendes da Rocha, acreditando na possibilidade de reverter a falta de moradias para a camada mais humilde da população brasileira. Sua luta contra o regime militar ocorria por meio do desenho arquitetônico – esta seria uma atitude de radical resistência. Artigas teve sua aposentadoria compulsória decretada pelo regime militar em abril de 1969, e poucos meses depois ele recebeu o prêmio máximo de sua categoria na *X Bienal*.

Também no teatro e no cinema prêmios financiados pelo Itamaraty condecoraram artistas ligados à vanguarda brasileira e obras que haviam sido, antes, censuradas. Hélio Eichbauer recebeu um prêmio pelo cenário de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, peça representada pelo Teatro Oficina. José Celso Martinez Corrêa, ao dirigir a peça, havia proposto uma releitura das ideias antropofágicas do autor, adotando uma escritura cênica paródica e violenta e incorporando referências da cultura nacional de forma

crítica. Transformada em manifesto pelo grupo de teatro Oficina, *O Rei da Vela* fundou um novo parâmetro para o teatro brasileiro. Em entrevista dada em 1968 para a revista *aParte*, Zé Celso afirmou que com a peça descobriu “o poder de subversão da forma, que é subversão do conteúdo também” e anunciava:

Uma arte brasileira violenta vem por aí, com certeza. E Oswald de Andrade é inevitavelmente um de seus precursores. Depois dos caminhos tentados resta agora a antropofagia. A carne humana velha que já devia ter sido devorada está fedendo e mandando brasa, para o seu mundo de mortos. A eficácia política é devorar toda a mitologia deste país e jogar o seu violão para o alto.⁵⁸⁸

A criação visual do cenário e figurinos compunha a ideia central da peça, marcando o entrosamento entre forma e conteúdo. Segundo Zé Celso:

O rei da vela é rico de uma das cenografias mais eloquentes que o nosso teatro já teve. A cenografia de Hélio Eichbauer merecia ganhar a *Bienal* de artes plásticas este ano. Seus figurinos, seus acessórios falam, gritam toda uma série de signos tão importantes quanto as réplicas da peça. Aliás, estas somente são compreendidas a partir da relação, consciente ou não, que o espectador deve estabelecer entre os elementos audiovisuais e o texto escrito.⁵⁸⁹

A peça foi censurada e tirada de cartaz em todo o território brasileiro logo após o AI-5, em 1968; no entanto, seu cenário foi premiado na *Bienal* de 1969.

Navalha na Carne, de Plínio Marcos, teve problemas com a censura e provocou a mobilização da classe teatral. Mesmo após a apresentação em diversas regiões do país, a peça foi interditada em todo o território nacional. Durante uma apresentação da peça, em 1968, o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) atacou o Teatro Gil Vicente, jogando bombas de gás lacrimogêneo e ameaçando de espancamento o elenco. Plínio

⁵⁸⁸ CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas* (1958-1974). (org. Ana Helena Camargo de Staal) São Paulo: Editora 34, 1998, p.100.

⁵⁸⁹ CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas* (1958-1974). (org. Ana Helena Camargo de Staal) São Paulo: Editora 34, 1998, p.106.

Marcos foi preso em 1968 e em 1969, e detido várias vezes para interrogatórios. Suas peças eram consideradas pela censura subversivas e pornográficas; ele, porém recebeu prêmio na *X Bienal*.

No campo das artes plásticas, pode-se ressaltar o caso de Quissak Jr: ele chegou a receber ameaças de prisão na *IX Bienal*, em 1967, quando expôs *Polípticos Móveis da Gênese da Bandeira Nacional*, além da pintura *Bandeira do Brasil*. Ao utilizar os símbolos nacionais em versões satíricas, Quissak provocou reação adversa nos militares que visitaram a mostra, e os trabalhos foram vistos como “terrorismo, comunismo, anti-americanismo; em suma, uma violação à lei de segurança nacional, que proibía o ‘uso indevido’ dos ‘símbolos nacionais’”.⁵⁹⁰ Dois anos depois, na *X Bienal*, o Itamaraty homenageou o mesmo artista, adquirindo os seus desenhos que integravam a tese *Re-Humanização da Arte*.

Percebe-se que manifestações artísticas que vinham sendo censuradas e figuras de esquerda que estavam sendo perseguidos pelo regime militar receberam prêmios patrocinados pelo poder público na *X Bienal*. Talvez essa contradição possa ser explicada como uma tentativa de apresentar a um público internacional o “cenário democrático” em que se configurou a mostra.

Tornava-se claro, dentro do espaço da mostra, o confronto entre forças ideológicas diversas. De um lado, o Estado divulgava sua ideologia desenvolvimentista, autoritária e nacionalista; de outro, proposições artísticas experimentais refletiam uma utopia revolucionária e libertária, que propunha uma análise crítica da realidade social e política do país. Essas forças coexistiram no mesmo espaço, de forma conflitante e

⁵⁹⁰ FABBRINI, Ricardo N. “Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea.” *Revista USP*. São Paulo: n° 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002, p. 50.

desigual, visto que o Estado contava com o reforço de um aparato repressivo, que garantia a “neutralização” de qualquer gesto de oposição que escapasse ao seu controle.

Do lado de fora do pavilhão, foram montados alguns espaços para acomodar eventos paralelos, entre eles, a peça teatral *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto. O “auto de natal” nada possuía de religioso, servindo apenas como estrutura para uma análise crítica da vida nordestina, árdua e miserável. Com lugar para duas mil pessoas, Paulo Autran armou um pavilhão de circo ao lado do prédio da Bienal para apresentar o espetáculo.

Autran resolveu remontar a peça após o sucesso alcançado pelo Teatro da Universidade Católica (TUCA), com direção de Silnei Siqueira e música de Chico Buarque: “era um espetáculo premiado na Europa, o texto, de um grande poeta diplomata, é claro que seria um belo cartão de visita do Brasil”.⁵⁹¹ O grupo havia participado de um festival de Teatro em Nancy, na França, onde foi reconhecido e premiado. Antes da viagem, porém, um dos atores foi preso pelo DOPS, com o objetivo de impedir a participação da peça no festival. Segundo Siqueira, “não queriam nos ver fora do país mostrando a vida Severina, a morte Severina, a miséria Severina”.⁵⁹² O grupo acabou partindo sem o companheiro, que foi liberado dois dias depois.⁵⁹³

Na tentativa de remontar o espetáculo e apresentá-lo em todo o país e na América Latina, Autran procurou o Itamaraty. O projeto, inicialmente vetado pela censura, recebeu, em seguida, a liberação. Siqueira afirma que o prestígio do ator e produtor facilitava a realização dos projetos: “para uma pessoa como o Paulo Autran, que sempre

⁵⁹¹ AUTRAN, Paulo. *Sem comentários*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.130.

⁵⁹² COSTA, Maria Cristina Castilho (org.) *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008, p.74

⁵⁹³ Silnei Siqueira foi preso e levado para o CODI-DOI em 1974 por ter feito “Morte e Vida Severina” nove anos antes, em 1965.

manteve uma postura digna e impoluta, isso inibia qualquer censor de falar: ‘Ô, seu Paulo, não faz isso...’”.⁵⁹⁴ A peça foi encenada ao lado do prédio da mostra. Segundo relatou Autran, “o preço do ingresso era irrisório. Não sei como, lotamos todos os dias. Tivemos a melhor bilheteria da cidade durante os dois meses em que lá ficamos”.⁵⁹⁵

Também os Estados Unidos tiveram um espaço construído especialmente para acomodar a exposição de ciência nuclear americana, que foi integrada à *II Bienal de Ciência e Humanismo*. Mesmo sem a participação na seção de artes plásticas, impedida pelo boicote de artistas e críticos, o governo americano esteve representado com destaque na *X Bienal*. A mostra foi inaugurada no dia 17 de outubro de 1969, com a presença de Theos Thompson, da Comissão de Energia Atômica dos Estados Unidos. Segundo artigo no *Jornal do Brasil*, a exposição foi “a maior do gênero já promovida no exterior pelo Governo norte-americano. Seu custo está calculado em cerca de NCr\$ 1 milhão”.⁵⁹⁶ Para sua realização, a Fundação Bienal contou com o apoio de várias instâncias governamentais, além da Comissão de Energia Nuclear do Rio de Janeiro e o Instituto de Energia Atômica de São Paulo.

5.5 Um breve panorama da *X Bienal de São Paulo*

5.5.1 ALGUNS TRABALHOS DA REPRESENTAÇÃO BRASILEIRA

Como comentado anteriormente, alguns artistas que desenvolviam uma arte experimental, buscando novos materiais e formas, em diálogo com a realidade social e

⁵⁹⁴ COSTA, Maria Cristina Castilho. Op. cit., p.83.

⁵⁹⁵ AUTRAN, Paulo. *Sem comentários*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.131.

⁵⁹⁶ Governo americano mostrará centro de ciência nuclear durante a Bienal Paulista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1969.

política brasileira, estiveram presentes na *X Bienal*. As propostas “revolucionárias” descritas por Schenberg foram identificadas por Ivo Mesquita, monitor da mostra em 1969, ao recordar dos trabalhos de José Roberto Aguilar, Carmela Gross e Marcelo Nitsche. Segundo ele, os artistas “traziam algo da rua – escala e conteúdos – para dentro da Bienal, algo fresco em uma mostra boicotada internacionalmente por conta da censura prévia imposta pelo governo militar. Estavam entre as melhores coisas daquela exposição”.⁵⁹⁷

As experiências dentro de uma vertente construtiva davam lugar, na *X Bienal*, a propostas experimentais com posicionamento crítico. É possível verificar, em alguns trabalhos, a valorização do conceito e do processo de realização, a rejeição de artifícios estetizantes e a investigação da arte com fragmentos do real. Estas proposições artísticas buscavam novas articulações com o espaço exterior e uma comunicação mais próxima com o espectador.

Vemos que prevaleceu, em 1969, uma exposição jovem e experimental, apesar da ausência de artistas significativos do período. Sendo assim, sua configuração desviou-se dos objetivos iniciais da diretoria da instituição, que, durante as reuniões da Comissão de Artes Plásticas, reivindicava uma mostra de caráter histórico, com salas especiais de artistas premiados e um retrospecto dos vinte anos das *Bienais*.

Marcelo Nitsche participou com suas bolhas infláveis. Ao ocupar uma grande área do pavilhão do Ibirapuera, invadia a área-limite previamente estabelecida para cada participante. Alguns trabalhos da série *Bolhas* já haviam sido apresentados em 1968, no Salão de Arte Moderna de Brasília. Naquela ocasião, Aracy Amaral viu na proposta do artista uma vinculação ambiental que se mostrava violenta:

⁵⁹⁷ Carmela Gross: um corpo de ideias. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 4 set. – 7 nov, 2010, p.27. (Catálogo de exposição)

Emocional, “subversiva” mesmo e, se quisermos descrever o seu ciclo de vida, do “repouso”, ao “crescendo” e ao morrente. Extraordinariamente provocante, terrivelmente grave, o trabalho de Nitsche assusta, no seu desenvolver inicial, o público que o rodeia, como um organismo vivo e estranho, a estender seu poder evolutivo pelo ambiente, que passa a ocupar cada vez mais, atemorizando os assistentes mais próximos, pressionando fisicamente o espectador.⁵⁹⁸

Uma série de reações coletivas foi observada por Amaral, desde o momento inicial, até o desinflar dos volumes – reações estas que foram novamente presenciadas na *X Bienal*.

Figura 16 – *Bolha Amarela*, 1968, Marcelo Nitsche.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

⁵⁹⁸ AMARAL, Aracy. Dos carimbos à bolha (1968) In: *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoadá e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.148.

Amaral também relevou as conotações eróticas e políticas implicadas no processo de realização dessas obras: “mesmo o ruído da máquina acompanhando o ‘crescendo’ até o ‘orgasmo’ do trabalho é importante, do ponto de vista de comunicação, participando a cada presente uma vibração nesse evoluir erótico da forma-sexo, genital, da obra em repouso, até seu clímax”.⁵⁹⁹ O corpo toma forma no próprio espaço, um quase-acontecimento. Uma das bolhas, quando cheia, formava um grande “X”, alcançando o segundo andar do pavilhão. Descarte ou veto? A proposição provocativa de Nitsche incorporava questões severamente repreendidas pelo regime militar; porém, a forma metafórica e inteligente escapava à fácil decodificação.

Figura 17 – *Bolha*, 1969, Marcelo Nitsche.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP

⁵⁹⁹ AMARAL, Aracy. Dos carimbos à bolha (1968) In: *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoadá e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.148.

As *Bolhas* eram infladas esporadicamente, segundo Ivo Mesquita, “porque não funcionava sempre, armava-se a grande *Bolha amarela* (1968) de Marcelo Nitsche, que enchia e ocupava o espaço do pavilhão de um modo nunca antes visto”.⁶⁰⁰

Figura 18 – *O presunto*, 1968, *A Carga*, 1969, Carmela Gross.
Fonte: BELLUZZO, Ana Maria. Carmela Gross.

O conjunto de objetos de Carmela Gross, *O Presunto*, *A carga*, *A Pedra* e *Espuma*, ganhou uma aparência precária, o que decerto derivada da utilização de materiais retirados da vida cotidiana. Em *O Presunto*, a lona de caminhão cobria um corpo mole, amorfo, recheado com palha de madeira. O gesto de encobrir, esconder, adquiria um aspecto sombrio quando o volume não revelava sua identidade. Em *A Carga*, a lona cobria uma estrutura firme, pontiaguda, que adquiria frontalidade no confronto com o

⁶⁰⁰ Carmela Gross: um corpo de ideias. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 4 set. – 7 nov, 2010, p.27. (Catálogo de exposição)

espectador: “a lona é modelada em pregas, dobras, um corpo feito pela acumulação de gestos calculados”.⁶⁰¹ O volume aparentemente despojado é deliberadamente construído. Em *Espuma*, a artista utilizava um barril de ferro e plástico.

Marcelo Kahns também discute a situação precária da realidade urbana brasileira com sua obra feita de sucatas. Para compor *Situação Urbana n.1*, Kahns utilizou um *Skoda* verde, velho e amassado, conseguido no cemitério de automóveis do Departamento de Trânsito. Sobre ele, acomodou um poste repleto de placas de trânsito proibitivas. Um espelho colocado no piso do carro refletia a imagem do observador.

Figura 19 – *Situação Urbana I*, 1969, Marcelo Kahns
Fonte: *Jornal do Brasil*, 14 dez. 1969.

O fato de o júri de seleção ter aceitado o trabalho apenas com uma descrição da proposta provocou reclamações de alguns críticos e artistas. Suspeitava-se de uma falta de critério qualitativo e da intenção de somente preencher-se o espaço destinado ao Brasil. Um artigo do *Jornal da Tarde* informou, ainda, que o trabalho seria rejeitado

⁶⁰¹ Carmela Gross: um corpo de ideias. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 4 set. – 7 nov, 2010, p.27. (Catálogo de exposição)

pelos artistas das salas vizinhas devido ao seu caráter “pouco estético”. O colombiano Eduardo Ramirez fez uma exigência: “que o carro amassado de Marcelo Kahns (...) fosse retirado de perto de suas obras”.⁶⁰² Após a retirada da obra do local, foi o artista brasileiro quem protestou: “meu carro não tem nada a ver com a sala de Arte Fantástica, onde foi colocado. Não compreendo porque minha obra está incomodando tanta gente”.⁶⁰³

Imagens da vida urbana – sinais de trânsito, histórias em quadrinhos – também estavam presentes nos trabalhos de Claudio Tozzi, mas mais com a intenção de subverter significados e propor sintaxes, para só então criar novas mensagens e novos objetos. Tozzi mantinha contato frequente com Mário Schenberg, conforme comenta: ele [Schenberg] “visitava sempre meu ateliê e me orientava na escolha de trabalhos para serem enviados a salões de arte existentes na época”.⁶⁰⁴ Para a *X Bienal*, foi selecionada uma série de trabalhos em serigrafia, da série *Multidões*, sobre as passeatas de 1968. Fotografias realizadas pelo próprio artista durante as manifestações populares ou apropriadas de revistas e jornais serviam de base para a preparação das imagens. No ateliê, elas eram alteradas, contrastadas, para manter apenas os elementos essenciais. Era desse modo que Tozzi conseguia potencializar a dramaticidade dos momentos registrados.

⁶⁰² Arte e brinquedos na Bienal, quase pronta. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 24 set. 1969.

⁶⁰³ Idem.

⁶⁰⁴ MAGALHÃES, Fábio. Cláudio Tozzi. São Paulo: Editora Lazuli, Companhia Editora Nacional, 2007, p.27.

Figura 20 – *A prisão*, 1968, Claudio Tozzi.

Fonte: MAGALHÃES, Fábio. *Obra em construção: 25 anos de trabalho de Claudio Tozzi*. Rio de Janeiro: Revan, 1989, p. 31.

Na utilização de procedimentos comuns aos meios de comunicação de massa, a interação com o espectador era imediata. Segundo Tozzi, “as figuras são tratadas como elementos que estabelecem um diálogo visual entre si, e através da ampliação das imagens para as dimensões da escala humana o espectador se funde com as figuras, ao se aproximar do quadro-objeto”.⁶⁰⁵ A presença desses trabalhos que refletiam o momento social e político brasileiro causava um desconforto à instituição. Como relatado anteriormente, os trabalhos dessa série não estiveram expostos continuamente na mostra, bem como no catálogo da mostra informações sobre eles foram omitidas.

No centro do pavilhão brasileiro, Tozzi expôs um objeto produzido em 1968, um pequeno “box”, com o seguinte letreiro: “Veja o Nú”. Segundo Geraldo Ferraz

⁶⁰⁵ MAGALHÃES, Fábio. Cláudio Tozzi. São Paulo: Editora Lazuli, Companhia Editora Nacional, 2007, p.31.

