UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da USP
(PROLAM)**

Área de Comunicação e Cultura

CARLA FRANCISCA FATIO

**Processos artísticos no continente latino-americano:
uma perspectiva histórica e crítica da
I Bienal Latino-Americana de 1978
e o seu legado para a América latina e Brasil.**

VERSÃO CORRIGIDA

**São Paulo
2012**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da USP

(PROLAM)

Área de Comunicação e Cultura

Nível de Doutorado

CARLA FRANCISCA FATIO

Processos artísticos no continente latino-americano:

uma perspectiva histórica e crítica da

I Bienal Latino-Americana de 1978

e o seu legado para a América latina e Brasil.

VERSÃO CORRIGIDA

Tese submetida à Universidade de São Paulo como parte dos requisitos exigidos pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina da USP, área de pesquisa em Comunicação e Cultura sob a orientação da Professora Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves para obtenção do título de Doutora.

**São Paulo
2012**

FICHA CATOLOGRÁFICA

FATIO, Carla Francisca

Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal Latino-Americana de 1978 e o seu legado para a América Latina e Brasil.

São Paulo: 2012 – 547 páginas

+ *CD-ROM* em anexo.

Bibliografia.

Orientadora: Professora Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

Doutorado (Tese em Comunicação e Cultura – Universidade de São Paulo – PROLAM)

1. Arte e Cultura 2. Crítica de Arte 3. História. 4. Fundação Bienal de São Paulo

I. Gonçalves, Lisbeth. II. Universidade de São Paulo/PROLAM III. *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal Latino-Americana de 1978 e o seu legado para a América Latina e Brasil.*

BANCA EXAMINADORA

Professora Dra. **Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves**

Universidade de São Paulo – USP/ PROLAM/ECA/ABCA-SP/AICA-CESA

Orientadora

Professora Dra. **Mariza Bertoli**

Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA-SP/AICA-CESA

Examinadora

Prof. Dr. **Renato Braz Oliveira de Seixas**

Universidade de São Paulo – USP/ PROLAM/ EACH

Examinador

Professora Dra. **Geralda Mendes F. S. Dalglish** (Lalada)

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP/IA

Examinadora

Professora Dra. **Maria Amélia Bulhões Garcia**

Instituto de Arte do Rio Grande do Sul – UFRGS/ABCA-SC

Examinadora

Aprovada em:

01/06/2012.

In Memoriam de minha mãe *Gianna Estella Fatio* e
de meu pai *Norbert Jean Jacques Georges Fatio*,
com todo o meu amor e admiração.

AGRADECIMENTO

Sou especialmente grata,

À minha orientadora Profa. Dra. Lisbeth que desde o princípio me incentivou e valorizou, proporcionando-me esta oportunidade muito especial em minha vida. E nesse tempo de convivência, mostrou-me a abertura objetiva e necessária a uma pesquisa;

À Banca Examinadora de Qualificação, nas pessoas de: Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Jr. e Dra. Mariza Bertoli nas sugestões e caminhos que me indicaram. Em especial a Dra Mariza que me acompanhou em alguns momentos, esclarecendo dúvidas que surgiam no desenvolvimento desta pesquisa. Aos professores suplentes: Dra. Daysi Peccinini, e Dra. Irlemar Chiampi.

À Banca Examinadora de Defesa, nas pessoas de: Profa. Dra. Geralda Dalglihd (Lalada), Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia, Profa. Dra. Mariza Bertoli, e Prof. Dr. Renato Braz Oliveira de Seixas; e aos professores suplentes, Dr. Francisco Cabral Alambert Jr, Dr. Marcio Bobik Braga, Dr. Sedi Hirano, Dra. Daysi Peccinini, e Dra. Dilma de Melo Silva.

Aos professores da Universidade de São Paulo por todo o apoio, compromisso assumido no partilhar o saber, e por me auxiliar nas dúvidas com a pesquisa em questão; e aos funcionários da Secretaria do PROLAM: William Almeida e Rodrigo Bronze pelas inúmeras contribuições.

À Fundação Bienal de São Paulo, em especial ao Acervo Wanda Svevo, nesse período de dois anos, nas pessoas de Adriana Villela, Natália Leoni, Ana Paula Marques e Giselle Rocha.

Aos Diretores, Luiz Carlos Vinha, Silvio Marcondes de Castro, Toninho Macedo e Omar Fuad Abdelmalack, da Organização Social Abaçaí Cultura e Arte, (Secretaria de Estado da Cultura), por me incentivarem e apoiarem nesta busca do conhecimento.

Aos meus amigos, que não só compreenderam minha ‘constante ausência’, como me auxiliaram com esta pesquisa, em especial a Jose Luis Rojas Vuscovich, Teresa Cantrell e Marcos Praxedes com as respectivas traduções; e a Dr. Vicente Ruiz, Aline G. Freitas, e Andrea Scalise, por serem meus ‘cura-dores’.

Aos meus filhos queridos Jean André e Julianna, por compreenderem e me fortalecerem em tantos momentos desta jornada.

Obrigada aos Seres de Luz.

Minha profunda gratidão a todos, com todo o meu coração.

Carla

¹ Imagem1/pg.VII. Fonte: [www.500px-Latin_America_\(orthographic_projection\).svg1](http://www.500px-Latin_America_(orthographic_projection).svg1)

*“A arte trabalha os mistérios da alma humana, sem tentar desvendá-los
nem explicá-los, mas, antes os mantendo em suspenso”.*

Maria Amélia Bulhões

*“Nas obras associadas aos ritos religiosos existe sempre uma igreja ou
santuário” (...)*

Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada)

*“Se existe o universal na arte ele não está na pele da obra, mas, no
nível mítico, que a crítica deveria ajudar a ver. Portanto, nada mais
amplo e livre que sugerir ‘mitos e magia’, para revelar a nossa
diferença”.*

Mariza Bertoli

*“A formação de uma identidade cultural pressupõe, necessariamente a
alteridade e a diferença. Exige o reconhecimento da existência do outro
e a aceitação de que o outro é diferente”.*

Renato Seixas

*“Cultura são os modos de pensar, sentir e agir coletivos. (...) A cultura
é dinâmica, é um devir, é um fazer permanente. Não há inferioridade ou
superioridade entre as culturas, tem a cultura, portanto uma identidade
de espaço e tempo.(...) As diferenças são a marca da diversidade”.*

Lisbeth Rebollo Gonçalves

RESUMO

FATIO, CARLA F. **Processos Artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal Latino-Americana de 1978 e o seu legado para a América latina e Brasil**. 2012. 547f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Orientadora: Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves.

O trabalho apresenta um estudo sobre a I Bienal Latino-Americana de 1978 e seu Simpósio. O evento trouxe subsídios para o pensamento crítico sobre a América Latina Contemporânea. Observa-se no estudo a relevância do diálogo sobre a arte em sua identidade especificamente latino-americana (não europeia e nem americana), ocorrido nesta Bienal, e dentro dos quadros da Fundação Bienal de São Paulo.

A tese apresenta quatro capítulos, além da introdução e das considerações finais. Os capítulos trazem informações sobre: (1) a Fundação Bienal de São Paulo e as Bienais Internacionais e Nacionais; (2) a organização da I Bienal Latino-Americana, o papel e a expectativa da crítica de arte; (3) o Simpósio, a apresentação de algumas teses, a perspectiva dos artistas; (4) a visão crítica de Aracy Amaral, os procedimentos relacionados a uma possível II Bienal Latino-Americana, as comissões estabelecidas pelos críticos de arte; e em especial, fazemos um comparativo da I Bienal Latino-Americana com a 30ª Bienal de São Paulo, e as atuais 54ª Bienal de Veneza e a Documenta 13, com uma complementação das Bienais do Mercosul e VentoSul. Recuperaram-se documentos inéditos, tendo-se uma preocupação de reconstruir historicamente o processo de organização desta Bienal, e extrair, dos diálogos registrados em textos, as ideias e estratégias pensadas pelo diretor artístico (curador), e pelos críticos envolvidos no Conselho de Arte e Cultura, e no Simpósio sobre o conceito de “arte latino-americana”. Evidencia-se o papel da crítica de arte. Trata-se igualmente, a questão da I Bienal Latino-Americana em permanecer parcialmente incógnita, por tantas décadas, nos estudos sobre a arte no Brasil.

Na análise empreendida, discorre-se sobre a cena política e artística das décadas 1970 e 1980, sempre que este contexto é relevante para entender a ideia de uma mostra latino-americana de grande porte, a organização desta exposição e os seus desdobramentos críticos e culturais no debate sobre América Latina e Caribe. Uma atenção especial é dada, ao papel da arte no processo de integração desta região do continente americano, e seu possível legado para a contemporaneidade.

ABSTRACT

FATIO, CARLA F. **Artistic Processes in Latin America: a historical and critical perspective of the I Latin American Biennial of 1978 and its legacy for Latin America and Brazil.** 2012. 547f. Thesis (PhD) – Postgraduate Programme on Integration of Latin America, University of São Paulo, São Paulo, 2012. Advisor: teacher Mrs. PhD Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves.

Initially, this work presents a research on the I Latin America Biennial of 1978 and its Symposium. Secondly, the event brought subsidies to critical thinking about Contemporary Latin America continent. We have noted the relevance of the dialogue about art in its specifically Latin American identity (neither American nor European) occurred in this biennial, and within the frames of the *São Paulo* Biennial Foundation.

Moreover, the thesis is presented in four chapters, besides the introduction and final considerations. The chapters bring information about: (1) *São Paulo* Biennial Foundation, including the view of the international editions plus the fourth national ones; (2) its organization of the first Latin America Biennial, its position and expectations of the art criticism; (3) the Symposium, the presentation of some thesis, and its artists' belief; (4) the thought of the art critics of this period, especially the critical view of Aracy Amaral, the procedures related to a possible II Latin America Biennial, the commissions of art critics; in particular, the comparison of the I Latin American Biennial with the 30th *São Paulo* Biennial, and similarities with the 54th *Venice* Biennial and Documenta 13, plus, the Biennial of MERCOSUR and VentoSul. We recovered some unpublished documents and were concerned to reconstruct historically the process of organizing this biennial in study. Ideas and strategies designed by the artistic director (curator) about the concept of "Latin American art" and also by the art critics involved in the Art and Culture Council as well as in the Symposium were extracted from the documents. We have also investigated the issue of the Biennial being partially unknown for so many decades, especially in studies about art in Brazil.

All in all, in the undertaken study, the artistic and political scene of the 1970 and 1980's were considered whenever it is a relevant context to understand the idea of a large Latin American exhibition, its organization and its critical and cultural branches for the debate on Latin America and Caribbean. A special attention is given to the role of art in the process of integration of this region of the American continent.

RESUMEN

FATIO, CARLA F. **Procesos artísticos en América Latina: una perspectiva histórica y crítica de la I Bienal Latinoamericana de 1978 y su legado para América Latina y Brasil.** 2012.547f. Tesis (Doctorado) – Programa de Postgrado de Integración de América Latina, Universidad de *São Paulo, São Paulo*, 2012. Orientadora: Profesora Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves.

El trabajo presenta un estudio sobre la I Bienal Latinoamericana de 1978 y su Simposio. El evento contribuyó para la reflexión sobre el pensamiento crítico de América Latina Contemporánea. En el estudio se observa la importancia del dialogo sobre el arte y su identidad, específicamente en Latino-América y que ocurrió en esta Bienal dentro de los marcos de la Fundación Bienal de *São Paulo*.

La tesis presenta cuatro capítulos, además de la introducción y de las consideraciones finales. Los capítulos rescatan informaciones sobre: (1) la Fundación Bienal de *São Paulo* y las ediciones de las bienales internacionales e las cuatro ediciones nacionales; (2) la organización de la bienal latinoamericana; el papel y la expectativa sobre la crítica de arte; (3) el Simposio, la exposición de algunas tesis, y la perspectiva de los artistas; (4) el pensamiento de críticos de arte del momento, en evidencia la visión crítica de Aracy Amaral y los procedimientos relacionados con una posible II Bienal Latino-Americana; en particular también, la comparación de la I Bienal Latinoamericana con la 30ª Bienal de *Sao Paulo*; las similitudes con la 54ª Bienal de *Venecia* y Documenta 13, actuales; y una complementación con la Bienal del MERCOSUR y el VentoSul (Viento del Sur). Se recuperaron documentos inéditos y se tuvo una preocupación de reconstruir históricamente el proceso de organización de esta bienal, extrayendo, de los diálogos registrados en textos, las ideas y estrategias pensadas por el director artístico (curador) y por los críticos circunscritos en el Consejo de Arte y Cultura y en el Simposio sobre el concepto de “arte latino-americana”. Destaca se el papel de crítica de arte. A la par, es tratado el asunto de la I Bienal Latino-Americana permanecer parcialmente incógnita por tantas décadas, en los estudios sobre arte en Brasil.

En el análisis iniciado, se reflexiona sobre la escena política y artística de las décadas del ‘70 y ‘80, pensando que este contexto es relevante para entender la idea de una muestra latino-americana de gran destaque, la organización de esta exposición y sus segmentaciones críticas y culturales para el debate sobre América Latina y el Caribe. Con una atención especial al papel del arte en el proceso de integración de esta región del continente americano.

³ Obra: **Águas de Oxalá**. Artista: Dimitri Ribeiro. Imagem2/pg. XI. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.167, sem identificação de fotógrafo.

SUMÁRIO

Introdução	02
1. Fundação Bienal de São Paulo	12
1.1 As Bienais Internacionais de arte e as Bienais Nacionais de São Paulo	17
2. Projeto Bienal Latino-Americana	46
2.1 A instituição da I Bienal Latino-Americana: história, tema, e conceito	71
2.2 A Bienal abre suas portas e desperta questões limites entre a arte e o conceito de América Latina	91
2.3 Espaços: museológico e midiático	102
2.4 Documentação: objeto de interesse e aplicação de pesquisas	104
2.5 Campanha publicitária	110
2.6 Questões Administrativas	117
3. O Simpósio	125
3.1 Abertura do Simpósio: apresentação	128
3.1.1 O papel crítico da imprensa	132
3.2 A crítica de arte em questão	135
3.3 As expectativas da crítica sobre a I Bienal Latino-Americana	143
3.3.1 Juan Acha: a perspectiva curatorial da I Bienal	154
3.3.2 Frederico Moraes	168
3.3.3 Mário Pedrosa	176
3.3.4 Marta Traba	181
3.3.5 Jacob Klintowitz	201
3.3.6 Radha Abramo	222

3.3.7	Nestor Garcia Canclini	230
3.3.8	Rita Eder	239
3.3.9	Darcy Ribeiro	247
3.3.10	Ernesto Sábato	253
3.3.11	Bengt Oldenburg	263
3.3.12	Carlos Espartaco	268
3.3.13	Marianne de Tolentino	270
3.3.14	Israel Pedrosa	280
3.3.15	Adalice de Araujo	282
3.3.16	Jorge Romero Brest	287
3.3.17	Mirko Lauer	291
3.4	A I Bienal Latino-Americana e o Simpósio	301
3.4.1	O outro lado visto pelos artistas, a (des) organização	303
3.4.2	Mitos Vadios	332
4.	O procedimento à II Bienal Latino-Americana	343
4.1	O imbricamento de algumas das reflexões críticas de Aracy Amaral e o histórico dos procedimentos que nortearam a II Bienal Latino-Americana de 1980	345
4.2	As comissões de críticos de arte, análises e a votação	355
4.3	Conscientizar-se, um ato peculiar	405
4.4	Novos caminhos, uma análise	413
4.5	O ato de se reconhecer e o legado possível da I Bienal Latino-Americana para a contemporaneidade	416
	Considerações Finais	441
	Referências Bibliográficas	457
	Sumário dos Anexos	469

LISTA DE ABREVIATURAS

Academia Imperial de Belas Artes – AIBA
(*International Association of Art Critics*) = Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA
Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA
Centro de Arte y Comunicación – CAYC
Controladoria Geral da União - CGU
Conselho de Cultura e Arte – CAC
Duailibi, Petit e Zaragoza – DPZ
Escola de Comunicação e Artes – ECA
Escola Nacional de Belas Artes – ENBA
Estados Unidos da América - EUA
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU
Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP
Fundação Bienal de São Paulo – FBSP
Fundação Nacional de Arte – FUNARTE
Geraldo Teles de Oliveira - G.T.O
International Council of Monuments and Sites – ICOMOS
Jovem Arte Contemporânea – JACS
Ministério da Cultura (MinC)
MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York),
Museu Brasileiro de Escultura – MUBE
Museu de Arte Contemporânea – MAC
Museu de Arte Contemporânea da USP – MAC USP
Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP
Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM SP
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM Rio
Pós- doutoramento – pós-doc
Pontifícia Universidade Católica – PUC
Programa de Integração Latino-Americana - PROLAM
Salão Nacional de Arte Moderna – SNAM
Teatro Brasileiro de Comédia – TBC
Universidade Federal da Bahia – UFBA
Universidade Federal do Paraná – UFPR
Universidade de São Paulo – USP
Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 _____	VII
Mapa América Latina e Caribe.	
Imagem 2 _____	XI.
Obra: Águas de Oxalá . Artista: Dimitri Ribeiro .	
Imagem 3 _____	01
Obra: Mitos e magia no cordel brasileiro : 'O pensamento mítico-mágico do homem nordestino, através da oralidade popular do artista'. Artista: Luiz Ernesto Kawall .	
Imagem 4 _____	08
Obra: 'Mitologia Andina' . Artista: Alfredo La Placa .	
Imagem 5 _____	13
Logomarca da FBSP.	
Imagem 6 _____	14
I Bienal Internacional de São Paulo, 1951	
Imagem 7 _____	15
Pavilhão Ciccillo Matarazzo.	
Imagem 8 _____	16
Edifício da Bienal de São Paulo, obra projetada por Niemeyer.	
Imagem 9 _____	24
Mural/Cartaz de algumas das bienais.	
Imagem 10 _____	26
Críticos de arte de todas as partes do mundo desembarcaram no aeroporto de Brasília.	
Imagem 11 _____	31
Cartaz de protesto a Bienal de Paris (1971).	
Imagem 12 _____	35
Cartaz em movimento à XII Bienal de São Paulo	
Imagem 13 _____	37
Cartaz da Bienal Nacional de 1976	
Imagem 14 _____	38
Capa do catálogo da Bienal de 76	
Imagem 15 _____	39
Bienal Nacional 76.	
Imagem 16 _____	43
Ciccillo Matarazzo jovem	
Imagem 17 _____	45
Obra: Viagem bruxólica à Índia . Artista: Franklin Cascaes .	
Imagem 18 _____	50
Obra: s/identificação . Artista: Antonio Valentim de Oliveira Lino .	
Imagem 19 _____	59
Obra: cartazete para a XIV Bienal de São Paulo . Artista: Maria Lucia Porto .	

Imagem 20 e 21 _____	63
Cartazes de referência ao Museu de Bellas Artes de Caracas, no ano de 1978, e às respectivas exposições locais.	
Imagem 22 e 23 _____	64
Cartazes de referência a 'Semana de Cultura' de Bogotá (CO) e ao Museu de Arte de Medellín, no mesmo ano de 1978.	
Imagem 24 _____	92
Conjunto de obras: <i>sem identificação</i> . Grupo de Los Trece (Argentina), artista: Vicente Morotta (Serigrafia/detalhe do conjunto)	
Imagem 25 e 26 _____	93
Conjunto de obras: <i>sem identificação</i> . Artistas: Grupo de Los Trece (Argentina).	
Imagem 27 _____	96
Obra: <i>sem identificação</i> . Artista: Grupo ETSEDRON .	
Imagem 28 _____	97
Obra: <i>sem identificação</i> . Artista: Grupo ETSEDRON .	
Imagem 29 _____	113
Capa do catálogo da I Bienal Latino-Americana.	
Imagem 30 _____	124
Obra: <i>sem identificação</i> . Artista: Sonia Rangel .	
Imagem 31 _____	181
Obra: <i>sem identificação</i> . Artista: Geraldo Teles de Oliveira (GTO) .	
Imagem 32 _____	209
Obra: <i>sem identificação</i> Artista: Antonio Poteiro .	
Imagem 33 _____	210
Obra: <i>sem identificação</i> Artista: Antonio Maia .	
Imagem 34 _____	282
Obra: Sabat (Cerâmica). Artista: Franklin Cascaes .	
Imagem 35 _____	314
Obra: O Pacote dos mitos Artista: Pietro Maria Bardi	
Imagem 36 _____	315
Obra: Bambuzal Artista: Antonio Henrique Amaral .	
Imagem 37 _____	342
Obra: <i>sem identificação</i> . Artista: Edgar Arandia Quirogh . Técnica: serigrafia.	
Imagem 38 _____	434
Imagem dos cadernos da Documenta 13 (2012)	
Imagem 39 _____	440
Obra: <i>sem identificação</i> . Artista: Lutgardo Molina .	
Imagem 40 _____	456
Obra: <i>sem identificação</i> . Artista: Osvaldo Salerno .	
Imagem 41 _____	468
Obra: <i>sem identificação</i> . Artista: Newton Cavalcanti (escultura)	
Imagem 42 _____	490
O crítico de arte Pierre Restany e o artista F. Krajberg

¹ Obra: **Mitos e magia no cordel brasileiro**: o pensamento mítico-mágico do homem nordestino, através da oralidade popular do artista'. Artista: Luiz Ernesto Kawall. Imagem3/pg.01.
Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.307, sem identificação de fotógrafo.

Introdução

Este trabalho resulta de uma pesquisa com leituras de fontes primárias sobre a **I Bienal Latino-Americana** que ocorreu na cidade de São Paulo, no ano de 1978, no pavilhão da Fundação Bial de São Paulo. Trata-se de uma análise de abordagem histórica sobre os acontecimentos, pessoas envolvidas, artigos de jornal e teses apresentadas, que norteavam a mídia e o olhar crítico do período. E por fim, ouviremos vozes de relatos secundários que nos apresentarão elementos para subsidiar melhor entendimento do fato em estudo.

O material remanescente sobre a I Bienal Latino-Americana se resume a um catálogo impresso do Simpósio que ocorreu paralelamente à mostra expositiva, e ao arquivo de imprensa conservado no Acervo Wanda Svevo da Fundação Bial de São Paulo. Este material, precariamente colado sobre folhas de papel sulfite e disposto em pastas de papelão, foi digitado parcialmente por esta pesquisadora e, entregue ao Arquivo da Fundação Bial após aprovação final desta tese pela banca examinadora.

A I Bienal Latino-Americana aconteceu no cenário continental da América Latina e Caribe, em um período de muitos governos militares

resistentes à arte e suas possíveis manifestações críticas. Temos como objetivo principal **compreender a relevância do diálogo da arte em sua identidade especificamente latino-americana** (não europeia e nem norte-americana) na cena histórica da época. E por extensão, **ouvir, compreender e estabelecer parâmetros históricos, identitários e culturais na paisagem desta integração latino-americana**, que trazem diversos atores para o contexto reflexivo, artístico, cultural de nosso país, e do continente.

Surgiram, na época, muitas indagações sobre a continuidade ou não desta Bienal Latino-Americana. Justifica-se uma abordagem exclusiva em virtude desta Bienal ter permanecido parcialmente incógnita, como objeto de estudo, desde a sua origem. Portanto, partimos do pressuposto de verificar **por que a Bienal Latino-Americana não foi sucedida por múltiplas outras bienais similares**, consolidando seu ineditismo, tão importante para uma construção identitária original. **Quem realmente deu a concepção a esta Bienal**, e quem realmente a negou de continuar? Buscamos respostas, e por analisar as ações, explicamos as intenções e o cenário cultural, artístico e político das décadas de 1970-80, e o histórico político da Fundação Bienal de São Paulo. É preciso observar o que se sucedeu à realização desta Bienal unicamente latino-americana, e qual foi o conceito de seus artistas e críticos de arte, a ela atribuídos.

Dentro do processo metodológico, ao serem analisados os dados primários e secundários relativos a I Bienal Latino-Americana, identificam-se traços e elementos que estão em nossa bagagem cultural, como valores sociais, culturais, éticos e morais. Há, portanto, **um exame a ser feito, do que está por**

trás de cada história. Explicita-se a diversidade, ao propor em conjunto, um diálogo de muitas vozes que querem reverberar uma América Latina. Estas vozes são de críticos de arte, jornalistas, artistas, e gestores de entidades culturais, que nos instigam a **um cenário comparativo** dos fatos e da realidade que buscamos reconstruir.

A pesquisa em artes, dentro do contexto de ‘Comunicação e Cultura’, do Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina - PROLAM, da Universidade de São Paulo, nos brinda com a possibilidade de uma reflexão sobre o histórico processo de nos reconhecermos como parte integrante de um continente, respeitando-nos em nossa heterogeneidade, e acolhendo nossos talentos para a construção de uma identidade própria, crítica, e gestora de uma arte plural, étnica e social.

A tese se divide em **quatro capítulos**, exhibe ainda documentos inéditos, e uma organização cronológica de apresentação dos fatos desde a sua origem até o seu fim. Deste modo, apresento ao leitor não só o momento histórico da construção das bienais de São Paulo, bem como, alicerço parâmetros e elementos culturais para subsidiar um pensamento crítico sobre a contemporaneidade. Põe-se em discurso ainda, no período de governo militar, o que se depara ‘por trás’ da gestão administrativo-financeira desta entidade cultural: suas vitórias, parcerias e percalços.

No **capítulo I** apresenta-se a cena da arte paulistana a partir da década de 50, focalizando a emergência da **Fundação Bienal de São Paulo**, suas respectivas edições internacionais, as **Bienais Nacionais**, bem como, as grandes instituições estrangeiras de arte de fora que serviram de espelho, como **modelo**

gestor, como a Bienal de Veneza, a Trienal de Milão, e a Documenta de Kassel, no processo de criação das edições internacionais. Apresentamos um detalhamento das quatro edições nacionais (1970, 1972, 1974 e 1976), seu cenário histórico, a especificidade de seleção aos artistas brasileiros por críticos de arte em júris diversos ao longo do território nacional, fundamentados em regulamentos específicos em cada nova edição, e a concepção procedente à Bienal Latino-Americana em 1978. Resgatamos movimentos internos de vanguarda, evidenciando o cenário da arte *versus* regime militar, como a concepção da ‘Jovem Arte Contemporânea – JACS’, Grupo Ruptura, Grupo Frente, e o Neoconcretismo. E apresentamos o pensamento crítico ou percurso histórico dos críticos de arte, como Menotti Del Picchia, Mário Pedrosa, Frederico Moraes, Pierre Restany, Mário Schenberg, Fábio Magalhães, Antonio Santoro Junior, Walter Zanini, Aracy Amaral, Danilo Di Prete, Carlos Von Schmidt, Olívio Tavares de Araujo e Radha Abramo, entre outros, que fizeram parte dessa história, além, do fundador da Fundação Bienal, Ciccillo Matarazzo e sua esposa Yolanda Penteado.

No **capítulo II** falamos do **projeto Bienal Latino-Americana**, com a inserção em um cenário de outras bienais que nasciam no continente nas décadas de 60 a 70, os movimentos políticos que influenciaram tendências de comportamento e redescobrimento de nacionalismos. O foco, no entanto, recai especificadamente sobre **a história, o tema e o conceito da I Bienal Latino-Americana em 1978**, seu desenvolvimento, as principais inovações apresentadas em sua estrutura organizacional. Citamos os **espaços museológicos e midiáticos**, a elaboração de uma **campanha publicitária** pela DPZ, o

desenvolvimento de uma **pesquisa nacional** pautada na temática do mito (mitos de origem: mestiço, africano, eurasiático ou indígena) e da magia para a construção de documentos identitários, o **conceito do Simpósio e questões administrativas** relacionadas. É importante ressaltar a construção específica de um organograma operacional, com grupos regionais constituídos por pessoas com notório saber, com conhecimento em áreas diversificadas para pautar a pesquisa em nível nacional. Estas pessoas assessoram o grupo de coordenação, que por sua vez, visou também apoiar o Conselho da Fundação Bienal de São Paulo. Movimentou-se a sociedade brasileira como um todo. Houve a **troca do Conselho de Arte e Cultura** da Fundação Bienal, no meio do processo, e antes, da abertura oficial da mostra expositiva. Nessa nova década de 70-80, a **área pedagógica** consolidou-se com a atuação de Daisy Peccinini, Antonio Santoro Junior e Fábio Magalhães. Convênio assinado entre a Fundação Bienal e o poder público, não houve o repasse das verbas, ocasionando uma crise financeira maior na administração, após, um ano do falecimento de seu idealizador. Com auditoria estabelecida, um ponto final era colocado nesta parte de nossa história, sem muito esclarecimento ao público.

No **capítulo III** detalhamos a importância do **Simpósio** e sua **apresentação, o papel crítico da imprensa, a crítica de arte, as expectativas desta crítica com respeito à Bienal Latino-Americana, e a visão crítica dos artistas dentro e fora da Bienal**. Reconstroi-se primeiramente a visão reservada de Juan Acha (coordenador do evento), e de outros críticos de arte como Frederico Moraes, Mário Pedrosa, Marta Traba, Jacob Klintowitz e Radha Abramo. Alguns deles publicam em jornais, outros são autores independentes,

que ocuparam (e ocupam) um quadro importante no cenário cultural e artístico no Brasil e no continente. Explicita-se a diversidade, objetivando descobrir como se processa esta inter e transversalidade especificamente dentro desta Bienal. Nosso foco é entender a Bienal Latino-Americana, mas, também nos questionamos quanto aos processos artísticos e de pesquisa dentro dos conceitos desta única Bienal voltadas às raízes continentais. Há a busca por um ideário que compreendesse a arte e a identidade latino-americana. Dentre o regime militar imposto, a Fundação Bienal de São Paulo estava apresentando uma proposta de bienal ousada e dirigida a um espectador social e culturalmente eclético, ao mesmo tempo, em que era acusada de ser bem regionalista.

Na metade final do **capítulo III**, adentramos ao **Simpósio**, e dentre as vinte e uma teses apresentadas, evidenciamos **as teses** dos críticos Nestor Garcia Canclini, Rita Eder, Darcy Ribeiro, Bengt Oldenburg, Marianne de Tolentino, Ernesto Sábato, Jorge Romero Brest, Carlos Espartaco, Israel Pedrosa, Adalice de Araujo, e Mirko Lauer. Não só abordamos o ponto de vista de cada um, como analisamos o tratamento que deram ao **conceito identitário latino-americano**, e a contribuição individual como observadores culturais, dentre os três focos estabelecidos: ‘mitos e magia na arte latino-americana, problemas da arte no continente e propostas para as próximas bienais’. Tangenciando sempre a questão da **crítica de arte**, como tradutora dos significados artísticos, e sua função incentivadora de diversas pesquisas iconográficas dentre as diversas linguagens dos artistas. O intuito é observar **como se potencializa o diálogo de interpretação e integração na I Bienal Latino-Americana**. E para tanto, ampliamos esse campo de visão e apresentamos a **expectativa crítica** também

dos próprios **artistas** que participaram da mostra, ao mesmo tempo, que evidenciamos a crítica dos artistas que se recusaram a participar da mesma, confirmando **‘Mitos Vadios’**. No Brasil, a arte precisava se impor como uma voz que não queria se calar diante da opressão, da negação, da subtração de tantos valores. Falava-se de processos, e não mais a preocupação sobre a obra de arte.

No **capítulo IV**, exploramos, em especial, o pensamento da crítica **Aracy Amaral**, suas inquietações, e suas descobertas, muitas vezes, surpreendentes até para si mesma. E apresentamos **o roteiro dos documentos finais de Aracy Amaral** em 1980, sob a continuidade ou não de uma **II Bienal Latino-Americana**, com a possibilidade de ser, e de se tornar, um evento idealista e simultaneamente pragmático, para a construção de pressupostos norteadores da cultura e da arte para o continente. Ouvimos a alguns dos críticos importantes do cenário continental, como Adriano Aquino, Roberto Cabrera, Horacio Safons, Damián Bayón, Germán Rubiano Caballero, Eduardo Serrano, Miguel Angel Fernandez, Ticio Escobar, Walter Zanini, entre tantos que compuseram as comissões. E outros, que por sua vez também havia colaborado na primeira edição da Bienal Latino-Americana, como Marta Traba, Maria Luisa Torrens, Marianne de Tolentino, Jorge Alberto Manrique, Nena Ossa, Frederico Moraes. Nomeamos as cinco **comissões de críticos de arte** da América Latina que estiveram presentes a São Paulo, com o objetivo de equacionar a continuidade ou não de uma bienal exclusivamente relacionada à arte latino-americana, as respectivas conclusões, e a votação final. Mostramos os caminhos históricos estabelecidos, o valor da conscientização, do reconhecimento, da autenticidade,

delineando o papel de cada um. Conceituou-se o paradigma da época. E dentre muitas indagações, e análises estabelecidas, demonstramos o **legado** para o momento atual, comparando os significados relacionados a I Bienal Latino-Americana de 1978, a **30º Edição Internacional da Bienal de São Paulo** em 2012, edificando as apreciações semeadas no tempo, e que proliferam, na busca de uma **arte da diferença**. No entanto, sentimos a necessidade de falar também um pouco sobre a 54º Bienal de Veneza que ocorreu em 2011, lembrando que esta serviu de modelo ao ideário percussor de Ciccillo Matarazzo, e a atual Documenta de Kassel 13, que está em cartaz entre junho a setembro deste ano de 2012. No sentido de mostrar uma visão macro do que acontece à crítica de arte contemporânea nesses três eixos principais: Brasil, Itália e Alemanha. E em nível continental, traçamos o escopo curatorial das bienais do Mercosul e VentoSul.

Nas **considerações finais**, perpassamos por cada um dos itens aqui inquiridos, trazendo uma análise do que foi exposto, das investigações e possíveis conclusões. Como em uma teia simbólica, ponderamos como o diálogo entre os críticos de arte, curadores e artistas, se torna a base de ferramentas operacionais para a **formação e difusão das vozes que queremos ouvir em nosso Continente**, vozes que fazem entender a importância **desta única bienal latino-americana** aos olhos da contemporaneidade, corroborando ao seu legado no mundo atual.

² Obra: **'Mitologia Andina'**. Artista: Alfredo La Placa. Imagem4/pg.11.

Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.039, sem identificação de fotógrafo.

Capítulo I

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

1. Fundação Bienal de São Paulo

A Fundação Bienal de São Paulo - FBSP é um espaço de fomento e difusão da cultura visando um processo de intercâmbio, entre vários países, com o intuito de promover, divulgar e compartilhar os parâmetros da arte contemporânea⁴ do seu tempo.

Em seu amplo espaço de exposições oferece ao mundo a cada dois anos, na cidade de São Paulo, uma das exposições internacionais mais importantes

³ Fonte: <http://www.bienal.org.br>, acesso em 27/03/12 (23h00), imagem 5/p.13, **logomarca da FBSP**.

⁴ A expressão 'arte contemporânea' se impôs a partir dos anos 80. Em princípio, para se referir à arte produzida a partir dos anos 60. Catherine Milliet citou que seu surgimento foi entre 1960-69, juntamente com a Arte Pop, o Novo Realismo, a *Op Art* e a Arte Cinética, a *Minimal Art*, *Fluxus*, os *Happenings*, Arte Conceitual, Arte Povera, a *Land Art*, a *Body Art*, a *Support Surface*, as Instalações; com "um espaço de liberdade nunca visto, em que a expressão suplanta o conceito de vanguarda". GONCALVES, Lisbeth R. (Arte contemporânea e a crítica de arte) IN GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; Fabris, Annateresa (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005, p.35-36.

desde seu surgimento, na década de 50, equiparando-se a Bienal de Veneza na Itália, e a Documenta de Kassel na Alemanha. A Fundação Bienal de São Paulo, ao administrar as bienais internacionais de arte, tornou-se responsável por projetar a obra de artistas estrangeiros e brasileiros, e por refletir as tendências mais marcantes no cenário artístico da atualidade.

As primeiras bienais foram realizadas como parte do programa do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM. A I Bienal Internacional de Arte no Brasil, foi realizada em 1951, no local onde hoje se encontra o Museu de Arte de São Paulo – MASP, que naquela época, ainda ocupava o belvedere do parque Trianon. Tanto a II como a III edição da Bienal ocorreram no pavilhão Manoel de Nóbrega, antigo PRODAM. Só em de 1957, a partir da IV edição, o espaço do pavilhão do parque Ibirapuera passou a acolher as exposições. Em 1962, após a realização da VI edição da Bienal Internacional de Arte, passou a ser uma Fundação, mantida por Francisco Matarazzo Sobrinho, por meio de subvenções estatais e empresariais.

I Bienal Internacional de São Paulo, 1951⁵

⁵ Fonte: <http://www.bienal.org.br>, acesso em 19/02/12(23h15). Imagem 6/pg.14.

A intenção desta tese é lançar um breve olhar sobre as bienais internacionais de arte em seu processo histórico e museológico, em nosso país, de modo a projetar questões fundamentais para a compreensão da primeira e única bienal latino-americana voltada exclusivamente à arte do Continente Latino-Americano e do Caribe, e poder assim, contextualizá-la em seu processo temático e conceitual. Esta Bienal ocorreu na cidade de São Paulo, no ano de 1978, gerando um ponto de partida para a compreensão de uma nova perspectiva crítica no meio artístico.

Pavilhão Cicillo Matarazzo⁶

⁶ Imagem 07/pg.15. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código FMS-2156-31, sem identificação de fotógrafo.

Os estudos desenvolvidos se baseiam em textos que foram extraídos de fontes da imprensa da época, especialmente dos anos 1978, 1979 e 1980. Outros dados foram obtidos no próprio arquivo Wanda Svevo⁷, da Fundação Bienal de São Paulo. Permeando a vida institucional da Fundação Bienal, observaremos que estas histórias se tornaram imbricadas entre as diversas bienais que povoaram o histórico processo desta Fundação. Partimos desse acervo para uma análise conjunta de muitas vozes que iremos ouvir nesta investigação.

Edifício da Bienal de São Paulo, obra projetada por Niemeyer⁸

⁷O Arquivo Histórico Wanda Svevo foi criado em 1954 por iniciativa de Wanda Svevo (da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo) e teve como modelo e inspiração o *Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennale di Venezia*. Com o objetivo de organizar, preservar e difundir a documentação gerada a partir da realização dos eventos das bienais. Consulta: <http://www.fbsp.org.br/arquivo-pt.html,em> 31/01/2011 (11h05). Na década de 70, a funcionária Wanda Svevo, anteriormente pesquisadora de documentos dentro da FBSP, falece em trágico acidente aéreo quando em viagem ao Peru por conta de contatos a serem feitos à Bienal de São Paulo. In AMARAL, A. (Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo) In Revista USP. *Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo*. São Paulo, nº52, dezembro-fevereiro 2001-2, p.21.

⁸ Imagem 8/pg.16. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012 código PAV-05, fotógrafo Rogério Canella.

1.1 As Bienais Internacionais de Arte e as Bienais Nacionais

Na primeira metade do século XX empresários como Francisco Matarazzo Sobrinho⁹ (1898-1977) e Assis Chateaubriand (1892-1968) deram grande impulso à arte e a cultura, e idealizaram e viabilizaram vários projetos.

Ciccillo era conhecido como ‘mecenas ítalo-brasileiro’¹⁰, fomentador de novos planos, resolveu levar em frente uma de suas aspirações, juntamente com sua esposa Yolanda Penteado (1903-1983): a criação e execução de um evento de grande porte semelhante à Bienal de Veneza. Lembrando também que houve outro estímulo: a Fundação Rockefeller havia doado treze obras importantes, em 1946, ao futuro MAM (ainda em obras). Nelson Rockefeller veio ao Brasil, no intuito de estimular a criação de outros museus de arte, não só em São Paulo, como também no Rio de Janeiro, Belo Horizonte, e Porto Alegre. De tal modo que, Ciccillo foi à Bienal de Veneza em meados de 1948. Conta a história que dois anos mais tarde, levaria uma delegação brasileira para participar, pela

⁹Francisco Matarazzo Sobrinho, filho de Andrea Matarazzo, um dos irmãos do conde Francesco Matarazzo. Conhecido como *Ciccillo Matarazzo* foi diretor de empresas de diversos ramos em São Paulo, sendo grande incentivador das artes plásticas. Cf. Mais observações em nota de fim: I. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3588&cd_idioma=28555, em 10/02/2010 (13h15).

¹⁰ PEDROSA, M. Apud ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyanna. *As bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores* (1951-2001). 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2004, p.23-24.

primeira vez, da mostra veneziana. Quando Ciccillo retornou, interpelou Lourival Gomes Machado (1917-1967)¹¹; então, diretor do MAM, sobre quanto custaria a execução de uma bienal.¹² Assim, o exemplo da primeira bienal internacional em São Paulo tomaria como modelo a mostra veneziana. No entanto, desde o princípio não se contemplava a ideia de se estabelecer um acervo, como argumentou o diretor do MAM, explicando que devíamos tê-la como uma lição digna de estudo e como um estímulo encorajador.¹³

Consta que a Bienal de Veneza^{IV} surgiu como pretexto de celebrar as ‘bodas de prata’ do rei Umberto I e Margarita de Savoy. No entanto, explica-se que as exposições de arte aconteciam por rivalidades regionais. De tal modo que vinham sendo realizadas, anteriormente, em outras cidades como, Florença, Nápoles, Roma e Turim, no intuito de consagrar uma ‘escola nacional’ da arte italiana moderna. Os precedentes para a criação de uma bienal de artes visuais em Veneza, em 1895, tiveram um espelho nas mostras internacionais de arte de Munique, Glaspalast, de 1886 e 1888, que juntas vieram a reunir mais de três mil obras, oriundas principalmente da Europa Central. A Bienal Tradicional de Veneza, daí em diante, procurou sempre combinar comércio com esclarecimento, espetáculo com surpresa.¹³

¹¹ É importante esclarecer que Lourival Gomes Machado não foi apenas crítico de arte bastante atuante entre as décadas de 1940 e 1960, como também se dedicou a funções de maior relevância para o meio artístico brasileiro, como a direção do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) e a I Bienal Internacional de São Paulo, realizada neste Museu. (...). Cf. Mais observações em nota de fim: II. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm. Acesso em 05/03/2011 (20H00).

¹² Como fator histórico, situamos que a proximidade de Ciccillo Matarazzo com outros dois nomes igualmente importantes da política da época, o prefeito Armando Arruda Pereira e o governador Lucas Nogueira Garcez, lhe tributaria permissões fundamentais para o sucesso de suas iniciativas culturais. “Sua amizade com o prefeito Armando Arruda Pereira rendeu-lhe o empréstimo da área do Trianon, na Avenida Paulista, para a realização da edição da I Bienal em 1951”. In ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyanna. OP.Cit. 2004; p.27-28.

¹³ MEYRIC-HUGHES, Henry (A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização) In BERTOLI, Mariza e STIGGER, Veronica (orgs) *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA;

Francisco Matarazzo Sobrinho fundou a I Bienal Internacional de Arte de São Paulo em 1951, entidade que presidiu até a data de seu falecimento em 1977, além de criar museus e espaços institucionais como, o Teatro Brasileiro de Comédia - TBC em 1948, o Museu de Arte Moderna São Paulo – MAM SP em 1949¹⁴ e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz em 1949. Assis Chateaubriand, por sua vez, instituiu o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP em 1947.

O momento da década de 50, em São Paulo, era de articulação entre vários acontecimentos culturais. O crítico de arte, Mario Pedrosa^V(1901-1981), cita Ciccillo como imigrante italiano rico, sedento de benesses e ávido pelo convívio com os aristocratas, em um período em que a aristocracia já se encontrava em decadência por conta da crise que assolava a economia mundial. Comparando Ciccillo a um grande capitão da indústria, Mario Pedrosa explicou que a Bienal Internacional tinha se tornado ‘uma aventura’ por conta dos próprios percalços e com o glamour de trazer alguns artistas internacionais da contemporaneidade. Lembra que foi Menotti Del Picchia,^{15VI} outro imigrante italiano, que além de

Imprensa Oficial do Estado, 2008. (Crítica de arte; coordenada por Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves), p.21.

¹⁴O “MAM” foi instalado em uma dependência do Ibirapuera, cedida pelo Prefeito Faria Lima. Sobrevivência do antigo Museu, e que se deve a uma parte dos velhos sócios, inconformados com a sua dissolução; instituição que já havia granjeado merecido renome no Brasil e no estrangeiro, e se tornado uma tradição viva de São Paulo. PEDROSA, Mario. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.) São Paulo: Perspectiva, 1975 (Arte Debates). Lembramos que a Fundação Rockefeller não só via com excelentes olhos a criação do MAM, como também a de outros museus de arte moderna no RJ, BH, Porto Alegre e outras capitais brasileiras. O próprio Nelson Rockefeller fez a doação de 13 obras para o ‘futuro’ MAM já em 1946. SALA, Dalton (Arquivo de arte da FBSP) In Id. 2001-2, p.125.

¹⁵ Paulo Menotti Del Picchia (1892—1988) foi poeta, jornalista, político, romancista, contista, cronista e ensaísta. Sua obra que mais se destacou foi o poema ‘Juca Mulato’ (1917), considerado precursor do Movimento Modernista. Com Oswald de Andrade, Mário de Andrade, entre outros, participou da Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/menotti-del-picchia.jhtm>, acesso em 23/08/11(22H00). Mais observações em nota de fim: VI

antever acontecimentos, ‘aristocratizou-se’ o suficiente para participar da Semana de 22, e circular pelo “cosmopolitismo aristocrático de Higienópolis”.¹⁶

Para Pedrosa, a II Bienal Internacional de São Paulo foi também um ‘golpe de sorte’, ou melhor, a continuidade de uma bienal internacional que ‘vingava’. Representava um ato de desafio da capital regional para a então, capital brasileira, Rio de Janeiro, e a orgulhosa independência brasileira frente à dominação política e econômica dos EUA.¹⁷ Ciccillo já tinha a intenção de fornecer uma escolha alternativa para os novos públicos nas Américas e em outros lugares, porque tanto as bienais de Veneza como a de São Paulo, foram fundadas em tempo de grande fervor nacionalista “com ambição de ir além, das artes visuais, desenvolvendo um festival das artes, em geral¹⁸.” Ao falar sobre esta edição, a defesa do cosmopolitismo foi feita por Mário Pedrosa, porque nas introduções de catálogo geral feita pelos comissários estrangeiros falava-se sempre de ‘arte autóctone’.¹⁹ Pedrosa indicou: “Aí, se defende a ideia de arte nacional que seria o reflexo das condições naturais, sociais, políticas e espirituais de cada Estado”.²⁰ Pedrosa nos colocou uma reflexão para compreendermos que se houvesse de fato tal pretensão, esta se reduziria a escolha de temas ou assuntos, como uma das tentativas ‘nacionalizantes’. No entanto, Pedrosa observou um “ar de família perfeitamente internacional entre os artistas”, como uma grande contradição, “que timbram em fazer uma pintura autóctone,

¹⁶ PEDROSA, M. Apud Id., 2004; p.23-24. Cito como parte da pesquisa de Alambert, que a Bienal de Sidney também foi fundada por um imigrante italiano, em 1973.

¹⁷ ALAMBERT, F. apud MEYRIC-HUGHES, Henry (A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização) In Id., 2008, p.23.

¹⁸ Ibid., p.22-23.

¹⁹ Ibid., p.23

²⁰ PEDROSA, Mário In MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p.74.

diferenciada de outras nações, vizinhas, ou afastadas”.²¹ Para esta II edição, Ciccillo foi chamado para presidir as comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo. O projeto do edifício da Fundação Bienal de São Paulo, no parque Ibirapuera, foi assinado pelos arquitetos Oscar Niemeyer^{22VII} e Helio Uchoa, no formato de um grande ‘porta-aviões’, e pelo paisagista Burle Marx^{23VIII}. Oscar Niemeyer explica que toda a marquise do parque foi um conjunto integrado pelos ‘Palácios das Nações e Estados, da Indústria e das Artes’, com a previsão de um auditório em calota curva, como ele enfatizou: “A imensa marquise, que se espalharia entre as edificações designaria e denotaria a liberdade assumida pela forma”.²⁴ Em princípio, o edifício foi destinado à exposição da indústria, e reconhecido como ‘Palácio das Indústrias’, e o Museu de Arte Contemporânea - MAC era chamado de ‘Palácio da Agricultura’. Era uma arquitetura que remetia ao compromisso simbólico de assumir a modernidade, que já se espelhava na construção da capital brasileira, Brasília, em 1950. No entanto, para Felipe Chaimovich,²⁵ tais concepções arquitetônicas criaram desafios específicos, tanto para os artistas como para os curadores, porque negava a “neutralidade do espaço da arte, contrariamente à principal característica do prédio da Fundação Bienal de São Paulo”.²⁶ E Chaimovich faz uma análise sobre o período,

²¹PEDROSA, Mário In MORAIS, Frederico. Op.Cit., p.74-5.

²² Oscar Niemeyer (1907) é um arquiteto brasileiro, considerado um dos nomes mais influentes na arquitetura moderna internacional. Cf. Mais observações em nota de fim: VI. Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/> acesso em 05/03/2011 (20h24).

²³ O ‘arquiteto da natureza’ Burle Marx (1909-1994) foi conhecido como um artista de múltiplas faces: além de paisagista, era desenhista, pintor, tapeceiro, ceramista, escultor, pesquisador, cantor, criador de joias e tapeçarias. Cf. Mais observações em nota de fim: VII. Fonte: <http://bsb.hd1.com.br/burle.html>, Acesso em 05/03/2011 (20h15) e fonte: www.fbsp.org.br/ acesso em 23/02/2011 (15h30). (Este artigo é uma versão atualizada do texto que foi publicado em Agnaldo Farias (org.) *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

²⁴ Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/>, acesso em 05/03/2011 (20h21).

²⁵ Felipe Chaimovich graduou-se em Filosofia e seguiu até seu pós-doc em Filosofia, sempre pela USP, e atua como Professor Titular Pleno da FAAP.

²⁶ Ver mais em CHAIMOVICH, Felipe (Espaço e democracia: lugares para a arte brasileira desde os anos 1980) In GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC

ênfatisando que “o Modernismo de Estado, representado por Niemeyer e Burle Marx, ditou o ‘estilo oficial’ do Brasil durante grande parte do século XX, para os governos que não mudariam a desigualdade social”.²⁷ O público se surpreendia. Maria Bonomi, artista plástica, relata que foi um choque muito grande essas primeiras bienais, porque “ninguém imaginava que tais coisas poderiam estar sendo feitas no mundo, e que o Brasil daí para frente, também poderia se confrontar com elas”.²⁸ Em nosso continente não havia ainda nada similar. A crítica de arte Aracy Amaral²⁹/^{IX} também nos evidencia que o período das primeiras bienais correspondeu a uma época de ‘febricitante’ movimentação cultural na capital paulista:

“A Bienal surgia assim, apesar de quase como iniciativa do acaso, conforme testemunharia Di Prete a Lisbeth Gonçalves, como uma extensão do MAM e complementando sua função, que era a de fornecer, como os demais afins abertos em todo o mundo ocidental, uma possibilidade de iniciação às novas correntes de arte, a partir do cubismo³⁰.

A partir da III edição, 1955, a premiação passou a ser dividida em categorias (pintura, desenho, escultura e gravuras), e com uma divisão de apresentação e premiação entre artistas brasileiros e artistas estrangeiros. Como disse Bonomi, “as verbas não eram dedutíveis, mas, criaram diplomaticamente

USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p.249. (Edição especial para o XLI Congresso Mundial da AICA 1-4 outubro de 2007/São Paulo/Brasil).

²⁷Ibid.,p.249.

²⁸Id. 2001-2,p.32.

²⁹Aracy Amaral é historiadora e crítica de arte. Professora titular em História da Arte da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU, USP. Cf.Mais observações em nota de fim: IX.

³⁰AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e x-burguer* (1961-1981): São Paulo: Nobel: 1983, p.296(I Bienal Latino-Americana ou desvirtuamento de uma iniciativa).

caminhos de benemerente reconhecimento social e político”. E todos queriam colaborar.

O evento da Bienal Internacional ocorreria sucessivamente, como marca registrada, no terceiro e maior prédio entre os três ligados pela marquise, trazendo suas próprias peculiaridades às edições. A cada edição somavam-se novos artistas, e propostas inovadoras. O público se formou a partir da V edição da Bienal, 1959, apresentando algumas novidades, como a estreia de uma área para teatro, mostras de filmes, artes plásticas e arquitetura. Mario Pedrosa assumiu a curadoria da VI Bienal em 1961, onde começaram as retrospectivas de alguns artistas e a ampliação da participação nacional, com obras de caráter histórico. O número de países participantes chegou a cinquenta e um, mais, a inclusão da exposição de arquitetura. De tal modo que, foi necessário utilizar o espaço adjacente ao pavilhão Ciccillo Matarazzo. A partir da VII Bienal, em 1963, a área expositiva se destacou pela grandiosidade, que se tornou um de seus traços característicos, atraindo a presença de países como a Síria, Irã, Coreia, Taiti e Senegal.

No sentido de traçarem o perfil nacional da arte, os museus assumiram papéis fundamentais tanto quanto os importantes salões de arte. A educação artística no país começava a se modificar, exemplificando como parâmetro curricular desta mudança, a criação em 1951, do Salão Nacional de Arte Moderna – SNAM ³¹, resultado de uma divisão no Salão Nacional de Belas Artes - SNBA, que passaria a abrigar uma ala específica para a arte moderna e outra para a arte de feição mais acadêmico.^X

³¹ Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC, acesso em 01/04/2011 (9h50).

Mural/Cartaz de algumas das bienais³²

Esta série de movimentos reforçou a idealização de grupos artísticos para a ocupação de um espaço próprio na nossa história: “Grupo Ruptura, Grupo Frente, e o Neoconcretismo”.³³ Entre a repercussão das duas primeiras bienais internacionais (1951 a 1954) surgiam dois importantes grupos, em São Paulo, o ‘Grupo Ruptura’ em 1951, e no Rio de Janeiro, o ‘Grupo Frente’ em 1954. Era o início do movimento do concretismo paulista, em que artistas como, Waldemar Cordeiro, Hermelindo Fiaminghi, Judith Luaund, Luiz Sacilotto, Mauricio Nogueira Lima, Lothar Charoux e Kazimir Fejer estavam entre eles. Waldemar Cordeiro que se tornou o líder do grupo paulista, vem a definir o conceito de arte concreta: “A precisão da arte não é precisamente artesanal, mas, de significados. Pode-se construir com rigor sem contornos rigorosos. Forma não é contorno,

³² Fonte: <http://www.fbsp.org.br/bienais-pt.html>, acesso em 31/01/11(11h30), Imagem09/pg.24.

³³ Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC, acesso em 01/04/2011 (9h55).

nem invólucro, mas, relação”.³⁴ Do grupo do Rio, surgem artistas como Ivan Serpa, Franz Weissmann, João Dirceu, Décio Vieira, Aloísio Carvão, Ligia Pape e Lygia Clark, que mais tarde, juntos em 1959, formariam a dissidência desse movimento inicial, para o neoconcretismo. Segundo Frederico Moraes, “a expressão ‘neoconcreto’ indicava uma tomada de posição em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”.³⁵ Ele esclareceu que o movimento neoconcreto nascia de uma necessidade de exprimir a “complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica”.³⁶ Negava a legitimidade das atitudes, tanto científicas como positivistas em arte, e “repunha o problema da ‘expressão’, incorporando-a as novas dimensões ‘verbais’ criadas pela arte não figurativa construtiva”.³⁷ Na ótica de Moraes, o movimento neoconcretista, considerando-se os antecedentes europeus, foi talvez “a única tentativa de uma formulação própria ‘nacional’ da crítica da arte brasileira”.³⁸

Observamos a arte desta década de 50, como um movimento promissor em termos de legado artístico para o século XX. No Brasil vivíamos a modernização da classe média, ascensão da burguesia industrial, com a acumulação de renda nas classes mais abastadas, e conseqüentemente, o conhecido ‘milagre brasileiro’ impulsionando o mercado de arte e a criação de dois grandes museus. Portanto, sempre relacionamos a arte à economia, como um processo pendular de inflação e deflação. Frederico Moraes reforçava que “a democracia significava uma forma de catalisar e de permitir a convivência do

³⁴ CORDEIRO, W. apud MORAIS, Frederico. Op.Cit.1975, p.75.

³⁵ Ibid., p.76.

³⁶ Ibid., p.82.

³⁷ Ibidem

³⁸ Ibidem

conflito e não apagar o conflito”.³⁹A década foi encerrada com dois fatos históricos muito importantes: a inauguração de Brasília, como capital oficial do Brasil, em 1960, e o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, em setembro de 1959.^{40/XI}

Críticos de arte de todas as partes do mundo desembarcaram no aeroporto de Brasília⁴⁰

Mário Pedrosa julgava que um dos principais objetivos da vanguarda brasileira, nesse tempo, era a afirmação da especificidade do ‘fenômeno plástico-visual’, da autonomia da forma em relação ao “aspecto anedótico ou temático”.⁴¹ No entanto, ao observarmos a história, vemos uma vanguarda ‘encolhida e recolhida’, cuja ação volta a se projetar mais objetivamente a partir de 1965. Consequentemente, o ‘golpe militar de 64’ não provocou, de imediato,

³⁹ Ibid., p.78.

⁴⁰ **Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte** (1959) com o tema ‘A cidade nova - Síntese das artes’, realizado de 17 a 25 de setembro de 1959, entre Brasília, naquele período em obras (de 17 a 19), São Paulo (de 20 a 22) e Rio de Janeiro (de 23 a 25) e a atualidade de seu pensamento e ação, ano anterior à inauguração da capital. Fonte: Brasília, ano 3, n.33, set. 1959. Imagem retirada da Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil – Novacap. In CANES, Ana Paula; ALMEIDA, Marcos Leite Almeida. *Lucio Costa, o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte e a atualidade de seu pensamento e ação*. Porto Alegre, RGS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS: 2009. In: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/123.pdf>, acesso 18/02/12 (13h05). Cf. Mais observações em nota de fim: XI. Imagem 10/pg.26

⁴¹ PEDROSA, Mário In MORAIS, Frederico. Id.1975, p.81.

nenhuma reação nos artistas plásticos. No entanto, os perfis expositivos das respectivas edições das bienais nos anos subsequentes, compreendidos entre 1965 a 1973, acarretariam perdas na participação das bienais. Exemplificamos que a VII Bienal, 1965, ainda contou com a presença da Nova Zelândia e Filipinas, com uma exposição de Joias, e com a inauguração simultânea da Bienal do Livro e Artes Gráficas. A IX Bienal, 1967, teve a presença da arte pop, agregando a mostra de Ciência e Humanismo, e a unificação dos prêmios nacionais e internacionais, em igualdade entre os artistas participantes. No entanto, muitas mudanças ocorreriam. A partir de 1968, todo o tipo de agrupamento foi proibido, prevalecendo apenas a produção individual, e com restrições. Estas bienais, sim, sofreriam de perto os efeitos desse golpe militar e da repressão política no país, com a ditadura mantida por generais, no período de 1964-1985.

O Estado brasileiro, com seus poderes arbitrários de censura imposta e prisão pelo regime militar, nesta década de 60-70, começava a mostrar seu interesse político nas edições da Bienal Internacional que surgira de uma iniciativa privada, tornando-se, naquele momento, um excelente porta-voz propagandista. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um ‘manifesto *non à Biennale*’, assinado por representantes da França, EUA, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália. No Brasil, com programações controladas, houve o fechamento arbitrário pelo regime militar, da II Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1968. E por consequência, foi vetada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969, a ‘Mostra dos artistas brasileiros que representariam o Brasil na Bienal de Paris’. No entanto, é

importante explicarmos como se deu o processo das bienais bahianas. Raul Córdoba (ABCA- PB) nos conta que as duas Bienais da Bahia, ou ‘Bienais Nacionais de Artes Plásticas’ (inicialmente momeadas), que aconteceram respectivamente em 1966 e 1968 na cidade de Salvador, nasceram como modelos de resistência cultural no “período de exceção política muitíssimo grave”.⁴² Ele explica que a segunda Bienal não só foi fechada pelo DOPS, como todas as obras encarceradas, e as pessoas presas e todos os funcionários demitidos. Mas, antecedentemente, Ciccillo Matarazzo teve a intenção explícita de ‘transformá-la em qualquer coisa, menos numa Bienal Nacional’, cenário este, em sua ótica, apenas seria pertencente à cidade de São Paulo, como é publicado no jornal da Bahia: “É muito louvável a intenção do Sr. Matarazzo de dar alguma coisa a Salvador, *coitadinha*, tão necessitada de tantas coisas, mas, é meio esquisito que, para dar uma coisa, o Sr.Matarazzo exija justamente que a Bahia abra mão daquilo que ela já tem”!⁴³ Este cenário polêmico antecedia a Bienal Nacional ou “Pré-Bienal” de São Paulo, que ocorreria dois anos depois.

Francisco Alambert^{44XII} e Polyanna Canhete evidenciam, em suas pesquisas sobre as bienais brasileiras, a idealização da ‘Bienal Nacional’. Esta teria surgido no processo da organização já da IX edição internacional (1967). A proposta desta ‘nova Bienal’ surgia no intuito de gerar uma participação maior

⁴² Jornal da Abca. (Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Seção Arte Brasil. *Bienal da Bahia: avanço e retrocesso**. Caderno: ABCA 60 Anos: Arte e bienais. Propostas e realizações. Ano VII. Setembro de 2009, nº 21, p. 18-19, por Raul Córdoba, ABCA-PB. [Presidente da ABCA: Elvira Vernaschi. Jornalista responsável: Margarida Nepomuceno MTb 16276].*(Texto escrito em Salvador, em 1994).

⁴³ Depoimento final registrado em uma carta do pintor Lenio Braga, ganhador do 1º Prêmio de Pintura da I Bienal, ao Jornal da Bahia: “Lemos depois que Matarazzo quer dar a Salvador uma síntese da Bienal da Bahia, ou possivelmente uma Exposição Internacional de Arte Primitiva”. In Jornal Abca, por Raul Córdoba. Id.Op. Cit, p.18-19.