Essa obra nada mais tem senão uma figura aparentemente disforme, mas que vista em seu reflexo, sobre um cilindro polido mostra o corpo nu de uma mulher. Foi a grande atração, todos correram para ver o nu. Os que não conseguiram descobrir a maneira de enxergá-lo imaginaram que aquilo não passava de armadilha.⁶⁰⁶

Veja o Nú foi apresentado pela primeira vez na rua Barão de Itapetininga, região central da cidade de São Paulo, onde despertou a curiosidade dos espectadores. Na proposta provocativa e irônica, o conteúdo proibitivo aparece somente como imagem refletida.

Figura 21 – *Veja o nú*, 1968, Claudio Tozzi.

Fonte: *Claudio Tozzi*. São Paulo: J. J. Carol, 2009, p. (Portfolio Brasil: Artes Plásticas)

⁶⁰⁶ FERRAZ, Geraldo. A Bienal de São Paulo e suas implicações. *O Estado de São Paulo*, 28 de setembro de 1969.

Próximo das questões da *nova figuração*, Tozzi tinha afinidade com a linguagem de Rubens Gerchman, Antonio Dias e muitos outros artistas. Juntos, realizaram uma série de exposições coletivas e intervenções urbanas, sempre buscando atingir o grande público. As manifestações em grupo cessaram com o AI-5. Enquanto muitos dos seus companheiros aderiram ao boicote, Tozzi resolveu participar da *X Bienal*. Essa decisão, como vimos, teve motivações políticas. Na década de 1970, o trabalho de Tozzi deixava de ter uma comunicação imediata, para se tornar mais reflexivo, metafórico.

Schenberg esteve próximo de Mira Schendel durante toda a década de 1960. Ambos tinham interesses comuns nos estudos das filosofias religiosas e orientais. Em carta ao filósofo Jean Gebser, a artista justificou sua participação:

(...) Fui convidada a participação de nossa décima Bienal. O regulamento mudou. Vinte e cinco artistas brasileiros foram convidados desta vez. Outros 25 serão admitidos por um júri. E aquilo que em Veneza e adjacências já é coisa do passado é novidade por aqui. Holanda, França e Suécia aparentemente se recusaram a participar. Também se recusaram alguns dos 25 brasileiros convidados. Por motivos (num primeiro plano!) também válidos. Perspectivamente estou de acordo com eles. Aperspectivamente, porém, tenho que aceitar o convite. Aperspectivamente, tem “valor quântico” também no “primeiro plano”.⁶⁰⁷

Mesmo consciente da legitimidade dos protestos políticos que envolviam a mostra, sob um olhar “aperspectivo”⁶⁰⁸, a participação lhe parecia válida. Isto é, sob um olhar “cósmico”, como diria Schenberg, participar com uma proposta transformadora parecia a ele mais interessante do que aderir ao boicote: “diante da opção entre a ação coletiva e a subjetividade, ela assumia plenamente a posição do artista: aquele que projeta seus

⁶⁰⁷ Carta de Mira Schendel para Jean Gebser, São Paulo, 26 de junho de 1969. In: DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, 149p.

⁶⁰⁸ Segundo Geraldo Souza Dias, as teorias do filósofo Jean Gebser revelam que “A consciência integral ou *aperspectívica* seria a consciência da totalidade, que reúne em si o tempo em seu todo e a humanidade inteira, enquanto presenças vivas. Ela tornaria transparente aquilo que se oculta no mundo, ou seja, nossas origens, nosso passado profundo, que, segundo Gebson, também contém o futuro.” In: DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, 143p.

sonhos na realidade para transformá-la, e que acredita, por este meio, criar novas realidades, no verdadeiro sentido da vanguarda”.⁶⁰⁹ Suas ideias estavam em consonância com as de Schenberg, que acreditava em um “novo humanismo” e no papel do artista e da arte no despertar da consciência do indivíduo, fenômeno que reverteria em ação concreta no meio social.

Mira Schendel esteve presente em todas as edições da mostra; naquelas em que Schenberg fez parte da comissão de seleção, ela expôs as *monotipias*, feitas em papel arroz (1965), e os *objetos gráficos* (1967). Esses trabalhos foram selecionados para a *Bienal de Veneza de 1968* e apresentados em sala compartilhada com Anna Letycia Quadros e Farnese de Andrade.

Muito embora Schendel tenha sido uma das primeiras artistas a ser convidada, até o momento da confecção do catálogo da mostra nada se sabia sobre o projeto a ser apresentado. Assim comentou Marc Berkowitz, em texto sobre a “Sala Geral”: “Mira Schendel tornou-se conhecida como artista gráfica de grande personalidade, mas na hora em que escrevia esta apresentação ainda não se sabia de que consistiria a sua participação”.⁶¹⁰ Isto porque Schendel estava preparando um “ambiente” especialmente para a mostra – talvez sua obra mais rarefeita, em que o silêncio ocupava o espaço do prédio. Segundo Ronaldo Brito, naqueles anos, a instalação era também

(...) a manobra de intervenção em espaços institucionais que procurava escapar à neutralização do potencial crítico do trabalho de arte comum em tais contextos. Por princípio, uma instalação devia *tomar em ato*

⁶⁰⁹ DIAS FILHO, Geraldo de Souza. Contundência e Delicadeza na Obra de Mira Schendel. *ARS* (USP), São Paulo, v. 1, n. 1, 2003.

⁶¹⁰ BERKOWITZ, Marc. Sala Geral. In: *X Bienal de São Paulo: setembro/dezembro 1969*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969, p.34. (catálogo da X Bienal de São Paulo)

determinado espaço público para expor suas propriedades estéticas, culturais e políticas.⁶¹¹

Ondas paradas de probabilidade - Velho Testamento, 1º Livro dos Reis §19 assumiu o seu espaço na mostra; assim como teria feito em trabalhos anteriores, a artista inscreveu a tensa dualidade entre transparência e opacidade, entre vazio e cheio, na exposição. A instalação era composta por três estruturas de madeira e arame, com 200 x 200 cm, fixadas no teto; delas, pendiam feixes de fios de nylon. Como esses fios ultrapassavam a altura do pé direito do pavilhão, suas pontas se deitavam no chão. Junto aos fios, ficava suspensa uma placa de acrílico com a gravação de um trecho bíblico do “Livro dos Reis”:

(...) remete-nos ao momento em que o profeta Elias, tendo comido do pão e bebido da água que lhe trouxera um anjo do Senhor e após vagar quarenta dias e noites pelo deserto, adentra a caverna do monte Horeb na esperança de poder ver ou mesmo sentir a presença de Deus. Ele não o vê ou sente em fortes ventos, incêndios e terremotos, mas sim no silêncio que a eles se segue.⁶¹²

O ambiente silencioso, de visualidade sutil, denotava a densidade discursiva. Em meio à agitação da exposição, dos ruídos provocados por proposições artísticas e discursos ideológicos, Schendel oferecia uma pausa, um momento para a reflexão.

Usando da obliquidade conceitual, o espectador era convidado a adentrar o campo etéreo da obra. *Ondas paradas de probabilidade* talvez seja o único trabalho da artista aberto à participação do público. Em exposições anteriores, Schendel dizia-se incomodada quando o espectador, já acostumado a interagir, manipulava seus objetos. Especificamente para o trabalho proposto na *X Bienal*, a artista abriu ao espectador a

⁶¹¹ BRITO, Ronaldo. Fluído Labirinto. In *Antônio Manoel*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Hélio Oiticica, 1997, p.23. (Catálogo de exposição)

⁶¹² DIAS FILHO, Geraldo de Souza. Contundência e Delicadeza na Obra de Mira Schendel. *ARS (USP)*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2003.

possibilidade de reagir com o espaço ambiental, a ponto de não se importar com eventuais estragos:

(...) não me importo se destruírem. Depende da possibilidade de ver-se nele algo ou nada se perceber. De modo que se alguém deixar intactos esses finos fios de náilon, cortá-los com raiva ou arrancá-los, no fundo (plano de fundo!), isso não teria a menor importância. Divirto-me com isso.⁶¹³

Dependendo do ângulo de visão, a “chuva” de fios desaparecia aos olhos do espectador e a verticalidade resultante das linhas transparentes vindas do teto demarcava um campo de profundidade espiritual.

A menção honrosa que o trabalho recebeu repercutiu entre os críticos. Para Walmir Ayala, Mira Schendel “teria que receber um prêmio positivo ou nenhum. Nada de consolação para uma criadora do seu nível”.⁶¹⁴ Jayme Maurício, porém, concordou com a menção honrosa dada à artista: [a menção] “vale, não só pela contribuição que essa artista sempre deu, como pela nova demonstração por ela dada de seu incessante interesse pela abertura de novos caminhos – independente das possibilidades reais do caminho por ela agora apontado”.⁶¹⁵ Mesmo que nos periódicos consultados pouco se tenha comentado a respeito da proposta de Mira Schendel, Maria Eduarda Marques, em livro dedicado à artista, afirmou que “o trabalho foi um dos mais visitados pelo público

⁶¹³ DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.149.

⁶¹⁴ AYALA, Walmir. Os Prêmios da Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 set. 1969.

⁶¹⁵ Jayme Maurício. X Bienal (III): Os equívocos das premiações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 out. 1969.

dessa tumultuada *Bienal*”.⁶¹⁶ A instalação de Schendel continua a repercutir no meio artístico, e compreendê-la em sua origem permite maior riqueza de significados.⁶¹⁷

Figura 22: *Ondas Paradas de Probabilidades*, Mira Schendel, 1969.

Fonte: MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.38.

⁶¹⁶ MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel* Espaços da Arte Brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p.40.

⁶¹⁷ *Ondas paradas de probabilidade* foi remontada por Paulo Malta Campos na XXII Bienal (1994) em sala especial dedicada à artista. Recentemente, esteve presente no Museu de Arte Moderna de Nova York, no Centro de Arte Reina Sofia em Madrid e na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, fazendo parte da exposição “*Tangled Alphabets: León Ferrari and Mira Schendel*”, organizada pelo curador venezuelano Luis Pérez-Oramas.

Yutaka Toyota também preparou ambientes e objetos. Ocupou três salas, duas das quais foram fechadas e pintadas de preto: “utilizando metal, acrílico, plástico, eletrônica e luz negra, o artista criou uma cabina que chamou de ‘ambiente escuro’ por onde as pessoas passavam”.⁶¹⁸ Segundo o artista, o espaço “é você situado no limite entre o positivo negativo, entre o real irreal, no momento aqui agora”.⁶¹⁹ Schenberg também pregava a vivência do “aqui-e-agora”, condição para que se captasse a essência do momento e do lugar. Quando o espectador entrava no ambiente, uma luz negra produzia efeitos de luz, que eram multiplicados pelas superfícies reflexivas dos materiais. Os espelhos e o alumínio, côncavos e convexos, refletiam também as imagens distorcidas do espectador: “virando o rosto para a direita, ou para a esquerda, recuando ou avançando, olhando para cima ou para baixo, você sempre vai conseguir imagens diversas e estapafúrdias”.⁶²⁰

Conforme informou um artigo do *Jornal da Tarde*, em uma das salas, foram colocadas “duas grandes madeiras côncavas pintadas – uma verde e outra em vermelho; e um espelho ‘esfumaçado’: olhando por trás dele você vai ver as pessoas que estão na frente; mas estas pessoas só vêem o espelho”.⁶²¹ No meio de outra sala, uma esfera listrada, branca e preta, *Positiva e Negativa*, girava eletronicamente sobre uma superfície de alumínio. A imagem da bola refletida no alumínio surgia completamente deformada.

Toyota buscava a harmonia entre os opostos, entre positivo e negativo, interior e exterior, masculino e feminino, utilizando-se do cinetismo visual, da ilusão de ótica e das formas circulares de inspiração cósmica.

⁶¹⁸ X Bienal de São Paulo em clima de expectativa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

⁶¹⁹ X Bienal de São Paulo em clima de expectativa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

⁶²⁰ PINTO, Lucio Flavio. Na Bienal, um mundo fantástico. *Diário da Noite*, Ed. vespertina, 26 set. 1969.

⁶²¹ Arte e brinquedos na Bienal, quase pronta. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 24 set. 1969.

Toyota havia abandonado a pintura abstrata e passado a produzir objetos; ao montar suas salas, destacou a morte da categoria tradicional da arte: “a pintura está morta. Agora estou querendo um material novo, uma arte nova em outra zona. É preciso fazer uma arte em série, uma mesma arte que possa ser vendida para muitas pessoas”.⁶²² Ao rejeitar a unicidade da arte, redimensiona o papel desta na sociedade. A obra de arte estaria ligada à existência real do ser humano, à práxis política do artista, aproximando-a do espectador e da dinâmica social.⁶²³

Figura 23 – *Positivo e Negativo*, 1969; *Positiva e Negativa*, 1969, Yutaka Toyota.
Na sala ao fundo estão os trabalhos de Rubem Valentim.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP

⁶²² Idem.

⁶²³ A superação da autenticidade e da unicidade da obra de arte com o surgimento das novas técnicas (fotografia, cinema) foi analisada por Walter Benjamin no texto *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, de 1935.

Na sala seguinte à de Toyota, Rubem Valentim apresentou seus *Emblemas* e *Objetos Emblemáticos*, de números 1 a 8. Valentin buscou na herança africana, nos signos do candomblé, a fonte para sua pesquisa estética, de modo que as simbologias construtivas de que se utilizava estavam ligadas aos valores míticos da cultura afro-brasileira. Os oito *Objetos Emblemáticos* de estrutura vertical ganharam a monumentalidade de totens sagrados, compondo um ambiente místico na *X Bienal*.

Ione Saldanha construiu um ambiente composto por bambus pintados. Os objetos pictóricos foram pendurados ao teto, formando uma espécie de móbile. A verticalidade disforme dos bambus de várias espessuras era quebrada pela pintura em listras horizontais. Não interessava a ela o material virgem; os bambus eram cuidadosamente preparados para receber a tinta. Muito embora os bambus estruturassem o espaço, era a cor que dava ritmo ao ambiente, lembrando festejos primitivos e populares.

Figura 24 – *Série (1 a 20) Bambus*, 1969, Ione Saldanha.
Fonte: A Semana da Bienal. *Veja*, set. 1969, p.68.

Em artigo no *Jornal da Tarde*, Saldanha relatou que a participação na mostra trazia algumas oportunidades, como “o contato entre os artistas e os convites para exposição.

Já fui convidada para a *bienal* da Colômbia. Aqui, conheci Marcelo Nitsche e um monte de artista” .⁶²⁴ Por conta do prêmio recebido na mostra, Ione foi bastante citada nos artigos consultados. Na revista *Veja*, ela aparece em meio aos bambus expostos na i.

Também nas proposições cinéticas apresentadas por Abraham Palatnik, a pintura ganhava tridimensionalidade. Seu “aparelho cinecromático” chegou a ser vetado na *I Bienal de São Paulo*, em 1951, por não se adequar a nenhuma categoria artística. O artista só foi admitido após interferência de Mário Pedrosa; na *X Bienal* o trabalho ocupou o espaço destinado ao Japão (que não compareceu). As barreiras às propostas híbridas dentro da instituição só se diluíram por completo em 1969, quando finalmente foi revogado o critério das categorias tradicionais da arte dos processos de seleção, premiação e montagem.⁶²⁵

Figura 25 – Um dos aparelhos cinéticos apresentados na *X Bienal* por Abraham Palatnik.
Fonte: A Semana da Bienal. *Veja*, set. 1969, p.68.

⁶²⁴ Os balões caíam sobre os políticos na inauguração da Bienal. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 29 set. 1969.

⁶²⁵ Muito embora, alguns prêmios destinados à categoria “Gravura” ainda estiveram presentes na *X Bienal*.

Como já relatado, Schenberg notara que também a pintura vinha passando por transformações, desde que se passaram a adotar novos materiais para sua realização. Muito embora esta tradicional categoria da arte tenha sido abandonada por muitos artistas de vanguarda no final dos anos 1960, a pintura esteve presente com artistas que propunham uma análise crítica da realidade, com uma figuração marcada por referências brasileiras.

João Câmara participou com o *Tríptico Civil, A Barca, Mesa e Gafanhoto, Última Ratio, Senhorinha em 13 e Tríptico para a Cidade de Recife*. Esta última obra esteve exposta na *II Bienal da Bahia*, que foi fechada pela censura. Para Câmara, a pintura é um espaço metafórico de reflexão da realidade política e social. Ao dialogar livremente com a história, a arte e a mitologia, traz imagens do passado para questionar o presente. As figuras retratadas em suas pinturas são submetidas a deformações e ambiguidades, ali se misturando a objetos simbólicos e a planos geométricos.

Em *Alegoria Cotidiana* (1968) e *Quase Alegoria* (parte central do tríptico), a “figura feminina é colocada não só como símbolo de liberdade, mas também de progresso, uma vez que aparece rodeada de elementos tecnológicos que simbolizam a passagem da Recife rural para a Recife urbana”.⁶²⁶ Muito embora a mulher já aparecesse como alegoria e símbolo sexual, o caráter grotesco, fragmentado da composição não permitia a erotização da figura feminina.

O artista havia participado também da mostra que representaria o Brasil na *VI Bienal de Paris*, que foi interrompida pela censura do regime militar. A série de retratos *Pseudopersonas Nacionais*, apresentadas naquela ocasião, não foi mostrada na *X Bienal*.

⁶²⁶ LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 109.