⁴⁴ Francisco Alambert (1964), historiador, crítico de arte e professor, leciona História Social da Arte Contemporânea. Cf.Mais observações em nota de fim: XII.

de artistas brasileiros mostrando a arte produzida em todo o país, como “um grupo mais homogêneo, e contando com um número maior de obras por artista, como faziam os estrangeiros”.⁴⁵ Mário Schenberg acreditava que tal ideia tiraria o espaço de seleção aos novos integrantes. Com opiniões divergentes entre os críticos, observamos o ato de contestar tudo o que era suscitado como ‘novo’, ou melhor, nada que acontecia dentro da Fundação Bienal, era consensual entre as partes. Fábio Magalhães, que além de crítico, atuava na época como artista plástico, foi convidado a integrar a comissão de organização da Bienal Nacional, também nomeada por ‘Pré-Bienal’, e assim, garantir a condição dos artistas que integrariam a delegação brasileira na próxima XI edição internacional, porque a participação brasileira na Bienal Internacional daquele ano de 1969 havia sido considerada de nível inferior. Além de contar, com o cenário de boicotes, dificuldades de apresentação, e por conta de todas as demandas geradas, a Fundação Bienal de São Paulo resolveu inovar, e trouxe então, à pauta oficialmente a Bienal Nacional para o exercício de 1970, com uma promessa de gerar novas estruturas. Nascia o escopo de evidenciar a produção brasileira, ampliando critérios, inovando na indicação das obras de artistas nacionais para a participação na mostra internacional. Gerou-se um novo ponto de partida, como explicaram Alambert e Canhete: “Focando um amplo panorama das realizações contemporâneas no campo das artes visuais no país”.⁴⁶ De tal modo, que o intuito era laurear artistas que pudessem usufruir o prêmio em dinheiro desenvolvendo obras para as respectivas participações futuras. Os críticos integrantes desta edição nacional, Antonio Bento, Geraldo Ferraz, e Sergio

⁴⁵ AMARANTE, Leonor. (As bienais de São Paulo: 1951 a 1987). São Paulo: Projeto: 1989, p.69. In Id. 2004, p.129.

⁴⁶ Id. 2004, p.131.

Ferro, segmentaram os artistas por regiões brasileiras, como norte-nordeste, centro-oeste, sul, e centro-sul. No entanto, as regiões de São Paulo e Rio de Janeiro tiveram outros júris compostos por seleções específicas destas obras. O regulamento indicava que os artistas deveriam ser brasileiros ou estrangeiros naturalizados. A proposta de realização da Bienal Nacional era para ser nos anos pares, intercalados à edição da Bienal Internacional. Alambert e Canhete chamaram as bienais nacionais, como: “As bienais entre as bienais”.⁴⁷ O objetivo, em todo esse contexto histórico, era mudar o perfil da área expositiva das bienais. Observava-se que os artistas, trabalhavam ainda em sua maioria, com suportes e propostas tradicionais, tanto nas bienais como nos salões de arte, e não necessariamente, as vanguardas da época. Foi um período tanto de mudanças como de incertezas, em relação ao futuro e mesmo à sobrevivência.⁴⁸ De tal forma que a oposição à ditadura militar ganhou expressão ampliada na X edição da Bienal quando diversos artistas e intelectuais assinaram o mesmo ‘manifesto *non à Biennale*’, no Museu de Arte Moderna de Paris,⁴⁹ boicotando em São Paulo a edição internacional de 1969, e que também foi marcada pelas salas especiais: ‘Novos Valores’, ‘Fantástica’ e ‘Surrealista’. Como sequela, a representação brasileira foi a mais prejudicada. Anos depois, Pierre Restany igualmente estabeleceria um forte elo com Brasil e Argentina por conta da Bienal do Mercosul.

⁴⁷ Ibid., p.129.

⁴⁸ MEYRIC-HUGHES, Henry (A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização) In Ibid., 2008, p.24.

⁴⁹ In ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *As bienais nacionais de São Paulo: 1970-76*. UNICAMP-IA: artigo HTML, p.4 (doutoranda e pesquisadora contratada no período 2005-6 no Acervo Wanda Svevo. Fonte: <http://www.anpad.org.br/2009/74.125.155.132/>, acesso em 23/02/2011 (16H00).

Cartaz de protesto a Biental de Paris (1971) ⁵⁰

Nesta década nasce a ‘Jovem Arte Contemporânea – JACS’, em eventos anuais, que permaneceria atuante entre o período de 1967 a 1985. No depoimento de Walter Zanini^{XIII}, então, diretor do MAM, ele esclareceu que a

⁵⁰ Imagem 11/pg.31. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, junho 2012 código CARTAZ_UNWELTDESIGN_02, Autor desconhecido. **Cartaz de protesto a Biental de Paris (1971)**

JAC foi criada em 1973, como “promessa de futuras e constantes etapas de absorção de energias e mais outros fatores, com certa expectativa por parte dos artistas a um encontro anual”.^{XIV} Por causa da repressão no entorno, explicou que ‘quase sempre’ não se sabia no que resultariam as mostras desse evento ‘geração 70’. Na ótica da crítica de arte Daisy Peccinini^{XV} era mais uma proposta que reforçava a ideia de inconformismo com que esses jovens ‘se protegiam da crise sócio-político-cultural’, porque “fazia-se uma arte de crise”.⁵¹ Aracy Amaral elucidou que esses jovens, sempre, no intuito de mostrar sua criatividade, rompiam com os bloqueios pela informação, ou seja, “apesar de quaisquer pressões, eram sensíveis à ativação provocada pela realidade ambiental”.⁵² Esse movimento tornou-se um espaço privilegiado da arte experimental, com incentivo à produção de jovens artistas com trabalhos não convencionais, pesquisa de materiais e diversas formas de divulgação. O MAC USP tornou-se identificado pelo estilo irreverente, agressivo e, muitas vezes, ‘aberto às experiências’, especialmente no ano de 1970, em que o Brasil foi tricampeão da Copa do Mundo. Por causa da abertura pelo futebol, o povo estava mais alegre, criativo e aberto às inovações, e não se falava de outra coisa. Mario Pedrosa reforça o fato do Brasil receber a ‘taça *Jules Rimet*’, que proporcionaria uma das maiores explosões de criatividade popular e coletiva de que se tinha notícia na história. Pedrosa descreve: “Como uma avalanche, a criatividade deixou os locais sagrados, como os museus, galerias, coleções particulares, para ocupar as ruas, praças, avenidas, edifícios. Essas

⁵¹ ALVARADO, Daysi Valle Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural: EDUSP, 1999, p.(apresentação).

⁵² AMARAL, Aracy In ALVARADO, Daysi Valle Peccinini de. *Op.Cit.*,p.59.

comemorações (talvez) foram o coroamento do Movimento Tropicalista no Brasil”.⁵³

No ano seguinte, 1971, a XI Bienal homenageou a ‘Semana de Arte Moderna de 22’. Ciccillo, aos 73 anos, apresenta sua (primeira) saída da presidência da Fundação Bienal. Isso gerou novas perspectivas para serem discutidas, com a proposta de reformulação, então, organizaram um debate de quatro dias, concomitantemente à abertura da edição internacional de 1971. Esta ‘mesa-redonda’ defendeu a ideia das Bienais Nacionais, fazendo críticas à falta de ascensão do artista brasileiro, mesmo aqueles laureados pela própria Bienal. Recomendaram ‘itinerância’ entre os artistas premiados, para dentro e fora do país. E principalmente, como relataram Alambert e Canhete, “que se formasse um arquivo, uma fototeca pública, com dispositivos e fotografias das obras das bienais”,⁵⁴ para ser disponibilizado aos interessados da área. Esta edição também trouxe uma participação especial: as crianças em espaço expositivo. O crítico de arte, Antonio Santoro Junior foi o responsável por tal intervenção: “Não tive dúvidas: fui à Bienal, falei com a Irene Eunice Sabatini, secretária do senhor Neco, (braço direito de Ciccillo Matarazzo) e pedi autorização para levar crianças à XI Bienal da São Paulo e instigá-las a questionar sobre o que estavam vendo”.⁵⁵ Santoro faz um depoimento aos alunos da pós-graduação da USP: “O ‘seu Neco’ disse ‘sim’ e ficou muito entusiasmado quando me viu pesquisando e

⁵³ PEDROSA, Mario. *Futebol e Arte*. Frederico Moraes (Org.). In Silvana Seffrin. RJ: FUNARTE, 2004; p.153. (Pensamento Crítico; 2)

⁵⁴ Id. 2004, p.135.

⁵⁵ SANTORO Jr, Antonio In 'Entrevista a José Minerini Neto e Júlia Rocha Pinto'. Trabalho desenvolvido na disciplina CAP5083 sob orientação da Profa. Dra. Maria Christina Rizzi - Coordenadora da Licenciatura em Artes Plásticas e Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP. 1º. Semestre de 2010, p.1/5. Fonte: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNaBienal/04%20%20Entrevista%20Antonio%20Santoro%20Junior.pdf>. Acesso em 19/02/12 (19h50).

conversando com as crianças nesta mostra de arte”.⁵⁶ Continuou: “Tempos depois, quem me observou trabalhando com as crianças foi Ciccillo, que imediatamente pediu para providenciarem um saco cheio de balas para distribuir às mesmas”.⁵⁷ Santoro nos conta que vivia perplexo porque queria compreender mais sobre as obras expostas: “Eu ia à Bienal e não entendia as manifestações artísticas. Mas, eu queria entender, queria que minha relação com a Bienal fosse diferente. E achei que assim como eu, muita gente queria entender. Comecei então a pensar em como poderia passar para crianças e professores o que eu sabia”.⁵⁸ Esta entrevista com Santoro é a história dentro da história, e esse encantamento precisa ser contado. Encontraremos diversas pessoas que ‘fizeram’ as bienais, pessoas apaixonadas por acreditarem em seus desígnios pessoais.

Na sequência ano par, haveria a II Bienal Nacional, em 1972, também conhecida como ‘Brasil Plástica72’, organizando os artistas selecionados novamente por regiões. “Focalizou-se a estreia da ‘Sala Especial’, com artistas convidados, em que se apresentava arte conceitual, arte e tecnologia, arte ambiental, proposições, e pesquisas diversas”.⁵⁹ Realizada junto com a ‘Mostra de Arte do Sesquicentenário da Independência’, e por evidência, “durante o período mais obscuro da ditadura militar e com seus festejos nacionalistas autoritários”.⁶⁰

⁵⁶ Ibid., p.1.

⁵⁷ Ibid., p.1.

⁵⁸ Ibid., p.1. Santoro nos conta que trabalhou por dez anos de 1969 a 1979. Tudo está documentado e amplamente registrado. Foi neste tempo, que elaborou e criou o “Setor Pedagógico” da FBSP.

⁵⁹ ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *As bienais nacionais: 1970-76*. UNICAMP-IFCH: artigo HTML (II Encontro de História da Arte, 27-29 de março de 2006, Campinas, SP), p.5. Fonte: <http://www.unicamp.br/IFCH/2006>. Acesso em 23/02/2011 (16H50).

⁶⁰ Id. 2004, p.130.

A XII Bienal, 1973, se diferenciou novamente por diversos motivos.

Primeiro pela razão expositiva de estarem ligados às relações de teatro e pela sala ‘Arte-Comunicação’, objetivando discuti-las como elementos significativos

⁶¹ Imagem 12/pg.35. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, junho 2012 código CARTAZ_UMWELTDESIGN_01, Autor desconhecido. **Cartaz em movimento à XII Bienal de São Paulo**

dentro dos parâmetros da arte. E segundo, por razão técnica operacional, por assim justificar, que a mostra teve a ajuda do Conselho de Arte e Cultura⁶² da Fundação Bienal, que equacionou de ‘livre e espontânea vontade’ não chamar os artistas selecionados pela ‘Bienal Nacional de 72’, gerando grande desconforto, ao adotar as regras do antigo sistema. Como os artistas não queriam mais ‘calar’, equacionaram uma mostra paralela, que ficou conhecida como a “Mostra dos Recusados”,⁶³ com mais de setenta e oito artistas brasileiros dos duzentos rejeitados. Assim, no ano seguinte de 1974, a III Bienal Nacional, seguiu os parâmetros de seleção, acrescentando uma mostra de gravura brasileira histórica. A edição trouxe a inovação de um júri itinerante, percorrendo vinte cidades predeterminadas para selecionar os artistas. A XIII edição internacional, 1975, trouxe mais artistas latino-americanos. Nesta edição, Ciccillo realmente se afastou da presidência da Fundação Bienal por motivo de saúde. Causou alvoroço ao nomear seu sobrinho Ermelino Matarazzo a vice-presidência, sendo acusado deliberadamente de querer formar uma ‘dinastia’. Diante de sua saída confirmada, a prefeitura de São Paulo recuou no aporte financeiro prometido. Entre tantos tropeços, inclusive de um júri despreparado para ‘dar conta’ de querer assistir as longas oito horas de exposição da vídeoarte da delegação americana. Segundo Alambert e Canhete estava sendo criado um impasse, que a própria Bienal e especialistas fingiam não ver. Por exemplo, um artista nordestino chegava à Bienal Nacional, no entanto, não era aceito na edição internacional. Como ele enfatizou: “Isso dizia bastante dos pesos e medidas do

⁶² Conselho de Arte e Cultura – CAC, criado em 1971, conforme solicitação feita já neste ano, para substituir a Comissão Técnica e as assessorias, formado pelo próprio Ciccillo, Antônio Bento, Bethy Giudece, Vilém Flusser e Mário Wilches. In: Id. 2004, p.138.

⁶³ Id. 2004, p.138.

Cartaz da Bienal Nacional de 1976 ⁶⁴

elitismo provinciano, que em alguns momentos norteavam as decisões da Bienal”.⁶⁵

Com toda esta ambiguidade, chegamos a IV Bienal Nacional de 1976, que acabou se tornando a última edição com esta estrutura. O júri, que foi composto por Carlos Von Schmidt, Olívio Tavares de Araujo e Radha Abramo, resolveu aceitar todos os trabalhos inscritos, como alicerce para demonstrar que a Bienal Nacional havia perdido sua função inicial, que era de selecionar a participação brasileira para a bienal internacional. Como eles enfatizaram:

⁶⁴ Imagem 13/pg.37. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, junho 2012 código_BNA76_CARTAZ Autor desconhecido .**Cartaz da Bienal Nacional de 1976**

⁶⁵ Ibid.,p.143.

(...) “Considerando que a Bienal Nacional de 1976 seria transformada em Bienal Latino-Americana (...), portanto esta era a última Bienal Nacional; considerando que não havia qualquer veiculação entre a presente Bienal Nacional e os critérios e processos de acesso de artistas brasileiros à Bienal Internacional de 1977; (...) a Bienal Nacional continuou sendo uma tentativa de resumo abrangente da expressão plástica realizada no Brasil, ao passo que a maior parte dos salões ditos nacionais tendiam para balanços restritos de suas regiões; (...) considerando, enfim, que houve poucas oportunidades, dentro dos processos ora utilizados pelo sistema ortodoxo de amostragem cultural, para o conhecimento e divulgação do efetivo panorama da arte feita no país (...).⁶⁶

⁶⁷ Capa do catálogo da
Bienal de 76

⁶⁶ ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *As bienais nacionais de São Paulo: 1970-76*. UNICAMP-IA: artigo HTML, p.11-12 apud *Catálogo de Exposição Bienal Nacional 1976*. SP: FBSP, 1976, p-15-16. Fonte: <http://www.anpad.org.br/2009/74.125.155.132/>, acesso em 23/02/2011 (16h15).

⁶⁷ Imagem 14/pg.38. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, junho 2012 código BNA76_CATÁLOGO. Autor desconhecido. **Capa do catálogo da Bienal de 76**

Bienal Nacional de 1976⁶⁸

Nesta quarta edição nacional, não houve mais ‘prêmio aquisição’, só em valor. De tal forma, que a mostra novamente retrocedia, não havendo indicação à edição internacional. A partir de 1977, a XIV Bienal Internacional ganhou um novo desenho de organização para as delegações. Estava em foco a arte ambiental e experimental. Segundo Maria Bonomi, pela primeira vez em vinte anos, as obras contemporâneas poderiam ser apresentadas independentes dos suportes. Ela compôs o Conselho da Fundação Bienal, juntamente com Alberto Beuttenmüller, Lisetta Levi, Clarival do Prado Valladares, Marc Berkowitz, Yolanda Mohalyi e Leopoldo Raimo. As propostas deveriam se encaixar nas seguintes áreas: “Arqueologia Urbana, Recuperação da Paisagem, Arte

⁶⁸ Imagem15/pg.39. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código BNA76-00001 -AMPL, fotógrafo Cine Foto Press Cloretti. **Bienal Nacional 76**.

Catastrófica, Videoarte, Poesia Espacial, O Muro como Suporte da Obra, e Arte Não Catalogada”.⁶⁹No entanto, Bonomi esclareceu que por conta da crítica na mídia, propositadamente as intenções foram veladas. Somente quatro anos mais tarde, toda a proposta estrutural seria retomada por Walter Zanini, sendo curador da XVI edição internacional.

Todo esse cenário histórico, de diversas tentativas da Fundação Bienal de São Paulo, mostra os erros e acertos a cada caminho, a cada edição. Durante as primeiras décadas, na visão de alguns críticos de arte, a Bienal Internacional não apresentava a arte brasileira, e tão pouco, a arte latino-americana como deveria ser exposta e valorizada. O espaço expositivo da Bienal Internacional de São Paulo foi uma conquista paulatinamente construída, e literalmente ocupada por artistas importantes desses continentes, onde a vanguarda latino-americana se posicionava frente aos ditames europeus. Houve um lado positivo, porque ao nos apropriarmos do espaço expositivo, começávamos, por um lado, a construir uma das maiores bienais do mundo, em termos de abrangência e ocupação por m². E assim, chegamos a ‘esquecida’ I Bienal Latino-Americana, em 1978.

Que tempo era aquele?

Era uma década em que se evidenciavam processos ideológicos, lutas políticas, choques sociais, que convulsionaram a época e os esforços artísticos. Foram anos de ditadura que fragmentaram o campo da cultura e da arte, vivendo em uma identidade em ‘trânsito’. Surgem efeitos macrossociais sobre a cultura, com revalorização do local, como esfera de resistência. Exemplificando que

⁶⁹ BONOMI, Maria. (Bienal sempre). In Id. 2001-2002, p.35. Maria Bonomi é artista plástica e doutora em Poéticas Visuais pela ECA-USP.

países que foram colônias passaram a conviver com a fragmentação desde o seu surgimento, e com o sincretismo *versus* hibridismo na América Latina. Observa-se que desde a primeira edição internacional, esse processo alcança nova ampliação, que por sua vez, seria severamente abalado pelo ‘golpe militar de 64’. Francisco Alambert e Polyanna Canhête esclareceram muitos pontos da história das bienais paulistas: “O projeto da Bienal, desde então, vai se mantendo e se modificando, e até hoje, acompanha as crises, ora antecipando-as, ora sendo engolido por elas”.⁷⁰ Continuam: “Tudo isso faz da Bienal de São Paulo um acontecimento único na cultura brasileira (e com poucos equivalentes no resto do mundo)”.⁷¹ Explicam que “olhar para a história da Bienal de São Paulo é também caracterizar o estado da arte e a história do Brasil, em seus avanços e retrocessos, em suas mais diversas possibilidades e manifestações”.⁷² A Cultura brasileira está atrelada à política, temos a mudança de governo em 1978⁷³, e a reforma da própria Bienal, com a substituição do molde veneziano, por uma versão parcialmente modificada do sistema empregado na I Documenta de Kassel, que viria a surgir em 1955. De tal modo, que resolveram introduzir na Bienal Internacional de São Paulo, a ideia de núcleos temáticos, incluindo obras de importância histórica. Assim, marcando o início da recuperação financeira da Fundação Bienal, evitou-se a extenuada concorrência entre seções nacionais.

A Fundação Bienal de São Paulo, ao longo das décadas, teve de aprender a lidar com as condições exigidas pelos patrocinadores privados, para retornar à valorização internacional e ao cometimento imperativo de estar à frente da cena

⁷⁰ ALAMBERT, F. OP.Cit., 2004, p.12.

⁷¹ Id., 2004, p.13.

⁷² Ibid., p.13.

⁷³ João Baptista Figueiredo é eleito presidente pelo Colégio Eleitoral. Há também eleições para Senado, Câmara e Assembleia.

artística brasileira. Como elucida o crítico literário Roberto Schwarz era “um tempo em que as sociedades aparentemente se direcionavam para os períodos de afluência e de realinhamento nas esferas do capitalismo em reorganização”.⁷⁴

Explicou que “desde meados dos anos 70, com os dois choques do petróleo, a crise da dívida e, sobretudo, com os novos saltos tecnológicos, e a globalização da economia (...) ficava claro que o nacionalismo desenvolvimentista se havia tornado uma ideia vazia, ou melhor, uma ideia rara a qual não havia dinheiro”.⁷⁵

Porque depois de duas guerras mundiais, da sintomática quebra das bolsas entre guerras, e dos esforços para conter “o perigo comunista” no ocidente capitalista, Schwarz colocou que esta afluência era ilusória, e sem dúvida, encontraria o seu fim, e “talvez, sua verdade”.⁷⁶

Notávamos um cenário mundial em que as bienais, com o propósito de se internacionalizarem, aconteciam, seja por questões ideológicas ou por lutas sociopolíticas, prosperando ou desaparecendo em diferentes continentes. Analisando a história, por exemplo, podemos observar que a Documenta de Kassel idealizada e executada a partir de 1955, teve o intuito de desafiar a ‘Quadrienal Grande Exposição’ de Dresden, que ficava apenas a um quilometro de distancia da outra Alemanha. Em cada edição da Documenta há a presença de um único curador, ou conjunto de curadores que segundo Arnold Bode, diretor fundador, “gozam da máxima proteção em relação a interferências políticas, burocráticas ou financeiras de qualquer espécie”.⁷⁷ O que geralmente ocorre nesta estrutura, é a flexibilidade de uso de espaços, em que incluem outros

⁷⁴ SCHWARZ, Roberto (Fim do século) São Paulo: Companhia das Letras, 1999; p.158. (Sequências brasileiras),p.158. Apud ALAMBERT, F. In Id.,2004, p.30.

⁷⁵ In SCHWARZ, R. *Fim do século*. In Ibid.,p.30.

⁷⁶ Ibid.,p.30.

⁷⁷ BODE,Arnold apud BERTOLI, M. (A história e a importância da bienal). In Id. 2008,p.25.

edifícios e partes da cidade, com mostras temáticas, como ocorre semelhante hoje à edição da Bienal do Mercosul, e que sempre aconteceu na Bienal de Veneza.

A ideia inicial da Bienal Internacional de São Paulo tornou-se realidade. Como coloca o crítico de arte e professor da ECA USP, Teixeira Coelho, “tornou-se enfim realidade: colocar a arte feita no Brasil no mesmo patamar da arte feita lá fora. Não pela afirmação de sua proposta inicial, mas, pelo desmanche de todo o resto do cenário no qual queria penetrar. O modo como esta realidade tornou-se o que é, porém, ainda faz toda a diferença”.⁷⁸

Ciccillo Matarazzo (jovem)⁷⁹

Como Ciccillo Matarazzo possuía uma figura muito peculiar no meio artístico e cultural, ao se tornar o principal gestor da Bienal Internacional, várias reações contraditórias de manifestações artísticas iriam surgir. Na voz de Aracy

⁷⁸ COELHO, Teixeira. (*Bienal de São Paulo: o suave desmanche*) In:Id.,2001-2, p.91.

⁷⁹ Fonte: <http://www.bienal.org.br>, acesso em 27/03/12 (23h15).Ciccillo Matarazzo jovem Imagem16/pg.43.

Amaral, Ciccillo era homem que detinha o poder e o exercia muito bem, no entanto, não tinha interesse algum pela arte moderna. Era sua esposa Yolanda Penteado, que por vezes viajava com a artista Maria Martins, contatava os artistas e comissários estrangeiros na Europa. Aracy explicou que ela era “a embaixadora cultural do Brasil, com carta de apresentação de Getúlio Vargas para esse fim, na articulação com vários países, como os curadores fazem hoje”.⁸⁰ Consta que Ciccillo Matarazzo teve como ‘intento construir uma bienal internacional unicamente latino-americana’, para valorizarg geograficamente o continente aos interesses de mediação de todos os seus *hermanos*, separados por línguas e colonizadores. E assim, enalteceu que por meio de nossas ‘memórias’, integrássemos-nos em uma identidade cultural propriamente dita. Algumas questões nos inquietam, e se tornam princípios norteadores desta pesquisa, como a questão de compreender **como surgiu esta bienal** nesta conjunção histórica, e a própria averiguação **de quem realmente teria sido a ideia inicial** dos moldes para esta bienal latino-americana. No entanto, sabe-se que foi Danilo Di Prete quem lhe teria dado a ideia em relação à criação das bienais internacionais em São Paulo. O que vale é que sem o empreendedorismo de Ciccillo, nada disso teria acontecido no cenário cultural brasileiro pós-guerra. De tal modo que o conceito estava posto: nascia o projeto da I Bienal Latino-Americana,^{XVI} localizada na cidade de São Paulo, com vistas à identidade da América Latina e Caribe, e sem mais a presença de seu ‘mecenas’, Ciccillo Matarazzo.

⁸⁰ Ver mais em Ciccillo apud AMARAL, Aracy (Bienais ou impossibilidade de reter o tempo) In Id.2001-2, p.18-19.

⁸¹ Obra: **Viagem bruxólica à Índia**. Artista: **Franklin Cascaes**. Imagem17/pg.45.
Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA0000-AMPLI. Fotógrafo: Francisco Kava e João Henrique Stahlke.

Capítulo II

O Projeto Bienal Latino-Americana

2. O Projeto Bienal Latino-Americana

Para falarmos do projeto ‘Bienal Latino-Americana’ na capital paulista foi necessário relatar, as décadas que antecederam à sua elaboração, com a criação das edições internacionais, e as respectivas edições nacionais e, nesta proporção, situarmos a I Bienal Latino-Americana, em seu contexto originário.

Nesse cenário imbricado, por questões políticas e socioculturais, adicionamos a cronologia da arte, para evidenciar os rumos que a arte passaria a tomar na Europa, depois da euforia da arte abstrata da década de 50, instigando a necessidade de um projeto alternativo de centro de expansão da arte em nosso país, e abrindo aos diversos movimentos artísticos que ocorriam paralelamente aqui. As décadas de 50 e 60 apresentaram exposições com forte apelo contemporâneo e um resgate simultaneamente histórico. Os anos 60 geraram uma maior comercialização da arte, propiciando um *status* diferenciado para os artistas, e conseqüentemente uma valorização nos preços das obras. Como menciona Aracy Amaral, “assistíamos a um fenômeno curioso: o que uma Bienal mostrava internacionalmente, víamos aparecer nas tendências de muitos

artistas brasileiros”.⁸² No período 1963-64 o ideário da arte moderna, em voga, era a ‘arte como forma’, e a ‘pintura com referência em si mesma’. Em 1968, lembramos movimentos artísticos que advieram, tais como ‘Revolução Romântica em Paris’, e o ‘Manifesto pela Arte Total’, ambos liderados pelo crítico de arte francês, Pierre Restany^{XVII}. Ressaltando-se que Restany foi um dos mais atuantes críticos dentro desses ‘ismos’ significativos da segunda metade do século XX. Restany tomou atitudes radicais para negar à ‘existência do real’ do seu século, e projetar-se como arauto da ‘arte total’ do século XXI, vindo a influenciar muitos no mundo todo. O seu nome ficou associado à fundação do novo realismo (*Nouveau Réalisme*) e a nomes de importantes artistas, entre os quais, Yves Klein. Na ótica de Mário Pedrosa, ao analisar o ‘Manifesto pela Arte Total’, alegava-se que a arte do século XX seria apenas “um embrião mal formulado de uma arte que não mais se exprimiria através de obras insubstituíveis de artistas individuais, como se verificava em toda a história da cultura ocidental, e sim, através de manifestações coletivas, de festas”,⁸³ evidenciando-se uma sociedade instalada pela automação no tempo livre.

Na década seguinte, de 60 a 70, os artistas latino-americanos viriam acentuar sua atitude comportamental, variando de despolitização à discussão teórica, como avaliou Marta Traba, crítica de arte argentina: “Para uma franca militância ou verdadeira angústia por integrar-se à zona problemática de suas sociedades”.⁸⁴ Por volta de 1964, o artista rescinde com os estímulos do passado,

⁸² AMARAL, Aracy (Bienais ou impossibilidade de reter o tempo). In Id. 2001-2, p.20.

⁸³ PEDROSA, Mario. (Manifesto pela arte total de Pierre Restany) In Id. 1975, p.237-240.

⁸⁴ TRABA, Marta. *Dois décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1977. (Estudos latino-americanos v.10), p.91.

preferindo a realidade, o presente, para captar o poder mágico das coisas contemporâneas. Um grande marco no Brasil foi a ‘Exposição de Ruptura’ com a arte abstrata ‘Opinião 65’, reunindo artistas da ‘Escola de Paris’, e artistas brasileiros de vanguarda do eixo Rio - São Paulo. Organizada por Ceres Franco, o núcleo principal ‘Figuração Narrativa’, foi considerado uma das versões europeias da arte pop, “obras inspiradas na natureza urbana, imediata como na própria vida, com seu culto diário de mitos”.⁸⁵ O desdobramento de ‘Opinião 65’ para o ano subsequente foi ‘Opinião 66’, no MAM do Rio, com um molde igual, mas, apresentando um número muito maior de artistas. Outros projetos sucessivos, como “Propostas 65, Pare, Coletivas dos 8 Artistas, Propostas 66”,⁸⁶ significaram etapas fundamentais para a emergência da nova objetividade brasileira.⁸⁷ No entanto, é interessante compreender que ‘Propostas 66’ foi um evento que pretendia examinar a situação da arte no Brasil, através de seminários, do desenvolvimento de diversas discussões, ocorridas no ano anterior de 1965, como um balanço crítico desses realismos.⁸⁸ A I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, surgia também em 1966 (novembro), com o intuito de deslocamento da arte de vanguarda do sempre mesmo triângulo industrial, para outras regiões brasileiras. Nesta Bienal, os três mais importantes artistas da vanguarda brasileira foram premiados: Lygia Clark, Hélio Oiticica e Rubens Gerchmann, juntamente, com Rubem Valentim, o mais representativo artista saído da Bahia. Na visão do júri era o único que conseguia fazer uma arte

⁸⁵ FRANCO, Ceres In MORAIS, Frederico. *Op.Cit.*, p.84.

⁸⁶ ALVARADO, Daysi Valle Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neo-surrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural: EDUSP, 1999, p.133.

⁸⁷ “É importante lembrar que coube ao diretor do recém-criado MAC da Universidade de São Paulo a iniciativa de a partir de 1963, abrir espaços a valores novos da geração de artistas emergentes em nível nacional nos anos 60, a fim de que pudessem mostrar sua produção.” Ver mais em ALVARADO, Daysi Valle Peccinini de. *Op.Cit.* 1999, p.112.

⁸⁸ *Ibid.*, p.133.

de temática rigorosamente brasileira em uma linguagem universal construtivista.⁸⁹

Antonio Valentim de Oliveira Lino⁹⁰

O catálogo 'Propostas 66' contemplou depoimentos de vários artistas, entre eles, o de Hélio Oiticica, que afirmou: "Chegou a hora da 'antiarte'. Com as apropriações, descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra de arte. Está na capacidade do artista declarar, se isto é ou não uma obra, tanto faz que seja uma coisa ou uma pessoa viva".⁹¹ Assim, notamos um 'Brasil inquieto' em seus processos de criação, querendo com seus artistas avançar, questionar, indagar novas fórmulas, colocar sua opinião. Era tudo compreensível, porque os artistas tinham 'o gosto' em se agrupar, levantar tendências, e por meio desta

⁸⁹ MORAIS, Frederico. Op.Cit., p.85

⁹⁰ Obra: s/identificação. Artista: **Antonio Valentim de Oliveira Lino** Imagem18/pg.50.

Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.122, sem identificação de fotógrafo.

⁹¹ OITICICA, Hélio apud FRANCO, Ceres In Ibid., p.84.

cumplicidade, de serem capazes de ouvir uns aos outros, buscarem novas propostas e ideários, principalmente na questão do ‘fazer arte’, que passou a conter também uma ‘necessidade política’. Os artistas estrangeiros aqui expunham uma arte extremamente temática, em que tratavam temas como a ‘solidão social’, ‘a desorientação política das massas’, ‘as mitologias cotidianas’. Lembrando que esses fatos se sucederam exatamente doze anos antes da proposta a I Bienal Latino Americana. Examinando que esta Bienal causaria desconforto e muitas controvérsias entre os próprios artistas por trazer simplesmente ‘mitos e magia’, como estudo. O que nos suscitará ainda outros questionamentos para tais posturas.

Ainda dentro desta década, o realismo crítico surgiria em 1967.⁹² Daisy Peccinini explicou que a tentativa de diálogo com o público sobressaía ‘uma orientação humanística e expressiva’, ao suscitar a revelação do mundo surreal do indivíduo. A partir de 1969, com Harald Szeemann (1933-2005) nascia uma nova definição, como resposta imediata aos novos tempos: ‘Quando as atitudes se tornam forma’. Destaque ao texto introdutório da exposição em Berna, na Suíça, com sua curadoria e presença de setenta artistas, entre os quais, Josef Beuys (1921-1986), Richard Serra (1939). O diferencial desse movimento foi o próprio ato do artista como apropriação, e subsequentemente, a consolidação da arte contemporânea, definindo o perfil da linguagem, com modificação do papel do museu, e da presença curatorial. Szeemann, suíço, curador e historiador de arte, tornou-se um ícone de seu tempo. Trabalhou as diversidades artísticas contemporâneas, e principalmente tratou de reorganizá-las, exemplificando o

⁹² ALVARADO. Op.Cit.,p.22.

que constituía o papel do curador de arte.⁹³ Embora, Harald Szeemann tivesse estudado história da arte, arqueologia e jornalismo, segundo opinião de muitos, era um ‘crítico’ na acepção verdadeira e revolucionária do termo, dono de uma personalidade independente, com uma carreira coroada de êxitos. Reinventou a ideia da ‘exibição de arte em si mesma’. Foi conhecido por sua aproximação inabitual da arte, e com sua capacidade de suscitar curiosidade por meio de uma utopia positiva, quase ingênua da vida: “Szeemann não era um teórico, e muito menos um conservador de museu”.⁹⁴ Szeemann coordenou a V Documenta de 1972, dedicada ao ‘Questionamento da realidade’, com engajamento nas questões sociais. Também foi convidado a ser o curador da Bienal de Veneza de 1999, intitulada ‘dAPERTuttO’.

A década de 70 teve o peso da crítica de arte. Essas bienais fomentaram o cenário nacional, promovendo o debate, entre críticos de arte, artistas, pesquisadores, jornalistas da área, e apreciadores em geral da cultura, e do cenário internacional da arte. A crítica de arte não era notícia informativa. E sim, uma inserção extremamente ativa e parceira para os fundamentos da discussão sobre a arte contemporânea. Existia um grupode críticos de arte, com uma visão mais humanística do processo curatorial, vinculados à imprensa. Por exemplo, na Alemanha, por meio da Escola de Kontanz, no período entre 1967 e 1970, os estudos relacionados à recepção estética com foco no receptor do texto literário

⁹³Fonte: http://www.frieze.com/issue/article/harald_szeemann_1933_2005/ Acessado em 05/03/2011 (20h39).

⁹⁴Fonte: <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/harald-szeemann-6151552.html> , acesso em 05/03/2011 (20h45)

auferiram impulso, e promoveram uma renovação no campo da compreensão e da interpretação.⁹⁵

Na América Latina falávamos, por meio da literatura, de um ‘realismo mágico’ oriundo do momento de recolocação do barroco no âmbito estético e prolixo de nossas culturas. Esse movimento ‘realismo mágico’ ganhou cada vez mais precursor tanto na literatura como na arte. Era a reinvenção afetiva do barroco como conceito de oposição, em uma estrutura histórica e discursiva, a um barroco eterno, ‘atemporal’, que representava as expressões de negação ao classicismo europeu, e como fato americano. De tal modo que, uma posição crítica foi defendida por Irleamar Chiampi, observando que todo o debate latino-americanista sobre a própria América Latina deveria incluir o barroco em virtude do nosso continente representar uma ‘encruzilhada’, de culturas, mitos, línguas, ritos, tradições, e estéticas. Esclareceu que por “ser um espaço privilegiado de apropriação colonial do barroco, e por continuar sendo, em reciclagens modernas e pós-modernas da arte da ‘contraconquista’, um ‘devir permanente’ de nossa temporalidade”.⁹⁶/XVIII Irleamar enfatizou esse devir permanente: “O morto que continua falando, um passado que dialoga com o presente por seus fragmentos e ruínas, quem sabe para preveni-lo de se tornar teleológico e conclusivo”.⁹⁷ Irleamar apresenta a ótica de José Lezama Lima, por meio do movimento denominado ‘barroco como coisa nossa’, ibérico e americano: “É ibérico pelos efeitos do descobrimento e da colonização, portuguesa ou espanhola, e não cabe ampliar o seu conceito como ‘constante artística’ ou

⁹⁵ GONCALVES, Lisbeth R. Rebollo. *Entre cenografias: museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: EDUSP/FAPESP; 2004 p.78.

⁹⁶ CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. SP: Perspectivas; FAPESP, 1988, s/p. prefácio (Estudos). Nota de fim: XVIII

⁹⁷ Id., 1988, p.7

‘vontade da forma’”.⁹⁸ Esclareceu que não foi um fenômeno ‘transhistórico’, ou uma etapa, à qual as culturas acederam pela fatalidade histórica ou pelo cansaço do classicismo.

Irlemar Chiampi, notável crítica literária, discursou sobre a intelectualidade dos anos 70 e 80 em relação à modernidade, pós-modernidade: “Requer no momento atual repensar o barroco na perspectiva de uma arqueologia do nosso ‘moderno’, com uma origem, um salto para o incompleto e inacabado, que permite reinventar a experiência latino-americana como uma modernidade dissonante”.⁹⁹ Enfatizou que esta dicotomia havia nutrido inúmeras cátedras, e por isso, deveria reconhecer no imaginário latino-americano a dificuldade em lidar com a ideia de história linear, “num esquema de progresso como categoria unitária e homogênea, refutando as ideias substancialistas, as essências que transmigravam, as enteléquias que mal se encarnavam nas coisas concretas”.¹⁰⁰ Explicou que com esta posição cultural, era possível compreender o porquê, de certo modo, de estar ‘afeitos’ a reinventar o barroco no diálogo com a linguagem contemporânea: “Em vez do pretérito perfeito ou da negação da temporalidade, o barroco dinamiza para nós na temporalidade paralela da meta história”.¹⁰¹

Lisbeth Rebollo Gonçalves^{XIX} evidencia que a ideia de modernidade, na discussão dos teóricos latino-americanos, sugere o problema ‘periferia *versus* centro’, e mais, que o pressuposto de “modernidade implica a passagem de uma

⁹⁸ LEZAMA LIMA, Jose apud CHIAMPI, Irlemar. Op.Cit. 1988, p.7.

⁹⁹ Id., 1988, p. prefácio.

¹⁰⁰ Ibid., p.3-4.

¹⁰¹ Ibid., p.7.

sociedade tradicional para uma sociedade moderna”.¹⁰² Olhando por esse prisma compreendemos a preocupação de Irlemar Chiampi, e passamos a equacionar que ao pensar sobre as culturas marajoara, inca ou asteca, estas não se inserem na dimensão ‘moderna’, no entanto, precisamos investigar ‘como somos modernos’, o tamanho desta complexidade, e do ritmo desta mudança. Nesta dimensão somos diferentes dos europeus, dos americanos, e convivemos em situação ‘híbrida’, como Nestor Garcia Canclini gosta de empregar. De forma que, Lisbeth ao refletir sobre o desenho da sociedade, coloca o pensamento de Aníbal Quijano: “Dois tempos, um moderno e outro pré-moderno”.¹⁰³ Lisbeth esclarece que dentro desse quadro delineiam-se na produção artística brasileira “a busca do equilíbrio entre tradição e ruptura, a busca das raízes culturais e da inovação da linguagem artística”.¹⁰⁴ Evidencia que a arte surge como meio onde se trata de disseminar a “consciência nacional, onde se busca a concepção de um sentimento de especificidade cultural, revelador da identidade”. Fundamenta que na primeira metade do século XX, no campo das artes visuais formava-se uma produção conceitual, fomentada em ideias, que se revelava nos manifestos artísticos, como busca concreta na produção plástica¹⁰⁵.

No campo da arte visual, Daysi Peccinini confirma que ao iniciar os anos 60 no Brasil, a figura emergia de forma corriqueira, se tornando compreensível e não mais um fenômeno¹⁰⁶. E que estas ações eram coerentes com a amplitude evocativa de fenômenos visuais em que ocorria a liberdade dos meios de

¹⁰² Ver mais em GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p.20 (Edição especial para o XLI Congresso Mundial da AICA 1-4 outubro de 2007/São Paulo/Brasil).

¹⁰³ Ibid.,24.

¹⁰⁴ Ibid.,24.

¹⁰⁵ Ver mais em GONÇALVES, L. Op.Cit.2007, p.25.

¹⁰⁶ ALVARADO, D. 1999, p.22.

expressão, como desenho gráfico, publicitário, pintura gestual, *collage*, texto, tempera, *frottage*, encáustica, objeto, *ready-made* e *assemblage*. Esses fenômenos estavam em sintonia com as tendências surrealistas e da figuração fantástica da época. Como destaca Chiampi: “Uma figura alusiva, expressiva, podendo ter caráter fantástico ou grotesco, passando rapidamente da condição de figuração vinculada à imagem do significado proposto pelo artista”.¹⁰⁷ Era um novo artista observando e retratando o mundo de forma peculiar ao seu cotidiano, a sua imagem urbana, com uma reverberação ética, social e moral a respeito da sociedade. Peccinini enfatiza que era uma arte polêmica, dando possibilidades da colocação de compromissos morais e políticos ante a realidade.¹⁰⁸ Lisbeth esclarece que o projeto estético tanto brasileiro como latino-americano apresentavam tanto questões formais das vanguardas europeias como processos de resgates das raízes culturais pré-colombianas ou procedentes das culturas presentes naquele momento formativo das nações, desde o início do século. Lisbeth fala desse artista, e como esse se apoderava de seu território, de sua identidade cultural, e ao inovar a linguagem, projetava um ‘olhar’ sobre o ‘lugar’.¹⁰⁹

Nesta década, conforme explicou Marta Traba, grandes artistas centro-americanos foram exilados,¹¹⁰ gerando mudanças no cenário das artes plásticas. O mercado artístico, ao olhar mais para os EUA e Alemanha, se volta a esses núcleos. E na década seguinte, em decorrência, esta questão passa a afetar os grandes mercados, como Paris, Veneza, sendo que a Bienal ocorria desde 1895,

¹⁰⁷ Id.1999, p.13.

¹⁰⁸ Ibid.,p.13.

¹⁰⁹ Ver mais em GONÇALVES, L.2007, p.25.

¹¹⁰ Traba exemplificou o ‘silenciamento’ de muitos artistas que buscaram expressar-se politicamente em sua autenticidade pictórica. Ver mais em TRABA, Marta. Op.Cit. p.107.

e Milão, com sua *Triennale*, vindo sucessivamente em todas as edições desde 1933. Os mercados buscavam soluções criativas para se defender da crise e da decadência. De tal modo, que uma das ações adotadas pela Bienal de Veneza, a partir dos anos 70, foi tematizar politicamente sua mostra, citando que a edição de 1974 foi contra o ‘golpe de estado no Chile’, a edição de 1976, ‘apoio à dissidência soviética’, e a edição de 1978, sobre ‘ecologia’. No entanto, esses esforços em se voltar às temáticas que insuflavam a América Latina ainda não foram suficientes. O Centro Pompidou,¹¹¹ em Paris, surge em 1977, como um novo modelo nesse ciclo, com uma arquitetura diferenciada e com novas políticas de exposição. Tornou-se um dos principais exemplos da arquitetura *high-tech*, utilizando elementos tecnológicos como objetos estéticos, como tendência da década, eliderando a arquitetura industrial com suas novas tecnologias.

As recentes bienais desta década de 70 geraram um movimento diferenciado com características para aproximar a arte da vida cotidiana, e das experiências e aspirações das pessoas. Por exemplo, Louise Bourgeois, artista francesa altamente cultuada e com excelente representação artística no MAM de São Paulo, teve sua aranha gigante ‘Mamam’ colocada no início da década de 2000.^{XX} Bourgeois foi uma grande criadora de ‘mitos’, especialmente os da sua própria família. Trabalhou com os grandes temas de sexo, amor, beleza, morte e tempo, sendo uma artista muito intuitiva. Louise Bourgeois citou uma frase que entrou para a história: “A arte não tem nada a ver com a arte. A arte tem a ver

¹¹¹ Fonte: http://Centro_Georges_Pompidou.fr, acesso em 05/03/2011 (20h47).

com a vida e isso resume tudo”.¹¹² A década de 70 foi um período de grandes mudanças e com características muito peculiares. Esta década tinha a ver com a vida e a sobrevivência, a arte entrelaçava tudo como um ‘respiro’. Observava-se nos movimentos institucionais uma efervescência da arte. Os museus viviam a ‘síndrome do cubo branco’, como defesa da pauta modernista no Brasil. Além da Bienal Internacional de São Paulo acontecer nos anos ímpares, a Bienal Nacional passava a ocupar os anos pares a partir de 1970, como um processo de ‘pré-bienal’ internacional da arte brasileira. Nesse contexto foi concebida a Bienal Latino-Americana, e como alguns estudiosos colocaram ‘como continuação da Bienal Nacional de 76’. As obras latino-americanas, até então, entravam no país apenas como resultado de prêmios aquisitivos. O papel do colecionador de arte também surgiu nesta década. Nesse período de ditadura a censura estava legitimada.

¹¹² KUSPIT, Donald. (*An interview with Louise Bourgeois*) In BOURGEOIS.L. New York, 1988, p.81. Apud MEYRIC-HUGHES, Henry (A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização) In Id. 2008, p.29.

113 Um dos cartazes selecionados para a XIV Edição Internacional de São Paulo

Após a realização da XIV Bienal Internacional, 1977, e por motivo do falecimento do seu presidente Ciccillo, Francisco Matarazzo Sobrinho, a Fundação Bienal de São Paulo designou um novo Conselho de Arte e Cultura, tendo como escopo desenvolver os propósitos de seu fundador. Entre esses, a

113 Obra: **cartazete para a XIV Bienal de São Paulo**. Artista: **Maria Lucia Porto**. Imagem19/pg.59. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, junho 2012, código 14BSP.

execução da Bienal Latino-Americana, com o objetivo de facilitar e pôr em andamento vários temas que alargassem as possibilidades e peculiaridades que emergiam dos países latino-americanos. Em decorrência destas ações, novas perguntas nos inquietam a respeito de qual era o papel do Conselho, e quais ideias foram por ele colocadas. Em meio às novas decisões, o Conselho recém-constituído, demonstrou ter consciência dos vícios do fortalecimento dos EUA e da Alemanha quanto aos núcleos artísticos, assumindo copiar modelos de outras bienais.

Maria Amélia Bulhões,¹¹⁴ crítica de arte e curadora, apóia que a crítica difunda informações para o público não especializado, enquanto o pesquisador subsidie a elaboração desses conteúdos, constituindo o campo específico e autônomo de conhecimento: “O crítico de arte pode ter a exposição tanto como resultado de seu trabalho curatorial ou como objeto de sua análise textual, e o pesquisador pode tê-la tanto como objeto como resultado de estudos”.¹¹⁵ E ao falar especificamente sobre o artista, Maria Amélia nos faz entender que a arte procura guiar o espectador a ‘ver’ e, ao mesmo tempo, ‘tomar consciência’ de que algo lhe escapa, uma vez que é impossível lhe captar todas as nuances. Ela explica que esta condição da imagem artística permite-lhe, então, retomar, “os mitos oriundos de distintos tempos e diferentes regiões que se encontram no acervo de uma memória cultural, e com eles instaurar os novos ritos da arte”.¹¹⁶

De modo que, como se tratava de uma primeira bienal que acontecia na cidade

¹¹⁴ Maria Amélia Bulhões é Doutora em História da Arte na Universidade Sorbonne de Paris, professora do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade de Porto Alegre, RS.

¹¹⁵ BULHOES, Maria Amélia. (Percurso e desafios da crítica e da pesquisa de arte visual no Brasil) In GONCALVES, Lisbeth R., FABRIS, Annateresa (orgs). *Os lugares da crítica de arte*. SP: ABCA Oficial do Estado, 2005, p.196.

¹¹⁶ BULHOES, Maria Amélia (Memórias da mão) In: <http://www.casthalia.com.br/periscope/mariaameliabulhoes/memoriasdamao.htm>, acesso em 18/02/12 (21h10).

de São Paulo, de cunho cultural, tematizada e especificadamente latino-americana, o processo de pesquisa tornou-se um diferencial. É importante ressaltar que esta Bienal foi construída por críticos de arte, artistas e curadores do Brasil e dos demais países da América Latina e Caribe, no final da década de 70, tendo como objeto a busca da nossa identidade.

No arquivo histórico da Fundação Bienal de São Paulo, dentre os recortes de jornais, há relatos de que em 1970 reuniu-se um grupo de teóricos em Quito, Equador, em busca dos mesmos parâmetros identitários, e cuja bienal surgia por dissidência de seus artistas. Em 1973 foram realizados diversos simpósios relacionados à arte latino-americana. Em 1975, em Austin, na Universidade do Texas, a revista mexicana 'Plural' promoveu um encontro onde se discutiu o problema da identidade latino-americana. O encontro seguinte acontecia em Caracas, Venezuela, com a participação de estudiosos da Península Ibérica, nomeado por 'I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos', ao longo de 10 dias, em junho de 1978, reunindo onze países presentes, e trinta comunicações enviadas. Esta proposta girava em torno da definição da identidade latino-americana no seu fazer artístico, sua articulação e tentativa para abordagem desta criatividade. Aracy Amaral iria indagar muito a respeito desse encontro, da qual foi também ativa participante, ao lado de Marta Traba, e dos críticos brasileiros Roberto Pontual, Carlos Von Schmidt, entre outros, e da diretora do MAM Rio, Heloisa Lustosa. Esta por conta da representação brasileira - carioca que se apresentava simultaneamente no Museu de Arte Contemporânea de Caracas, porque era o momento da comemoração de 40 anos do Museu de Belas Artes. Aracy questionaria se esse Encontro não

estaria se definindo como um ‘evento bienal’, visto que em cinco meses, aconteceria a I Bienal Latino-Americana em São Paulo, ou mesmo, seria uma ‘redundância’. Esses críticos já estavam cientes que a direção da Fundação Bienal estruturaria a possibilidade de execução nos anos pares de uma edição nacional. Ficou evidente a ausência de qualquer dirigente da Fundação Bienal, e na ótica de Aracy, representava uma grande perda para a equipe brasileira, como ela destacou: “O Encontro teria propiciado excelente oportunidade para a articulação necessária para definir melhor, junto aos críticos dos países em pauta, a imagem ainda bem obscura do que se pretende em outubro próximo”.¹¹⁷ Continuou: “E com o Seminário sobre arte latino-americana, programado para este mês na Universidade do México, o calendário da área de arte parece demasiado acumulado para um único ano de 1978”.¹¹⁸ Assim, o encontro subsequente, na Cidade do México, foi na Universidade Autônoma do México–UNAM, sendo nomeada como ‘I Bienal Ibero-Americana’. O quinto encontro seria na I Bienal Latino-Americana em São Paulo, e na sequência, outra reunião marcada para 14 de novembro de 1978, em Buenos Aires, que contaria com a participação de brasileiros e argentinos estudiosos da arte. Além desses encontros, nos meandros das décadas de 60 e 70, mencionamos alguns outros movimentos de arte latino-americana, fora as bienais internacionais de São Paulo, que ocorreram em uma ou pouquíssimas edições, no continente: A Bienal Armando Reverón, em Caracas, Venezuela (1965); a Bienal de Córdoba,

¹¹⁷ Naquele momento a Bienal Latino-Americana continuava como um ponto de interrogação na cabeça de muitos, basta observar a citação ‘outubro’ para a definição de abertura da Bienal. Ver mais em AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e x-burguer* (1961-1981): São Paulo: Nobel: 1983, p.279.

¹¹⁸ Id. 1983.

Argentina, até sua III edição, (1966); I Bienal Centro-Americana de Pintura, Costa Rica (1967); Premio Di Tella, Buenos Aires, Argentina (1968); a I Bienal de Coltejer, Colômbia (1969); Exposição Panamericana de Calí, Colômbia (1970); a Bienal de Lima, Peru, até a II edição (1999); a Bienal de Coltejer, Medellín, Colômbia, até a II edição (1970); Exposição Coletiva de Pintura Contemporânea Mexicana em Havana, Cuba (1970); a Bienal de Medellín e a Bienal de Artes Gráficas de Calí (1972), entre outras que se sucederam, mas, que infelizmente não tiveram continuidade.

¹¹⁹ Cartazetes de referência ao Museu de Bellas Artes de Caracas, no ano de 1978, e às respectivas exposições locais.

¹¹⁹ Imagens 20 e 21 /pg.63. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, junho 2012 códigos CARTAZ_ORODELPERU e CARTAZ_ARNALDO POMODORO, sem identificação de fotógrafos.

¹²⁰ Cartazes de referência a 'Semana de Cultura' de Bogotá (CO) e ao Museu de Arte de Medellín, no mesmo ano de 1978.

O período foi marcado também pela Revolução Cubana¹²¹ e com a Guerra do Vietnã (1959-1975). O termo 'Revolução Cubana' foi associado à

¹²⁰ Imagens 22 e 23/pg.64. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, junho 2012 códigos CARTAZ_VILLEGA, e CARTAZ_VERACHAVESBARCELOS, sem identificação de fotografos. (Original: tamanho A2 de cada cartaz).

¹²¹ A Revolução Cubana foi um movimento armado, inicialmente, que levou à derrubada do ditador Fulgencio Batista de Cuba em 1º de janeiro de 1959 pelo Movimento 26 de Julho liderada por Fidel Castro. Fonte: http://www.suapesquisa.com/historia/revolucao_cubana.htm em 08/03/2011 (12h30).

“primeira experiência continental da arte em um sistema socialista”;¹²² e como referência à implantação em série, de programas sociais e econômicos do governo de Fidel Castro. A Guerra do Vietnã, não só gerou inúmeros conflitos, como veio a modificar socialmente, emocionalmente e culturalmente os ditames norte-americanos que tanto influenciaram o Continente Latino-Americano e Caribe.¹²³

Mircea Eliade fala desse pensamento simbólico como algo “consustancial ao ser humano, que procede a linguagem e a razão discursiva”, que desvenda certos feitiços da realidade, provocando qualquer outro meio de conhecimento, e justifica: “Por isso, seu estudo nos permite melhor conhecer o homem, ‘o homem simplesmente’, aquele que ainda não se compôs com as condições da história. Cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à história”.¹²⁴ Mircea Eliade assegura que o etnólogo atual entendeu a seriedade do simbolismo para o axioma arcaico, concomitantemente com sua coerência essencial, sua legitimidade, sua ousadia especulativa, sua ‘nobreza’, e que no século XIX não podia nem perceber. E assim, afirma que “o símbolo, o mito, a imagem pertencem à substância da vida espiritual, que podemos camuflá-los, mutilá-los, degradá-los, mas, que jamais poderemos extirpá-los”.¹²⁵ E vai além, ao colocar que certos mitos e símbolos circulam pelo mundo, disseminados por ‘certos tipos de cultura’, mas, que esses mesmos não

¹²² TRABA, Marta. Op.Cit. p.96.

¹²³ Para os Estados Unidos, a Guerra do Vietnã resultou na maior confrontação armada em que o país já se viu envolvido, e a derrota provocou a 'Síndrome do Vietnã' em seus cidadãos e sua sociedade, causando profundos reflexos na sua cultura, na indústria cinematográfica e grande mudança na sua política exterior, até a eleição de Ronald Reagan, em 1980. Fonte: http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/guerra_vietna.htm, acesso 08/03/11 (12h05)

¹²⁴ ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo, Martins Fontes, 1991,p.9.

¹²⁵ ELIADE, Mircea. Op.Cit., p.7.

são achados espontâneos do homem antigo, e sim, criações de um complexo cultural bem delimitado.¹²⁶

De tal modo que, na década de 70, observou-se um contínuo processo de integração e novas tratativas entre as culturas latino-americanas simultaneamente, com esses tantos conflitos. Dentro destas tratativas, exemplificamos a Bienal Ibero-Americana, na Cidade do México, que ao surgir em 1978 teve a participação de artistas provenientes dos países de língua portuguesa e espanhola. As exposições foram realizadas no Palácio de Belas Artes e promovidas pelo Instituto Cultural Domecq, com o apoio do Conselho Nacional de Cultura e o Instituto Nacional de Belas Artes. Como modelo da X Bienal Internacional¹²⁷, o recorte museológico desta mostra remeteu à seleção de uma técnica ou tema como eixo de representação. Na edição de 1978, verificamos uma homenagem especial à artista Fayga Ostrower, com a participação de Rubem Grilo e Liliane Dardot na exibição, e com o primeiro prêmio oferecido a Arlindo Daibert.

Tivemos outras bienais internacionais subsequentes que surgiram nas décadas de 80 e 90, como por exemplo, a Bienal de Havana, em 1984 e continua desde então, sendo em 2012 a sua nova edição, depois de três anos ausente do cenário internacional. Esta Bienal surgiu na tônica de criticar o modelo hegemônico vigente, e como proposta alternativa para a arte e a cultura visual nos países periféricos. A Bienal de Havana marcou uma nova largada, pelo fato de ser criada como “resposta à necessidade de um lugar onde se pudesse

¹²⁶ Ibid., p30.

¹²⁷ In (Fórum Arte das Américas) realizado em BH, 2001, por Marília Andrés Ribeiro (Mapa das Bienais Americanas), In Catálogo da X Bienal Iberoamericana de Arte: Grabado Iberoamericano, Instituto Cultural Domecq, México, 1996. Fonte: <http://www.comartevirtual.com.br/InstitutoArtedasAmericas/textMA.htm>, acesso em 25/11/2012 (12h30).

estabelecer um diálogo com os artistas do terceiro mundo”.¹²⁸ A Bienal Internacional de Pintura de Cuenca surge em 1986, e também permanece até o momento atual. Alicerçou um projeto cultural à própria cidade de Cuenca, com abertura de um espaço específico para experiências e reflexões em torno da pintura na América Latina, Caribe e América do Norte. Nesse caso específico, focalizando a recuperação da pintura indígena nos EUA. A Bienal Internacional de Santa Fé surge em 1995, continua com sua periodicidade, e tematizada a cada edição por um curador. A partir de 1997, observamos a articulação da Bienal Ibero-Americana em Lima, no Peru, resultado da escolha da cidade como patrimônio universal da humanidade e como ‘praça maior da cultura ibero-americana’. A primeira edição foi promovida pelo Centro de Artes Visuais da Municipalidade Metropolitana de Lima. Deu-se ênfase ao artesanato e ao cinema peruano, com uma mostra de standartes e, uma homenagem à Ana Maccagno, escultora, professora e coordenadora dos festivais de arte do Peru. Participaram desta primeira bienal os artistas brasileiros Paulo Climachauska e Lina Kim, e da segunda versão, o artista José Bento. No mesmo ano de 1997, surge a Bienal de Artes do Mercosul, promovida pela Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, presidida pelo então, empresário e colecionador de arte Justo Werlang,¹²⁹ cujo foco inicial partiu das relações comerciais e políticas do Mercosul e da necessidade de expandi-las para as relações culturais, artísticas, educacionais e sociais, e para promover a cidade de Porto Alegre, através de um evento de projeção internacional. Continua em franca expansão, organizada por

¹²⁸ LLANES, Lillian. ‘Die biennale von Havanna/The havanna bienal’. In: *Das lied Von der erde/ the song of the earth* cat.exp. Kassel, *Museum Fridericianum*, 2000, p.12. Apud MEYRIC-HUGHES, Henry (A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização) In Id. 2008, p.27.

¹²⁹ Catálogos da Bienal Mercosul e *Jornal da Crítica*, n.8, jan./fev./mar./2000, publicação da ABCA.

artistas-curadores, sendo que ocorreu a sua oitava edição, entre setembro-novembro de 2011.

Existe uma análise no mercado da arte a respeito da projeção das bienais em detrimento da funcionalidade expositiva dos museus, mais evidenciado a partir da década de 80. Observa-se que esta década foi marcada pela diversidade geográfica, em termos de se apropriar de locais culturalmente distintos, expondo diferentes linguagens artísticas, e conseguindo atrair o público pela própria heterogeneidade apresentada na mostra. A partir da década de 90 em diante, as bienais se tornam uma espécie de plataforma com características próprias para alguns artistas, e talvez, possamos incluir uma ‘atrofia’ do sistema de museus tradicionais por conta da excessiva dominação do mercado ocidental em relação à arte. Lembrando que as décadas passaram por influentes forças culturais, políticas e tecnológicas, ao mesmo tempo em que as bienais, na década de 80, encontravam dificuldade para definir sua identidade em relação à competição ascendente das feiras de arte anuais que passavam a conquistar o ocidente. Valorizava-se o turismo cultural, internacional e local. Os museus se viram obrigados a se aperfeiçoar, ou reduzir. Encerramos a década com o momento histórico da unificação da Alemanha com a queda do ‘muro de Berlim’ que definitivamente mudaria os rumos de compreensão que a juventude buscava alicerçar em seus ideários de liberdade. Nos mesmos anos 90, havia uma crítica disseminada em relação às instituições de arte, pela condução inadequada de distribuição da arte contemporânea, ou em fato, a tudo que se relacionava aos mecanismos de se validar obras de valor conceitualmente subjetivo. Exemplificamos a fala de Suzanne Keene: “Nada disso era inteiramente novo

porque os artistas desde os anos 60 já haviam sonhado com a ‘desmaterialização da arte’ e uma quebra com o mercado capitalista”.¹³⁰ De tal modo que, segundo Marília Andrés Ribeiro¹³¹, as bienais sempre fomentaram o diálogo e o intercâmbio cultural entre os países, além de, dinamizar o debate e a produção da arte contemporânea, contribuindo para o enriquecimento da cultura artística nas cidades onde se localizam¹³².