Humberto Espíndola participou da Sala Geral com algumas pinturas da série *Bovinocultura*, que questionavam a sociedade “do boi” matogrossense, relacionando o animal com o dinheiro. Segundo Frederico Moraes,

(...) o boi é moeda (“status” econômico e social), cultura (a “bovinocultura”), diversão (vale o trocadilho: “boite”), é o todo (a boiada, que expulsa o homem) e o um (o boiadeiro, e sua particular visão do mundo). O boi é o dia e a noite, a realidade e o sonho, a história e o mito, a miséria e a riqueza.⁶²⁷

O tema é trabalhado repetidamente, em uma pesquisa continuada a respeito do suporte da representação. Nas composições dinâmicas, com cores tropicalistas, o boi aparece em primeiro plano, fragmentado ou inteiro.

Figura 26 – Humberto Espíndola, *Bovinocultura XXVII- Boi-dragão, 1969*; *Bovinocultura XXI, 1969*.
Fonte: www.humbertoespindola.com.br, consulta realizada em 10 jul. 2011.

As pinturas de cores e formas simbólicas não discutem apenas a cultura matogrossense, mas um Brasil repleto de contradições: “como o verde e o amarelo da Bandeira Nacional, reafirma o dualismo econômico/cultural/geográfico/ do vazio/cheio

⁶²⁷ MORAIS, Frederico. “Bovinocultura”, sociedade do boi. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1969.

e dentro/fora brasileiro. É assim que sua pintura ganha amplitude nacional”.⁶²⁸ Espíndola participou de vários eventos no final dos anos 1960 que tiveram problemas com a censura, como a *II Bienal da Bahia* e a mostra do MAM-RJ que contava com os artistas indicados para a *VI Bienal de Paris*. A pintura em relevo exposta neste último evento, *Homenagem chegada do homem a lua*, não foi apresentada na *X Bienal de São Paulo*. Na composição de cores contrastantes, o boi, em primeiro plano, dava as costas à lua, ignorando o grande acontecimento americano.

Figura 27 – Humberto Espíndola, *Homenagem à chegada do homem à lua*, 1969.
Fonte: www.humbertoespindola.com.br, consulta realizada em 10 jul. 2011.

Cybele Varela, que teve sua obra *Lousa Sepulcral* retirada da *IX Bienal* por ter sido considerada “ofensiva”, participou novamente da *X Bienal*, em 1969, com o trabalho *Grand Prix*. O painel, de sete metros de largura e pintado com esmalte sintético, explorava o tema urbano.

Os trabalhos de gravura expostos na *X Bienal* também estiveram marcados pelo caráter experimental na utilização de novos materiais e na busca pela tridimensionalidade. Lotus Lôbo, aproximando-se da linguagem *pop*, passou a se

⁶²⁸ MORAIS, Frederico. “Bovinocultura”, sociedade do boi. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1969.

apropriar de marcas litográficas da indústria, sobretudo da estamperia litográfica mineira, em suas gravuras. Suas primeiras experiências, cinco litografias, foram mostradas na *Pré-Bienal de Paris*, que foi impedida de se realizar pela polícia militar no MAM-RJ. A continuação dessa pesquisa, um conjunto de onze litografias, foi apresentada na *X Bienal*.

Lobo propunha embalagens novas para produtos antigos, criando litografias-objetos que podiam ser manipuladas pelo público.⁶²⁹ As gravuras em acrílico e papel poliéster, nas cores da impressão gráfica, podiam ser manipuladas pelo espectador e reordenadas, visto que cada “lâmina” estava encaixada em trilhos corrediços. Os trabalhos foram dispostos longe da parede, de forma que o espectador tinha acesso a todos os lados da litografia-objeto.

Figura 28 – Um dos trabalhos apresentados na *X Bienal* por Lotus Lobo, 1969.

Fonte: *X Bienal: setembro/dezembro 1969*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da mostra)

⁶²⁹ Depoimento da artista em Conferência sobre a X Bienal que aconteceu durante a XXVIII edição.

Henrique Fuhro, artista gaúcho, experimentou o plástico como chapa de gravação. Utilizando o buril, Fuhro apresentou na mostra uma série de gravuras com imagens próximas da cultura de massa, dos quadrinhos e da publicidade. Em meados dos anos 1960, o homem mascarado passa a habitar seus trabalhos em uma atmosfera melancólica, solitária, própria da vida urbana.

Figura 29 – *Copérnico, O tiro, week end*, 1969.

Fonte: www.qbnet.com.br/fuhro/gravura.htm, consulta realizada em 10 jul. 1969.

Roberto De Lamônica, morando nos Estados Unidos, também participou com gravuras da série *Wall Street* e *The Hippie Dream*. Nos trabalhos apresentados, o papel não era tratado apenas como suporte da imagem; ele fazia parte da composição por meio de relevos, texturas. Segundo Paolo Maranca, “muito mais se teria feito dando uma grande sala a Roberto De Lamônica, que nos parece ser a maior expressão de nossa *pop-art*; suas gravuras densas, repletas de relevos, inscrições e sugestões do cotidiano, são o que de mais elegante se tem feito nessa escola”.⁶³⁰ Porém, o crítico constatou que

⁶³⁰ MARANCA, Paolo. Bienal velha e bilhão bobo. *Última Hora*, São Paulo, 18 nov. 1969.

os trabalhos de De Lamônica desapareciam em meio a centenas de quadros: “o público somente à custa de um grande esforço e de repetidas visitas chegará a descobri-lo”.⁶³¹

Figura 30 – *The Wall Street*, 1968, Roberto De Lamônica

Fonte: rogallery.com/lamonica.htm, consulta realizada em 10 jul. 1969.

Isabel Pons apresentou uma série de gravuras que incorporavam manchas aleatórias causadas pelo uso do ácido e relevos produzidos por recortes na chapa. “Procedimento nuclear em Isabel Pons é a destruição de chapas e seu rearranjo em novas composições”.⁶³² Dessa forma, a artista ampliava o campo da técnica de gravação.

Annamélia, gravadora de Minas Gerais, participou com uma série de “xilogravuras-montagens”, chamadas *Cartas de oposição*. As composições traziam a dualidade da vida ao articular temática e formalmente o jogo entre os opostos: *O Homem e a Mulher*, *O Rei e o Bôbo*, *O Anjo e o Demônio*, *Guerra e Paz*, *O Princípio e o Infinito*.

O desenho ganhava nova compreensão nos anos 1960; “a larga visão do desenho iria se misturar com a utopia e a vocação política, particularmente naquela época em que artistas e intelectuais pretendem desenhar um novo país”.⁶³³ Foi nesse sentido ampliado

⁶³¹ Idem.

⁶³² *Gravura: arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural /Cosac & Naify, 2000, p.19.

⁶³³ BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *Carmela Gross*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p.22.

que também Carmela Gross estruturou seus desenhos em guache apresentados na *X Bienal: Marca I, II e II, Noite e 2250*.

José Roberto Aguilar desenhou com maçarico em chapa de metal – o material muito resistente era perfurado pela violência do. Aguilar, censurado no *IV Salão de Brasília*, participou da *Bienal* com *Branca e Doce América Latina em Flor*, “a obra brasileira de maiores dimensões e também a mais cara do setor nacional”.⁶³⁴ O painel de metal tinha 15 metros de largura e 3 metros de altura. Um dos pioneiros da vídeo-arte, Aguilar participou de edições anteriores da mostra, em 1963 e 1967 (ano em que recebeu um prêmio do Itamaraty).

Figura 31 – *Branca e Doce América Latina em Flor*, 1969, José Roberto Aguilar.
Fonte: ALVES, Ivan. *Bienal: toda a arte do mundo*. *Manchete*, 13 set 1969.

Ao se observar as obras que estiveram na *X Bienal*, percebe-se que, além dos trabalhos que propunham um diálogo imediato com as questões políticas, havia também

⁶³⁴ Bienal anuncia dois seminários. *Folha de São Paulo*, 24 set. 1969.

um grande investimento na pesquisa formal, como, por exemplo, em Claudio Tozzi, além do desenvolvimento de propostas de tendência *minimal* e conceitual, com a crítica ao universo escultórico, a diluição das fronteiras entre interior e exterior e um esforço reflexivo, para além da visualidade da obra de arte. Todavia, apesar dos esforços de Schenberg para introduzir na *X Bienal* as propostas revolucionárias dos artistas da vanguarda brasileira, algumas das experiências artísticas mais radicais estavam acontecendo fora do pavilhão do Ibirapuera.⁶³⁵

5.5.2 ALGUNS ARTISTAS DAS REPRESENTAÇÕES ESTRANGEIRAS

O artista alemão Erich Hauser apresentou na mostra uma série de esculturas, preparadas especialmente para o evento. *Parede de Colunas* formava um conjunto de segmentos cilíndricos levemente inclinados. Segundo Hauser, “são esculturas não figurativas, que vivem das tensões que surgem entre volumes positivos e negativos, e especialmente das posições não estáveis”.⁶³⁶ A superfície do aço criaria uma grande sensibilidade tátil: “ela tem brilho e qualidade. Os segmentos podem ser modulados”.⁶³⁷

Segundo Pee, as esculturas resultavam na unidade entre materiais e formas fortes e expressivas, “que se projetam imediatas e resolutas. A simplicidade lapidar dos meios formais é hoje comum (*minimal art*). A sua estrutura diferenciada e a sua tensão

⁶³⁵ Vale ressaltar que, o *Salão da Bússola*, organizado por Frederico Moraes no MAM-RJ, aconteceu quase no mesmo período da *X Bienal*, de 5 de novembro a 5 de dezembro de 1969. O evento contou com proposições artísticas de caráter efêmero, provocativo, radical, como as *Trouxas Ensanguentadas*, de Artur Barrio e *Soy Louco por ti*, de Antonio Manoel.

⁶³⁶ Já reunido o júri internacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1969.

⁶³⁷ Idem.

dinâmica são as contribuições pessoais da obra de Hauser.⁶³⁸ O aço passava por vários processos, até chegar ao resultado esperado, uma “espécie de pele metálica abaulada e lisa”. Hauser havia abandonado a figuração cerca de dez anos antes e vinha pesquisando o aço como matéria-prima, utilizando as técnicas de esmeril, com o que conseguia apagar as marcas da manipulação do material.

Figura 32 – *Coluna, Parede de Colunas, Relevo* (ao fundo), 1969, Erich Hauser
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP

Apesar de receber o prêmio máximo do júri internacional, o artista recebeu inúmeras críticas. Geraldo Ferraz comentou as críticas feitas às obras: “as gigantescas esculturas em aço do premiado Erich Hauser sofreram tais críticas: elas não passam, quando

⁶³⁸ PEE, Herbert. *Alemanha*. X Bienal: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969, p.19. (catálogo da X Bienal de São Paulo)

muito, de artesanato industrial”.⁶³⁹ A monumentalidade da obra foi destacada por Suzy Mello, no Diário de Minas: “Hauser é estático, wagneriano quase, na justaposição de placas que procuram transmitir movimento pela inclinação e perdem seu equilíbrio, através do peso dos conjuntos, demasiadamente monumentais”.⁶⁴⁰

Para Jayme Maurício, Erich Hauser não teria atingido a simplicidade imprescindível à *minimal art* e aos estilos afins a ela:

Tem-se às vezes a impressão de uma monumentalidade gratuita, perseguida como finalidade imediata, ao invés de servir a um processo interior rico de nuances e conotações. O ritmo das formas não é musical, inútil e superficial, portanto, a evocação dos grandes órgãos de catedral, despertadas por aquelas formas. O acabamento das superfícies metálicas é bem cuidado, mas sua textura não consegue fazer brotar qualquer calor sensual da frieza da matéria. O metal, abandonado a seus próprios recursos, tende mesmo a ser frio.⁶⁴¹

Usando termos como “processo interior” e “calor sensorial”, o crítico procurou analisar a proposta de Erich Hauser dentro de uma concepção sensorial da arte. O conceito, no entanto, não correspondia às esculturas do artista alemão. Em artigo do jornal *Última Hora*, a crítica foi taxativa:

Aquela coisa que ele apresentou só tem de extraordinário, mesmo, a quantidade de aço polido e alumínio empregado – material que, segundo o correspondente desta coluna em São Paulo, dava para construir vários aviões.⁶⁴²

Grande parte das críticas recaía sobre a “monumentalidade” da obra, característica que foi ressaltada pela montagem equivocada. As esculturas, que precisavam de um

⁶³⁹ FERRAZ, Geraldo. A Bienal de São Paulo e suas implicações. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 set. 1969.

⁶⁴⁰ MELLO, Susy. Quem te viu, Quem te vê. *Diário de Minas*, 02 nov. 1969.

⁶⁴¹ Jayme Maurício. X Bienal. Hauser: uma pequena vitória. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

⁶⁴² Bienal do Erotismo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

espaço amplo, foram coladas em uma pequena sala. Sentindo-se prejudicado, Hauser surpreendeu-se com o prêmio recebido:

Minhas esculturas necessitam de espaço maior do que aquele dado pela Bienal. Por isso, não sabia se o júri iria compreender-lhe a grandiosidade, num espaço tão apertado. Fico contente pelo meu país em receber o grande prêmio, mas acredito que meus compatriotas e mesmo o brasileiro Almir Mavignier fossem merecedores como eu do honroso prêmio.⁶⁴³

Segundo Ricardo Fabrinni, as vanguardas continuaram revolucionando os códigos artísticos no final dos anos 1960, porém dissociadas da ideia de revolução e utopia. Como exemplo, Fabrinni aponta as obras de Anthony Caro na *X Bienal*, que julga possuírem algo de minimalista.⁶⁴⁴ O escultor britânico foi assistente de Henry Moore e, em 1960, começou a fazer experiências com soldagens, assimilando concepções formais de David Smith. Assim como nas obras de Smith, “a simplicidade e a aparente fixidez das relações entre os elementos da escultura quando vistas de frente se modificam quando observada lateralmente”.⁶⁴⁵ Esse corte abrupto entre as facetas, experienciado pelo observador quando se circundava a obra, evidenciava a descontinuidade entre os lados. O mesmo princípio da descontinuidade é salientado pela incoerência entre as partes da escultura, que não permitia a formação de qualquer imagem reconhecível.

Caro expôs oito esculturas de aço pintado na *X Bienal*. *Carriage* (1966) e *The Window* (1966/67) pertencem a uma série de trabalhos em que Caro utilizou telas de arame. Os planos semitransparentes substituíam a opacidade das chapas sólidas, possibilitando outra percepção do espaço, com a penetração da luz e do olhar por entre a trama. As telas eram soldadas a barras de aço, o que reforçava o contraste entre as peças.

⁶⁴³ Erich Hauser da Alemanha, é melhor da Bienal paulista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1969.

⁶⁴⁴ FABRINNI, Ricardo Nascimento. *Revista USP*, São Paulo, n.52, dez./fev. 2001-2001, p. 50.

⁶⁴⁵ KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.222.

Segundo Rosalind Krauss, “no final dos anos 60, Caro forçou cada vez mais radicalmente o substrato material de seu trabalho a assumir uma espécie de pictorialismo”.⁶⁴⁶ Nos trabalhos com telas metálicas, a trama de arame funcionava como hachura e sombreado, enquanto as hastes e barras de aço sugeriam linhas traçadas. Em *Trefoil*, é a cor amarela luminosa o que conecta as partes dispersas da escultura, que, de grande escala e colocada diretamente no chão, envolvia o observador.

Figura 33 - *Carriage* 1966, Anthony Caro
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP

⁶⁴⁶ KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.231.

Figura 34 – *The window*, 1966/67, *Trefoil*, 1968, Anthony Caro.

Fonte: www.anthonycaro.com, www.dismagazine.com, consulta realizada em 19 jul. 2011.

O escultor canadense Robert Murray também expôs esculturas de alumínio e aço pintados. Vivendo nos Estados Unidos nos anos 1960, o artista abandonou a pintura, para se dedicar à escultura, influenciado por Barnett Newman e David Smith. O propósito de Murray residia em “se apoderar da linguagem pictórica das pinturas abstratas e transformá-las em três dimensões. No trabalho resultante, percebe-se a preocupação com a superfície e o jogo entre planaridade e profundidade como em suas pinturas abstratas iniciais”.⁶⁴⁷ A pintura escondia as características originais do material industrial e a percepção formal estava intimamente ligada ao espaço e à luz.

⁶⁴⁷ GRANDE, John K. Robert Murray. *Art Forum*, New York, nov. 1999.

Fig. 35 – *Arroyo* (detalhe à frente), 1968, *Chinook* (ao fundo), 1968, Robert Murray. Ao fundo estão dispostos os trabalhos do canadense Greg Curnoe.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Figura 36: *Breaker*, 1965, *Prairie* (ao fundo), 1966, Robert Murray.

Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Herbert Distel passou de esculturas de formas geométricas para a criação de objetos em poliéster, no final da década de 1960. No catálogo da mostra, Willy Rotzler informava que “suas figuras coloridas, de poliéster, estão relacionadas com a ‘Minimal Art’ ou com as ‘Primary Structures’; por meio delas propõem problemas essenciais da arte conceitual”.⁶⁴⁸ Suas *Gotas*, de dois metros de altura, em várias tonalidades de azul, estavam abertas para a manipulação do espectador. O balanço dos objetos produzia movimentos circulares em torno do eixo central. Na *X Bienal*, o público interagiu agressivamente: as *Gotas* “eram baixadas pela ponta até o chão, e soltas violentamente umas contra as outras”.⁶⁴⁹ Da mesma forma, os *Segmentos de Esfera*, meias circunferências, foram “transformadas em pião, soltas pelo stand e atingindo quadros e outros objetos expostos”.⁶⁵⁰

Figura 37 – *Gotas*, 1969, *Tapete de Ovos* (ao fundo), 1969, Herbert Distel.
Fonte: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 1969.

⁶⁴⁸ ROTZLER, Willy. *Suíça*. X Bienal: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969, p. 153. (catálogo da X Bienal de São Paulo)

⁶⁴⁹ Destruição domina na inauguração da Bienal paulista. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 set. 1969.

⁶⁵⁰ Idem.

Distel criou uma série de escultura em forma de ovos. Alguns desses ovos, com meio metro de altura, foram apresentados na *X Bienal*, ao lado de espécies de pirâmides verdes. O conjunto formava um grande *Tapete de Ovos* no piso do pavilhão. Em 1970, o artista soltou um ovo de três metros de altura na costa ocidental da África. Carregado pelas correntes marítimas, o ovo chegou na costa de Trinidad sete meses depois. Nesse mesmo ano, o artista assumiu o papel de um curador de Museu, ao iniciar o projeto *Museum of Drawers*. Cada gaveta de um gabinete seria preenchida por trabalhos em miniaturas de artistas do mundo todo.

Alguns críticos comentaram sobre os trabalhos do artista suíço. Para Jayme Maurício, Distel trabalhava numa linha participante menos austera, mais aberta à pesquisa com a forma e com novos materiais:

É de fato uma das figuras de maior interesse, embora se trate também de artista sem maior vigor. É curiosa, entretanto, a transformação geometrizarante que ele consegue imprimir ao espírito *pop* – a simplificação que não reduz a expressividade (sem tampouco acrescentar qualquer coisa a ela).⁶⁵¹

Geraldo Ferraz não teve uma impressão tão positiva; em uma análise sobre a mostra, ressaltou que o material “bonito e enganador” de Distel havia encantado o júri.⁶⁵²

⁶⁵¹ Jayme Maurício. Os equívocos das premiações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 out. 1969.

⁶⁵² FERRAZ, Geraldo. *Retrospecto da X Bienal*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 3 jan. 1970.

Figura 38 – *Tapete de Ovos*, 1969, Herbert Distel.

Fonte: *Globo*, São Paulo, 07 out. 1969, p.11.

Chryssa Mavromichaeli, nascida na Grécia, transferiu-se para os Estados Unidos em 1954. Passou a produzir, nos anos 1960, esculturas com *plexiglas*, metal e néon. Na *X Bienal*, a artista expôs *Gates to Times Square*, trabalho composto por letras luminosas. A artista foi a única representante dos Estados Unidos. Aracy Amaral comentou que “esta artista foi muito mal apresentada, espremida em um cubículo quadrado, ao lado das tapeçarias francesas”.⁶⁵³ Segundo ela, Harold Rosenberg classificou a presença da artista como “vergonhosa”.

⁶⁵³ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1981, p.157.

Figura 39 – *The Gates to Times Square*, 1966, Chryssa Mavromichaeli.
 Fonte: www.popartmachine.com, consulta realizada em 10 jul. 2011.

Também os trabalhos da delegação japonesa aproximavam-se da linguagem *pop*. Na mostra anterior, o Japão havia trazido gravuras e pinturas tradicionais, no estilo oriental, mas, na *X Bienal*, os jovens artistas mostravam os traços do ocidente. Muito embora o intercâmbio cultural entre oriente e ocidente remonte ao final do século XIX, transformações na arte japonesa decorrentes dessa relação só se fizeram notar depois da II Guerra Mundial. Tadao Ogura, comissário japonês, procurou trazer ao Brasil propostas que refletiam uma preocupação com o destino da humanidade:

É de conhecimento de todos que o artista, ao usar novas técnicas e materiais, está criando um novo tipo de informação e transformando revolucionariamente o mundo da arte. Em nossa sociedade altamente mecanizada com suas tendências desumanizantes, o artista tem a missão de perscrutar as crises da humanidade, e, além disso, de resistir a elas e protestar contra elas.⁶⁵⁴

⁶⁵⁴ OGURA, Tadao. Japão. *X Bienal: setembro/dezembro, 1969*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969, p.120. (catálogo da mostra)

Segundo ele, o tema “A arte e o homem” opõe-se ao tema “A arte e a Tecnologia” no desejo de recuperar e restabelecer a humanidade.

Figura 40 – *Perspective in space*, 1969, Kozo Mio

Fonte: <http://encyclopending.tumblr.com/page/2>, consulta realizada em 25 jul. 2011.

Um dos integrantes da delegação, Kozo Mio, expôs *Parede de Ficção*, uma construção cruzada de placas de acrílico que criava um ambiente com “perspectiva torcida”. Personagens da cultura de massa foram pintados nas placas transparentes, formando, no conjunto, ilusões de ótica. Ogura comenta que “estes dramas anormais de visão nos leva a um mundo alegórico, mas, quando voltamos à realidade, é com um certo despertar estimulado pelas pinturas”.⁶⁵⁵ Com a conformação das estruturas de acrílico, as imagens se multiplicavam, causando efeitos “mágicos”.

Esses trabalhos tiveram boa repercussão entre os críticos, mas Geraldo Ferraz ressaltou o caráter por demais espetacular das obras, dizendo que a ampliação do

⁶⁵⁵ Ibidem, p.121.

acrílico até o tridimensional produzia muito mais um efeito alegórico, de ilusão, o que acabava em extravagância: “ficção, como o artista quis, mas a que não deveríamos dar maior significação”.⁶⁵⁶

Figura 41 – *Pessoas Não identificadas*, 1969, Grzegorz Kowalski.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP

O polonês Grzegorz Kowalski apresentou uma instalação, chamada no catálogo oficial de *Ambiente com muitos objetos*; porém, em artigo no *Correio da Manhã*, outro título caracterizava melhor a proposta: *Pessoas Não Identificadas*.⁶⁵⁷ No ambiente composto por vários elementos, o observador atuava como componente importante. Três grandes *banners*, que pendiam do chão, estavam marcados com símbolos; em um

⁶⁵⁶ FERRAZ, Geraldo. *Retrospecto da X Bienal*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 3 jan. 1970.

⁶⁵⁷ X Bienal de São Paulo em clima de expectativa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

deles, identificava-se uma “mira”, em outro, um grande X, e, no terceiro, um pequeno círculo. Em meio aos cartazes, estavam dispostos, no chão, cilindros de um metro e meio de altura que levavam a seguinte descrição: *undentified person*. Uma clara referência ao gesto violento de um tiro. Os espectadores que transitavam entre os objetos do ambiente confundiam-se com os personagens não identificados, tornando-se também possíveis alvos. O espaço estava composto ainda por jogos de luzes e anteparos. Todos os elementos da cena podiam ser alterados, recombinaados pelo espectador.

Nélson Ramos expôs *Deslocamentos*, uma série de objetos de madeira, como mesas e cadeiras, compunham um “ambiente”. No catálogo oficial da mostra, assim se descreveu o trabalho:

Nélson Ramos explora, por sua vez, a problemática da percepção espacial. Um ambiente (...) é, por definição, comumente habitável. Este, o de Ramos, consiste num volume cúbico monocromo (ou acromo) percorrido em todo o desenvolvimento de suas paredes por uma linha que, com o deslocamento do espectador, vai realizando transformações visuais que geram condições não comuns de habitabilidade. O limite de referência do participante faz crise: a situação visual é nova e mutável, é dá origem a uma inédita experiência perceptiva.⁶⁵⁸

A linha de demarcação não respeitava os objetos, passando por cima deles e cortando-os ao meio. As peças que compunham a instalação possuíam nomes sugestivos: *Pronto, Cadeira Louca, Fuga, Silêncio*. O Uruguai recebeu o prêmio de melhor conjunto nacional, muito embora Nélson Ramos e seu ambiente não tenham sido divulgados. Para Jayme Maurício, “Nelson Ramos, apresenta interesse e revela

⁶⁵⁸ X Bienal: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da X Bienal de São Paulo, p. 169.

preocupação com pesquisa e inovação, sem chegar a ser propriamente excepcional ou mais vigoroso nos resultados”.⁶⁵⁹

Figuras 42, 43 – *Ambiente de Nelson Ramos*, 1969.

Fontes: *Jornal do Brasil*, 30 set. 1969; *Jornal do Brasil*, 26 set. 1969.

Henrique Careaga, que representou o Paraguai, foi aluno de Julio Le Parc e Vasarely e mantinha contato com o grupo francês da arte cinética. Já havia participado da *Bienal de São Paulo*, em 1965, quando apresentou quadros ligados à *op art*. O artista ocupou quatro salas, “logo no final da rampa, onde termina a representação brasileira”.⁶⁶⁰ As salas eram interligadas, exigindo a passagem obrigatória. A primeira sala, que era menor, não possuía iluminação. Dentro dela havia dezenas de balões negros de borracha, cheios de gás e ar, do chão ao teto. Para atravessar a sala, era preciso remover os balões com as mãos. “É a participação com o ambiente, a sensação provocada pelo tato. Um pouco de medo, talvez, ou a lembrança erótica de um carinho feito com a mão. Os balões são macios, tocarão o corpo todo, da cabeça aos pés”.⁶⁶¹

⁶⁵⁹ Jayme Maurício. X Bienal (III): Os equívocos das premiações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 out. 1969.

⁶⁶⁰ Arte e brinquedos na Bienal, quase pronta. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 24 set. 1969.

⁶⁶¹ Arte e brinquedos na Bienal, quase pronta. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 24 set. 1969.

Figura 44 – Enrique Careaga na X Bienal de São Paulo.

Fontes: *Jornal do Brasil*, 30 set. 1969; *Jornal do Brasil*, 26 set. 1969.

A sala seguinte também estava pintada de preto, mas recebia a iluminação da luz negra. Nela, os visitantes poderiam jogar partidas de críquete, onde só estavam visíveis as bolinhas e o martelo pintados com cores fluorescentes. A terceira sala, também escura e com luz negra, chamava-se *Vibrações Variáveis*:

No teto e no chão, estão presas cinco bolas de couro pintadas de verde (duas), azul (duas) dispostas nos cantos e uma vermelha, no centro. Quem tiver força e disposição, pode esmurrá-las a vontade. A vibração de cada uma delas, vai provocar uma reação: um movimento colorido, misturado aos gritos e comentários do público.⁶⁶²

Na quarta sala, a maior delas, duas mesas de pingue-pongue foram dispostas no centro: “uma pintada em desenho OP com listras negras e vermelhas. A outra com listras verdes e pretas. As redes e as bolinhas receberam cores variadas: azul, amarelo,

⁶⁶² Arte e brinquedos na Bienal, quase pronta. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 24 set. 1969.

verde, vermelho, abóbora e branco. Na escuridão total, somente as raquetes e as bolinhas podiam ser vistas.

Henrique Careaga contava com a participação do público em suas salas: “minha obra só está completa quando o público começa a jogar. Não faço arte para intelectuais, nem para amigos, mas para o povo”.⁶⁶³ Uma parcela do público danificou as salas do artista já nos primeiros dias da mostra: “quando os monitores perceberam que ocorria, ao invés de participação, uma destruição da monta, recorreram aos organizadores da mostra para reforçar a vigilância”.⁶⁶⁴

Reconhecido pelo Conselho de Arte como um dos dez artistas de maior interesse da mostra, Careaga foi considerado pelo escritor paraguaio que acompanhava a delegação como “a única ligação que artisticamente se propõe com a não violência”. Esse entendimento era equivocado; a questão da violência proposta pelos outros artistas paraguaios era tratada de forma literal, e, portanto de mais fácil apreensão. No entanto, os trabalhos de Henrique Careaga continham uma reflexão indireta, que residia no uso de metáforas e simbologias. A análise apressada veria, na conformação das salas e no convite à participação, apenas jogos e brincadeiras.

Também a arte cinética esteve representada na *X Bienal*. O artista alemão Günther Haese expôs peças vibratórias, construídas com arame, molas de relógio e telas de latão. Esses materiais pré-fabricados perdiam suas características técnicas, para atender às construções poéticas do artista. José Roberto Teixeira Leite destacou os trabalhos no *Jornal do Brasil*: “para mim, o alemão Haese, com seus jardins metálicos feitos com

⁶⁶³ Arte e brinquedos na Bienal, quase pronta. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 24 set. 1969.

⁶⁶⁴ Destruição domina na inauguração da Bienal paulista. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 set. 1969.

engrenagens delicadas de relógios, é a maior presença nessa *X Bienal*".⁶⁶⁵ As delicadas esculturas moviam-se com a ajuda de ventiladores.

Haese havia participado da *Bienal de Veneza* de 1966. Segundo o *Correio da Manhã*, mesmo que seus trabalhos já não tivessem tanta importância, o artista teria merecido um prêmio: “embora os charmes vibratórios não nos interessem muito, trata-se de um inventor. Suas montagens de molas de relógio, telas metálicas e pequenas peças móveis são originais e atraentes”.⁶⁶⁶

Figura 45, 46 – *Flirt*, 1965, *Senegal*, 1967, Günther Haese.

Fontes: *Jornal do Commercio*, 12 out 1969; www.sfeir-semmler.com, consulta realizada em 25 jul. 2011.

O espaço da Alemanha contou ainda com as máquinas de Utz Kampmann, que fariam parte da sala especial de Pierre Restany. Da Tchecoslováquia, dois artistas trouxeram trabalhos que aliavam arte e tecnologia – Milan Dobes e Jiri Kolar. Como relatou o *Correio da Manhã*, Dobes teria criado “uma curiosa forma artificial de

⁶⁶⁵ LEITE, José Roberto Teixeira. Os alemães na vanguarda. . *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

⁶⁶⁶ As omissões do júri de premiação. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 5 out. 1969.

participação fazendo com que o espectador tenha a impressão de que são seus próprios passos que produzem os efeitos óticos provocados pela cinética da obra”.⁶⁶⁷ Os trabalhos produziam efeitos ritmados de movimento e luz. Jiri Novak, por sua vez, apresentou pequenas máquinas, parecidas com móveis, que eram acionadas pela eletricidade.

Figura 47 – Uma das máquinas de Utz Kampmann exposto na *X Bienal de São Paulo*.
Fonte: *X Bienal: setembro/dezembro 1969*. São Paulo: FBSP, 1969. (catálogo da mostra)

Figura 48 – Um dos trabalhos de Jiri Kolar exposto na *X Bienal de São Paulo*.
Fonte: *X Bienal: setembro/dezembro 1969*. São Paulo: FBSP, 1969. (catálogo da mostra)

⁶⁶⁷ As omissões do júri de premiação. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 5 out. 1969.

Diferente das propostas que utilizavam a tecnologia, os artistas canadenses Greg Curnoe e Iain Baxter compareceram à *X Bienal* com proposições de perfil mais conceitual. Os trabalhos de Curnoe, com cores e palavras, pinturas e carimbos sobre papel, tinham afinidade com a *pop art* e com o “letrismo” britânico. Os textos e as palavras nem sempre se completavam: terminadas as linhas, a continuidade das frases era interrompida. Dessa forma, Curnoe evidenciava a qualidade material do texto, tratando palavras como se fossem também objetos. O artista trouxe um conjunto expressivo de trabalho ao Brasil, incluindo a série *View of Victoria Hospital, First Series*.

Nos seis quadros de compensado e papel, Curnoe descrevia, com letras carimbadas e pintadas, a vista da janela do seu estúdio. “A imagem textual mostra uma cena em constante transformação, sempre em movimento e delineada por poéticas e vívidas palavras visuais que representavam tanto o pessoal e o social, assim como o intelectual e o político”.⁶⁶⁸ Numa primeira aproximação com o trabalho, o espectador era detido pelas letras coloridas de grande escala; porém, atendo-se ao texto, passava a reconstruir mentalmente a cena descrita em detalhes. A narrativa era quebrada, às vezes, com o registro de pensamentos ou conversas que surgiam durante o processo, ou, então, com a descrição de imagens alheias, como a mancha de barro encontrada na superfície da janela. Ocorriam, ocasionalmente, declarações antiamericanas e trocadilhos fonéticos.

⁶⁶⁸ “The resulting textual images showed a constantly changing scene, always in motion and delineated through vividly visual poetic word images that represented both the personal and social, as well as the intellectual and political”. JORDAN, Miriam. The Ambivalent Translator: Freeplay in Janice Gurney’s Punctuation in Translation. *Topia, Canadian Journal of Cultural Studies*, n.18, fall 2007, p.72.

Figura 49 – *View of Victoria Hospital, First Series*, 1968, Greg Curnoe.
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Curnoe não pensava a arte separadamente da vida e da política. Segundo Janice Gurney, “não havia divisão entre público/privado no seu pensamento sobre arte e vida porque ele acreditava que arte e vida não eram separadas”.⁶⁶⁹ Em *The True North Strong and Free*, de 1968, o texto estampado nos cinco painéis que compunham o trabalho manifestava o complexo de inferioridade e a relação ambivalente do Canadá com os Estados Unidos.

Na série *Row of words on my mind*, foram registradas as palavras que surgiam na mente do artista durante a execução do trabalho em carimbos sobre papel. Da mesma forma, em *List of names of boys I grew up with*, o artista carimbou os nomes dos colegas de escola.

⁶⁶⁹ GURNEY, Janice. Evidence of Activism in the Greg Curnoe Archives. *Topia: Canadian Journal of Cultural Studies*, n.20, fall 2008, p.184.

Figura 50 – *Row of words on my mind nº1*, *Row of words on my mind nº3*, 1962, Greg Curnoe.
 Fonte: www.ccca.ca, consulta realizada em 25 jul. 2011.

Em *24 Hourly Notes*, palavras que remetiam aos acontecimentos de cada hora foram registradas em 24 painéis de ferro galvanizado com carimbos e tinta. Assim como as ações do dia ficam apenas em fragmentos na memória, também as inscrições nos painéis são incompletas, pedaços de frases e palavras. As 24 horas vividas e registradas resultam em um texto desconexo, em uma narrativa cheia de lacunas.