Analisa-se o desenvolvimento das bienais há mais de um século, vivendo seus momentos políticos conturbados, guerras e atentados, choques culturais, e com o avanço da globalização. As bienais tornam-se, mesmo assim, cada vez mais próximas do público, com uma arte híbrida, e já miscigenada em sua origem. Harald Szeemann evidencia isso de forma sucinta: “Um lugar no qual o público é protagonista, e um lugar de encontro entre artista, obra e espectador”.¹³³ A história das bienais de São Paulo, apresentada no livro da jornalista Leonor Amarante,¹³⁴ demonstra que a Bienal Internacional de São Paulo, em suas diversificadas e controvertidas edições, tornou-se a mais antiga e

¹³⁰ Suzanne Keene professora [Senior Lecturer] no Instituto de Arqueologia da *University College*, em Londres, apresentou parte deste resumo no ICOM 2004. KEENE, Suzane apud MEYRIC-HUGHES, Henry (A história e a importância da bienal como instrumento de globalização) In Id.2008, p.30.

¹³¹ Marília Andrés Ribeiro, doutora em História da Arte, coordenadora de projetos da C/Arte Projetos Culturais, participa do Comitê Brasileiro de História da Arte e da ABCA. *Tem experiência na área de História, com ênfase em História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: circuito atelier, artes visuais, história da arte, história oral e história cultural. Atua também nas áreas de crítica e curadoria de artes visuais.* Fonte: <http://www.comartevirtual.com.br/InstitutoArtedasAmericas/textMA.htm> e <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4783336A2>. Acesso em 18/02/12 (8h05).

¹³² Fonte: <http://www.institutoartedasamericas.com.br/textMA.htm> acesso em 25/05/2011(17H00). Este estudo norteou algumas das discussões ocorridas no Fórum ‘Arte das Américas’ realizado em Belo Horizonte entre os dias 7 e 9 de novembro de 2001. E também publicado no Jornal Estado de Minas, Belo Horizonte, 3 de novembro de 2001, pág. 2 - 3.

¹³³ SZEEMANN, H. “The timeless, grand narrative of human existence in its time”. In: *Cat.exp.*, 49th *International Exhibition, Biennale of Venezia*. Veneza:2001,p.XVIII. In MEYRIC-HUGHES, Henry (A história e a importância da bienal como instrumento de globalização) In Id. 2008, p.30.

¹³⁴ AMARANTE, Leonora. (prefácio): *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto: 1989.

constante exposição internacional das Américas, tornando-se a manifestação brasileira mais respeitada e conhecida no exterior.¹³⁵

Na opinião de Henry Meyric-Hughes¹³⁶, a partir do novo milênio tanto a Documenta como a Manifesta, e a própria Bienal de Veneza, não só modificaram sua forma de gestão, como passaram a “ênfatizar o processo, mais que o produto, e a ideia mais que o artefato”,¹³⁷ buscando uma visão externa à Europa. As bienais passam a oferecer uma “mudança de paradigma na qual nós como espectadores somos capazes de encontrar muitas culturas experimentais, sem possuí-las completamente”.¹³⁸ Na ótica de Harald Szeemann, a Bienal de Veneza na procura de se reinserir nas culturas dos anos de 1990 e 2000, tem buscado ‘um lugar no qual o público torna-se protagonista’, sendo um “lugar de encontro entre artista, obra e espectador”.¹³⁹

Discorrendo sobre o nosso país, o que há de mais fascinante nesta história e sua complexidade é a capacidade da Fundação Bienal de São Paulo de ‘reinventar’ a bienal brasileira quase a cada passo. De se adaptar e, na visão de muitos participantes, em diferentes épocas, ‘recuar diante de suas próprias conquistas’. Alambert e Canhete relatam que nenhuma edição da Bienal existiu sem “polêmicas, discussões, negações, aprovações ‘oficiais’, ‘desbundes’

¹³⁵ Fonte: <http://www.institutoartedasamericas.com.br/textMA.htm> acesso em 25/03/2011 às 16h40.

¹³⁶ Henry Meyric Hughes, presidente honorário da *International Association of Art Critics* (AICA), coordenador da *Council of Europe Exhibitions* de Paris. Atua como curador, consultor e pesquisador em arte. Foi cofundador da Bienal Europeia de Arte Contemporânea (2003), Manifesta, e presidente da Fundação Manifesta, Amsterdam, entre 1996-2007. Entre diversos prêmios recebidos, e tantas outras realizações em crítica de arte contemporânea. Fonte:

http://www.iniva.org/about_us/board_of_trustees, acesso 18/02/12 (7h30). Referencia o trabalho de Francisco Alambert em <http://www.aica-int.org/spip.php?article933>, acesso 18/02/12 (7h50).

¹³⁷ MEYRIC-HUGHES, Henry In (A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização) In Id. 2008, p.36.

¹³⁸ Citação de Okwei Enwezor, que foi diretor da Documenta 11. In: ENWEZOR, Okwei. Op.Cit.,p.27. apud MEYRIC-HUGHES, Henry (A história e a importância da bienal como instrumento de globalização) In Id. 2008, p.42

¹³⁹ SZEEMANN, H. (*The timeless: grand narrative of human existence in its time*). In: cat.exp.,49th *International Art Exhibition, Biennale di Venezia*. Veneza:2001, p.XVIII. In Id.2008,p37.

irresponsáveis ou tremendamente conscientes – amor e ódio em doses cavalares”.¹⁴⁰ Explica que tudo isso fez da Bienal de São Paulo um acontecimento único na cultura brasileira, e com poucos equivalentes no resto do mundo. O processo da Bienal Latino-Americana não foi estabelecido de imediato, e a primeira edição foi sugerida para novembro daquele ano de 1978.

2.1 A instituição da I Bienal Latino-Americana de São Paulo de 1978: história, tema e conceito

A história nos mostra que depois de catorze sucessivas bienais internacionais de arte, e mais quatro edições nacionais, a área expositiva passou a se organizar por núcleos temáticos. Nesse ano de 1978, em vez da V Edição da Bienal Nacional, surgiria então, a primeira e única edição da Bienal Latino-Americana de São Paulo. Um dos supostos desígnios de Ciccillo era a concretização unificadora entre uma bienal internacional e uma latino-americana, existindo em seu conceito pessoal uma separação em termos de arte internacional e arte latino-americana, como duas fontes culturalmente distintas. A história não sabe distinguir se realmente foi uma ideia original de Ciccillo.

¹⁴⁰ ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyanna. Op.Cit., 2004; p.12-13.

O ponto de reorganização das metas, da Fundação Bienal de São Paulo, viria após a morte de Ciccillo, em 1977 e, portanto, era necessário eleger um novo presidente, e buscar soluções rápidas. A Fundação Bienal de São Paulo tinha o histórico de um único presidente, fundador e realizador de todas as exposições, por mais de duas décadas e meia, ou seja, compreendidas entre 1951 e 1975. Os jornais da época noticiariam a partida do ‘mecenas’ da arte. Oscar Landman, substituto temporário, passa a presidência da instituição¹⁴¹ a Luiz Fernando Rodrigues Alves^{142/XXI}, que juntamente com o Conselho de Arte e Cultura eleito, elucida as intenções de sua gestão, com foco para menos paternalismo e mais profissionalismo. O jornal chileno *el Cronista* publicou a mudança: *Los artistas precisan cada vés más de nuestro apoyo, por las dificultades que encuentran para dar a conocer sus obras.*¹⁴³ De imediato, o Conselho da Fundação Bienal decidiu pôr em execução a I Bienal Latino-Americana para o ano de 1978, e também manter a XV edição internacional de 1979. Percebemos muita demagogia imposta nos bastidores políticos, daqueles que gerenciavam as grandes instituições de arte e cultura do país, como a própria Fundação Bienal de São Paulo.

Com a implantação da I Bienal Latino-Americana, era necessário um coordenador ou ‘diretor artístico’ para presidir a organização do Simpósio, que ocorreria paralelamente àquela bienal. O Conselho convidou Juan Acha, crítico de arte, de nacionalidade peruana e, radicado no México, há muitos anos, para

¹⁴¹ Jornal *El Cronista*. [S.I.] *Cambio de líder em bienal de São Paulo*. Chile: Santiago: 12/04/78.

¹⁴² Luiz Fernando Rodrigues Alves era sobrinho-neto do Conselheiro Rodrigues Alves, e neto de Virgílio Rodrigues Alves, que foi senador por São Paulo e vice-presidente do Estado. Professor, médico e um dos maiores colecionadores de arte do Estado de São Paulo, e também presidente do MAM (1973). Cf. Nota de fim: XXI.

¹⁴³ ALVES, L.F.R. In Jornal *El Cronista*. [S.I.] *Cambio de líder em bienal de São Paulo*. Chile: Santiago: 12/04/78.

ser o coordenador, por conta de seu currículo notório na área. O momento era de ações paralelas de manifesto em favor e contra a implantação de uma bienal diferenciada em seus aspectos sociais, econômicos, políticos e culturais, e de imediato, tematizada.

Indagamo-nos por que desse enfoque temático?

A própria abordagem temática ‘mitos e magia’, sugerido pelo Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo, mostrava muito da mentalidade que reinava nos países hispânicos e no Brasil. Para começarmos a buscar respostas, analisamos que entre os anos de 1960 e 1970, o momento era de reflexão, em que despontava a valorização do realismo mágico no continente, e esse se afirmava no cenário da América Latina, principalmente na literatura, como indicado por Irlemar Chiami. Exemplificamos dois autores notáveis desse tempo como, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa, entre outros. Em relação à Bienal Latino-Americana, tanto os jornalistas estrangeiros como os de São Paulo esclareceram que o tema foi a proposição dada para o primeiro evento latino-americano a ter a área de pesquisa da identidade continental, como um valor diferencial, e mais especificadamente, o jornalista da Folha da Manhã sugeriu que se agregaria a esse valor às áreas das “manifestações, da documentação da Bienal e do Simpósio”.¹⁴⁴ O crítico de arte Jacob Klintowitz explicou que a escolha do tema condutor era “uma incógnita, que não foi definida e, para a sua significação, dependeria da interpretação”.¹⁴⁵ Esperava-se,

¹⁴⁴ Folha da Manhã. [S.I.] *Mitos e magia na bienal latino-americana de São Paulo*. Porto Alegre, RS: 24/05/78, por Orlando Carlos Brasil.

¹⁴⁵ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Uma tomada de posição: mito, magia e nacionalismo*. São Paulo, SP: 23/11/78. [nº?], por Jacob Klintowitz.

ao menos, que o tema escolhido pelo Conselho Curador não fosse entendido como ‘folclore’. Visto que existia culturalmente na língua portuguesa certa ‘desqualificação pejorativa’ ao significado ‘folclore, ou folclorito’. E ao expedir os convites para as respectivas delegações dos países, perceberam que o tempo de execução proposto para tal ação era reduzidíssimo para se fazer um levantamento correto, ou pelo menos, inadequado em termos de documentação e pesquisa, e igualmente, para o levantamento das teses ao Simpósio. Tinham que buscar estudiosos da área de mitologia.

Mariza Bertoli^{146/XXII} afirma a dificuldade de se compreender o mito. Cita o mito como elemento constitutivo da obra de arte. Ela esclarece que existe o mito como ‘narrativa–padrão’, porém ao contar a história pode-se mudar um elemento antes do fim – é o que se chama de inflexão do mito, o lugar da sugestão do artista que vai multiplicando as narrativas, numa forma de contestação. Explica que:

“Até mesmo falar do fim em mito soa estranho, porque a narrativa é circular e o fim pode ser um começo. A dificuldade de entendê-lo reside na sua forma folhada. Desfolhando a imagem chega-se ao fundo do imaginário. Antes, porém o mito e a sua motivação se revelam. Desfolhar da imagem artística para atingir o nível mítico não dispensa a observação

¹⁴⁶ Mariza Bertoli é doutora em ‘Estudos Latino-Americanos Fundamentos e Crítica’ pela PROLAM-USP (2003), conselheira da Sociedade Científica de Estudos da Arte, Secretária Geral do ABCA e membro da AICA.
Fonte: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4753261H5&tipo=simples&idiomaExibicao=1>, acesso em 25/01/11 (12h35). Cf. Mais observações em nota de fim: XXII.

das intenções do artista ou o modo como ele se coloca no mundo simbólico”.¹⁴⁷

Observamos que é necessário primeiramente compreender em qual meio seria a inserção desse mito. Exemplificamos a confluência de obras de artistas de países oriundos da colonização espanhola em sua totalidade, fora o Brasil, e apresentados em um espaço museológico, como foi o caso da área expositiva da Bienal Latino-Americana. Em depoimento à autora, Mariza Bertoli comenta a universalidade e a propriedade do tema que foi proposto para a I Bienal Latino-Americana, que infelizmente não foi entendido por muitos artistas, e nem por alguns dos críticos de arte. Como ela descreve: “Se existe o universal na arte ele não está na pele da obra, mas, no nível mítico, que a crítica deveria ajudar a ver. Portanto, nada mais amplo e livre que sugerir ‘mitos e magia’, para revelar a nossa diferença. Mariza descreve: “Magia como sugestão evocativa da tarefa inelutável do artista de transfigurar os mitos, e atualizá-los em novos ritos, como diria Gillo Dorfles. Os mitos não desaparecem se mostram em novos ritos, porque necessitamos desse estímulo, para vencer o cansaço do cotidiano”. Mariza finaliza, evidenciando que o tema não tinha nada de restritivo, muito ao contrário, e nesse ponto, exemplifica que a tese de Darcy Ribeiro seria esclarecedora.

Maria Amélia Bulhões nos explica que a arte lida de uma maneira poética com os símbolos, mitos e imagens, tendo como fonte de sua potência os

¹⁴⁷ Mariza comenta que “Inflectir é desviar, mudar a direção prevista, enganar o destino. Promover o corte, tangenciar o nível mítico e retornar à superfície, ou seja, a o nível da intertextualidade. É o desejo que se impõe como artífice do ponto de inflexão do mito”. Ver mais em BERTOLI, Mariza. *A sedução dos contrários na arte na América Latina: através da análise comparada da produção artística de Francisco Brennand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador) e de Gustavo Nakle (Uruguai)*. São Paulo: 2003, p.34. Tese de Doutorado: Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM-USP, São Paulo.

desejos e os medos humanos: “A arte trabalha os mistérios da alma humana, sem tentar desvendá-los nem explicá-los, mas, antes os mantendo em suspenso”.¹⁴⁸ E como complementa Gilbert Durand: “Porque esse mistério é exacerbado pela consciência de que nem tudo pode ser dito, e que as imagens carregam muito mais significados do que uma leitura discursiva pode evidenciar”.¹⁴⁹ De tal modo que, ambos enfatizam que há a intenção de manter o enigma em suspenso, e para tanto, podemos perceber nos discursos verbais como nos discursos plásticos contemporâneos. E Maria Amélia, nos atualiza no âmbito da arte contemporânea, um movimento constante de sacralização/dessacralização/ressacralização: “Esse movimento corresponde, de certa forma, aos mecanismos de tentar o preenchimento do vazio deixado pela laicização da cultura com uma concepção sacralizada da arte”.¹⁵⁰

Claude Lévi-Strauss^{151/XXIII} assegura que a história deve ser percebida como nossa mitologia, e questiona: “Onde termina a mitologia e onde começa a história”?¹⁵²

Perante o enfoque da Bienal Latino-Americana, cada qual, crítico ou jornalista se colocou diante desta temática mítica. Walmir Ayala indicou que “a partir do pressuposto que não existia versão ‘verdadeira do mito’, todas as

¹⁴⁸BULHÕES, Maria Amélia In:

<http://www.casthalia.com.br/periscope/mariaameliabulhoes/memoriasdamao.htm>, acesso 18/02/12 (7h20).

¹⁴⁹DURAND, Gilbert apud BULHÕES, Maria Amélia In:

<http://www.casthalia.com.br/periscope/mariaameliabulhoes/memoriasdamao.htm>, acesso 18/02/12, (7h35).

¹⁵⁰ BULHÕES, Maria Amélia In:

<http://www.casthalia.com.br/periscope/mariaameliabulhoes/memoriasdamao.htm>, acesso 18/02/12 (7h50).

¹⁵¹ Claude Lévi-Strauss (Bélgica, 1908–2009), antropologista e etnologista francês, conhecido mundialmente como ‘pai da moderna antropologia’. Um dos grandes pensadores do século XX tornou-se conhecido na França, onde seus estudos foram fundamentais para o desenvolvimento da antropologia estrutural e introdutor às ciências sociais com enfoque estruturalista baseado nos estudos de Saussure. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/claude-levi-strauss.htm>, acesso em 02/11/11(8h00), Cf. Mais observações em nota de fim: XXIII.

¹⁵² Lévi-Strauss, Claude apud BERTOLI, Mariza In Id., 2003, p31.

versões pertenciam ao mito. Segundo sua ótica, “os mitos reatualizavam a verdade que nunca havia existido”.¹⁵³ Ayala enfatizou que o mito operava por imagens, forma de autoreferencialidade, formando uma totalidade indivisível, fundando uma nova realidade, e não tentando explicá-la”.¹⁵⁴ Jacob Klintowitz afirma que o jornalista Norton Azambuja deu o destaque na temática sugerida do mito como “manipulação conceitual de uma realidade, que poderia ‘se prestar a tudo’, e magia foi entendida como intervenção sistemática na natureza, que pressuporia a tecnologia”.¹⁵⁵ Norton de Azambuja, evidenciou que o tema foi um dos melhores que se poderia sugerir. Criticava-se o procedimento, e não a natureza nem o alcance do tema. O tema e a teorização da arte procederiam em uma avaliação aberta, porque as críticas centralizavam-se em pessoas e nas instituições: “Não despertariam maiores atenções, se critérios próprios dos historiadores de arte e dos críticos predominassem em nossos meios artísticos”.¹⁵⁶ Azambuja falou que a falta de interesse no que se referia à teoria da arte ou seu desconhecimento, talvez, estivesse impossibilitando tomar consciência da fecundidade de ‘mitos e magia’ como um tema museográfico e teórico-artístico. Indagou: “O quê fazem estas críticas, se não estivessem impedindo, sem intenção de fazê-lo, a teorização da nossa arte? Teorização que hoje deveria estar muito acima do historicismo e das críticas que se fazem segundo teorias importadas”.¹⁵⁷ Azambuja enfatizou que o significado moderno do tema seria alvo de grandes discussões, tanto em um caso como no outro,

¹⁵³ A Notícia. [S.I] *A bienal latino-americana: o tema em questão*. Rio de Janeiro, RJ:10/11/78. [nº], por Walmir Ayala.

¹⁵⁴ Id., 10/11/78, por Walmir Ayala.

¹⁵⁵ AZAMBUJA, N. In: Id., 23/11/78, por Jacob Klintowitz.

¹⁵⁶ Id., 22/08/78.

¹⁵⁷ Id., 22/08/78.

apontando a questão: “Defrontamo-nos com propostas e discussões universais, e não latino-americanas”.¹⁵⁸

Ao iniciar o Simpósio, Juan Acha provocou os participantes, questionando o desconforto que o tema estava causando no meio dos críticos de arte e artistas: “Muito bem, quem deve escolher o tema”?¹⁵⁹ A questão foi aberta porque alguns críticos de arte estavam acusando a Fundação Bienal de havê-lo estabelecido mediante procedimentos reprováveis, elucidando várias questões recriminatórias. O tema estava a cargo da instituição que organizava a Bienal, e se constituía sob sua responsabilidade. Acha explicou que, em algumas situações, era encarregado algum crítico ou estudioso para este assunto. Exemplificou a Documenta de Kassel, ou em outros casos, nomeava-se uma comissão, ou a própria organização decidia por si, como aconteceu na proposição do tema da I Bienal Latino-Americana. Esta Bienal tinha um Conselho integrado por artistas e críticos, de notório saber, e que por esse motivo, optaram pelo tema ‘mitos e magia’. Juan Acha esclareceu que esse procedimento era considerado normal, mesmo que fosse objeto de críticas. O tema não havia sido imposto. Ele argumentou que o Conselho tinha todo o direito de definir o tema e os assessores tinham toda a liberdade para aceitá-lo ou não: “Tornara-se impraticável que o tema fosse decidido em uma reunião de críticos de arte de toda a América Latina, ou daqueles de maior representatividade”.¹⁶⁰ Explicou: “Seria desejável, em princípio, um procedimento democrático, e que esse se depararia com “insolúveis questões de

¹⁵⁸ Id., 23/11/78.

¹⁵⁹ Jornal de Santa Catarina. *Mitos e magias na arte latino-americana*. SC: Blumenau: Fonte: 22/08/78, por Norton de Azambuja.

¹⁶⁰ Id., 22/08/78.

tempo e dinheiro”.¹⁶¹ O primeiro momento era de decidir se os procedimentos de realização para a Bienal, com a intenção de se discutir a continuidade a partir da segunda edição. Nesse caso, Acha justificou que haveria a partir da segunda edição, a possibilidade de ter um número maior de críticos de arte e artistas para escolher o próximo tema.

Mariza Bertoli, em outro depoimento à autora, esclarece alguns pontos interessantes com relação à escolha do tema, afirmando que ‘mitos e magia’ já havia sido sugerido por Adalice Araujo, cuja tese de doutorado foi intitulada “Mitos e Magia na Ilha de Santa Catarina”.¹⁶²

Iremos observar uma sequência programada de reuniões internacionais dos críticos de arte, exemplificando a questão em que uma das reuniões, a da Venezuela, antecedeu em apenas cinco meses, a Bienal Latino-Americana. E, na visão de Aracy Amaral, a particularidade de não ter nenhum dirigente da Fundação Bienal de São Paulo presente a esse Encontro, causou, no mínimo, curiosidade. Os críticos lá presentes em junho de 1978, já sabiam do escopo da Fundação Bienal de São Paulo. Portanto, a afirmação de Juan Acha, gerava mais equívocos na compreensão do planejamento estrutural da Bienal Latino-Americana.

Na estrutura organizacional, várias controvérsias apareceram, porque existia o receio da vinda de delegações oficiais nacionalistas com a tentativa de isolamento cultural e obscurantista, fazendo crer que a arte, a filosofia e a ciência pudessem ter um caráter nacional. Era esse o posicionamento dos militares das ditaduras em vigor. O Conselho esclareceu que o sistema temático

¹⁶¹ Id., 22/08/78.

¹⁶² Estudaremos a tese apresentada no Simpósio por Adalice Araujo no capítulo III.

deveria ser uma forma ‘normativa’ de atingir um nível mais rigoroso de propostas. Walmir Ayala colocou sua visão crítica como jornalista, avaliando um procedimento com falhas, e que era a favor da bienal temática, mesmo considerando “um desafio e um filtro esse encaminhamento sempre mais didático de soma de tendências afins, para a comparação e a média”.¹⁶³ Jornais de vários estados brasileiros traziam, em suas manchetes, contestações geradas pela temática escolhida.¹⁶⁴

A questão conceitual em torno do tema, importante reforçar, era o pensamento e a ação desses críticos de arte, jornalistas. Enfim, pessoas que se envolveram diretamente com ações e soluções para que esta Bienal acontecesse. Existia nesta mostra uma seriedade para a importância da arte e a problematização do tema como produto final do reconhecimento, com o levantamento do comportamento visual da cultura latino-americana. Havia a intenção de registrar os dados publicados na época, valorando a macro experiência que a construção de uma bienal de cunho mais específico da identidade latino-americana suscitaria em todos os grupos empenhados em seus princípios, tanto de cooperação como de retaliação. Esta avaliação deveria ser a finalidade de toda esta Bienal. Existia um discurso reivindicado por alguns críticos e artistas, que se baseava na probabilidade da Bienal ser aberta e ajustada à qualidade artística. No entanto, por estarmos vivendo em um período de ditaduras militares não só no Brasil, as autoridades brasileiras não estavam propensas a colaborar no exercício político de seus artistas. Para eles, o fato de criar uma Bienal Latino-Americana tematizada não era uma atitude salvadora,

¹⁶³ Id., 10/11/78.

¹⁶⁴ ACHA, Juan In O Popular. [S.I.] *Tema para a bienal causa controversia*. GO: 25/08/78. [nº?] [s/n]

mesmo porque, a própria Bienal de São Paulo teve como ponto de origem o modelo da bienal veneziana, vindo a se tornar uma espécie de ‘feira comercial’ do século XIX. As bienais estariam contaminadas por vícios das velhas bienais internacionais, como Walmir Ayala esclareceu: “Temos até hoje importado a maioria dos nossos temas e linguagens. É hora de darmos uma resposta a isso, e esta I Bienal Latino-Americana tem possibilidade de ‘abrir fogo’ neste sentido”.¹⁶⁵

Como seriam acertados muitos outros possíveis temas, a abertura festiva tornou-se catastrófica. Entre convidados, desconvidados e participantes espontâneos, houve “muita coisa impossível de classificar sob tal rótulo”.¹⁶⁶

Radha Abramo^{167/XXIV}, crítica de arte de São Paulo, comentava que a proposta de descentralização aceita na plenária visava constituir o comprometimento da intelectualidade brasileira: “No sentido da edificação de um projeto cultural nacional, em detrimento do dirigismo oriundo das indicações das elites dominantes e restritas aos centros mais desenvolvidos do país”.¹⁶⁸ Esta reunião da Fundação Bienal de São Paulo referia-se aos dois momentos de reflexão altamente profícuos:

“Primeiramente o intelectual brasileiro através da autocrítica declinaria das possibilidades de exercer o dirigismo cultural; e segundo, articularia a descentralização da burocracia cultural na tentativa de estender a uma maioria o poder de decisão e

¹⁶⁵ Id., 10/11/78.

¹⁶⁶ Id., 10/11/78.

¹⁶⁷ Radha Abramo jornalista e crítica de arte participou das Bienais de São Paulo e de Veneza. Quando atuou como comissária adjunta para a definição de projetos expositivos. Fonte: <http://www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/memoria-e-historia/exposicoe>. Acesso em 18/02/12 (8h20). CF. Ver mais nota de fim: XXIV.

¹⁶⁸ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Descentralização da burocracia cultural*: primeira vitória da Bienal Latino-Americana. São Paulo: 12/04/1978, [nº?], por Radha Abramo.

comprometimento intelectual. Salvaguarda-se, assim, a própria cultura brasileira e a representação nacional na I Bienal Latino-Americana”.¹⁶⁹

A Fundação Bienal de São Paulo se viu frente ao grave problema da escolha dos artistas que representariam a delegação brasileira.^{XXV} O jornalista Fernando Lemos inquiria ao leitor quem seriam esses artistas, de onde eles vinham, e como poderiam ser convidados.¹⁷⁰ A postura geral, antes de qualquer decisão definitiva, era que a intelectualidade brasileira, deveria ter sido consultada. Ficou claro que houve uma inversão de papéis. Fernando Lemos enfatizou que as respostas deveriam ter sido dadas pela própria Bienal, mas, a tarefa tinha sido entregue a terceiros. Cogitava-se a dificuldade em solicitar aos artistas e críticos de arte e antropólogos, como Mario Pedrosa, Mario Chamie, Claudio Villas Boas, Aracy Amaral, Ferreira Gullar, Walter Zanini entre tantos outros, como especificar quaisquer normas de procedimento. Esta era a questão.

A inscrição das obras foi fundamentada no ponto de vista histórico, sociológico, antropológico, e quanto ao seu conteúdo, mágico e mítico.^{XXVI} Assim, no dia 17 de maio de 1978, o Conselho da Fundação Bienal se reuniu para deliberar que todos aqueles que estivessem trabalhando com o tema ‘mitos e magia’, poderiam apresentar seus trabalhos e pesquisas ao Conselho Curador com a finalidade de estudo e seleção para a mostra. O Conselho veio a propor que cada uma das fundamentações manifestasse os respectivos elementos visuais, e se dividisse em duas categorias: como ‘iconográficos’, com tema e

¹⁶⁹ Id., 12/04/78.

¹⁷⁰ Folha de São Paulo. Coluna Artes Visuais. *Uma inversão de papeis: primeira bienal latino-americana*. São Paulo: 16/04/78. (História da própria fundação), [nº?] por Fernando Lemos.

personagem, signos e símbolos; e como ‘compositivos’, com cor, formas e espaços, de materiais e texturas, de gestos e rituais, por meio de uma observação específica. Viabilizou que todas as linguagens seriam aceitas, bem como, as técnicas e processos que contemplassem os elementos mencionados. Por outro lado, o artista que se julgasse suficientemente apto a responder a proposta da Bienal de ‘mitos e magia’, poderia inscrever seus trabalhos. O regulamento entrou em vigor.

Esse regulamento tornou-se fonte preciosa para se entender o cenário do pensamento crítico que perpassava no cruzamento das áreas da exposição e da pesquisa para se chegar aos grupos regionais convidados, bem como, com os respectivos palestrantes do Simpósio.

Que cenário simbólico era esse?

“Pensar o objeto artístico no seu campo de produção é reconhecer que ele não está isolado de um campo de relações de força que se manifestam transfiguradas em relações ao sentido”.¹⁷¹ Mariza Bertoli explica que ao pensar esse campo de produção é preciso ponderar sobre ‘a interpenetração dos gêneros e seu lento processo de autonomização’. Vivenciam-se processos acumulativos, e nem sempre conscientes, que envolve o indivíduo artista e ao seu trabalho com todas as inferências, e no coletivo, a história da arte, com todos os exemplos e arquétipos, gerando imposições que, de modo singular, flertara a cada um em respostas artísticas de ‘empatia ou rebeldia’. E assim, Mariza evidencia que “nascemos na cultura e na língua, e o olhar do artista, como o do receptor, não é

¹⁷¹ BERTOLI, Mariza. Op.Cit. 2003, p.13

inocente. É um olhar cultural sobre coisas nominadas, postas por práticas sociais e marcadas por vivências individuais, que lhes conferem um peso emocional e uma carga identitária”.¹⁷² Ela justifica que ao pensar o objeto artístico em seu campo de produção, reconhecemos que não está isolado de um campo de relações de força que se manifestam transfiguradas em relações de sentido¹⁷³. Mariza fala de uma malha simbólica na produção cultural de um país ou determinado território, em que os acontecimentos sociais e seus artistas proeminentes se mostram, e se encontram, em afinidades simbólicas. Diz respeito ao reconhecimento de um ‘filtro da localidade’ como reconhecimento de seus artistas e respectivas obras, porque o “olhar é cultural e a linguagem como a arte são práticas dialetais”.¹⁷⁴ De tal modo que, a pesquisadora nos faz compreender a importância de se imergir na densidade desse simbólico. Como ela destaca: “Processo que exige a vivência do olhar novo, capaz envolver o imaginário e o real, em que se torna necessário relacionar texto e contexto, de enxergar os fantasmas coletivos, que se expressam figurativamente nas obras de arte”.¹⁷⁵ Partindo do pensamento de Pierre Bourdieu, Mariza esclarece que a existência de uma história artística está relacionada tanto com os artistas e suas obras, como ao campo de produção simbólica, envolvendo artistas e suas respectivas obras, que incluem as rupturas estéticas com a tradição, e vice-versa daqueles que querem romper como manter esta relação dual com a tradição, e instiga:

¹⁷² Ibid., p.13-14.

¹⁷³ Ibid.,p13.

¹⁷⁴ Ibid., p13-14.

¹⁷⁵ Ibid.,p13-14.

“Por esta razão é que o sociólogo recomenda o pensar relacional para apreender espaços sociais mesmo que a informação esteja associada a indivíduos”.¹⁷⁶

Lisbeth Rebollo Gonçalves fala de uma ‘teia cultural de valores’ de complexidade ‘híbrida’, em relação à arte latino-americana e brasileira. Demonstra a necessidade de se levar em conta a dimensão significativa das variáveis compostas, que conduz ao entendimento da lógica do pensamento visual latino-americano. E assim, compreendermos parte de como surge a nossa latino-americanidade, como linguagem representativa e complexa, de propriedades estéticas estruturantes. Evidenciada quando “a acumulação cultural interna é capaz de promover não só a ‘matéria- prima’, mas, também uma ‘cosmovisão’” de toda esta relação simbólica, por meio de fontes referenciais também híbridas e qualitativamente diversas.¹⁷⁷ Explica que “o artista trabalha como um tecelão, com uma complexa gama de fios a tecer, fios de diferentes espessuras e propriedade. Sua maneira de construir nasce de sua história, da espiritualidade de seu mundo, um mundo que traduz via percepção visual”.¹⁷⁸ O ‘filtro’ é o olhar do artista que se volta ao lugar, e está diretamente ligado à sua consciência nacional, como espaço revelador de sua identidade.

Qual inserção do Regulamento?

Analisando nesse sentido, o crítico de arte e jornalista Carlos Von Schmidt^{XXVII} tinha uma função específica junto à Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁷⁶ Ibid., p.13

¹⁷⁷ Ver mais em GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Modernização e modernidade na arte brasileira do século XX) In GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, 28-29. (Edição especial para o XLI Congresso Mundial da AICA 1-4 outubro de 2007/São Paulo/Brasil).

¹⁷⁸ Ibid. p.28.

Assinalava que competiria ao Conselho de Arte e Cultura, aos eventuais críticos de arte convidados, a análise do material inscrito e da sua seleção e apresentação ao público.¹⁷⁹ Porque Carlos Von Schmidt acreditava que as respostas não só seriam mais amplas, como também, a amostragem muito mais rica. No entanto, sua preocupação era o tempo real que existiria entre a reunião de 8 e 9 de abril até as respostas dos grupos regionais, que seriam limitadas até 31 de julho. O fluxo de ações era curto, podendo vir a complicar a participação. De certa maneira, o tema causou uma reverberação maior por conta de quem poderia participar, sendo que naquele ano não haveria premiação. É importante ressaltar que havia, em geral, uma ‘tradição’ nas premiações das edições internacionais. Eram doações espontâneas, a fundo perdido, cuja reciprocidade tendia simplesmente à exposição dos nomes dos patronos nas publicações, fosse pela mídia ou catálogos, ou ambos. Porque todos queriam ser reconhecidos como doadores, como explica Maria Bonomi.¹⁸⁰ Estava-se ‘quebrando’ uma tradição.

Deu-se início a expedição dos convites de protocolo, baseados na decisão e objetivação da temática.^{xxviii} No entanto, dos sessenta convidados, apenas vinte e três compareceram ao pavilhão Armando de Arruda Pereira, no Parque Ibirapuera. Havia poucos representantes de outros estados do Brasil, como Aline Figueiredo (ABCA) de Cuiabá, Bené Fontelles, artista plástico baiano, residente em Brasília, Enio Marques Ferreira (ABCA) do Paraná, Carmen Portinho (ABCA) e Francisco Bittencourt do Rio de Janeiro; Lívio Abramo, artista brasileiro residente no Paraguai, e Norah Beltram, artista boliviana, casada então, com

¹⁷⁹ SMIDTH, Carlos Von In: Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Soluções de caráter suplementar*. São Paulo: 16/04/78. [nº?], por Radha Abramo.

¹⁸⁰ BONOMI, Maria. (Bienal sempre) In Id., 2001-2, p.33.

Antonio Henrique Amaral. A esmagadora maioria dos presentes constituiu-se de intelectuais de São Paulo, representando apenas 10% dos convidados. A mesa foi formada pelo presidente da Fundação Bienal e pelo Conselho, que aprovou a moção proposta em plenária sobre a organização de grupos de trabalho que discutiriam o temário da reunião. A maioria dos presentes se negou a recomendar nomes ou instituições a serem contatados para a realização da Bienal Latino-Americana, apesar de sentirem abertura ao diálogo por parte da Fundação Bienal. Foram convidados a participar destas reuniões autoridades, como Darcy Ribeiro, Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, Claudio Villas Boas, Leo Gilson Ribeiro, Marcio de Souza, Oscar Niemeyer, Antonio Callado, Glauber Rocha, Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi, Roberto Pontual, Aracy Amaral e tantos outros, que infelizmente, por razões de boicote, e razões pessoais, não compareceram às reuniões. Carlos Von Schmidt reiterou que se eles tivessem participado, teriam contribuído e muito com sua experiência, e reconhecido saber para tantas outras soluções. Von Schmidt esclareceu que a formação dos grupos somente poderia ter caráter suplementar, por haver um regulamento elaborado, aprovado, e divulgado antes da convocação para as reuniões naqueles dois dias.¹⁸¹ Os participantes que discutiriam os assuntos da área ‘das manifestações’, indicaram o nome de Carlos Von Schmidt para ser o coordenador dos respectivos trabalhos.

A crítica de arte Radha Abramo explicou que o item 8, do capítulo II, do regulamento da Bienal Latino-Americana previa que os grupos regionais seriam escolhidos por indicação do Conselho de Arte e Cultura, pelo grupo de

¹⁸¹ SMIDTH, Carlos Von In Id., 16/04/78.

coordenação, e pela direção da própria Bienal.¹⁸² Caberia a esses dois últimos, a avaliação e agrupamentos do material remetido, de acordo com as quatro origens especificadas no artigo 2º. Os grupos teriam por função, o levantamento ‘das manifestações’ através de contatos e indicações de artistas, grupos e entidades, e estariam ainda incumbidos da remessa de representação regional. Definiu-se no item 5 do capítulo II do regulamento, que a própria direção da Fundação Bienal de São Paulo deveria enviar um ou mais delegados credenciados para as avaliações do trabalho dos grupos regionais. À medida que as discussões foram se estabelecendo, chegou-se à conclusão de que a simples indicação de nomes também não seria suficiente.¹⁸³ A representação definiu a ‘Seção As Manifestações’ do item 2, do capítulo II, de ‘caráter basicamente plástico-visual’, e com uma coordenação polivalente e consultiva, atuando junto ao Conselho.¹⁸⁴ Radha Abramo complementou esta definição: “Eram grupos regionais com o mesmo caráter polivalente e consultivo, escolhidos por áreas geográficas, responsáveis pelo levantamento e remessa de material”.¹⁸⁵ Explicou que foi estabelecido um organograma operacional, em que esses grupos regionais seriam constituídos por pessoas com notório saber, com conhecimento em áreas diversificadas. Estas pessoas assessorariam o grupo de coordenação, que por sua vez, visava também apoiar o Conselho da Fundação Bienal, trazendo sugestões aos artistas e às entidades de pesquisa que estivessem trabalhando dentro do tema proposto. Foram indicados para formação do grupo de coordenação, entre outros, Giselda Leirner, artista graduada em Filosofia pela

¹⁸² Id., 12/04/78.

¹⁸³ Id., 16/04/78

¹⁸⁴ Id., 12/04/78.

¹⁸⁵ Id., 12/04/78.

USP; Carlos Von Schmidt, crítico de arte e então, diretor do Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP; Carmem Junqueira e Antonio Porro, antropólogos; Ulpiano Bezerra de Menezes, arqueólogo, pesquisador e professor da USP; Casimiro Xavier de Mendonça, crítico de arte e balé; Thomaz Farkas, cineasta; Enio Squeff, musicólogo, e Jefferson del Rio, crítico de teatro. Para os grupos regionais foram indicados representantes de vários estados brasileiros. Do Distrito Federal, o Centro Nacional de Referência Cultural, dirigido por Aloizio Magalhães, e Gisela Magalhães. De Mato Grosso, o Museu de Arte Popular da Universidade, com Aline Figueiredo. Da Bahia, a Universidade Federal, Pierre Verger, Costa Lima, Mario Cravo Neto, e Valdolir Rego. Do Amazonas, Marcio de Souza. Do Pará, o poeta Thiago de Melo, e Napoleão Freire. Do Rio de Janeiro, os cineastas Nelson Pereira dos Santos e Sergio Muniz, cineastas. Do Paraná, Enio Marques Ferreira. E de São Paulo, Maria Isaura Pereira de Queiróz, Lux Vidal e Maureen Bisilliat.¹⁸⁶

Com a aprovação unânime do grupo de trabalho, os aceitos foram: Aline Figueiredo, Francisco Bittencourt, Radha Abramo, Norha Beltram, Bene Fontelles, Casemiro Xavier de Mendonça, Maureen Bisilliat, Antonio Porro, Ubirajara Ribeiro, Luis Paulo Baravelli, Sheila Leirner, Giselda Lerneir, e Enio Marques Ferreira. Vários outros nomes de personalidades de áreas diversas e entidades foram sugeridos à Bienal, como um possível ponto de partida, para uma resposta mais ampla e abrangente no que se referia à temática. O grupo de trabalho referente ao capítulo das 'Manifestações' foi o mais atuante dos três,

¹⁸⁶ Id., 12/04/78.

não só porque fundamentaram a procura de identidade cultural, como propuseram a descentralização da burocracia cultural.

Foi traçado e estabelecido o caráter de participação oficial pelo regulamento, validando as regras de participação e respectivas anuências. Todo esse empenho dos grupos de trabalho teve dois objetivos: primeiramente em relação à participação brasileira na Bienal balizando os cuidados necessários, e o segundo, com a intenção de formular conceitos para “detectar, auscultar e, se possível, identificar a existência ou não, de uma arte propriamente latino-americana”.¹⁸⁷

No momento preparatório para I Bienal Latino-Americana houve a troca do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo. Em uma pequena nota foi anunciado que o crítico de arte, Alberto Beuttenmüller, assumia a presidência do segundo Conselho de Arte e Cultura, e seu vice-presidente seria Geraldo Edson de Andrade, representante da ABCA. Os nomes dos novos conselheiros eram Radha Abramo, Carlos Von Schmidt, Olívio Tavares de Araujo, e o presidente da Fundação Bienal, Luiz Fernando Rodrigues Alves.¹⁸⁸

¹⁸⁷ SMIDTH, Carlos Von In:Id.,16/04/78.

¹⁸⁸ Folha de São Paulo. [S.I.] *Bienal tem novo conselho*. São Paulo: 24/10/78. [nº?][s/n]

2.2 A Bienal Latino-Americana abre suas portas e desperta questões limites entre a arte e o conceito de América Latina

Com quatorze países presentes, e totalizando dezoito edições postas, a Fundação Bienal de São Paulo abriu suas portas, no pavilhão Armando Arruda Pereira, no Parque Ibirapuera. A I Bienal Latino-Americana contou com representantes dos seguintes países: Argentina, Brasil, Bolívia, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Honduras, México, Paraguai, Peru, Republica Dominicana, Uruguai e Venezuela. Ocorreu no período de 3 de novembro a 17 de dezembro de 1978, funcionando “de terça feira a domingo das 15 às 22hs”.¹⁸⁹ A Bienal reduziu-se a um panorama muito menor do que era esperado, dividindo-se em três partes, sendo a parte artística nomeada por ‘Apresentação’ com obras expositivas; a parte de ‘Documentação’ que também incluiu exibição de filmes e danças, e a terceira parte era o ‘Simpósio’, favorecendo exposição de teses, e argumentação entre os diversos pesquisadores, críticos de arte e artistas plásticos.

Com o tema estabelecido ‘Mitos e Magia’ e subtemas referentes aos mitos de origem, conforme definido no regulamento, a I Bienal Latino-

¹⁸⁹ Folha da Tarde. Coluna Artes Visuais. *I Bienal Latino-Americana*. São Paulo: 18/11/78. [nº?] [s/n]

Americana reuniu cento e setenta artistas internacionais, sendo sessenta e dois artistas brasileiros. A mídia internacional ressaltou a versão continental da bienal paulista, comentando com ênfase esse número de participantes brasileiros e argentinos, e evidenciou a presença do crítico de arte argentino, Alfredo Andrés,¹⁹⁰ a abertura da exposição, a importância do espaço que o Simpósio ocuparia nos dias de evento paralelo, e o foco na documentação para a pesquisa. No Brasil, a Folha de São Paulo trouxe a temática à sua manchete, alertando sob o risco do “folclórico sobrepujar as intenções”.¹⁹¹ Identificou e numerou cada uma das delegações presentes, por país representado. Como a da Argentina, com a comissária Silvia Ambrosini, e o *Grupo CAYC*, entre outros participantes, que levantara no ano anterior o grande prêmio da XIV Bienal Internacional

Grupo de Los Trece (detalhe) ¹⁹²

¹⁹⁰ *La Opinion. La bienal latinoamericana y el fin de La dependencia europea*. Buenos Aires: AG: 16/4/78, [nº?] por Alfredo Anders.

¹⁹¹ Folha de São Paulo [S.I.] *O risco do folclorito sobrepujar as intenções*. São Paulo: [1978] [nº?] [s/n]

¹⁹² Conjunto de obras: *sem identificação*. **Grupo de Los Trece** (Argentina), artista: Vicente Morotta (Serigrafia/detalhe do conjunto) Imagem24/pg.92. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.034, sem identificação de fotógrafo.

Grupo de Los Trece ¹⁹³

¹⁹³ Conjunto de obras: *sem identificação*. Artistas: **Grupo de Los Trece** (Argentina). Imagens 25 e 26/pg.93. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00003-AMPLI e 01BLA00004-AMPLI, sem identificação de fotógrafo.

A comissão da Bolívia veio com a comissária Norah Beltran, e mais dez artistas. Do Chile, com a comissária Nena Ossa, diretora do Museu Nacional de Belas Artes de Santiago, e mais dois artistas: Carmem Aldunate e Juan Egenau. Da Colômbia, com o comissário Camilo Jaramillo de La Torre, e mais três artistas, Antonio Grass, Antonio Roda e Juan Camilo Uribe. O Equador com Annibal Villacis, Chikky de La Torre, Leonardo Tejada e Nelson Roman. O México veio com a maior representação, com trinta participantes, sendo esses artistas autônomos da arte popular e nomes consagrados e internacionais, todos mexicanos de nascimento ou por adoção à pátria,^{xxix} como: o artista visual neólogo Filipe Ehrenberg (1943), o pintor Rufino Tamayo (1899 –1991), o pintor guatemalteco Carlos Mérida (1893, Ciudad de México-1984), Enrique Guzmán Villagom, o artista gráfico Francisco Toledo (1940), Jesus Ferreira, pintor e ilustrador José Luis Cuevas (1934), pintor, gravador e escultor Luis Lopez Loza (1939), o fotógrafo Manuel Alvarez Bravo (1902-2002), Rojas Gonsales, e mais o comissário Senin Molina. A delegação do Paraguai trouxe o comissário e gravador brasileiro Lívio Abramo. Do Peru, compareceram: Alejandro Barronechea, o pintor, escultor, historiador Juan Manuel Ugarte Eléspuru (1911-2004), foi um destacado pintor, escultor, historiador y escritor peruano Tilsa Tsuchiya, entre outros. Da República Dominicana, com oito artistas, e o grupo Caramanchei. Do Uruguai, o comissário Ángel Kalemberg do Museu de Artes Visuais, e os artistas German Cabrera, Hermenegildo Sabat e Luis Solari. A Venezuela foi representada pelo artista Armando Reverón, sendo que não consta nem sua inserção no catálogo do Simpósio, talvez pelo material não ter sido enviado em tempo hábil de produção. A delegação brasileira foi representada

pelos artistas que aceitaram o convite feito pela própria Fundação Bienal, ou que foram selecionados pelo Conselho de Arte e Cultura, a citar: Anderson Medeiros, Alcides Santos, Aloísio Zaluar, Ana Carolina Teixeira Soares, Antonio Henrique Amaral, Antonio Carlos Fontoura, Antonio Maia, Antonio Nássara, Antonio Poteiro, Antonio Valentim de Oliveira Lino, Antonio Walter Bachi Garcia, Berenice Gorini Rodrigues, Berenice Toledo, Bernardo Caro, Carlos Francisco Moura, Chico da Silva, Claudia Andujar, Dimitri Ribeiro, Edivald Ramosa, Eddy Tricerrri, Edgar de Carvalho Jr, Edgar Vasques, Geraldo Teles de Oliveira (G.T.O), Gilberto Salvador, Glauco Pinto de Moraes, Glauco Rodrigues, Grupo Etsedron, Guilherme de Faria, Henrique Leo Fuhro, Humberto Espíndola, João Calixto, João Sebastião Costa, José Lima, José Ricardo Dias, Lea Correia Pinto, Lia Robatto, Luis Ernesto Kawall, Márcia Demange, Maria Helena Chartuni, Maria Tomaselli, Cirne Lima, Maureen Bisilliat, Mazda Perez, Newton Cavalcanti, Niobe Xando, Norma Benguel, Osmar Pisani, Reginaldo Fortuna, Ronald Sperling Horst, Sergio Bezerra Pinheiro, Sergio Pastura, Sigisfredo Mascarenhas, Sonia Rangel, Silvia Rodrigues, Maria Luisa Campos, Ubirajara Ribeiro, Valdir Sarubbi, Zélio Alves Pinto e Ziraldo Alves Pinto, entre outros. Contou também com a participação da Fundação Nacional de Arte - Funarte, com a contribuição do negro ao folclore brasileiro e a apresentação de uma ampla coleção de peças indígenas, coletada pelos irmãos Claudio e Orlando Villas Boas.¹⁹⁴

¹⁹⁴ Id.,[1978].

Grupo ETSEDRON ¹⁹⁵

Na solenidade de abertura, às 11hs do dia 3 de novembro de 1978, o presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Luiz Fernando Rodrigues Alves, pronunciou um simples e rápido discurso. Durante esta nota, fortaleceu a ideia de que tinham vivido meses de luta, com trabalho intenso e procurando resolver todos os tipos de problemas. Incitou a questão sobre as deficiências estruturais e econômicas, formalizando que o esforço foi compensado. Disse que a Bienal foi feita por seus participantes, cabendo a cada um, a responsabilidade de manter

¹⁹⁵ Obra: *sem identificação*. Artista: **Grupo ETSEDRON**. Imagem27/pg.96.

Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.235, sem identificação de fotógrafo.

sua continuidade e de transformá-la numa “expressão viva e atual de tudo que se pretendia e se desejava, das carências e da força da América Latina”.¹⁹⁶

¹⁹⁷ Grupo

ETSEDRON

¹⁹⁶ Folha da Tarde. *Pouca gente compareceu a abertura da I Bienal Latino-Americana*. São Paulo: 04/11/78. [nº?] [s/n]

¹⁹⁷ Obra: *sem identificação*. Artista: **Grupo ETSEDRON**. Imagem28/pg.97.

O intuito de caráter prático desta Bienal foi o de abrir espaços às manifestações culturais, mostrando a realidade do Continente Latino-Americano e Caribe, e sua identidade, que por diversas vezes, “era marginalizada na convivência com outros centros de expansão cultural”.¹⁹⁸ Rodrigues Alves também confirmou a ordem sequencial das bienais latino-americanas na capital paulista, com o intuito de proporcionar e criar um ambiente onde a arte latino-americana fosse vista e considerada, podendo se firmar e se afirmar perante os outros continentes, com uma visibilidade maior do que acontecia na Bienal Internacional de São Paulo.

A inauguração contou com as presenças do ministro da Educação, Euro Brandão, e os secretários de Cultura do Estado e do Município, Max Feffer e Sábato Magaldi. Esse último também representando o prefeito de São Paulo, Olavo Setúbal. Outras autoridades estiveram presentes, como Guy Brandão, chefe do departamento de Cooperação Cultural Científica e Tecnológica, e pessoas ligadas à arte e a cultura popular, além de diretores, artistas e críticos de arte, e muitos dos artistas que participavam com seus trabalhos. Mesmo assim, menos da metade dos convidados compareceram à inauguração promovida pela Bienal. Ponderou-se sobre a ausência do prefeito da cidade e do governador de São Paulo, como noticiou Hugo Bonanni: *Apesar de ser año electoral y estar en vísperas de elecciones*.¹⁹⁹ Ao falar com os jornalistas, Brandão defendeu abertamente o controle da censura sobre as atividades artísticas. De fato, tentou se esquivar dos jornalistas presentes, afirmando que só falaria a respeito da

Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.233, sem identificação de fotógrafo.

¹⁹⁸ Id., 04/11/78.

¹⁹⁹ Revista Confirmado. Artigo: *El Mito Del Desencuentro*. Buenos Aires, Argentina: 23/11/78, Nº 464 AÑO 12, por Hugo Bonanni.

Bienal Latino-Americana, e não responderia a nenhuma outra questão ligada à política. Foi questionado a propósito da importância desta Bienal, ao que respondeu: “Já disse o poeta que a poesia é necessária; num caso como esse, onde se verifica a soma de esforços de inúmeros países, a mostra tem significado; pois, demonstra que a América Latina tem muito que dizer ao mundo hoje”.²⁰⁰ Brandão para amenizar a situação, falou a respeito da natureza específica de cada país presente, manifestada através da cultura e da arte, evidenciando a grande relevância desta primeira edição para a cultura latino-americana, e para o mundo. Por trás de tudo isso, existia uma grande repressão à arte, e o elogio à censura militar, declarando aos jornalistas que “o artista brasileiro era livre para criar”.²⁰¹ No entanto, explicou que “a censura que sempre existiu, devia existir; assim, como a política, para evitar a degenerescência humana”.²⁰² Colocou que a arte no Brasil estava evoluindo em consequência dos incentivos governamentais, citando como exemplo desse incentivo, a própria criação da Fundação Nacional de Arte – Funarte.

Destarte, a inauguração ganhou um pouco de animação com os quarenta bailarinos do grupo de dança experimental da Universidade Federal da Bahia – UBA, de Salvador, que apresentavam o balé ‘Ao Pé do Caboclo’, de Lia Robatto e Sonia Rangel, interferindo nos espaços da Bienal. Estavam vestidos de poncho e conga, como símbolos da latino-americanidade, misturando-se ao público, ao som do grupo Zambo. Percorreram, dançando, todo o pavilhão da marquise do Ibirapuera. Na manhã da inauguração, tanto o antropólogo brasileiro Darcy

²⁰⁰ Id., 04/11/78 .

²⁰¹ [Jornal?][S.I]. *Euro defende censura ao inaugurar a bienal*. [1978][nº?][s/n]. O ministro definiu ‘degenerescência humana’ como ‘tudo aquilo que fosse feito em detrimento da dignidade do homem’.

²⁰² Id., [1978].

Ribeiro como a maioria dos presentes ficaram seduzidos com esta apresentação. Os fotógrafos e correspondentes estrangeiros também se entusiasmaram com a proposta, sendo esta uma recriação coreografada dos diversos aspectos da figura do caboclo, entidade do culto afro-brasileiro, e símbolo patriótico de grande significado popular na Bahia. A própria coreógrafa, Lia Robatto, explicou a importância do espetáculo cênico, que possuía um caráter ritualístico, independente de seu conteúdo: “a magia existe em sua ação dramática, porque procuramos explorar os espaços de circulação do público da Bienal, por meio dos cortejos”.²⁰³

O jornal de Santos, a *Tribuna*, enfocava os horários e dias das apresentações, e explicava a proposta mais detalhadamente:

“A relação público palco foi ativa, apesar da acústica não ser apropriada para demonstração deste gênero. Dentre os gritos dos dançarinos e a música que ressoava alta, a análise da proposta como meio de invocar magia e mito foi perturbada. Colocou-se a figura do caboclo em um ambiente aberto; a coreografia marcava um senso de liberdade maior do que entre paredes de vidros do pavilhão; se assemelhando a uma caixa de ressonância e a expressão folclórica, digna de uma discoteca tupiniquim”.²⁰⁴

A inauguração da Bienal Latino-Americana foi sucessivamente divulgada pelos jornais de todo o país, sendo a maior parte com títulos para chamar à atenção das pessoas para a abertura do evento. Naquela época, os títulos das manchetes eram longos, e incluíam, muitas vezes, ainda subtítulos. Houve títulos

²⁰³ ROBATTO, Lia In Id.[1978]

²⁰⁴ A *Tribuna* [S.I.] *A I Bienal Latino-Americana: um mito*. Santos, SP: 14/11/78. [nº?] [s/n].

mediáticos com o intuito de politizar as respectivas ações, citando pontos negativos como tropeços de última hora na abertura: “Como o próprio dia, uma sexta-feira após Finados: um dia de emenda de feriado prolongado, e que se tornou não favorável a um afluxo de público apreciável”.²⁰⁵ Azambuja citou que por haver protestos de artistas e objeções de alguns críticos de arte, tornava-se necessário o esclarecimento do porquê de tantas argumentações antes que se tornassem destrutivas.²⁰⁶ Ele explicou que apesar de haver no mesmo dia e horário, duas grandes inaugurações expressivas, como a inauguração da Bienal e a inauguração do I Salão Nacional de Artes Plásticas, magnetizando os interesses e atenções dos artistas e especialistas das artes plásticas, ambos os eventos suscitaram certo estranhamento no público. Como Ayala comentou: “Por uma estranha e feliz coincidência os dois eventos, assomam no mesmo mês de novembro, ambos parcialmente desfigurados, mas, concretos e válidos quanto às intenções reformuladoras, e renovadoras de sua ação”.²⁰⁷ Ressaltou que na véspera da abertura da Bienal de São Paulo, dia 2 de novembro, no Museu de Arte Moderna de Porto Alegre, na região sul do Brasil, ocorreu uma mesa-redonda a respeito da Bienal Latino-Americana, contando com a presença de artistas, jornalistas, e igualmente do crítico de arte carioca Francisco Bittencourt que viria ao encontro em São Paulo.²⁰⁸

²⁰⁵ Última Hora. [S.I.] *A América latina*. São Paulo: 03/11/78. [nº?] [s/n]

²⁰⁶ Id., 22 /08/78.

²⁰⁷ Id., 10/11/78.

²⁰⁸ O Globo. Coluna Artes Plásticas. *Convidados presentes, menos da metade: gente que volta, exposições, cursos, revistas e laudos*. Rio de Janeiro: 19/04/78 [nº?], por Frederico Moraes.

2.3 Espaços: museológico e midiático

A Bienal Latino-Americana apresentou duas novidades museológicas: a montagem dos *stands*, permitindo o acesso mais fácil do grande público, e a apresentação de atividades simultâneas que possibilitariam ao visitante, não especializado, um entendimento maior ao que estava exposto nos trinta mil m² desta Bienal.²⁰⁹ Comparando as bienais internacionais anteriores de São Paulo com a Bienal Latino-Americana, esta última apresentava muito menos da metade de informações e de obras de arte, ocupando o mesmo velho espaço. Na visão da imprensa, ir à Bienal continuava sendo ‘um passeio chamado cultural para as tardes da semana’, com o valor de “cinco ou dez cruzeiros deixados na porta, e toda a arte da América Latina, lá dentro, para ser vista de uma vez”.²¹⁰ Com grandes espaços vazios, ou com o recinto ocupado de forma que não se compreendia a extensão das propostas dos artistas, o público sentia que o ambiente estava muito mal aproveitado. Na entrada do prédio da Fundação Bienal de São Paulo, foram colocados em destaque a proposta e o resumo das intenções, mas, não chegaram a ser entendidas pelos jovens. Os grupos e instituições envolvidas nas tarefas operacionais da Bienal defendiam que esse

²⁰⁹Id., 19/04/78

²¹⁰ Id., 23/11/78.

era o resultado de uma conscientização quase que tardia, da realidade do continente, ao testar valores e a criatividade da cultura latino-americana. Traduzia-se positivamente em tentativa de renovação, ao mostrar o paralelismo da arte feita no Brasil com os outros países da América Latina, Caribe e México, sendo que a preocupação da mostra era apresentar o que havia de mais significativo na arte do continente. Na imprensa era explorado o fato de que muitos artistas plásticos, no entanto, consideravam a Bienal fraca, abaixo do nível, e justamente, por não representar a arte latino-americana: “O que está exposto é uma arte servil; enquanto criatividade não há o que questionar; são obras com a mentalidade do sistema artístico das galerias, isto é, arte segundo os padrões dos *marchands*”.²¹¹ O espaço na mídia impressa era mais valorizado, sendo colunas editoriais personalizadas aos críticos de arte e artistas de renome, que expressavam seu pensamento estético e crítico, mesmo sob a censura imposta nos jornais de diversos pontos do país. Nesse momento, a crítica de arte na grande imprensa mostrava-se ainda como um espaço de debate e articulação de ideias sobre os rumos da própria arte. Muitos dos autores²¹², aqui citados, movimentaram colunas ou páginas em jornais de grande circulação da época, e tantos ainda continuam com suas contribuições valiosas até o momento.

²¹¹ Id., [1978].

²¹² Citados neste capítulo (por ordem alfabética), e não necessariamente em periódicos: Adalice Araujo, Alberto Beuttenmüller, Alejo Carpentier, Alfredo Andrés, Antonio Santoro Jr., Carlos Von Smith, Daysi Peccinini Alvarado, Elza Ajzenberg, Fábio Magalhães, Fernando Lemos, Francisco Alambert Jr., Frederico Moraes, Harald Szeemann, Henry Meyric-Hughes, Hugo Bonnani, Irlemar Chiampi, Jacob Klintowitz, Juan Acha, Leonor Amarante, Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves, Maria Amélia Bulhões, Maria Bonomi, Marília Andrés Ribeiro, Mariza Bertoli, Marta Traba, Mircea Eliade, Norton de Azambuja, Osmar Pisani, Pierre Bourdieu, Pierre Restany, Radha Abramo, Waldir Ayala, e Walter Zanini, entre outros.

2.4 Documentação: objeto de interesse e aplicação de pesquisas

Com escopos delineados, a Fundação Bienal de São Paulo expôs suas intenções para viabilizar a necessidade de se ter uma documentação como registro de todo o processo relacionado a I Bienal Latino-Americana. Divulgou o período de funcionamento da Bienal de 3 de novembro a 17 de dezembro do corrente ano.²¹³ O objetivo da documentação era agenciar os denominadores comuns do comportamento visual que a cultura impunha aos brasileiros, e de forma geral, obter a análise da diversidade. Com o intuito de promover o reconhecimento da identidade, como fator fundamental e preocupante na América Latina e Caribe, evidenciando, se possível, a definição da arte com abrangência em resultados socioculturais, e confluir por meio de um trabalho reflexivo em equipe, a novos resultados. A parte da documentação estava atrelada aos debates do Simpósio e aos grupos de trabalho da Bienal. Apresentaram-se três temas norteadores igualmente ao Simpósio: ‘mitos e magia

²¹³ Folha de Goiás. [S.I.] *Mitos e magia na I bienal latino-americana de São Paulo*. Goiânia: 19/05/78. [nº?] [s/n]

na arte latino-americana’, ‘problemas gerais da arte latino-americana’, e ‘propostas para as próximas bienais latino-americanas’.