Figura 51 – *24 Hourly Notes*, 1968, Greg Curnoe.
 Fonte: www.ccca.ca, consulta realizada em 25 jul. 2011.

Greg Curnoe preparou um catálogo individual para a exposição na *X Bienal de São Paulo*. Para tanto, o curador Dennis Reid fotografou o artista em seu cotidiano, em sua vida em família, no trabalho no estúdio e em vistas da cidade. “O catálogo é um documentário. Ele está recheado de fotografias: de Greg fazendo telas de palavras, com os editores da revista *Region*, a família, Sheila...”.⁶⁷⁰ Na capa, Curnoe estampou o título nas três línguas oficiais da mostra. Ao final, foram estampadas seis questões que expunham o sentimento antiamericano e que estocavam os esforços patrióticos da *Nationa Galeriel* nas bienais canadenses: “*Can my culture survive the constant destruction of its parts in favour of a ‘better’ (American, British) culture? Or is that what my culture is?*”

Iain Baxter, um dos precursores da arte conceitual no Canadá, participou da *X Bienal* com inúmeros trabalhos marcados pela inconsistência estética, pela escolha de temas indiscriminados e pelo desprezo por estruturas do comércio e da publicidade. Em 1966, Baxter fundou a *N. E. Thing Company*, que operava como uma verdadeira empresa, constituída por múltiplas divisões, incluindo um restaurante, chamado *Eye-Scream*.⁶⁷¹

Suas práticas artísticas eram divididas em duas categorias, *ACT* (*Aesthetic Claimed Things*) e *ART* (*Aesthetically Rejected Things*). Utilizando o humor e a ironia, Baxter distanciava-se do conceitualismo norte-americano. Como analisou Thierry De Duve, “(...) eles não eram tão dogmáticos quando Kosuth: ART não é feita da rejeição da

⁶⁷⁰ BOWERING, George. *The Moustache: Memories of Greg Curnoe*. Vancouver, B.C., Canada: Coach House Press, 1993.

⁶⁷¹ Em 1969 a *N. E. Thing Company* foi legalmente incorporada, dois anos depois a esposa de Baxter, Ingrid, tornou-se co-presidente da empresa.

estética mas de coisas rejeitadas esteticamente”.⁶⁷² O dilema apresentado pelos dois conceitos, ACT e ART, colocava em questão a própria arte.

Baxter apresentou na *X Bienal* uma série de *ACTs* – fotografias em preto e branco de lugares que recebiam o selo da *N. E. Thing Co.* acompanhadas por uma anotação da localização, que atestava sua legitimidade estética. As imagens escolhidas remetiam invariavelmente às formas modernas, sobretudo à configuração *minimal*. Em *ACT#19* (ou *ART#19*), a *N. E. Thing Co.* atestou Marcel Duchamp ao colocar ambos os selos, ACT e ART, em uma fotografia dos trabalhos do artista. Se ACT era “toda a produção de arte de Duchamp menos toda a sua produção *ready-made*”, ART seria “toda a produção *ready-made* de Duchamp menos toda a sua produção artística”. Ao estabelecer esta contradição, Baxter questionava o significado da arte contemporânea produzida a partir das experiências do artista.

Figura 52 – *ACT#22- Bails of Hay, North of Healdsburg, Northern California, 1968*, Iain Baxter.
Fonte: www.ccca.ca, consulta realizada em 25 jul. 2011.

⁶⁷² “(...)they were not as rigorously dogmatic as Kosuth: ART is not made of the rejection of aesthetics but of aesthetically rejected things”. DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996, p.296.

Figura 53 – ACT#89 – Crop Stakes, N. California, 1968, Iain Baxter.
 Fonte: www.ccca.ca, consulta realizada em 25 jul. 2011.

Figura 54 – ACT#19 – Crop Stakes, N. California, 1968, Iain Baxter.
 Fonte: www.ccca.ca, consulta realizada em 25 jul. 2011.

O texto também esteve presente nas gravuras apresentadas por Roman Opalka. Em 1965, Opalka iniciou um projeto que se estenderia por toda a sua vida. O trabalho em

eterno processo, que marcava o tempo de sua própria realização, consistia na contagem do número 1 até o “infinito”. Os números são pintados com tinta branca em tela de fundo cinza, de modo que vão formando linhas. A escolha de um pincel fino fazia com que o artista necessitasse de várias horas para terminar uma única pintura – e o tempo lento e irreversível era, assim, evidenciado no processo. Cada pintura recebia o nome de *Detalhe*, um fragmento do tempo e da obra. Após as primeiras experiências, o artista padronizou o formato das telas para 196 x 135 cm. Em 1972, ele acrescentou novos elementos ao processo: a cada *Detalhe*, o fundo cinza ficaria mais claro; passou também a gravar a contagem e a se fotografar de frente após completar cada pintura. O projeto é o registro de um tempo finito, de um tempo de vida. Muito embora as gravuras apresentadas na *X Bienal* não façam parte desse projeto, elas também resultaram das experiências gráficas do artista com a escrita. O gesto repetitivo e lento deixa marcado no corpo da obra, o tempo da sua execução.

Figura 55 – *Adão e Eva*, água-forte, 1968, Roman Opalka.

Fonte: *X Bienal de São Paulo*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: FBSP, 1969. (catálogo da mostra)

Figura 56 – *Kronstadt à Vladivostok*, litografia, 1967, Roman Opalka.
 Fonte: http://o.pl/opalka/ga_02.php, consulta realizada em 20 jul. 2011.

Enquanto alguns artistas passaram a utilizar técnicas de impressão que vinham da cultura de massa, como a serigrafia e o *offset*, outros apropriaram-se dos produtos da mídia impressa, como postais, cartazes e livros. Jiri Kolar, da Tchecoslováquia, recebeu reconhecimento ao participar da *Quarta Documenta de Kassel*. O artista emergiu em meio à atmosfera de repressão política e social na Europa Central, durante os anos 1950 e 1960. Como poeta, foi membro de vários círculos de vanguarda em Praga, dentre eles o *Group 42*. Em 1953, foi preso por conta de seus escritos. Após um ano, ao sair da prisão, enveredou para o campo visual. “Seus experimentos com colagens foram instigados por uma visita ao *Auschwitz Museum*, com suas exposições de reminiscências de vidas destruídas”.⁶⁷³

⁶⁷³ MILLER, Elinor S. *Prisms and Rainbows: Michel Butor's collaborations with Jacques Monory, Jiri Kolar, and Pierre Alechinsky*. London: Fairleigh Dickinson University Press, 2003, p.38. (Disponível parcialmente em <http://books.google.com>)

Kolar desenvolveu diversas experiências com colagens e criou termos para identificá-las, como *chiasmage*, *froissage*, *intercollage*, *prollage*, *rollage*, *stratifé* e *ventillage*. No catálogo da *X Bienal*, os trabalhos do artista estão identificados como: anticolagens, colagens de espaço, colagem de relevo, conjunto de colagem em caixas, pequenos ambientes – arte transportável, objetos, objeto-colagem; uma pequena amostra das mais de cinquenta técnicas registradas pelo artista.

No processo de destruição e transformação, Kolar utiliza reproduções fotográficas dos livros de história da arte, assim como imagens de propagandas publicitárias e até mesmo páginas de texto antigos. Os papéis retirados de mídias impressas são recortados, rasgados, amassados, dobrados e, depois, recombinaos. Em determinados trabalhos, as imagens originais perdem completamente suas referências. Ao recriar peças únicas mas compostas por reproduções da mídia impressa, Kolar revertia o processo que vai da peça única e artesanal para a reprodução industrial.

Geraldo Ferraz comentou sobre os trabalhos: “Jiri Kolar faz do tipograma uma intrusão palpitante de emoções, pois seu mundo possui uma fonte de poesia”.⁶⁷⁴ Para Jayme Maurício, as “anticolagens” não chegavam a ser muito inventivas, mas causavam um efeito que atraía e ia além do decorativo:

É este também o caso de seus objetos e de suas composições planas, recortes de recortes de mapas, bem como o das borboletas de museu de história natural que se transforma em museu de arte. Suas caligrafias persas demonstram, porém, de quanto refinamento este aventureiro tcheco é capaz; sua feitura reflete a finura e o necessário artesanato para o gênero, algo oriental, mas atualizado.⁶⁷⁵

⁶⁷⁴ FERRAZ, Geraldo. *Retrospecto da X Bienal*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 3 jan. 1970.

⁶⁷⁵ Jayme Maurício. *X Bienal (II): Os equívocos das premiações*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 out. 1969.

O conjunto de caixas de *Borboletas* agrupa recortes de imagens da história da arte no formato do inseto. As peças são, então, dispostas em caixas, seguindo os procedimentos entomológicos de armazenamento e preservação.

Figura 57 – *Borboletas*, 1968, Jiri Kolar

Fonte: www.mcahmpetier.com/Jiri-Kolar-35481-others.html, consulta realizada em 9 jul. 2011.

Figura 58 – Colagem de Jiri Kolar exposta na X *Bienal*, 1969.

Fonte: *X Bienal de São Paulo*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da mostra)

A Alemanha trouxe para a mostra seis pinturas de Josef Albers, pertencentes à série *Homenagem ao Quadrado*. Uma delas, *Signo Raro*, foi comprada por Walter Zanini para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Integrando-se à pesquisa sistemática do artista sobre as relações entre as cores, que teve início em 1949, a composição obedecia a padrões matemáticos preestabelecidos. Com a sobreposição de quadrados em tonalidades distintas da mesma cor, Albers provocava a percepção visual. Os contrastes entre os planos, com profundidades variáveis, dialogava com o ambiente externo da pintura. Albers criou pressupostos fundamentais para a *op art* e para a *hard-edge*. Segundo Ferreira Gullar, “para ele, o estudo do material, na sua condição perceptiva pura, imediata é o primeiro passo para a invenção estética”.⁶⁷⁶ Ao captar a cor dentro de uma forma rígida, o artista parecia controlar e tornar perceptiva a condição física da cor.

Figura 59 – Josef Albers, *Signo Raro*, 1967.

Fonte: www.mac.usp.br, consulta realizada em 9 jul. 2011.

⁶⁷⁶ GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo, Nobel, 1985, p. 222.

Jayme Maurício criticou o número reduzido de obras do artista na *X Bienal*: “Joseph Albers, pela sua estatura, somente com uma *sala especial* poderia estar propriamente no certame paulista. Seis quadros é simbologia e nenhuma contribuição traz nem aos brasileiros nem ao artista”.⁶⁷⁷ Ao destacar a importância de uma apresentação maior, o crítico tinha em mente uma exposição vista em Stuttgart, em 1968, onde foram mostrados os trabalhos realizados nas aulas do curso preparatório *Vorkurs*, lecionado pelo artista na *Bauhaus*. Para Jayme Maurício, Albers não seria apenas precursor da *op*, da *minimal*, ou mesmo da *hard-edge*, mas sobretudo do convite à participação. Ao falar da exposição em Stuttgart, comentou:

Inclusive peças de participação muito atuais estavam ali claramente esboçadas, ou mesmo concretizadas, numa variedade de maneiras – o cartão que se dobra, que se abre e que se fecha, despertando, anulando ou transformando tridimensionalidades que convidam à participação.⁶⁷⁸

As pinturas de John Hoyland apresentadas na *X Bienal* também investigavam a cor. Em uma viagem a Nova York, em 1964, o artista teve contato com Greenberg e com a pintura abstrata americana; foi a partir de então que adotou a grande escala em seus trabalhos. Utilizando a tinta acrílica, Hoyland criava campos de cores conflitantes sobre a tela, alcançando efeitos de avanço e recuo do espaço. As superfícies variadas e táteis davam corpo à matéria pictórica.

Para Geraldo Ferraz, o pintor britânico seria muito mais sensível que Richard Smith, vencedor do prêmio Itamaraty na *IX Bienal*:

Hoyland debate com a cor a problemática da sobrevivência da pintura, para um extremo de abstração. Então, suas áreas de cor em que ele coloca substancialmente a atmosfera, ganham nas bordas de contato, nas

⁶⁷⁷ Jayme Maurício. *X Bienal*. Hauser: uma pequena vitória. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

⁶⁷⁸ Idem.

fronteiras de reverberação, fremências que não podemos deixar de verificar, de considerar tanto quanto essas incidências de cor, respingantes, aqui, acolá, acidentais marcas expressivas na densidade intensa do campo.⁶⁷⁹

A passagem entre as cores é dramática no trabalho do artista. O sentimento estaria mais vivo e mais emocionalmente perceptível, característica que o distanciava do abstracionismo americano.

Figura 60 – 12.1.69, 8.1.69, 1969, John Hoyland .

Fonte: www.mac.usp.br, consulta realizada em 9 jul. 2011.

O brasileiro Almir Mavignier, integrante da delegação alemã, apresentou uma série extensa de pinturas abstratas influenciadas por Albers (seu professor na Alemanha). O quadrado aparece muitas vezes no formato da tela e também como estrutura da pintura. Mavignier desenvolveu uma técnica própria, na qual pontos de cor pura configuravam formas geométricas, provocando vibrações óticas.

Mesmo com uma exposição extensa de sua pesquisa artística, Mavignier não foi indicado a nenhum prêmio pelo júri internacional, o que foi contestado por alguns críticos. Segundo o *Correio da Manhã*, sua “disposição de espírito” teria sido tratada

⁶⁷⁹ FERRAZ, Geraldo. *Retrospecto da X Bienal*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 3 jan. 1970.

como um preciosismo desnecessário, o que levou o julgamento a desprezar o trabalho de alguns artistas:

Tachar o brasileiro Almir Mavignier de preciosismo, como teria ocorrido, segundo pronunciamentos filtrados ou ostensivos, equivale a olhá-lo com total miopia, a enxergar em suas composições apenas refinamento, a técnica finíssima por ele inventada e desenvolvida para melhor servir a riqueza tonal e a variedade harmonizam-se de modo original e elevado.⁶⁸⁰

Figura 61 – *Dois Quadrados*, 1969, Almir Mavignier.

Fonte: www.massacultural.com, consulta realizada em 9 jul. 2011.

Dentro de uma linguagem expressionista, o austríaco Adolf Frohner expôs pinturas, desenhos e gravuras. Nas figuras deformadas, tensionadas, o corpo feminino era

⁶⁸⁰ As omissões do júri de premiação. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 5 out. 1969.

violentamente retratado. O artista participou das primeiras ações do acionismo vienense, no começo dos anos 1960.

Figura 62 – *A fuga*, 1967, Adolf Frohner.

Fonte: www.linz.art, consulta realizada em 9 jul. 2011.

Figura 63 – *Can-Can*, 1968, água-forte, Adolf Frohner.

Fonte: www.ariadne.at, consulta realizada em 9 jul. 2011.

Nas pinturas de Horst Antes trazidas à *X Bienal*, o expressionismo alemão persistia. Tintas de secagem rápida, como guache e têmpera, eram utilizadas às vezes na mesma tela, e a cor aparecia fortemente, como uma ação expressiva. Um personagem criado pelo artista passou a habitar seus trabalhos de forma intensiva nos anos 1960.

Figura 64 – *Figura mascarada II*, 1965, Horst Antes.

Fonte: www.berlinerbildergalerie.com, consulta realizada em 27 jul. 2011.

Com essa amostragem de alguns trabalhos de artistas participantes internacionais, foi possível verificar que, mesmo com ausências importantes, por conta do boicote, alguns trabalhos significativos estiveram presentes na mostra.

5.6 Algumas impressões sobre a mostra na imprensa escrita

Nos artigos de jornal consultados sobre o assunto, foram poucas as análises com aprofundamento crítico. Novamente, as falhas estruturais da instituição são ressaltadas, bem como os critérios ineficientes adotados para seleção e premiação na *X Bienal*.

Paolo Maranca publicou alguns artigos no jornal *Última Hora* sobre a mostra de 1969. Em um desses artigos ele comenta: “vícios prepotentes perturbam o desenvolvimento das *bienais* e são de difícil erradicação porque estão indissoluvelmente ligados à própria essência do certame, participando de sua vida linfática desde as origens”.⁶⁸¹ Dentre esses vícios, o autor destacava a busca pela quantidade, em detrimento da qualidade, e o sabor positivista da mostra. Segundo ele, os problemas poderiam ser minimizados com a simplificação de sua estrutura. Sua sugestão era que cada delegação fosse representada por uma exposição extensiva e qualitativa de um único artista.

A ideia de quantidade (em detrimento da qualidade) nasceu com a própria mostra brasileira, que fora constituída nos moldes das *Bienais de Veneza*. Por conseguinte, a mostra brasileira seguiria os padrões das feiras de arte do século XIX. Maranca observou deste modo o problema:

Sendo uma manifestação do século passado, a bienal está dando forma ao pensamento do século que se encerrou. Ela apresentará pois, inevitavelmente, os defeitos, os erros e as modas antigas, que se transportam dos originais que lhe servem de exemplo, para o decalque de seu inocente tradicionalismo”.⁶⁸²

A conclusão óbvia é que o objetivo de apresentar as últimas tendências no campo artístico estaria irremediavelmente comprometido.

Além disso, essa ambição de grandeza era saciada com o apoio do Estado:

“(...) as verbas da Bienal de São Paulo eram duplicadas pelo governo federal, pelo governo estadual e pela Prefeitura, os dirigentes da mostra resolviam ampliá-la sucessivamente, promovendo assim a institucionalização do raquitismo, perpetuando falhas e erros, preservando

⁶⁸¹ MARANCA, Paolo. Bienal: má qualidade e grande quantidade. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 21 out. 1969.

⁶⁸² Idem.

a imagem de uma exposição internacional cada vez maior e pior, apesar de mais cara”.⁶⁸³

Para Maranca, a mostra tornava-se cada vez mais isolada, cada vez mais um fenômeno circunscrito ao interior de suas quatro paredes, perdendo, assim, o poder de penetração na cultura. Maranca propunha uma crítica ampliada, uma radiografia do “fenômeno Bienal” que pudesse compreender sua razão de ser e o porquê de suas falhas, na tentativa de buscar uma fórmula de sobrevivência.

No tocante à exposição, Maranca aprovou as salas do Brasil: “num primeiro rápido giro pela *X Bienal*, salta aos olhos a superioridade da representação brasileira”.⁶⁸⁴ Denunciou, no entanto, a dificuldade de conseguir fotos dos trabalhos brasileiros para divulgação na imprensa – a Bienal só disponibilizava imagens das delegações estrangeiras. O problema maior da mostra estaria justamente nas representações internacionais; segundo Maranca, elas não estariam à altura do dinheiro gasto, “que deve estar prestes a ultrapassar a casa do bilhão”.⁶⁸⁵ Isto porque não havia uma coordenação artística, uma coerência conceitual.

Por conta desse mesmo problema, Arnaldo Pedroso D’Horta comparou a *X Bienal* com “uma feira de arte como se fosse uma feira de veículos, do automóvel ou do mobiliário, sem outra ambição que a de amontoar quantidade de objetos e contar com a representação numericamente impressionante, embora qualitativamente tão débil”.⁶⁸⁶ D’Horta lembrou então dos críticos que haviam passado pela instituição e contribuído com o conhecimento especializado em edições anteriores, como Sérgio Milliet, Lourival

⁶⁸³ MARANCA, Paolo. Bienal: má qualidade e grande quantidade. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 21 out. 1969.

⁶⁸⁴ MARANCA, Paolo. Bienal velha e bilhão bobo. *Última Hora*, São Paulo, 18 nov. 1969.

⁶⁸⁵ Idem.

⁶⁸⁶ HORTA, Arnaldo Pedrosa. Bienal. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 13 ago. 1969.

Gomes Machado, Wolfgang Pfeiffer, Lívio Abramo, Paulo Mendes de Almeida e Mário Pedrosa. Como já relatado anteriormente, esses profissionais, à medida que reivindicavam mudanças e mais espaço de atuação na organização do evento, tornavam-se estorvos para a diretoria, que os eliminava sem sequer buscar substitutos.

A quantidade excessiva de delegações e o tamanho grandioso da exposição também fizeram parte das críticas de Thomas Cohn: “50 ou 60 países participando é um absurdo, uma despesa que podia ser muito melhor aplicada em exposições e apresentações de novos artistas movimentos e tendências internacionais em nosso País”.⁶⁸⁷ Na sua opinião, a mostra deveria contar apenas com os países mais significativos no cenário artístico; o número de participantes chegaria, com tolerância, até um máximo de 25. Mais do que isso seria desperdício de dinheiro. Porém, na *X Bienal*, dos 15 países mais importantes segundo Cohn, apenas 4 estariam participando: Inglaterra, Alemanha, Canadá e Suíça. Os demais haviam aderido ao boicote ou participavam da mostra com representações insignificantes. O Canadá mereceu o destaque máximo do crítico, que ressaltou também as salas alemãs, britânicas e suíças.

D’Horta acusou ainda o desligamento da Bienal ao MAM, por Matarazzo Sobrinho, que se teria realizado unicamente “para que nenhuma dificuldade tolhesse a liberdade de ação de quem nela vê apenas um acontecimento social”.⁶⁸⁸ A *X Bienal* mantinha as mesmas falhas já apontadas anteriormente por outros críticos, como a falta de uma atividade educativa para o público que a visitava e a ausência de uma programação consistente; não por acaso, cada país improvisava com total arbítrio sua própria delegação. Por conta disso, segundo o crítico, a montagem esteve confusa, impedindo qualquer avaliação comparativa de qualidades.

⁶⁸⁷ COHN, Thomas. Décima Bienal – As Salas Estrangeiras. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 16 nov. 1969.

⁶⁸⁸ HORTA, Arnaldo Pedrosa. Bienal. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, 13 ago. 1969.

Recém-chegado da Europa, José Geraldo Vieira comentou, em artigo na *Folha de São Paulo*, a diferença entre os museus visitados fora do Brasil e o funcionamento da mostra brasileira, relacionando-os, respectivamente, com os conceitos “reservatório” e “adutora”: “o que ainda me resta de lógico e didático me induz a considerar os museus como reservatórios da arte perene e a considerar as galerias e as bienais como adutoras da arte aleatória”.⁶⁸⁹ Nas escolhas pouco coerentes dos júris, da sétima bienal em diante, o crítico entendia que estava acontecendo “uma democratização quantitativa”, que vinha permitindo uma renovação das propostas artísticas. Vieira observou que as mostras brasileiras, antes que reservatórios, tenderiam a se tornar adutoras de coisas vindas das terras longínquas. O crítico pedia então: “nova era. Nova arte. Compacta. Hiperplástica. Com as peças de Erich Hauser da Alemanha, e de Mariotti da Suíça, promotores com a força simbólica e telúrica do Adamastor”.⁶⁹⁰

Em outro artigo, Geraldo Ferraz evidenciou a influência do mercado de arte no circuito artístico em todo o mundo, inclusive na *X Bienal*. Os grandes eventos de artes plásticas, assim como os de automóveis e eletrodomésticos, transformavam-se em programações intensivas mas aleatórias, alteráveis o suficiente para não saturarem um mercado internacional, e, sim, para o atraírem cada vez mais. A questão era: “será, no caso, a obra de arte também ela um artigo de consumo?”.⁶⁹¹ A resposta mais provável era que ela estivesse se tornando cada vez mais escrava da cibernética, em constante metamorfose, fora, completamente, de cavaletes, pedestais, molduras, reificada em objetos experimentais, em cartazes, em inflados:

⁶⁸⁹ VIEIRA, José Geraldo. Reservatório ou Adutora. *Folha de São Paulo*, Artes Plásticas, 5 nov. 1969.

⁶⁹⁰ Idem.

⁶⁹¹ VIEIRA, José Geraldo. Dialética da Bienal. *Folha de São Paulo*, Artes Plásticas, 27 nov. 1969.

Sim, a supremacia eletrônica infunde nas artes uma dialética passivo-ativista, que os críticos, os artistas, e o público apreendem não em decorrência delas, artes, mas porque algo mais difuso e didatorial, a organização absolutista do consumo, pouco a pouco nos criou novos reflexos dum sexto sentido, o qual passou a ser nosso “Weltansicht”, já que nos educa subconscientemente para uma intravisão subserviente, como a dos robôs.⁶⁹²

O sucesso de vendas da *X Bienal* foi divulgado em *O Estado de São Paulo*. Como era de se esperar, o mercado absorveu sobretudo gravuras, desenhos e pinturas; as propostas mais experimentais não tinham lugar nesse comércio. Até o momento da divulgação, Arne Malmedal, da Noruega, já havia vendido 15 obras. Logo em seguida vinha Adolf Frohner, com 13. A representação nacional contava com 52 obras vendidas. As gravuras de Isabel Pons lideravam as vendas brasileiras, seguidas dos trabalhos de De Lamônica, Anamélia Lopes, Quisak Jr., Abelardo Zaluar e Nilton Cavalcanti.⁶⁹³ A dificuldade na apropriação dos trabalhos experimentais, objetos, ambientes, pode ser entendida como consequência de uma reação dos próprios artistas ao mercado crescente.

José Roberto Teixeira Leite, em *O Globo*, reconheceu a importante repercussão da mostra de 1969, porém, não por suas qualidades artísticas: “o acontecimento de maior relevância foi ainda a *X Bienal de São Paulo*, não tanto pela categoria da mostra em si – considerada a mais fraca do gênero em muitos anos – como pelas circunstâncias em que se deu, e pela contestação nacional e internacional que suscitou”.⁶⁹⁴ A motivação da contestação, segundo o crítico, obedecia, antes, a motivos de ordem política, mas o crítico entendia que a mostra, após 20 anos de existência, havia adquirido vícios que lhe ameaçavam o futuro.

⁶⁹² VIEIRA, José Geraldo. Dialética da Bienal. *Folha de São Paulo*, Artes Plásticas, 27 nov. 1969.

⁶⁹³ X Bienal já vendeu 52 obras nacionais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1969.

⁶⁹⁴ LEITE, José Roberto Teixeira. X Bienal de São Paulo. *O Globo*, Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 7 jan. 1970.

A validade de uma exposição com “gigantismo inconsequente”, onde a quantidade esteve à frente da qualidade, também foi contestada:

(...)esquece-se sistematicamente de seu aspecto cultural e de sua função didática, fiel a interesses antes diplomáticos que puramente estéticos; uma exposição, de resto, cujos organizadores, fiados nos palpites de amadores e curiosos, tem olvidado com frequência o assessoramento dos verdadeiros técnicos.⁶⁹⁵

A *X Bienal de São Paulo* abriu com 57 delegações estrangeiras e milhares de obras, dispostas em 25.000 m². O crítico destacou, ainda, a ausência de representações importantes, como as dos Estados Unidos, França, Países Baixos e Suécia.

Finalizada a *X Bienal*, Geraldo Ferraz perguntava: “recuperaremos nossa autoridade democratizadora daqui por diante?”.⁶⁹⁶ A esperança era por mudanças, por uma orientação artística para a instituição. Também a premiação precisaria ser revista: as escolhas do júri teriam demonstrado incertezas, hesitações, dificuldades de primar por um critério coerente. Apesar das falhas, das contestações, Ferraz ressaltou a existência de trabalhos importantes: “há salas admiráveis, em que a força total veio empregando a linguagem ‘para toda acústica’, como o caso da Alemanha, onde tivemos umas e outras tendências – e todas exemplarmente representadas”.⁶⁹⁷ Erich Hauser teria merecido o grande prêmio, assim como também Günther Haese, Horst Antes e Almir Mavignier. Outros artistas também teriam se destacado, como é o caso de John Hoyland, do escultor italiano Vangi, da portuguesa Paula Rego e do suíço Willy Weber, entre outros.

A representação da Tchecoslováquia, com Jiri Kolar, Jiri Novak, Milan Dobes e outros, também teria impressionado: “são artistas que se dispõem a ir a todas as consequências de seu trabalho estes checos presentes à X B. Simbolicamente,

⁶⁹⁵ Idem.

⁶⁹⁶ FERRAZ, Geraldo. *Retrospecto da X Bienal*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 3 jan. 1970.

⁶⁹⁷ Idem.

expressivamente, alusivamente, sua arte cresce em uma medida densa, na linha mais viva”.⁶⁹⁸ Também o Canadá mereceu o destaque do crítico, com as esculturas de Robert Murray e os trabalhos de Iain Baxter e Greg Curnoe. Já a participação da Espanha, que trazia apenas dois trabalhos de cada desenhista, foi considerada apenas uma “ação de presença”.

Por fim, Ferraz chegava à conclusão de que a *X Bienal* teria cumprido o seu programa através de uma guerra de nervos que surgiu de fora para dentro e que acabou em repercussões internas e íntimas. Segundo ele,

não é positiva a imagem que nos fica desta *Bienal*, maiormente, mas também não chega a ser negativa. Sempre há muito por fazer, mais e melhor, no sentido do que vale conhecer para se chegar a um esclarecimento. Personalizar as culpas é fácil, mas seria mais justo assumimo-las, todos.⁶⁹⁹

Segundo L. B. D’Horta, na véspera da inauguração da *X Bienal*, corria a notícia de que aquela seria a mais brilhante das últimas mostras; no entanto, a abertura do pavilhão frustrou as expectativas: “responsáveis por esse resultado foram, sem dúvida, os arranjos de última hora, o corre-corre para socorrer as ausências que se anunciavam a poucos dias da abertura”.⁷⁰⁰ Alguns países menos acreditados teriam surpreendido com ótimos artistas, como era o caso do Paraguai. D’Horta também acusava os vícios que prejudicavam a mostra, tais como o critério quantitativo e a organização por nacionalidades. Esses fundamentos impediriam que o visitante fosse capaz de estabelecer nexos e confrontos entre diversas propostas artísticas.

⁶⁹⁸ Idem.

⁶⁹⁹ Idem.

⁷⁰⁰ D’HORTA, L. B. Faltam muitos países e a boa organização nesta fraca Bienal de Artes. In: Estas críticas mostram a Bienal. Uma Bienal fraca. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 nov. 1969.

Para Walmir Ayala, após a abertura, a *X Bienal* estaria operando com interesse do público e da imprensa, para a decepção dos boicotadores: “talvez a frustração de ver a *Bienal* funcionando (...), com um saldo informativo de grande interesse e com uma sala brasileira das melhores, concorra para que a sede de destruição se mantenha ainda acesa”.⁷⁰¹ Segundo ele, o momento seria de união, de concentrar esforços para as reformulações necessárias à mostra.

Em inúmeros artigos, Ayala deu destaque aos participantes. Os trabalhos de Günther Haese e Greg Curnoe teriam trazido a “sensação do novo” no panorama da *X Bienal*. Segundo ele, “com todo o apedrejamento de que foi vítima (a *X Bienal*), bastaria isto para que guardássemos para sempre, e com gratidão, a lição de suas novas propostas”.⁷⁰² Outro artigo ressaltou a presença das delegações latino-americanas do Paraguai, Argentina e Uruguai e a importância da mostra para tais países.⁷⁰³

Oswaldo Teixeira, reclamou da falta da arte tradicional e recriminou a insensatez dos artistas participantes. Segundo ele, a juventude diante das obras expostas ficaria “aturdida, transviada e empobrecida culturalmente”.⁷⁰⁴ Pedia a reação coletiva em favor de uma reestruturação em sentido contrário para salvar a *Bienal* da loucura e da insanidade:

A Bienal é demoníaca e só leva a mocidade para a loucura. O dinheiro do estado está sendo mal empregado. Pagamos impostos para ter melhor arte no Brasil. A Bienal propaga uma arte que é antiarte. E por vezes, erótica. Os artistas brasileiros, que seguem a tradição são banidos, execrados e nunca aceitos. A Bienal é uma escola de ódio entre os artistas. Deveria fraternizar a arte brasileira. Mas criou o racismo na arte.⁷⁰⁵

⁷⁰¹ AYALA, Walmir. Nova Bienal à vista. *Jornal do Brasil*, Artes Plásticas, Rio de Janeiro, set. 1969.

⁷⁰² AYALA, Walmir. Algo de novo. *Jornal do Brasil*, Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 20 nov. 1969.

⁷⁰³ AYALA, Walmir. O Paraguai e a periculosidade. *Jornal do Brasil*, , Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

⁷⁰⁴ TEIXEIRA, Oswaldo. A “Bienal” de S. Paulo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1969.

⁷⁰⁵ TEIXEIRA, Oswaldo. A “Bienal” de S. Paulo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1969.

Miriam Blanck Sambursky no *Jornal do Commercio*, repudiou a arte erótica que estaria sendo levada aos extremos da pornografia por vários de seus cultores.

O comportamento anti-social, o aviltamento premeditado, tornam-se lugares comuns. A dificuldade de comunicação entre os homens tenta, assim, abrir uma brecha através da vulgaridade. A moda, o vestir-se, e inclusive o comportar-se, tornam-se agressivos, e há um pressuposto sentimento de inovação em tudo isso.⁷⁰⁶

A autora recusava o repertório visual e pregava que a arte deveria “edificar o lar, suas cidades, seu mundo”.⁷⁰⁷ Para ela, o artista deveria ligar-se à indústria, e, através dela, associar-se ao campo de pesquisa e da organização do trabalho. Análises reacionárias como essas refletiam o tom da política autoritária, conservadora e moralista que se instalara no Brasil.

Apesar da acusação, o conteúdo erótico dos trabalhos expostos na *X Bienal* estava bastante amenizado, se comparado às experiências artísticas que vinham sendo produzidas. Um artigo no *Última Hora* comentou sobre o tema: “houve quem dissesse que esta é a ‘Bienal dos montes de Vênus’. Mas mesmo as obras dessa tendência, tão comuns na arte atual, estão até certo ponto discretas, não chegando a criar um impacto chocante, como tem ocorrido em muitas manifestações artísticas nos últimos anos.”⁷⁰⁸

Os relatos deixados na imprensa escrita atestam a multiplicidade de opiniões que confluíam naquele momento sobre a *X Bienal de São Paulo*. Novamente, apontaram-se as falhas crônicas na estrutura da exposição, os problemas com as premiações e com a organização. O boicote não passou despercebido e seus efeitos na exposição foram ressaltados, justificados e também lamentados.

⁷⁰⁶ SAMBURSKY, Miriam Blanck. Arte X Civilização. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 02 nov. 1969.

⁷⁰⁷ Idem.

⁷⁰⁸ Bienal do Erotismo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

Conclusão

A *X Bienal de São Paulo*, de 1969, não se resumiu a um boicote isolado e uníssonos, mas abrangeu um quadro bastante complexo. A mostra se concretizou marcada por contestações políticas e culturais, e reverberando, internamente, os mesmos conflitos e contradições ideológicas do cenário macropolítico. Revoltas anti-institucionais, protestos contra regimes antidemocráticos e em defesa de grupos minoritários, se pronunciavam no final da década. Essa agitação irrompeu em vários pontos do planeta, promovida pelas camadas jovens da sociedade que, munidos de um idealismo revolucionário, reivindicavam transformações radicais das estruturas de poder e dos padrões de comportamento.

No campo das artes plásticas, a situação não era menos inquieta. O bombardeio da cultura americana havia disseminado o expressionismo abstrato como paradigma de modernidade e liberdade. Desafiando o *status quo*, proliferavam proposições artísticas de vanguarda, empenhadas em rever as questões da arte e em construir posicionamentos críticos. Também as *Bienais* e os grandes eventos, que faziam parte de um circuito internacional estabelecido, foram contestados. Pierre Restany analisou o surgimento dos “antiartistas”, que recusavam as forças de opressão e de exploração social, bem como as formas tradicionais da arte. A partir de então, as manifestações artísticas oficiais estariam sujeitas a rejeição.