Com esse viés como objeto da pesquisa, convidaram especialistas e estudiosos da área, de diferentes partes do continente para participarem do Simpósio. Estava se tornando evidente a urgência de se estudar nas próprias obras, a latino-americanidade que se mostrava em elementos míticos e mágicos, e discutir esta procedência. O estudo em equipe, e em forma de debates abertos, era justamente o quê o Simpósio propunha como registro do processo. A intenção era que esta documentação tivesse fins didáticos, apresentando a inclusão de diagramas e textos, ilustrados com fotografias, gravações, vídeos ou filmes, que abrangessem aspectos artísticos, antropológicos, históricos ou sociológicos. Estabeleceram que os recursos financeiros, anteriormente destinados à premiação, seriam utilizados na publicação desses livros ou trabalhos referentes às três áreas, além da edição do catálogo geral, referente à mostra da Bienal. Tudo ficou na intenção. De fato, somente o catálogo geral da mostra foi publicado, com capa 4x4 (cor) e o miolo em p&b (sem cor), no total de 242 páginas. E ao final, consta uma pequena nota esclarecendo, que:

“Deixam de figurar neste catálogo as informações referentes a algumas representações nacionais e internacionais, não recebidas dentro do prazo estabelecido pelo regulamento da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, bem como outras não abrangidas pelos critérios fixados para elaboração deste catálogo”.²¹⁴

²¹⁴ Catálogo geral da *I Bienal Latino-Americana*. Parque Ibirapuera: novembro-dezembro, 1978. São Paulo: FBSP, 1978, p.241.

Foi anunciado que o prazo para os novos textos a serem incluídos seria até 1º de setembro daquele ano de 1978. A proposta do Conselho em relação à pesquisa e informação em áreas diversas foi validada pela imprensa, promovendo uma visão aberta, e gerando uma nova atitude no que se referia ao recolhimento e troca de informações, coleta de dados, e valor de representatividade. A documentação e os encontros propostos para discussão e debate reuniram críticos de arte, historiadores, pesquisadores, professores, jornalistas, músicos, cineastas, entre outros. No meio artístico surtiu efeito inédito, o que positivamente estimulou aqueles que participaram. Os brasileiros foram indicados pelo segundo Conselho da Fundação Bienal, assessorado por especialistas. Os estrangeiros foram convidados pelas entidades competentes de cada país. Foram enviados convites oficiais aos países, em nome do presidente da Fundação Bienal.

A avaliação do objeto desta Bienal era interesse da própria Fundação Bienal de São Paulo, portanto, fomentou-se a aplicação de pesquisas, por meio de levantamento de dados, envolvendo pessoas, instituições, obras e textos. Com noventa e nove propostas enviadas à área de ‘Manifestações’, somente quinze foram aceitas pelo Conselho, e dez outras participaram na área de ‘Documentação’.²¹⁵ Ponderaram que haveria, com estas informações coletadas, necessidade de capacitação dos grupos de trabalho ‘polivalentes’. Isso significava que a área de ‘Apresentação’ também demandaria uma pesquisa equivalente ao tempo mínimo de dois anos de trabalho. Esta área representava a mostra expositiva da arte latino-americana. Como método operacional mais sério

²¹⁵ Folha de São Paulo [S.I.] *Bienal*: propostas aceitas. São Paulo: 20/08/78. [nº?] [s/n]

e possível, da coleta de dados, proporam até uma alternativa, a da descentralização das indicações, em relação à representação brasileira.

Radha Abramo, em sua coluna editorial,²¹⁶ avaliou que as informações provenientes das várias regiões do país poderiam, eventualmente, vir a compor peças-chave para a formação do corpo da pesquisa nacional. Radha constatou que, tanto o regulamento da Bienal Latino-Americana como a pesquisa, inverteram os procedimentos científicos do levantamento cultural, cogitados na inicial, apenas no recebimento de informações sobre o tema, e Radha evidenciou: “Se uma Bienal é contestada é porque é uma Bienal didática; e porque a discussão permanente é aprendizagem dialética”.²¹⁷ Radha completou, em tom positivo, que se a Bienal de São Paulo viesse a acontecer com a passiva aceitação de suas propostas, “estaria morta e não teria mais razão para existir”.²¹⁸ Tanto Radha Abramo como Norton Azambuja tocaram no mesmo vértice, perquirindo e reforçando os possíveis resíduos culturais legados pelos novos formadores das culturas latino-americanas. Verificou-se que havia contradições, inerentes aos processos adotados na coleta de amostras, e que ainda existiam subtemas referentes aos quatro mitos de origem: ‘mestiço, africano, eurasiático ou indígena’. Radha discursou sobre o conjunto de peças expostas, sendo que a leitura remetia, em vários níveis, a uma obra coletiva. Em sua análise, as respectivas significações da pesquisa, com foco latino-americano, mostravam a sociedade humana, que além de complexa, era fundamentada por “parâmetros

²¹⁶ Folha de São Paulo. [S.I.][S/T] São Paulo: 12/04/78. [nº?], por Radha Abramo.

²¹⁷ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Mitos e magias*: contestar é aprender. São Paulo: 03/11/78. [nº?], por Radha Abramo.

²¹⁸ Id., 03/11/78.

estáticos, e moderadores do conhecimento”.²¹⁹ Destacamos que a globalidade das obras tornava-se um significante, em que a parte material e tangível da cultura contemporânea latino-americana, era a partir de uma totalidade, ou seja, com suas interpretações possíveis, possibilitando, desta maneira, infindáveis significados. Radha indicou que cada um dos observadores captava um significado, e absorvia alguns desses significados, sendo que esse processo se tornava parte de nossa referência cultural. O que Radha Abramo conjecturou foi o fato das peças serem rotuladas por origem mestiça, africana, eurásiana ou indígena, “isto sim, tornava-as discutíveis”.²²⁰

Houve atrasos, tanto com o planejamento como com o cronograma dos textos do Simpósio, pelo simples fato de muitos convidados não manterem a data de entrega, ou não enviarem a tese a tempo, para a tradução e organização da distribuição. Entretanto, houve algumas tentativas bem-sucedidas de documentação a citar, como por exemplo, as de “Mazda Perez, com ‘Santeiros do Nordeste’, Luiz Ernesto Kawall, com ‘Literatura de Cordel’, e Claudia Andujar, com o trabalho ‘Visão de Mundo dos índios Yanomani’”.²²¹

Defendia-se a questão da importância da pesquisa, pela busca e reconhecimento da identificação dos povos colonizados. Lisbeth Rebollo Gonçalves complementa que a pesquisa no sentido de documentação se torna fundamental sob duas óticas de avaliação: críticos de arte e pesquisadores da arte. Lisbeth explicou que os espaços da crítica não são necessariamente os mesmos: “a primeira atua nos meios de comunicação, como periódicos, rádio e

²¹⁹ Id., 03/11/78.

²²⁰ Id., 03/11/78

²²¹ Folha de São Paulo. Artes. *A bienal: um desperdício*. São Paulo: 1978. [nº?] [s/n]

TV; a segunda se aloca na universidade, mais em cursos de pós-graduação”.²²²

Reforçou a ideia de que ambas se cruzam nas instituições museológicas, nos espaços expositivos, em que o crítico pode ter “a exposição tanto como resultado de seu trabalho curatorial ou como objeto de sua análise textual, e o pesquisador pode tê-la tanto como objeto como resultado de estudos”.²²³ Lembrando que infelizmente “o rigor de análise é muitas vezes percebido como um ataque ao sistema como um todo”.²²⁴ Destarte, a I Bienal Latino-Americana foi proposta como debate aberto, como uma grande exposição que “mostrava concretamente o trabalho coletivo de pesquisa de dezenas de pessoas das mais variadas formações, com reflexo dos níveis culturais, de uma parte dos povos latino-americanos, motivadas pelos diversos interesses e posturas ideológicas”.²²⁵ Radha Abramo afirmou que era um alerta para a condição do terceiro mundo, como “um aviso das entranhas e das veias abertas da América Latina, um sinal marcante do distanciamento dos produtores oficiais da cultura desse continente”.²²⁶ Assim, Radha já sinalizava os caminhos expostos de integração da América Latina na feitura daquela Bienal que suscitaria muitas controvérsias, mesmo, positivando a ação corajosa de execução da pesquisa. A Bienal criaria uma dicotomia decisiva na forma de se ver todo o material que seria exposto.

²²² GONCALVES, Lisbeth R., FABRIS, A. (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. SP: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005, p.196.

²²³ Ibid. p.196.

²²⁴ Ibid. p.196.

²²⁵ Id., 12/04/78.

²²⁶ Id., 12/04/78.

2.5 Campanha publicitária

O precedente para a não contratação de uma campanha publicitária aconteceu porque não houve a aceitação de nenhum dos cartazes enviados para o júri de avaliação artística da Bienal naquele ano de 1978.^{xxx} O corpo de jurados resolveu, em conjunto, considerar que todas as sugestões enviadas eram impraticáveis pelo baixo nível de criação. Assim, não se dando por satisfeitos, recusaram a todos. O júri foi formado por Alex Periscinoto, Alexandre Wollner, Carmen Portinho, Jacob Klintowitz e Ana Letícia, sendo que esta não compareceu por motivo de doença. É importante explicar que o concurso aberto ao público, ao longo das décadas, havia se tornado um ícone diferencial. Esta postura do júri significava outra interrupção abrupta em uma tradição que vinha sendo mantida desde a primeira edição da bienal internacional de 1951, incluindo a série de bienais nacionais.²²⁷ Foi destinado ao projeto selecionado 'de melhor cartaz' no escopo da I Bienal Latino-Americana uma verba financeira de Cr\$40.000,00 (quarenta mil cruzeiros), em forma de prêmio. Diante do impasse, foi sugerida posteriormente a contratação de especialistas para trabalhar a divulgação, comunicação e promoção do evento, que ficou a cargo da

²²⁷ Folha de São Paulo. Coluna Artes Visuais. *Campanha publicitária*. [1978], [nº?] por Fernando Lemos.

prestigiada agência de propaganda e *design* de São Paulo, Duailibi, Petit e Zaragoza – DPZ, tornando-se fato histórico para uma bienal brasileira.

Esta situação tão inusitada tornou-se fonte de consulta significativa para se entender a criação de um evento latino-americano pelo viés de uma campanha publicitária: “Um paralelo traçado para compreender um exemplo real em que a exposição tornava-se uma dimensão discursiva da própria comunicação quando se leva em conta a atitude estética”.²²⁸ Na ótica de Lisbeth Rebollo Gonçalves é importante explicar que existem a atitude estética e a faculdade sensível de conhecimento do mundo, porque em uma exposição há a dimensão discursiva, permeada em atividades, que processam a estruturação de signos. Observamos que a campanha publicitária tem o foco de captar esta estruturação, devolvendo-a ao expectador de arte, como linguagem decodificada.

A DPZ ao analisar os fatos, e apreciar a linguagem mais acessível ao público, lançou uma intensa campanha publicitária, para expressar a América Latina, através de jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão, e *outdoors* nas ruas. A programação visual foi realizada por Alexandre Wollner, considerado um dos melhores designers gráficos do Brasil. Com o texto redigido por Roberto Duailibi, um dos quatro diretores sócios da agência, conjuntamente como diretor de arte, Jarbas José de Souza, e o diretor de planejamento de contato, Roberto Gregório. A DPZ produziu diferentes materiais gráficos para a veiculação em diversas mídias: carta (*outdoor*) de 32 folhas, cartazes nas mesmas proporções do cartaz, anúncios para jornais e revistas, *spots* para rádio, textos com informação básica para telejornais, e VT para emissoras de televisão.

²²⁸ Id., 2005, p.155/148

Exploraram os elementos gráficos, com faixas indicativas dos espaços ocupados pelos artistas expositores, e faixas diagonais nas cores: branco, laranja e dois tons de verde (imagem7). A principal crítica a esta demanda da campanha publicitária foi a questão de falta de tempo para a criação e produção de todo o material gráfico, como Duailibi comentou em entrevista: “Nem a entrega da missão a um profissional da área, conforme ficou determinado pelo Conselho da Fundação Bienal, chegou a se concretizar pela falta de tempo hábil”.²²⁹

Outra questão importante a ser considerada foi a redução de custos, ao preço apenas do valor do material, como no caso dos cartazes. Esta redução de valor financeiro, ou seja, a graciosidade abonada tanto por parte da agência DPZ como dos espaços dos veículos, significou, por exemplo, por parte da gráfica Nanograf em reduzir em 50% o custo da gigantografia, não cobrandonem a fixação e nem a veiculação: “Esta campanha se tivesse que ser paga, em condições normais custaria à Fundação Bienal de São Paulo de 5,5 a 6 milhões de cruzeiros, somando criação, produção e veiculação. No entanto, seu custo girou apenas em mais ou menos 15% disso tudo”.²³⁰ Roberto Gregório esclareceu que eles iriam colar os cartazes e cartazetes, em mais ou menos duzentos locais, de São Paulo, incluindo as áreas nobres dos Jardins, Ibirapuera e a do centro. No Rio de Janeiro foram fixados em cerca de vinte pontos.

²²⁹ DUAİLÍBI, Roberto In: O Estado de S.Paulo. [S.I.] *Bienal latino-americana sob o desafio de não se tornar efêmera*. São Paulo: 29/10/78 [nº?] [s/n]

²³⁰ GREGÓRIO, Matos In: O Estado de S.Paulo. [S.I.] *Bienal latino-americana sob o desafio de não se tornar efêmera*. São Paulo: 29/10/78 [nº?] [s/n]

Capa do catálogo ²³¹

Os cartazes que eram reduções dos cartazes de trinta e duas folhas, foram colocados em locais dos mais diferentes, como restaurantes, vitrines de lojas, boates, escolas, universidades, bancos e entidades culturais em geral. A campanha de *outdoor* contou com a colaboração da ‘Central de Outdoor’ e do Conselho Nacional de Propaganda. A agência DPZ também preparou o catálogo do Simpósio, além de *spots* de trinta segundos para radio e TV, e VT gravado de quinze segundos, onde se mostrava cenas de São Paulo, vistas do pavilhão Armando de Arruda Pereira e o logotipo criado para a I Bienal Latino-Americana. O texto teve o mesmo apelo dos *spots*: “São Paulo, capital das artes na América Latina”. Esse VT foi veiculado nas quatro emissoras comerciais de

²³¹ Imagem18/pg.113. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2011. **Capa do catálogo da I Bienal Latino-Americana.**

São Paulo. A veiculação se iniciou em 1º de novembro, sendo intensificada a partir da segunda-feira dia 6, uma vez que a inauguração se deu em meio a um fim de semana prolongado de Finados. Com esta campanha maciça, a DPZ e parceiros veicularam cartazes, cartazes e anúncios, em jornais e revistas, apenas comunicando o evento, sem qualquer apelo. Os *spots* para rádio foram acrescentados sempre com novas informações: “São Paulo capital das artes nas Américas”, “A Fundação Bienal de São Paulo organizou a I Bienal Latino-Americana, como a mais importante manifestação artística do México à Terra do Fogo”.²³² A segunda versão foi elaborada com a finalidade de revezamento no ar: “A Fundação Bienal, que organiza em São Paulo a mais importante exposição de arte de todo o mundo, organizou agora também a I Bienal Latino-Americana”.²³³ O anúncio para as revistas teve a mesma solução gráfica que para os jornais. As revistas ‘Isto É’ e ‘Veja’ cederam página inteira, em cores, e os jornais cederam um rodapé de 8x12cm. “Além de conseguir a colaboração da Kodak fornecendo gratuitamente filmes e a revelação”.²³⁴

Foi designado um fotógrafo da Agência DPZ para documentar todas as ações da Bienal, produzindo tantas coleções quanto necessárias. A proposta era de cento e oitenta diapositivos para cada coleção, a serem doadas aos países participantes. Quanto ao Brasil, a finalidade era preparar as coleções para serem distribuídas em escolas, universidades, ao Ministério da Educação e Cultura, aos museus e entidades culturais em geral. Segundo os organizadores, a publicidade foi feita através de todos os meios de comunicação, com o intuito de atrair cerca de quarenta mil visitantes para a Bienal. O Simpósio foi considerado o primeiro

²³² Id., 29/10/78.

²³³ Id., 29/10/78.

²³⁴ GREGORIO, Matos In: Id., 29/10/78.

evento efetivo a respeito da arte latino-americana, e poderia atrair muito mais público. Conforme explicam Alambert e Canhete, nos anos subsequentes, as edições das bienais internacionais chegam a atingir grandes números de público, ‘pautada como megaexposições’. Com isso, a parte administrativa da Fundação Bienal de São Paulo passava definitivamente a ser controlada por banqueiros e publicitários, que lhe “imprimiram um caráter comercial e consoante com os tempos ‘neoliberais’”.²³⁵

Estatisticamente podemos afirmar um panorama quantitativo também de outras bienais, como a de Veneza, de Porto Alegre, Havana, Kassel, Johannesburgo, entre outras. A edição internacional de São Paulo chegou a trazer em média 300 mil pessoas. Em relação a obras expostas, temos que as primeiras bienais entre 1951 a 1985 tornaram-se megaexposições, pois, exibiram um número desconcertante de obras. A exemplificar: a de 1951 foram 1800 obras expostas, a de 1953, 1500 obras só de artistas estrangeiros, a de 1995, 1992 obras, sendo 400 de artistas brasileiros.²³⁶ E a ordem tornou-se crescente em termos de participação brasileira. No entanto, o público não cresceu na mesma proporção, a não ser a partir da inclusão das escolas no ‘Programa do Educativo’, e com a bilheteria de acesso oficialmente livre, a partir do governo municipal de Martha Suplicy que garantiu esse acesso universal. Em relação ao público, Daisy Peccinini também desabafa, e nos expõe a conjuntura sociopolítica brasileira durante as XVI e XVII Bienais, em que foi convidada por Walter Zanini (curador das Bienais de 1981 e 1983) a atuar conjuntamente na área pedagógica. Daisy explicou o enrijecimento da ditadura militar na década

²³⁵ Id.2004, p.16.

²³⁶ FABBRINI, R.N In Id.2001-2, p.54.

de 1970, que “4% dos países deixaram de participar da Bienal, por conta da recusa internacional por parte dos artistas devido à situação política brasileira”,²³⁷ como já avaliada. De tal modo, que o público visitante decresceu e muito: “Em 1971, não eram mais que 30.000 visitantes”.²³⁸ Sobre o ‘projeto pedagógico’, Antonio Santoro também nos conta que depois da XI Edição, além de levar às crianças voluntariamente à visitação, ele formou a parceria com o jornal ‘Folha da Tarde’, em que publicava suas matérias de cunho ‘educativo’ sobre as obras expostas. Com esta aproximação vinculou-se a oportunidade de gerar dois ingressos impressos por jornal e que podiam ser recortados e apresentados na bilheteria da Fundação Bienal de São Paulo. O que veio a avalizar que muitas pessoas visitassem a Bienal gratuitamente.²³⁹/XXXI Era um tempo que tudo era construído paulatinamente na ‘raça’ e na vontade de poucos.

Dentro desse processo histórico, mesmo se tratando de enumerar as ações, a construção de uma primeira Bienal Latino-Americana em torno de apenas nove meses, ficava mais que evidente o ‘exagero brasileiro’, não só em atrair essa quantificação de público, perpassando por questões pessoais e de dominação de poder, mas, para se autopromoverem à custa do trabalho de muitos, em pouquíssimo tempo. Há relatos que mostram esse suposto exagero, de dimensionar a campanha publicitária já esperando o dobro de público

²³⁷ PECCININI, Daisy M.V. In ‘Entrevista a Lucas Fabrizio’. Trabalho desenvolvido na disciplina CAP 5083 sob orientação da Profa. Dra. Maria Christina Rizzi - Coordenadora da Licenciatura em Artes Plásticas e Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP. 1º. Semestre de 2010, p.1/5. Fonte:

<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNaBienal/07%20%20Entrevista%20Daisy%20Peccinini.pdf>. Acesso em 19/02/12 (21h20). OBS: A Profa. Daisy elaborou um projeto a FBSP que teve início no ano anterior a sua execução efetiva, sobre a ‘formação dos monitores’, um curso prático sobre essas duas edições internacionais. O relato dela é emocionante. (N.A.) Ver mais em N.F: U.

²³⁸ SANTORO Jr., A. In Id.2010, p.4/5.OBS: Naquele tempo ‘projeto pedagógico’ ainda não era nomeado por nada. (N.A.)

²³⁹ SANTORO, A. In Id.2010, p.3. NF:XXXI.

mencionado na edição da Bienal Nacional, como fato já consumado. Observamos que é o Brasil dos ‘milagres históricos’, onde a quantificação de metas sempre extrapolou a realidade.

2.6 Questões administrativas

As questões administrativo-financeiras de uma instituição, organização social ou fundação, com notória visibilidade, são de suma importância no elemento gestão e cumprimento de metas. No caso da Fundação Bienal de São Paulo, esta veio a receber aporte público municipal e estadual. Em 1978 a Fundação Bienal já enfrentava a crise financeira há mais de uma década, ou seja, desde o final dos anos 60. Como verbalizou Fábio Magalhães: “Isso já se transformou num assunto por demais monótono, e como monotonia e crise não combinam, a palavra mais acertada é decadência mesmo”.²⁴⁰

As questões financeiras se entrelaçam nas questões culturais. Porque já se tornou dado histórico o fato de que na década de 50, a Bienal Internacional de São Paulo atuou como uma alternativa à Bienal Internacional de Veneza, não só nas premiações das tendências que passavam a dominar o mercado da arte, mas, por representar a saída encontrada pela instituição venezianade agitar projetos culturais alternativos. Além de, criativamente termos a questão de Veneza

²⁴⁰ MAGALHÃES, Fábio In [Jornal?][S.I]. *Pela censura*: Euro Brandão diz que ela é necessária. 4/11/1978. [nº?][s/n].

“politizar a exposição, fugindo à decadência, e criando temas políticos que fossem capazes de superar sua crise”.²⁴¹ Ao analisar as bienais internacionais no aspecto financeiro, fica mais que evidente que o assunto só passava a ganhar interesse, quando havia uma injeção de dinheiro e de ideias salvadoras, no sentido de se recuperar o efêmero prestígio dos anos 50.

Outro dado de convencimento para a criação da I Bienal Latino-Americana em São Paulo foi a questão de que a arte brasileira nunca tinha tido um lugar especial em nossas bienais, e o mesmo acontecia com a arte de todo o Continente Latino-Americano e Caribe. Fábio Magalhães explicou que servimos para inflar e oficializar a arte europeia, mostrando que esta vanguarda possuía seguidores.²⁴² Com nossa convivência, com nossa participação, fazíamos com que as bienais de São Paulo, pelo menos no seu tamanho, se transformassem numa das maiores exposições de artes visuais do mundo. Com a implantação das bienais internacionais no Brasil, gerou-se estímulo e fomento à arte, ao mercado artístico, proporcionando, simultaneamente, maior visibilidade às galerias. A primeira e única Bienal Latino-Americana veio a corroborar para o fortalecimento da arte do Continente Latino-Americano e Caribe, incluindo o México. Nesse papel de promotora, a Fundação Bienal de São Paulo teve acesso às várias possibilidades de ter uma gestão administrativo-financeira, coerente com aquilo que era esperado por seus apoiadores e patrocinadores, e não é o que iremos analisar em relação às verbas apresentadas.

Na história da Fundação Bienal, é necessário reforçar que Ciccillo Matarazzo foi um grande líder, além de se tornar um marco divisório em relação

²⁴¹ Ver mais em: MESQUITA, IVO. (Bienais, bienais, bienais, bienais, bienais, bienais) In Id. 2001-2, p.74-5.

²⁴² MAGALHÃES, Fábio In Id., 4/11/78.

aos processos administrativos. O Conselho de Arte e Cultura, formado não só no intuito de órgão fiscalizador, mas, igualmente, por ter pessoas com condições para compreender a realidade cultural, teve como escopo abrir espaços para as manifestações culturais, que já se encontravam marginalizadas nos grandes centros produtores de modelos, e poder manter uma visão de ineditismo, perante as mostras, como Ciccillo. Fábio Magalhães reforçou que a “estrutura da Bienal acabou por se tornar um forte elemento de direcionismo cultural, obrigando artistas brasileiros e latino-americanos a se enquadrarem nos temas e preocupações da vanguarda japonesa, alemã e norte-americana”,²⁴³ e ressaltou a importância de um aprofundamento do conhecimento da cultura continental. A partir de 1977, Ciccillo delega ao Conselho de Arte e Cultura a autoridade não só consultiva como normativa. Porque, logo após a abertura da I Bienal Latino-Americana no final de 1978, e com a proximidade do cumprimento da meta da XV edição internacional da Bienal, para setembro de 1979, começaram os rumores com acusações sobre o desvio de verbas, e a péssima gestão administrativa da Fundação. O que a história contará é, se é possível, superar ou não estas acusações.

Dois meses após a inauguração da I Bienal Latino-Americana, ou seja, janeiro de 1979, as manchetes dos principais jornais do país reforçavam as dúvidas sobre a gestão do presidente eleito da Fundação Bienal, Luis Fernando Rodrigues Alves. A mídia expressou que a Bienal Latino-Americana tinha nascido com vícios e desvios das outras bienais de São Paulo: “Ainda não está

²⁴³ Id., 4/11/78.

descartada a possibilidade da supressão da verba destinada à Bienal.²⁴⁴ Lembrando que, nesse período, as verbas públicas estavam associadas ao regime militar, que velava todas as ações relacionadas à cultura, e igualmente, vemos oportunamente o secretário de Estado da Cultura, querendo ouvir a Fundação para esclarecimentos.

Para o dispêndio de execução da Bienal Latino-Americana, a Fundação Bienal de São Paulo recebeu uma verba de três milhões da Prefeitura de São Paulo, por intermédio do prefeito Olavo Setúbal; três milhões do Estado, pela Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, “em convênio assinado, sendo um milhão e quinhentos mil cruzeiros reajustáveis a cada exercício”,²⁴⁵ e mais, quinhentos mil cruzeiros da Funarte. A Fundação Bienal financeiramente não entrou com recursos, somente com o corpo da diretoria e com o seu Conselho de Arte e Cultura. Neste ínterim, houve tratativas de aplacar as insinuações feitas pelo crítico Alberto Beuttenmüller (ABCA) à Fundação Bienal. Beuttenmüller fez parte do Conselho da Bienal por dois anos e meio, chegando à presidência. Em dezembro de 1978 apresentou sua demissão, depois de testemunhar diversas irregularidades, como ele apontou: “Embora fossem apontadas, jamais se tomou providências”.²⁴⁶ Beuttenmüller foi convidado a fiscalizar a gestão da verba pública de seis milhões de cruzeiros, destinada ao cumprimento das metas desta Bienal. No processo existia um histórico da Fundação Bienal, e o repasse de verbas de administrações anteriores. Esse tipo de expediente era normalmente adotado por outras administrações, como a de Miguel Colasuonno, que também

²⁴⁴ Folha de São Paulo. [S.I.] *Secretário ouvirá diretoria da bienal*. São Paulo: 03/01/79. [nº?] [s/n]

²⁴⁵ Diário de São Paulo. [S.I.] *Governo do estado também contribuirá com a bienal*. São Paulo: 23/08/78. [nº?] [s/n]

²⁴⁶ BEUTERNMULLER, Alberto In: Folha de São Paulo [S.I.] *Público saberá tudo sobre o desvio de verba na bienal*. São Paulo: 22/02/79. [nº?] [s/n]

chegou a retirar seu apoio à Bienal depois de uma série de denúncias alertando sobre corrupção administrativa na entidade.²⁴⁷ Entre as questões levantadas em seu relatório, estava a péssima situação financeira da Fundação Bienal. Beuttenmüller ao se demitir da Fundação, gerou diversas acusações a esta, criando ainda mais polêmica junto ao público que a própria Bienal Latino-Americana tinha gerado em sua protagonização.²⁴⁸ Trouxe também grandes polêmicas e questões reveladoras em sua entrevista a Floriano Martins, em dezembro de 2002.^{XXXII}

Os rumores estouraram na imprensa em janeiro, no entanto, após um mês de abertura da mostra, ou seja, dezembro de 1978, a Fundação Bienal de São Paulo dava sua primeira resposta, garantindo que faria uma auditoria interna. Primeiro ato do presidente da Fundação Bienal, Luiz Fernando Rodrigues Alves, regressando de sua viagem dos EUA, foi encaminhar ao secretário o resultado de sua auditoria. A Fundação Bienal de São Paulo respondeu às acusações formuladas, em dezembro de 1978 e janeiro de 1979, respectivamente, através de órgãos de divulgação. Após dois meses de apurações a respeito de todas as irregularidades apontadas por Beuttenmüller, o público viria a conhecer o conteúdo do documento contra a Fundação Bienal. O secretário municipal da Cultura, Sábato Magaldi, recebeu o documento, juntamente com sua assessoria jurídica. Teve uma conduta de ouvir também a diretoria da Fundação Bienal de São Paulo e avaliar a necessidade ou não de supressão da verba. No entanto, para Beuttenmüller, esse tempo também serviu para que a Fundação Bienal

²⁴⁷ Id., 03/01/79.

²⁴⁸ Alberto Beuttenmüller (1935, SP), poeta, jornalista e crítico de arte. Em 2003 completou 40 anos de poesia publicada. Fonte: <http://www.germinaliteratura.com.br/albertob.htm>, acesso em 19/02/12 (9h10). Ver mais em Cf. Nota de fim: XXXII.

pudesse colocar em ordem algumas questões pendentes que foram indicadas no relatório. A Fundação Bienal encontrava-se em uma situação complexa, ameaçada por dificuldades financeiras, e problemas encontrados com a própria diretoria. A Fundação Bienal respondeu às denúncias em documento ao secretário, evidenciando no documento as três acusações mesmo que o público ainda não pudesse ter acesso:

Acusação1: Uso indevido de seis milhões de cruzeiros destinados à realização da última mostra.

Acusação2: Falta de estrutura da Bienal, porque a FBSP estava com trinta anos. (Na opinião de Beuttenmüller era mais que ocasião para vender *know how* não mostrar o amadorismo da I Bienal Latino-Americana, e vir a sonhar com uma bienal em nível internacional).

Acusação3: A estrutura da Bienal só tinha um eletricitista e seus operários para montar a exposição. Os outros eram contratados na hora, e sem terem um conhecimento anterior da montagem.²⁴⁹

A mídia externava sua indignação, publicando manchetes em que sondava se a Bienal estava ‘imune’ a qualquer suspeita ou não, mesmo que a Fundação Bienal fizesse provas, que as verbas foram usadas corretamente. O secretário municipal afirmou, por meio de sua assessoria jurídica, que estava satisfeito com as explicações, aclarando que o acordo celebrado entre as atividades da Fundação e a aplicação de recursos financeiros deferidos pela Prefeitura foram cumpridos. Explicou que seus diretores continuavam empenhados seriamente na causa da entidade, além das conclusões da auditoria

²⁴⁹ O Estado de S.Paulo. [S.I.] *Secretaria de cultura: bienal não apresenta irregularidades*. São Paulo: 16/03/79. [nº?] [s/n]

especial, feita na entidade. Sábato Magaldi esclareceu que embora a imprensa e a opinião pública não tivessem tido qualquer acesso aos dois documentos, tanto o de acusação como o de defesa estavam auditados.

Um ponto final era, simplesmente, colocado nesta parte de nossa história.

²⁵⁰ Obra: *sem identificação*. Artista: **Sonia Rangel**. Imagem30/pg.124.Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.379,sem identificação de fotógrafo.