No Brasil, acrescentou-se especificidades próprias à efervescência do cenário internacional, como um regime militar ditatorial que consolidava, ao final da década, um aparato repressivo e disciplinador. Abastecidos de uma utopia autoritária, na ânsia

de eliminar qualquer dissenso ideológico, manifestações culturais foram reprimidas e censuradas. Para os artistas e intelectuais brasileiros, munidos de um “sentimento romântico revolucionário”, os ingredientes locais tornaram-se motes primordiais contra os quais lutar. Sendo a Fundação Bienal uma instituição alinhada com o governo, visto que contava com seu patrocínio financeiro e apoio organizacional; que servia de “emblema nacional” ao regime militar, na busca pela integração do país ao global; que não se constituía como uma entidade cultural eficiente, devido à falta de planejamento e continuidade nos projetos; que imprimia uma gestão pouco democrática, centralizadora e indiferente aos pedidos de reestruturação da mostra; que parecia, desde sua origem, sustentar interesses imperialistas e capitalistas, tornou-se ela foco convergente de contestações.

No decorrer do ano de 1969, quando aconteceram os preparativos e a realização da *X Bienal*, foram vários os embates entre grupos de artistas/críticos e a instituição. Esses conflitos colocaram em evidência as contradições do período, como, por exemplo, a relação incongruente de uma Bienal inserida no sistema tradicional da arte, com as correntes artísticas emergentes e o comportamento de vanguarda. Também ficou evidente, nesses confrontos, a diversidade de opiniões dos agentes da cultura frente à conjuntura político-social e as diferentes formas de reação à condição de cerceamento da liberdade no Brasil. O termo “revolução” adquiriu significados diversos, servindo de motivação utópica para proposições políticas, culturais, pessoais, e marcando debates políticos e estéticos da época.

Ainda assim, com a esperança de estabelecer alguma reformulação na mostra e promover a descentralização de poder na Fundação Bienal, um grupo composto por membros da ABCA e da AIAP reivindicou participação efetiva na organização da *X Bienal*. Sob pressão, Ciccillo instituiu uma Comissão de Artes Plásticas para prestar

assessoria técnica que, no entanto, foi composta em números iguais por representantes das associações e da própria instituição. Tudo indica que não houve por parte da Fundação Bienal, verdadeira disposição para acatar as sugestões do grupo. Embora tenha se admitido a presença dos críticos e artistas, não foi dada a eles a autonomia esperada; a última palavra ficava ainda com a diretoria. Insatisfeitos com os inúmeros entraves, o grupo desistiu de dar continuidade aos trabalhos na Fundação Bienal. Antes, porém, redigiu um novo regulamento para a mostra, com resoluções que propiciaram maior abertura às propostas artísticas interdisciplinares assim como um tratamento igualitário para as delegações estrangeiras e a nacional.

Uma reação de proporções maiores configurou-se nos meses que antecederam a abertura da mostra. O boicote à *X Bienal* tomou fôlego com o manifesto *Non à la Biennale* redigido em Paris e que se espalhou rapidamente por vários países, provocando uma série de recusas à participação na mostra. No entanto os desdobramentos do protesto no exterior e no Brasil tiveram suas diferenças. Internacionalmente, as motivações eram claras e abertamente discutidas, a decisão tomou a forma de um protesto coletivo contra um regime antidemocrático e arbitrário. Nos Estados Unidos, somou-se a isso a insatisfação com a política externa americana que mantinha boas relações diplomáticas com vários países sob regimes ditatoriais.

Internamente, o ambiente repressivo impedia a organização de manifestações conjuntas, as adesões se deram isoladamente; ademais, o protesto aglutinou artistas e críticos com posicionamentos e justificativas variadas que encontraram na recusa à mostra, uma forma de expor suas insatisfações. Além das ações repressivas do regime militar, principal causa do protesto, também a postura centralizadora da Fundação Bienal, as suspeitas de censura dentro da instituição, a ineficiência de sua gestão, a

discordância com os critérios de seleção, os padrões baixos de qualidade da mostra foram questões apontados pelos artistas e críticos que se uniram ao boicote.

Portanto, o protesto, que irrompeu no exterior acusando as arbitrariedades e ingerências promovidas no campo da arte pelo regime ditatorial, provocou, no Brasil, um intenso debate sobre o papel da instituição brasileira no cenário cultural. Enquanto nos Estados Unidos alguns artistas passaram a contestar o papel da arte e de suas instituições, sobretudo pelo caráter burguês e mercantilizado, no Brasil questionava-se uma instituição que não se consolidava, que não atendia os propósitos de uma entidade cultural. E que, ao lado disso, mantinha os laços estreitos com o poder político autoritário.

Alguns críticos tiveram papel importante no desenrolar dos acontecimentos. Mário Pedrosa mantinha aceso o sentimento utópico de uma possível revolução social e identificava, no final da década de 1960, o “exercício experimental da liberdade”. Contudo, entendendo que não havia qualquer possibilidade de se firmar a liberdade crítica e artística naquele momento, assumiu publicamente, como presidente da ABCA, a recusa do controle do Estado sobre as artes plásticas, recomendando o declínio da participação dos críticos em organizações de delegações nacionais, assim como de júris oficiais. Essa resolução atingiu diretamente a mostra, cuja organização já estava em andamento. Descrente da possibilidade de se efetivar o combate por meio da arte, Pedrosa deu continuidade à luta por transformações na sociedade partindo para a ação política.

No exterior, a adesão de Restany ao boicote também diagnosticava uma reorientação de conduta. Quando tomou conhecimento dos fatos no Brasil, o crítico francês viu-se forçado a rever sua posição no campo da arte; o apoio ao protesto sinalizou sua passagem para a “anticarreira”. Também a ele, recusar a participação na

tradicional Bienal parecia a decisão mais acertada, já que não havia um ambiente de liberdade para concretizar a sua proposta de uma “antibienal”.

Os estragos provocados pelo boicote foram grandes, uma parcela importante de artistas brasileiros deixou de comparecer. Também não vieram as delegações dos Estados Unidos, Suécia, Holanda, Bélgica, Dinamarca e União Soviética, assim como Venezuela e Chile. Ao lado disso, muitas representações estrangeiras estiveram presentes na *X Bienal* com exposições secundárias ou desfalcadas de seus principais artistas. A Fundação Bienal, porém, redobrou esforços e conseguiu inaugurar a mostra na data prevista; para isso teve a ajuda de alguns colaboradores.

Mário Schenberg caminhou no sentido inverso dos críticos citados anteriormente, assumindo um posto no júri de seleção dos artistas brasileiros, ao lado de outros membros, e auxiliando na organização da mostra, mesmo com a resistência da Fundação Bienal. No lugar da rejeição do espaço oficial, o crítico propunha estabelecer o embate por meio da arte, dentro da instituição, facilitando e apoiando a participação de propostas experimentais e críticas. Schenberg ia além do pensamento racional iluminista, acreditava na intuição como meio para alcançar um contato maior com o real. O papel da arte nesse “novo humanismo” era fundamental, pois tinha o objetivo de despertar o inconsciente e promover a criatividade na sociedade. O ser humano, em contato com a arte, se tornaria agente transformador do meio em que vive. Assim sendo, Schenberg acolheu aqueles que optaram pela participação, procurando compor uma representação nacional mais jovem e experimental. Algumas propostas que valorizavam o conceito e o processo, rejeitando os artifícios estetizantes, estiveram presentes e ofereceram um respiro crítico no ambiente neutralizado pelas forças institucionais e políticas.

Por fim, entende-se o boicote à *X Bienal* como a tentativa de um grupo, o qual se expandiu rapidamente para uma rede de artistas e críticos, de buscar alternativas para uma nova sociedade, que implicava também na possibilidade de uma nova instituição artística que abarcasse uma nova arte. Esses personagens, enfrentando o dilema de fazer parte de um sistema corrompido e procurando assumir um papel social, responderam à crise que imperava no final da década de 1960 renunciando à estética para assumir a ação política. Dessa forma, pretendiam contribuir para um sistema mais democrático, igualitário, no campo da política, na vida social, e também na esfera da arte.

Muito se falou, nos comentários da época, dos “gestos” propostos por artistas e críticos. Pierre Restany ressaltou a evidência, no final da década, dos “gestos de puro comportamento”; ou então, Mário Pedrosa, ao descrever o “exercício experimental da liberdade”, indicava que os artistas estavam propondo “atos, gestos, ações coletivas no plano da atividade”. Ou ainda um artigo do *Jornal do Commercio*, analisando o boicote, informava que artistas brasileiros estariam se juntando aos “gestos europeus e norte-americanos”; atitudes estas, provenientes da sensibilidade estética. Gestos estéticos e políticos se misturavam.

Naquele momento em que se confundia arte e vida, ou num sentido mais restrito, arte e política, o boicote chegou a ser pensado também como um gesto estético que se utilizou de procedimentos como a comunicação em rede e a manifestação coletiva. Finalmente, em 1971, o boicote resultou na proposta de outro espaço como alternativa para a própria Bienal. A *Contrabienal*, uma publicação de baixo custo, composta por páginas iguais, em papel simples e impressão em preto e branco, reproduzível, que poderia aglutinar, de forma democrática e sem render-se às regras do mercado, proposições artísticas provenientes de vários países.

BIBLIOGRAFIA

AJZENBERG, Elza. M. Schenberg: a crítica e o olhar da descoberta. In: *O mundo de Mário Schenberg*. São Paulo, Casa das Rosas, 1996.

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

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

AMARAL, Aracy. Waldemar Cordeiro. (1986) In: *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005). Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: Itinerário Crítico*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARTIGAS, Rosa. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: FARIAS, Agnaldo (org). *Bienal 50 Anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

AUTRAN, Paulo. *Sem comentários*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BELUZZO, Ana Maria de Moraes. *Carmela Gross*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BONOMI, Maria, **et al.** *Por uma reestruturação das Bienais de São Paulo*. São Paulo, 1966.

BOWERING, George. *The Moustache: Memories of Greg Curnoe*. Vancouver, B.C., Canada: Coach House Press, 1993.

BRITO, Ronaldo. Fluído Labirinto. In *Antônio Manoel*. Rio de Janeiro, Centro Cultural Hélio Oiticica, 1997, p.23. (Catálogo de exposição)

BURNHAM, Jack. *Beyond Modern Sculpture; the Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. New York: G. Braziller, 1968.

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

CAMNITZER, Luis. *On art, artists, Latin America, and other utopias*. USA: University of Texas, 2009.

Carmela Gross: um corpo de ideias. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 4 set. – 7 nov, 2010. (Catálogo de exposição)

CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes Plásticas: vanguarda e participação política – Brasil anos 60-70.* Doutorado em História, UNICAMP, Campinas, 2005.

CEDRAN, Lourdes (coord.). *Diálogos com Mário Schenberg.* São Paulo: Nova Stella, 1985.

Claudio Tozzi. São Paulo: Lazuli Editora, Companhia Editora Nacional, 2007.

COELHO, Ceres Pisani Santos. *Artes plásticas: movimento moderno na Bahia.* 1973. Tese (Concurso para professor Assistente do Departamento I) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1973.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974).* (org. Ana Helena Camargo de Staal) São Paulo: Editora 34, 1998.

COSTA, Maria Cristina Castilho (org.) *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro.* São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

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

DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp.* Cambridge: MIT Press, 1996.

DIAS FILHO, Geraldo de Souza. Contundência e Delicadeza na Obra de Mira Schendel. *ARS (USP)*, São Paulo, v. 1, n. 1, 2003.

DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade.* São Paulo: Cosac Naify, 2009.

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

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

FICO, Carlos. *Além do golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar.* Rio de Janeiro: Record, 2004.

FICO, Carlos. *Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política.* Rio de Janeiro: Record, 2001.

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

FILIPPONE, Christine. *Science, Technology and Utopias in the works of Contemporary Women Artists.* New Jersey: The State University of New Jersey, 2009. (dissertation)

FINK, Louis Marie. *A History of the Smithsonian American Art Museum: The Intersection of Art, Science and Bureaucracy*. University of Massachusetts Press, 2007. (Disponível em: <http://books.google.com.br>)

FIORAVANTE, Celso. *O marchand, o artista e o mercado*. Publicado no catálogo da mostra "Arco das Rosas - O Marchand como Curador", concebida e realizada por José Roberto Aguilar, na Casa das Rosas, em São Paulo, março de 2001.

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

GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*. São Paulo: EDUSP, 1994.

GUINSBURG, Gita K; GOLDFARB, José Luiz (org.). *Mário Schenberg: Entre-Vistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea*. São Paulo, Nobel, 1985.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KUSHNIR, Beatriz. *Cães de Guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à Constituição de 1988*. São Paulo: Boitempo, 2004.

LE PARC, Julio. *The role of the intellectual and the artist in society*. Paris, março, 1968. (Disponível em: http://www.julioleparc.org/en/text_detail.php?txt_cat_id=1&txt_id=2)

LOPES, Almerinda da Silva. *João Câmara: o revelador de paradoxos político-sociais*. São Paulo: EDUSP, 1995.

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

MAGALHÃES, Fábio. Uma entrevista. In: *Claudio Tozzi*. São Paulo: Lazuli Editora, Companhia Editora Nacional, 2007.

MARKUN, Paulo; HAMILTON, Duda. *1961: Que as armas não falem*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

MARZO, Jorge Luis. *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*. (Premio Fundación Espais a la Crítica de arte, 2008). Disponível em: soymenos.net/artefranquismo.pdf.

MEDEIROS, Givaldo. Dialética concretista: o percurso artístico de Waldemar Cordeiro. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n.45, set. 2007.

MILLER, Elinor S. *Prisms and Rainbows: Michel Butor's collaborations with Jacques Monory, Jiri Kolar, and Pierre Alechinsky*. London: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.. (Disponível parcialmente em <http://books.google.com>)

MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

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

OITICICA, Helio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

OLIVEIRA, Liliane Helita T. M. de. *A pop art analisada através das representações dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo, em 1967*. UNICAMP: Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 1993. (Dissertação de Mestrado)

OLIVEIRA, Rita Alves. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. In: *São Paulo em Perspectiva*, São Paulo, vol.15, n.3, jul-set, 2001.

O mundo de Mário Schenberg. São Paulo, Casa das Rosas, 1996.

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

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

PEDROSA, Mário. A Bienal de cá pra lá. (1970) In: AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007, p.253-254.

PEDROSA, Mário. Arte e Burocracia. (1967) In: AMARAL, Aracy. (org) *Mário Pedrosa: mundo homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007, p.105

PEDROSA, Mário. Bienal e participação... do povo. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: mundo homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEDROSA, Mário. O “bicho da seda” na produção em massa. In: AMARAL, Aracy (org.) *Mário Pedrosa: mundo homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEDROSA, Mário. O manifesto pela arte total de Pierre Restany. (1968) In: AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: mundo homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

PEDROSA, Mário. Por dentro e por fora das Bienais. In: AMARAL, Aracy (org.). *Mário Pedrosa: mundo homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

RAGON, Michel. Da crítica considerada como uma criação. In: RESTANY, Pierre. *Os Novos Realistas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

REIS FILHO, Daniel Aarão. Vozes silenciadas em tempo de ditadura: Brasil, anos de 1960. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). *Minorias silenciadas. História da Censura no Brasil*. São Paulo: EDUSP/ Imprensa do Estado/ FAPESP, 2002.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Modernização e concentração: a imprensa carioca nos anos 1950-1970. In: NEVES, Maria Lúcia Bastos; MOREL, Marco; FERREIRA, Tania Maria Ressone da C. (orgs). *História e Imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A, Faperj, 2006.

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

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

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROLLEMBERG, Denise. Nômades, sedentários e metamorfoses: trajetórias de vidas no exílio. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e ditadura militar. Quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004.

SCHENBERG, Mário. A representação brasileira na IX Bienal. In: *Pensando Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SCHENBERG, Mário. Sala Novos Valores. *X Bienal*: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da X Bienal de São Paulo)

SCHENBERG, Mário. Um novo Realismo. In: *Pensando Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SCHMIDT, Benito Bisso. Os partidos socialistas na nascente República. In: FERREIRA, Jorge Luiz ; REIS, Daniel Aarão (org.). *A formação das tradições*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

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

STEPHANOU, Alexandre Ayub. *Censura no regime militar e militarização das Artes*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

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

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

QUADRAT, Samantha Viz. Muito além das fronteiras. In: REIS, Daniel; RIDENTI, Marcelo; MOTTA Rodrigo Patto Sá (org.). *O golpe e ditadura militar. Quarenta anos depois (1964-2004)*. São Paulo: EDUSC, 2004.

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

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

UNGER, Edyla Mangabeira. Sala de Artes Mágica, Fantástica e Surrealista. In: *X Bienal: setembro/dezembro 1969*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da mostra)

X Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (anexo catálogo)

X Bienal de São Paulo: setembro/dezembro 1969. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969, p.34. (catálogo da X Bienal de São Paulo)

ZILIO, Carlos. Depoimento a Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiarale e outros. In: *Arte e política: 1966-1976*. Rio de Janeiro: MAM, 1996. (catálogo de exposição)

Entrevistas:

Entrevista com Claudio Tozzi, 13 jul. 2011.

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

Periódicos:

A desordem organizada. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 ago. 1969, p.12.

Alemanha ganha o grande prêmio. *Folha de São Paulo*, 26 set. 1969.

AMARAL, Aracy. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. In: *Revista USP*, São Paulo, n.52, dez/fev 2001-2202.

Argentina na X Bienal: 71 obras. *Diário da Manhã*, Ribeirão Preto, 3 out. 1969.

Arte e brinquedos na Bienal, quase pronta. *Jornal da Tarde - O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 1969.

As omissões do júri de premiação. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Segundo Caderno, 5 out. 1969.

As Palavras. *Jornal da Tarde - O Estado de São Paulo*, 27 set. 1969.

AYALA, Walmir. A Bienal em questão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

AYALA, Walmir. A Bienal e o prejuízo. *Jornal do Brasil*, Seção Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 11 set. 1969.

AYALA, Walmir. Algo de novo. *Jornal do Brasil*, Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 20 nov. 1969.

- AYALA, Walmir. Faça o que eu digo... *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1969.
- AYALA, Walmir. Bienal de São Paulo: 18 anos de crise. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1968.
- AYALA, Walmir. Nova Bienal à vista. Rio de Janeiro, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, s/data.
- AYALA, Walmir. O Paraguai e a periculosidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.
- AYALA, Walmir. Os Prêmios da Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 30 set. 1969.
- BARATA, Mário. Aspectos organizativos da Bienal. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 12 out. 1969.
- BARATA, Mário. Notícias de Seminário na bienal e Mary Vieira. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.
- BENTO, Antônio. Antevisão da X Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.
- BERKOWITZ, Marc. Sala Geral. In: *X Bienal: setembro/dezembro 1969*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1969. (catálogo da mostra)
- Bienal. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 ago. 1969.
- Bienal aceita desafio. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 set. 1969.
- Bienal anuncia dois seminários. *Folha de São Paulo*, 24 set. 1969.
- Bienal de posse das obras. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 ago. 1969.
- Bienal do Erotismo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.
- Bienal é aberta com entrega de prêmios a Artigas. *Correio da Manhã*, 28 set. 1969.
- Bienal não interfere na temática artística. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1969.
- Bienal: pronta amanhã. *Diário da Noite*, Ed. matutina, 22 set. 1969.
- Bienal vai para Museu sexta-feira. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 01 jul. 1970.
- BNH é atração na Bienal. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 set. 1969.
- Boicote à X bienal: A anticarreira ou as especulações sobre a cultura impossível. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1969.
- BORGES, Elaine. As novas formas da X Bienal. São Paulo, 02 nov. 1969.
- BOURRIAUD, Nicolas. Object lessons: Nicolas Bourriaud on Pierre Restany - Passages - Critical Essay. *Art Forum*, nov, 2003.
- Clodomiro Lucas. O mundo na X Bienal. *Diário do Povo*, Domingo, 5 out. 1969., p.VII.

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

COHN, Thomas. Tem uma bienal horrível lá no Brasil... *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 02 nov. 1969.

Crítica. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 4 out. 1969.

Críticos fazem sugestões à Bienal. *Folha de São Paulo*, 3 out. 1969.

Destruição domina na inauguração da Bienal paulista. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 set. 1969.

D'HORTA, L. B. Faltam muitos países e a boa organização nesta fraca Bienal de Artes. In: Estas críticas mostram a Bienal. Uma Bienal fraca. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 nov. 1969.

Dois anos até a outra Bienal. *O Estado de São Paulo/Jornal da Tarde*, São Paulo, 9 jan. 1968.

Erich Hauser da Alemanha, é melhor da Bienal paulista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 set. 1969.

FABBRINI, Ricardo N. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. In: *Revista USP*. São Paulo: nº 52, dezembro, janeiro, fevereiro, 2001-2002.

FERRAZ, Geraldo. A Bienal de São Paulo e suas implicações. *O Estado de São Paulo*, 28 set. 1969.

FERRAZ, Geraldo. *Retrospecto da X Bienal*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 3 jan. 1970.

FICO, Carlos. Versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar. *Revista Brasileira de História*, 2004, vol.24, nº 47.

FRANCO, Maria Eugênia. Homenagem a Albers. *Jornal do Brasil*, Caderno b, Rio de Janeiro, 27 set. 1969, p.5.

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

Governo americano mostrará centro de ciência nuclear durante a Bienal Paulista. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 24 ago. 1969.

GRANDE, John K. Robert Murray. *Art Forum*, New York, nov. 1999.

Gravura: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural /Cosac & Naify, 2000, p.19.

GULLAR, Ferreira. A censura às artes plásticas. In: *Revista Continental*, n.39, março de 2004.

GURNEY, Janice. Evidence of Activism in the Greg Curnoe Archives. *Topia: Canadian Journal of Cultural Studies*, n.20, fall 2008

HORTA, Arnaldo Pedrosa. Bienal. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, São Paulo, 13 ago. 1969.

HORTA, Arnaldo Pedrosa. Ainda a Bienal. *Jornal da Tarde* - O Estado de São Paulo, São Paulo, 22 out. 1969.

Importância da Crítica de Arte. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

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

Já reunido o júri internacional. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 set. 1969.

Jayme Mauricio. Itinerário das Artes Plásticas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 3 out. 1967.

Jayme Maurício. X Bienal. Hauser: uma pequena vitória. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

Jayme Maurício. X Bienal (II): Os equívocos das premiações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 01 out. 1969.

Jayme Maurício. X Bienal (III): Os equívocos das premiações. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 03 out. 1969.

Jayme Maurício. X Bienal. Hauser: uma pequena vitória. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 28 set. 1969.

JORDAN, Miriam. The Ambivalent Translator: Freeplay in Janice Gurney's Punctuation in Translation. *Topia*, Canadian Journal of Cultural Studies, n.18, fall 2007.

LEITE, José Roberto Teixeira. Os alemães na vanguarda. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

LEITE, José Roberto Teixeira. X Bienal de São Paulo. *O Globo*, Artes Plásticas, Rio de Janeiro, 7 jan. 1970.

Luiz Rodolpho. Augusto França deixa o júri internacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 18 set. 1969.

Luiz Rodolpho. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, sábado, 30 ago. 1969.

MARANCA, Paolo. Bienal: má qualidade e grande quantidade. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 21 out. 1969.

MARANCA, Paolo. Bienal velha e bilhão bobo. *Última Hora*, São Paulo, 18 nov. 1969.

MELLO, Susy. Quem te viu, Quem te vê. *Diário de Minas*, Belo Horizonte-MG, 02 nov. 1969.

MORAIS, Frederico. "Bovinocultura", sociedade do boi. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 15 jan. 1969.

MORAIS, Frederico. Dez recomendações sobre Bienais. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 3 out. 1969.

MORAIS, Frederico. Mesa redonda e protesto. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 out. 1969.

MOTA, Morgan. A Bienal sem crise. *Diário da Tarde*, Belo Horizonte-MG, 25 ago. 1969.

Nona bienal nona crise. *Visão*, 29 mar. 1968.

O Mapa da Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, set. 1969.

Os balões caíam sobre os políticos na inauguração da Bienal. *Jornal da Tarde - O Estado de São Paulo*, 29 set. 1969.

Os deveres do crítico de arte na sociedade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jul. 1969.

PINTO, Lucio Flavio. Na Bienal, um mundo fantástico. *Diário da Noite*, Ed. vespertina, 26 set. 1969.

Restany: Brasília, Bienal e Vanguarda. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 set. 1965.

RESTANY, Pierre. *Novos Realistas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1979

SAMBURSKY, Miriam Blanck. Arte X Civilização. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 02 nov. 1969.

Sao Paulo Show loses U.S. entry. *New York Times*, July 17, 1969.

SCHEMBERG, Mário. Caminhos da Arte de hoje. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

SILVA, Quirino da. X Bienal de São Paulo. *Lux Jornal Recortes*, São Paulo, s/data.

TEIXEIRA, Oswaldo. A “Bienal” de S. Paulo. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 14 dez. 1969.

Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 19 ago. 1969.

Venezuelanos boicotam a X Bienal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 set. 1969.

VIEIRA, José Geraldo. Dialética da Bienal. *Folha de São Paulo*, Artes Plásticas, 27 nov. 1969.

VIEIRA, José Geraldo. Reservatório ou Adutora. *Folha de São Paulo*, Artes Plásticas, 5 nov. 1969.

X Bienal de São Paulo. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 21 set. 1969.

X Bienal de São Paulo em clima de expectativa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 set. 1969.

X Bienal de São Paulo procura a exposição racional. *O Estado de São Paulo*. 24 ago. 1969.

X Bienal já vendeu 52 obras nacionais. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7 nov. 1969.

10 mil visitaram Bienal após inauguração de sábado. *Notícias Populares*, São Paulo, 29 set. 1969.

Cartas:

Carta da AIAP e ABCA para a Fundação Bienal, 21 fev. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de British Council (E.T.H. Fitzsimmons, Diretor Reginal de São Paulo) para Francisco Matarazzo Sobrinho, 3 dez. 1968. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Amélia Amorim Toledo para Fundação Bienal, 12 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Amilcar de Castro para a Fundação Bienal de São Paulo, 9 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Antonio Dias para a Fundação Bienal, 9 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Aracy Amaral para Francisco Matarazzo Sobrinho, 27 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta, Arthur Luiz Piza para Mário Wilches, secretário da Fundação Bienal, 4 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Avatar da Silva Moraes para a Fundação Bienal, 20 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Bernado Cid de Souza Pinto para Fundação Bienal, 19 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Bruno Giorgi para a Fundação Bienal de São Paulo, 22 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Carlos Chagas, Embaixador do Brasil na França, a Francisco Matarazzo Sobrinho, 29 nov. 1968. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta do Consulado Geral da França para Francisco Matarazzo Sobrinho, 17 de abril de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Doris Shadbolt para Francisco Matarazzo Sobrinho, 8 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta da Embaixada brasileira na França para Francisco Matarazzo Sobrinho, 02 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta da Embaixadora do Brasil na Austrália, Margarida Nogueira para Maria, 1 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta da Embaixadora do Brasil na Austrália, Margarida Nogueira para Francisco Matarazzo Sobrinho, 11 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de F. Dillon Ripley, secretário Smithsonian Institution para Francisco Matarazzo Sobrinho, 15 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a David Siqueiros, 21 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a Carlos Chagas, 13 jan. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho a David Siqueiros, 13 out. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Josué Montelo, Adido Cultural da Embaixada do Brasil na França, 24 fev. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Jorge Paéz Villaró, 20 de nov. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Maria Martins, 22 jan. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Maria do Valle Pereira Rodrigues Alves, 17 de setembro de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Mário Gibson Alves Barbosa, Embaixador do Brasil nos Estados Unidos, 21 set. 1969.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Mário Pedrosa, presidente da AICA, 2 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Pierre Quemeneur, Adido Cultural do Consulado Geral da França, 11 abr. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho para Wladimir Murtinho, Ministério das Relações Exteriores, 21 fev. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta da Galeria Louise Leiris para Francisco Matarazzo Sobrinho, 6 fev. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Gastão Mandel Henrique para a Fundação Bienal, 11 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Humberto Espíndola para a Fundação Bienal, 2 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Iberê Camargo para Mário Wilches, Fundação Bienal de São Paulo, 28 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de José Humberto Affonseca para a Embaixada do Brasil em Washington, 28 abr. 1968. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Jorge Paéz Villaró para Francisco Matarazzo Sobrinho, 20 out. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Josué Montello para Francisco Matarazzo Sobrinho, 26 mar. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Josué Montello para Francisco Matarazzo Sobrinho, 2 abr. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de José Resende para José Humberto Affonseca (Fundação Bienal), 01 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de José Ronaldo de Lima para Fundação Bienal, 4 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Louis A. Bingham, Chief International Art Program, para Francisco Matarazzo Sobrinho, 19 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Luis Gonzáles Robles, Instituto de Cultura Hispânica, Madrid, para Mario de Oliveira, 5 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Lygia Clark para Fundação Bienal, 10 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Roberto Magalhães para Fundação Bienal, 30 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Marc Berkowitz para Bernado Cid de Souza Pinto, 21 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Maria Bonomi para Francisco Matarazzo Sobrinho, 8 de agosto de 1969. In: LAUDANNA, Mayra. (org.) *Maria Bonomi: da gravura à arte pública*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p.130.

Carta de Maria do Valle Pereira Rodrigues Alves para Francisco Matarazzo Sobrinho, 18 de junho de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Marian Varóss para Francisco Matarazzo sobrinho, 19 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta manuscrita de Mário Barata para Francisco Matarazzo Sobrinho, 13 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Mário Wilches, secretário da Fundação Bienal, para Arthur Luiz Piza, 14 out. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Mário Wilches, Fundação Bienal, para Mário Barata, 04 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Mário Wilches (Fundação Bienal) para Rubem Valentim, 31 jul.1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Mary Viera para José Humberto Affonseca (Fundação Bienal), jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta do Ministro Encargo de Negócios, Embaixada da Espanha, para Francisco Matarazzo Sobrinho, 6 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Mira Schendel para Jean Gebser, São Paulo, 26 de junho de 1969. In: DIAS FILHO, Geraldo de Souza. *Mira Schendel: do espiritual à corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Carta de Pierre Quemeneur, Consulado da França, para Francisco Matarazzo Sobrinho, s/data. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Regina Vater para Fundação Bienal, 16 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Robert F. Corrigan, Consul Geral Americano, para Francisco Matarazzo Sobrinho, 8 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Rubem Valentim para José Humberto Affonseca (Fundação Bienal), 16 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Rubem Valentim para Mário Wilches (Fundação Bienal), 6 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Sérgio Camargo para Francisco Matarazzo Sobrinho, 19 abr. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Tarsila do Amaral para a Fundação Bienal de São Paulo, 8 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Tomishige Kusuno para Fundação Bienal, jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Vera Regina Sauer, Chefe da Divisão de Difusão Cultural, Itamaraty, para a Fundação Bienal, 5 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Victor Magariños para Mário Wilches, Secretário da Fundação Bienal, s/data. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Wolfgang Pfeiffer e Mário Barata para Francisco Matarazzo Sobrinho, 11 jun. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta de Willys de Castro para Fundação Bienal, 21 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta “O trabalho da Comissão de Artes Plásticas da X Bienal”, s/data. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Carta enviada para a Imprensa, Regulamento da *X Bienal*, 24 abr. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Cartão postal de Helio Oiticica para Fundação Bienal, 11 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Telegramas:

Telegrama de Farnese de Andrade para Fundação Bienal, 21 ago. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Telegrama de Francisco Matarazzo Sobrinho, Fundação Bienal, para embaixador Burke Elbrick, s/data. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Telegrama de Francisco Matarazzo Sobrinho, Fundação Bienal, para Embaixada dos Estados Unidos, 5 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Telegrama de Francisco Matarazzo Sobrinho, Fundação Bienal, para embaixador Burke Elbrick, 8 set. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Telegrama de Nelson Leirner para Fundação Bienal, 14 jul. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Atas:

Ata da 1ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 11 mar. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Ata da 2ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 18 mar. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Ata da 3ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 21 mar. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Ata da 4ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 27 mar. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Ata da 7ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 8 abr. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Ata da 9ª reunião da Comissão de Artes Plásticas da X Bienal, 23 abr. 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Ata da 10ª reunião da Comissão de Artes Plásticas, 16 maio 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

Ata do Júri Internacional de premiação da X Bienal de São Paulo – Artes Plásticas, s/data. Arquivo Histórico Wanda Svevo – FBSP.

ANEXO A

Respostas de alguns artistas ao convite de participação na X Bienal de São Paulo

Nelson Leirner

WESTERN
VIA WESTERN É PRA IA

NNNN

ZCZC NE125 K25
BWSP CO BWRO 013
RIODEJANEIRO 13 11 1725

1169

FUNDACAO BIENAL DE SAOPAULO IBIRAPUERA SPLO

RECUSO CONVITE PARTICIPACAO DECIMA BIENAL

NELSON LEIRNER

RECERIMA: 14-7-69

RESPONDERIA:

FUNDACAO BIENAL
DE SAO PAULO
PROTOCOLADO
Nº 1031

WESTERN
VIA WESTERN É PRA IA

Regina Vater

Ilma. Secretaria da Fundação da Bienal de S. Paulo
Parque Ibirapuera, S. Paulo

Por considerações de ordem pessoal, venho por inter-
médio desta comunicar a minha decisão de retirar os
trabalhos de minha autoria e cancelar a minha inscri-
ção nesta exposição.

Reintegro entretanto os meus respeitos à comissão jul-
gadora e à Fundação da dita Bienal.

Assinn respeitozamente

Regina M. da M. Vater

Rio, 16 de agosto de 1969

10.9.69
11

Hélio Oiticica

Rubens Gerchman

DEPARTAMENTO DOS CORREIOS E TELÉGRAFOS		TELEGRAMA	
NÚMERO DE EXPEDIÇÃO	380	CARIMBO DA ESTACÃO	IBIRAPUERA SÃO PAULO SP
Recebido	De	às	horas
por			
42 DE ATLANTICA RIO GB 168 22 1 1730			
O preâmbulo contém as seguintes indicações de serviço: sanção de telegrama, estação de origem, número de telegrama, número de palavras, hora e hora de apresentação.			
HABITUE-SE A INDICAR NO RECIBO DO SEU TELEGRAMA A HORA EM QUE O RECEBER, COM ESSA PROVIDÊNCIA, AUXILIARÁ O DEPARTAMENTO NA FISCALIZAÇÃO DA ENTREGA DOS TELEGRAMAS.			
IMPOSSIBILITADO PARTICIPAR BIENAL AUSENCIA PESSOAL VG FALTA			
OBRAS ATUAIS NO PAIS VG AGREDECO CONVITE HONROSO			
RGERCHMAN			
RECEBIDA: 3-7-69		INSTITUTO BRASILEIRO DE SÃO PAULO	
RESPONDA:		1031	