Capítulo III

O SIMPÓSIO

3. O Simpósio

Simpósio é sinônimo de reunião. A palavra simpósio tem origem no grego *συμπόσιον*. Na Grécia Antiga era uma festa onde se bebia, comia, e se divertia; ao mesmo tempo, em que os homens também tratavam de assuntos de ordem administrativa, legislativa e política. O verbo grego *sympotein* significa ‘beber junto’. Realizada geralmente depois de um banquete, e durante o qual eram travados diálogos e conversas intelectuais, “enquanto escravos ou empregados faziam apresentações de música e dança”.²⁵¹

Atualmente o termo se refere a qualquer conferência de estilo acadêmico, ou mesmo uma aula ministrada em nível de graduação, com formato aberto e discursivo, e não o formato tradicional de perguntas e respostas. O conceito simpósio apresenta vários tipos de abordagem, podendo envolver especialistas ou interessados da área a ser referenciada. Tornou-se uma possibilidade para que estudiosos defendam seus resultados de pesquisa, ponderando seu ponto de vista,

²⁵¹ *Why does the Platonic dialogue about politics and laws begin with such an extensive conversation about wine?* (Por que o diálogo de Platão sobre política e leis começa com uma extensa conversa sobre vinhos?)(N.A.) Era este o costume na Antiga Grécia, e podemos ainda afirmar que a palavra *sympotein* seria: ‘*A time to debate, discuss and inbide*’. Prática essa que correu para a área acadêmica das universidades.(T.A.). Fonte: civicsgeeks.blogspot.com/2008/.../sympotein.htm; www.lingo2word.com/search_dictionary.php, acesso em 15/10/11 (23h05).

bem como uma atualização do conhecimento, submetendo-se às críticas de diferentes grupos de trabalho.

O objetivo geral do Simpósio da Bienal Latino-Americana foi o estudo em equipe e a expectativa de debates abertos para o enriquecimento de todos sobre um ideário que compreendesse a arte e a identidade do continente. Houve a princípio a valorização do espaço comum, sem uma preocupação em se encontrar modelos a serem aplicados sobre a cultura latino-americana, considerando as diferenças e dialogando na diversidade.

Durante aquele fim de semana prolongado de finais em São Paulo, o Simpósio teve ação paralela à mostra expositiva, iniciando-se no mesmo dia da sua inauguração. Vários artistas, críticos, estudiosos da arte e jornalistas se encontraram para discutirem as possibilidades da produção artística da América Latina e Caribe, em contraponto com a tendência de super valorizar a arte europeia e norte-americana. Olharam em direção às questões e dificuldades tanto internas, no aspecto local e regional, como nas relações internacionais, que estavam intrinsecamente ligadas às relações culturais. Em relação à proposta de discussão sobre a nossa arte, na ótica dos próprios críticos que dele participaram, o Simpósio foi considerado o mais importante evento da Bienal.

3.1 Abertura do Simpósio: apresentação

*Esta I Bienal Latino-Americana é o nosso primeiro momento de reflexão, primeiro obstáculo a ser transposto para uma programação cultural, cada vez mais atuante e ativa. E para que esta reflexão seja documentada, discutida e decisiva para um caminho autóctone será necessária a presença e ajuda de todos que constituem esse Terceiro Mundo, tão desigual em suas formas de manifestação artística e cultural, tão semelhante diante de seus problemas históricos e sociais. O debate está aberto. Sejam bem-vindos.*²⁵²

Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo

Outubro, 1978.

O Simpósio trouxe como fator positivo a discussão em relação a vinte e uma teses. As teses apresentadas estavam incluídas no contexto cultural, antropológico ou artístico dos diversos países que integram a nossa América. Como objeto de proposta houve três temas apreciados: ‘mitos e magia na arte

²⁵² Parte introdutória e assinada dessa maneira no Catálogo da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. São Paulo: Cart Color:1978,p.22. Foi mantida a grafia para a palavra ‘bem-vindos’.(N.A.)

latino-americana’, ‘problemas da arte no continente’ e ‘propostas para as próximas bienais’, sob a coordenação de Juan Acha.²⁵³

Os convites de participação ao **Simpósio** foram expedidos para críticos de arte e artistas representantes de vários países do continente. Cinquenta e cinco artistas foram convidados, sendo que o Conselho de Arte e Cultura, da Fundação Bienal de São Paulo, recebeu oitenta e cinco propostas para serem analisadas até a data de 20 de agosto daquele ano. Citamos as respectivas participações finais: Da Argentina, compareceram Jorge Glusberg, diretor da CAYC; Guillermo Whitelow, diretor do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires; Carlos Espartaco, autor do livro sobre ‘Arte Geométrica’, o controvertido crítico de arte, Jorge Romero Brest, e mais os críticos Bengt Oldenburg e Marta Traba. Do México, além do crítico Juan Acha, vieram Jorge Alberto Manrique, diretor do Instituto de Investigação Estética da Universidade Nacional Autônoma do México - UNAM, Nestor Garcia Canclini e Rita Eder. Outras presenças importantes foram convidadas: o crítico peruano Mirko Lauer, e o colombiano Galaor Carbonell. Do Brasil, várias pessoas confirmaram presença, como Alba Zaluar (RJ), Clyde Morgan (BA) Darcy Ribeiro (RJ), Eduardo de Oliveira e Oliveira (SP), Fernando Mourão (SP), Israel Pedrosa (RJ), Jacob Klintowitz (SP), José Ângelo Gaiarsa (SP), Lélia Coelho Frota (RJ), Luis Felipe Baeta Neves (RJ) Maria Heloisa Fenelon Costa (RJ), Mário Pedrosa (RJ) Raul Lody (RJ), Romanita Disconzi Martins (RS) e Veríssimo de Melo (RN).²⁵⁴ Foram convidados diversos pesquisadores brasileiros, no intuito de garantir uma discussão cultural abrangente a respeito das nossas raízes indígenas e africanas.

²⁵³ Correio Brasiliense. *A nossa arte é mestiça*: roteiro da Bienal Latino-Americana de São Paulo. Brasília, DF: 4/11/1978. [nº?] [s/n]

²⁵⁴ Folha de São Paulo. *Bienal*: 14 países em São Paulo. São Paulo: 29/10/78. [s/n]

Confirmaram também as presenças, os norte-americanos Donald Goodall²⁵⁵/^{XXXIII}, renomado arte-educador, pioneiro na introdução da arte latino-americana como disciplina nos EUA, e Jacqueline Barnitz²⁵⁶, professora doutora na Universidade do Texas, com estudos específicos na arte latino-americana do século XX.

A abertura do Simpósio teve a seguinte estrutura organizacional: composto por três mesas de debates simultâneos, alocados em salas diferentes, e com uma programação intensa, repetindo esta organização ao longo dos quatro dias consecutivos.

É necessário entender que as pessoas convidadas ao Simpósio apresentavam um notório saber, evidenciado por suas razões pessoais de pesquisa no campo cultural, artístico e educacional. Abordaram o sentido histórico de apreciar e compartilhar seus estudos aos caminhos da arte latino-americana, como processo de promoção ao debate e, para relacionar um roteiro com as teses solicitadas, facilitando o acesso intelectual não só ao público, mas, para se juntar com os demais pesquisadores participantes do Simpósio.

O papel da **mostra expositiva** também seguiu os parâmetros do Simpósio em forma de organização documental. Assim, os módulos da mostra foram numerados para melhor identificação e distribuídos em quatro áreas,

²⁵⁵ Donald Goodall (1912-1997) foi importante docente e respeitável educador da Universidade USC dentro do departamento de Belas Artes entre o período de 1979 a 1989. Nessa posição era responsável por mais de 300 trabalhos de artistas latino-americanos trabalhando em países estrangeiros. Viajou frequentemente ao México, Brasil, Colômbia, Venezuela, Argentina, Uruguai, Peru e Haiti.(T.A.) Fonte: articles.latines.com/1997/oct/31/local/me-48634. Acesso em 17/10/11 (23h10). Cf. Mais observações em nota de fim:XXXIII.

²⁵⁶ Dra. Jacqueline Barnitzis professora Doutora titular da Universidade do Texas em Austin, desde 1981 está ativa na Faculdade de Belas Artes, tornando-se especialista na Arte do século XX da América Latina e Caribe, com ênfase na arte brasileira e argentina. O livro *Twentieth Century Art of Latin America* (UT Press, March 2001) foi publicado em diversas revistas de arte tanto nos EUA como na América Latina, com leitura vasta em ambos os continentes. Ela participou também na Bienal do Mercosul, Porto Alegre em 2005. (T.A.) Fontes: <http://www.utexas.edu/opa/experts/profile.php>; http://www.finearts.utexas.edu/aah/files/faculty_cvs/arh_fac/Dr_Jacqueline_Barnitz.pdf. Acesso em 17/10/11 (23h30).

sendo a temática ‘mitos e magia’ desenvolvida como escopo. Toda a comunicação visual também foi desenvolvida pelo designer Alexandre Wollner da agência DPZ de São Paulo. A área A1, ‘mitos e magia de origem africana’, foi representada pelo ‘Grupo Etsedron’, Dimitri Ribeiro, Sonia Rangel, e Antonio Carlos Fontoura em documentação. A área A2, ‘mitos e magia de origem indígena’, foi representada por Valdir Sarubbi, Gilberto Salvador, Glauco Rodrigues, Maria Tommaselli Cirne Lima, Roberto Evangelista, e Berenice Gorini Rodrigues. A área A3, ‘mitos e magia de origem euro asiática’, foi representada por Guilherme de Faria, Ubirajara Ribeiro e Henrique Leo Fuhro. A área A4, ‘mitos e magia com origem na mestiçagem’, foi representada por Humberto Espindola, Aderson Medeiros, Roberto Magalhães, Antonio Henrique Amaral, Glauco Pinto de Moraes, Farnese de Andrade, Alcides Santos, João Sebastião Costa, Antonio Poteiro, G.T.O - Geraldo Talles de Oliveira, Newton Cavalcanti, Antonio Maia, e Helio Oiticica em documentário. Houve dois desdobramentos desta área: A área A4-1, traçando primeiramente ‘mitos e magia de origem mestiça’, representada por Maria Helena Chartuni, trouxe Geraldo de Barros, João Câmara Filho, na área expositiva como os demais, e Ana Carolina Soares com inserção na área de documentação. O segundo desdobramento, a área A4-2 foi dedicada aos ‘mitos e magia de origem mestiça’, com Carlos Vergara, Aloísio Zaluar Chico da Silva e José Antonio da Silva em documentação.

3.1.1 O papel crítico da imprensa

O processo do Simpósio e os canais de divulgação também foram os mesmos da mostra, com ampla divulgação, tanto pela imprensa como pela campanha publicitária. As manchetes dos jornais trouxeram posicionamentos a favor e contra o Simpósio e ao espaço expositivo.

O jornal da baixada santista, ‘A Tribuna’²⁵⁷ teve como visão editorial citar questões polêmicas. Primeiramente, o tema proposto ‘A I Bienal Latino-Americana: um mito’ subentende-se uma ironia ao retirar a palavra magia, como se o significado de mito aqui fosse para reforçar o patriarcado e dirigismo existente na Fundação Bienal, evidenciando o perfil histórico da instituição e a forma de administrar de Ciccillo Matarazzo. E segundo, em virtude, de não ter havido a premiação do cartazete, o jornal satirizou o respaldo extra de quarenta mil cruzeiros em caixa por conta da inexistência desta premiação. Por outro lado, a imprensa evidenciou a abertura maior desta Bienal, mostrando sua capacidade de organizar mesas-redondas anteriores ao certame, como ocorreu em Porto Alegre dois dias antes da abertura oficial. Por último, foi citada a participação efetiva de críticos e historiadores da arte, vindos de várias partes da América Latina e Caribe, da Espanha e dos EUA. A matéria, sem assinatura, mencionava uma arte impregnada de conceitos, por meio de uma “escola

²⁵⁷A Tribuna. *A I Bienal Latino-Americana: um mito*. Santos: 14/11/78. [s/n][nº?]

vanguardista aglutinadora de forças criativas”.²⁵⁸ Discutiu-se sobre “a dispersão da vanguarda no mundo, que não preconizava revoluções artísticas privadas de interesse mercadológico ou de modismos passageiros”.²⁵⁹ Falou-se de uma junção mais profunda com as tradições mitológicas, com o momento histórico, psicológico, social e de reflexão dessas contradições. O artigo objetivou a busca da identificação de elementos comuns nas raízes ancestrais da América Latina e Caribe, sua formação cultural, com maior grau de intensidade na arte, complementando que a compreensão da pesquisa, em princípio, “dependeria das regiões ou influências alienígenas, presentes numa tendência artística ou na obra de um artista isolado”.²⁶⁰

O Diário de São Paulo publicou o seguinte título: “Um encontro de ideias é o que se pretende com esta I Bienal Latino-Americana, mas, antes de iniciado o encontro, já está instalada a polêmica”!²⁶¹ Os artigos tornavam-se incompreensíveis, de maneira geral, para o público. Assim, ao contrário de estabelecer uma comunicação mais acessível para explicar os movimentos vanguardistas, atingiam apenas uma pequena parcela de pessoas com maior erudição. Era um período caracterizado por censuras impostas, e a Fundação Bienal de São Paulo estava apresentando uma proposta de bienal ousada e dirigida a um espectador social e culturalmente eclético, ao mesmo tempo, em que era acusada de ser bem regionalista.

Outro item questionado pela mídia foi relacionado às questões de metodologia e planejamento administrativo-financeiro, tanto à mostra como ao

²⁵⁸ A Tribuna. *A I Bienal Latino-Americana: um mito*. Santos: 14/11/78. [s/n][nº?]

²⁵⁹ Id. Op. Cit. 14/11/78.

²⁶⁰ Id. 14/11/78.

²⁶¹ Diário de São Paulo. *Mitos e magia nos simpósios*. São Paulo: 4/11/78. [nº?] [s/n]

Simpósio. Publicaram julgamentos de origem pessoal, ética e intelectual, a respeito de diferentes incidentes que ocorreram paralelos ao Simpósio. Exemplificaram a retirada súbita de Mário Schenberg do Simpósio, gerada por conta de uma discussão entre ele e Juan Acha. Outro dado polêmico citado foi a tese apresentada no Simpósio, pelo crítico de arte Jacob Klintowitz, que considerava, com razão, as bienais internacionais como “veículos que ligavam o Brasil ao mundo, no campo das artes”.²⁶² Jacob além de atuar como conselheiro da Fundação Bienal de São Paulo, crítico, editor, entre tantas outras qualidades, nos brindava com visão mais ampla de todo o processo crítico da arte.

Mário Schenberg²⁶³ era considerado como o físico teórico mais importante do Brasil, além de ser crítico de arte. Publicou trabalhos nas áreas de termodinâmica, mecânica quântica, mecânica estatística, relatividade, astrofísica e matemática. Foi presidente da Sociedade Brasileira de Física no período de 1979 a 1981. Schenberg sempre teve ativa participação política, eleito duas vezes deputado estadual por São Paulo. Em função da sua filiação ao Partido Comunista Brasileiro - PCB foi cassado e preso, mais de uma vez, pela ditadura militar. Os anos 60 marcaram um período em que a direção autoritária da política brasileira colidia com as lideranças universitárias. O crítico tinha grande interesse em artes visuais, tendo convivido com artistas brasileiros como Di Cavalcanti, Lasar Segall, José Pancetti, Cândido Portinari e Bruno Giorgi, e também artistas estrangeiros, como Marc Chagall e Pablo Picasso. Escreveu

²⁶² [Jornal?][S.I.] *Participação brasileira no simpósio*. (Com imagens: Juan Acha coordenador, 'alfabeto deformado de Bienal Caro', e Schenberg, 'o acusado'). 1978. [Nº?] [s/n]

²⁶³ Mário Schenberg, pernambucano, (1914 -1990) físico, político e crítico de arte brasileiro. Como interesse suplementar, citamos que há alguns anos tem sido proposto a publicação em livro de sua obra científica completa. Este projeto está se concretizando junto ao Instituto de Estudos Avançados da USP e será editado pela Edusp (Editora da Universidade de São Paulo). Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-40142002000100012&script=sci_arttext, acesso em 10/10/11 (22h00).

diversos artigos sobre os artistas brasileiros a ele contemporâneos, como Alfredo Volpi, Lygia Clark e Hélio Oiticica.

3.2 A crítica de arte em questão

Uma das análises indicadas a respeito da I Bienal Latino-Americana tangenciava a questão da crítica e sua presença marcante nas teses do Simpósio e na imprensa brasileira. Para tanto, equacionamos compreender seu papel fundamental, ontem e no momento atual, com seu respectivo desempenho de tradutora dos significados artísticos, e sua função incentivadora de diversas pesquisas iconográficas dentre as diversas linguagens dos artistas.

Reconhecido como um dos mais expressivos historiadores da arte do século XX, Giulio Carlo Argan^{264/XXXIV}, teórico da estética e ensaísta exemplar, avalia que a origem da crítica se iniciou com os testemunhos literários das reações emocionais, perante as obras de arte dos indivíduos. Observa que a crítica teve suas origens no século XVI. Nos princípios teóricos e normativos da arte toscana e romana, a arte era vista como “um fazer, suscitado por tipo de

²⁶⁴ Giulio Carlo Argan (1909 -1992), historiador e teórico da arte italiano e prefeito de Roma em 1976, pelo Partido Comunista Italiano. A partir da década de 1930 passa a ser conhecido no meio acadêmico internacional com seus estudos sobre arte medieval e renascentista, cuja obra é considerada bibliografia fundamental de cursos de história da arte do mundo todo. Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Giulio_Carlo_Argan; <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2007/06/07/000.htm>, acesso em 07/09/11(8h00).Mais observações em nota de fim: XXXIV.

furor interno, ou seja, um estado de agitação emocional ou afetiva”.²⁶⁵ Desde sua origem, a crítica de arte foi considerada a averiguação do caráter artístico da obra de arte.

Com a Revolução Industrial, e com a instauração das novas tecnologias estruturalmente diferentes, surge uma nova organização social e econômica, em relação à arte e a atividade que a função estética passa a ser valorizada. A necessidade da crítica dependia e depende da situação da crise da arte através dos séculos, da sua dificuldade em se integrar ao sistema cultural, da “ruptura da relação que a congrega funcionalmente às outras atividades sociais”.²⁶⁶ Argan analisa que a tarefa da crítica contemporânea consiste em demonstrar se o que é feito como arte é verdadeiramente arte, e que sendo arte se associa organicamente a outras atividades, não artísticas e até não estéticas, inserindo-se no sistema geral da cultura: “A crítica pode ser considerada um prolongamento ou um tentáculo com o qual arte tenta agarrar-se à sociedade”.²⁶⁷

Delinearam-se críticas pertinentes a cada movimento artístico, como ao realismo, impressionismo, simbolismo, neoexpressionismo, enfim, um olhar crítico voltado às poéticas que traduziam escopos e orientações resultantes das escolhas culturais. O crítico não só se aproximava dos seus artistas, como os incitava a esclarecer sua estética, levando sua pesquisa até o máximo nível intelectual, verificando a capacidade da própria poética para sustentar o esforço criativo. Nesse momento, a arte assumia a vanguarda, propondo a reforma, ou mesmo a transformação radical, revolucionária das composições culturais. O

²⁶⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. 2ª edição. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa: 1995 p.131.

²⁶⁶ Id., p.129.

²⁶⁷ Id., p.130.

crítico tornava-se presença viva no seio das vanguardas, geralmente se tratando de ‘um homem de letras’,²⁶⁸ como diria Argan, um líder da sua cultura que poderia sustentar a necessidade da transformação estrutural e funcional de todas as atividades. Exemplifica-se Pierre Restany como um crítico de arte que passa a assumir uma função diretiva no debate das correntes artísticas, sendo o seu nome associado à fundação do novo realismo. Restany veio a se inserir no contexto que pairava em torno da tão polêmica IX Bienal Internacional de São Paulo, e anos mais tarde, no Manifesto do Rio Negro^{XXXV}, no Brasil, com Frans Krajcberg^{269/XXXVI}. Ambos passariam a desenvolver vários trabalhos juntos. A pesquisa e utilização de elementos da natureza, em especial da floresta amazônica, e a defesa do meio ambiente, marcam toda a obra de Krajcberg até os dias atuais, em que passou a inserir também a fotografia como ferramenta de sua pesquisa híbrida. Como declara Aracy Amaral: “Começam a emergir, nesses últimos 20 anos, preocupações latentes e visíveis em muitas artistas que pensam a sociedade: a questão ecológica, de Frans Krajcberg, que é um precursor entre nós (...)”.²⁷⁰

No início do século XX, Menotti del Picchia diria que a função do crítico deveria ser a de interpelar e vulgarizar aquilo que era ‘soberbo’ e que estava acima da compreensão comum. Por isso, o crítico deveria “ser arguto, munido de um conhecimento seguro da boa arte, ao mesmo tempo, possuir uma intuição

²⁶⁸ Id., p.138.

²⁶⁹ Frans Krajcberg (1921) pintor, escultor, gravador e fotógrafo, artista plástico nascido na Polônia e naturalizado brasileiro. Em 2008, recebeu o grande prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte-APCA. Fontes: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbetes=1834, idem; e <http://www.frans-krajcberg.com/fkmanifesteportuques.html>, acesso em 24/08/11(21h30). Mais observações em nota de fim: XXXVI.

²⁷⁰ AMARAL, Aracy. *Arte e sociedade: uma relação polêmica*. São Paulo: Itaú Cultural: 2003, s/p.

estética requintada”.²⁷¹ O pensamento de Menotti del Picchia viria a influenciar outros jovens artistas e escritores paulistas, sendo integrante ativo do movimento modernista brasileiro, e um dos mais combativos militantes dessa estética. Na visão de Giulio Carlo Argan, o movimento modernista foi o ponto histórico culminante no plano da teoria, em que não mais poderia haver distinção entre crítica e história da arte. Explicou que o processo crítico de manifestação e verificação artística constituía-se, de maneira polêmica, no próprio intercurso, porque ao mesmo tempo em que se acelerava o consumo, e por consequência, a substituição e o êxito, esta era acusada também de conivência com o mercado de arte e suas manobras.

Já na segunda metade do século XX observamos a figura do conhecedor e historiador desaparecerem. De um lado tínhamos a ciência, e do outro a busca de uma historicidade por meio das personalidades históricas. Argan nos faz observar que a crise radical da arte no mundo contemporâneo não só envolve a crítica, como esclarece que é fruto de seu produto. A base do pensamento de Giulio Carlo Argan é semelhante ao de John Dewey²⁷², considerado um dos líderes do pragmatismo norte-americano, em que Dewey propunha uma relação direta com o objeto, colocando a experiência como base de qualquer julgamento. Nesse sentido, Argan também coloca que era preciso que cada um pudesse fazer

²⁷¹ FABRIS, Annateresa. *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2006, p.82 In BARREIRINHAS, Y.S. (org.) Menotti del Picchia: *O galeão do modernismo*:1920-22. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983, p.154.

²⁷² John Dewey (1859-1952) foi considerado um filósofo universitário norte-americano muito especial que soube aliar uma investigação permanente do saber em múltiplas áreas, a uma invulgar capacidade de materializar projetos comunitários. Filósofo pragmatista (instrumentalista), acabou por se tornar, todavia mais conhecido, como o grande filósofo da educação moderna. Dewey defendia a democracia e a liberdade de pensamento como instrumentos para a manutenção emocional e intelectual das crianças, entre outras qualidades. Fontes: <http://afilosofia.no.sapo.pt/DEWEY.htm> e <http://educarparacrescer.abril.com.br/aprendizagem/john-dewey-307892.shtml> acesso em 23/08/11(22h10),

“a experiência da arte em sua própria consciência e em sua própria cultura”.²⁷³

Argan formulou três hipóteses sobre a crítica de arte, delineando em síntese três maneiras de se olhar para a crítica de arte: como julgamento, como participação e um tipo de julgamento que não deveria excluir a participação, nomeado por ele de ‘crítica aberta’.²⁷⁴

A partir desse ponto surgirão teóricos e críticos de arte que colocarão em prática o pensamento de Giulio Argan. Exemplificando que Mário de Andrade²⁷⁵ considerava a crítica, no início do século XX, como uma ‘pedagogia dos artistas’, ajudando-os a se conscientizarem de seus valores construtivos bem como de suas deficiências, norteando-os entre razões artísticas e razões sociais. Já Mário Pedrosa costumava dizer que os críticos estavam com a “língua do lado de fora, e que com seus critérios caducos não conseguiam acompanhar a atualidade da arte”.²⁷⁶ Roland Barthes²⁷⁷ sintetizou sua teoria, como sociólogo e semiólogo, de forma a afirmar que toda crítica da obra era crítica de si mesma. Falou da condição de ser crítico, em que este passava à condição de artista. O crítico brasileiro, Frederico Morais, narrou um longo texto em que se colocou na

²⁷³ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra S/A, 1975, p.47.

²⁷⁴ MORAIS, Frederico. Op.Cit. p.47-49

²⁷⁵ Mário Raul de Moraes Andrade (São Paulo, 1893-1945) foi um poeta, romancista, musicólogo, historiador e crítico de arte e fotógrafo brasileiro. Um dos fundadores do modernismo brasileiro, ele praticamente criou a poesia moderna brasileira com a publicação de seu livro *Paulicéia Desvairada* em 1922. Mario de Andrade foi a figura central do movimento de vanguarda de São Paulo por vinte anos. Sua obra poética foi reunida e publicada postumamente em ‘*Poesias Completas*’. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/mario-de-andrade.jhtm>, acesso em 23/09/11(7h30).

²⁷⁶ MORAIS, F. p.45.

²⁷⁷ Roland Barthes (1915 -1980) foi também escritor, crítico literário, e filósofo francês. O pensamento de Barthes é marcado pela instabilidade e pela contradição. Se, por um lado, Barthes está associado ao esforço sistemático, minucioso e formalizante que o levou a ganhar notoriedade como um dos pais fundadores da Semiologia, por outro lado, o seu pensamento expõe um caráter lábil, plástico, sujeito a rupturas bruscas, que o levou a ser acusado de praticar imposturas e de escorregar abusivamente no subjetivismo. Barthes, porém, resiste a essas acusações, reclamando para si “o direito de o discurso crítico ser um discurso artístico autônomo, que nada tem a ver com qualquer verdade, mas apenas com a validade, que é uma coerência interna do sistema”. Fonte: <http://www.studium.iar.unicamp.br/19/04.html?studium=2.html>, acesso em 23/08/11 (23h50).

condição de descobrir-se também artista²⁷⁸, vindo a concluir que a arte era mais simples e podia ser simplificada em sua complexidade: “A arte é isto, revelar o que existe subjacentemente, o que está por trás. [...] Arte é violentação. E eu me violentei”.²⁷⁹

A Associação Brasileira de Críticos de Arte – ABCA, foi criada em 1949, um ano após o surgimento da Associação Internacional dos Críticos de Arte – AICA, entidade que nasceu como uma organização não governamental–ONG, no âmbito da UNESCO, em Paris, imediatamente após a Segunda Guerra Mundial, com o objetivo de trabalhar por uma realidade mais humanitária no mundo.²⁸⁰ Participaram do ato de fundação os críticos Sérgio Milliet, seu primeiro presidente, Mário Barata, Antonio Bento e Mário Pedrosa, entre outros importantes intelectuais atuantes na crítica de arte brasileira. Firmava-se a cultura, como um ideal para a reconstrução de novos tempos, com atitudes mais compreensivas em relação às diferenças entre os povos.²⁸¹ A AICA, como entidade internacional, incentivou a criação de mais de setenta associações nacionais, ao longo de seus mais de sessenta anos de existência. Como momento histórico, relatamos que foi durante o segundo encontro da AICA, em 1949, ao ter a aprovação de seu estatuto, e ser anunciada a criação de treze seções nacionais, gerou-se a seção brasileira. Igualmente a ABCA, como entidade nacional, é a mais antiga associação brasileira de profissionais da área das artes visuais. O perfil da entidade foi sempre o de manter o papel da crítica e sua relação com as teorias e as humanidades, tanto nos Congressos, como nos

²⁷⁸ Id., p.50-52. Veja o texto, do próprio autor: ‘O mergulho: o crítico faz-se artista’.

²⁷⁹ Id., p.51.

²⁸⁰ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; Fabris, Annateresa (orgs.) *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005, p.9

²⁸¹ In: <http://www.abca.art.br/br/sobre-a-abca/historico>, acesso em 24/08/11(21H00).

Encontros da ABCA, bem como, gestar importantes debates. No período da I Bienal Latino-Americana, a diretoria da ABCA, entre maio de 1978 a 1980, teve como presidente Carlos Flexa Ribeiro, sendo Radha Abramo sua segunda vice-presidente. A ABCA tem desempenhado um importante papel junto aos artistas brasileiros, sendo que sua atual presidente Lisbeth Rebollo Gonçalves,²⁸² observa que a crítica atual, após exercer vários papéis ao longo do século XX, tem sido contestada em termos de função e legitimidade. Ela explica que o campo de referências foi ampliado e o espaço da cultura delineia um horizonte muito mais vasto. Lisbeth coloca que o papel do crítico de arte está em busca de uma nova identidade para seu trabalho, e que muitas interrogações têm surgido ao longo desse caminho. Na ótica de outros críticos de arte, Lisbeth Rebollo Gonçalves sempre injetou desafios e instigou positivamente os ânimos na ABCA.

Já para Jacob Klintowitz, também ativo em anos anteriores na diretoria da ABCA²⁸³, existe uma razão para a crítica cumprir sua função da maneira que tem sido exercida, justificando que há no Brasil, uma tentativa de restringir a crítica de arte a um instrumento técnico ou científico: “É o mecanicismo, aliado ao oportunismo burocrático que se instalou em nossas universidades. Nada pode ser mais contrário ao meu ser do que isto. Aceito que existam muitos tipos de

²⁸² Lisbeth Rebollo Gonçalves integra a presidência atual da Diretoria ABCA 2009-2012, e integrou outras designações nos seguintes anos: Foi pela segunda vez, gestão 2006-2010, diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo MAC-USP, sendo a sua primeira gestão de janeiro de 1994 a abril de 1998. É pela segunda vez vice-presidente da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte de 2010-2012. Sua primeira gestão foi de 2007-2008. Exerceu como presidente da ABCA em 1996-1998, e também como presidente em 2000-2003. Fonte: <http://www.abca.art.br/br/sobre-a-abca/associados/4-associados/32-lisbeth-rebollo-goncalves->, acesso em 25/08/11(21H00).

²⁸³ Jacob Klintowitz integrou a ABCA em diversas gestões: 1980-1982: como 2º vice-presidente na diretoria de Alcídio Mafra de Souza; 1982-1984: como 2º vice-presidente novamente na diretoria de Alcídio Mafra de Souza, 1998-2000: como 1º vice-presidente na diretoria de José Roberto Teixeira Leite. Fonte: <http://www.abca.art.br/br/sobre-a-abca/associados/jk>, acesso em 25/08/11(21h20).

crítica, é claro”. Continuou: “A respeito da crítica de arte devo dizer que não sabemos bem o que seja, porque tantos são os críticos, tantas são as maneiras de fazer crítica”. Explica que há um comunicador, um universitário, e os semelhantes a ele, “a quem a ideia de uma crítica de arte científica é uma ideia de pesadelo, um mau sonho, e que se guiam pela sensibilidade, pelo amor da linguagem pelo prazer supremo de descobrir na obra de arte aquilo que eles são, a sua identidade, a sua biografia profunda”. Sintetiza que para si mesmo a arte que gosta narra a sua biografia. De tal modo que se permitiu dar uma entrevista a Floriano Martins²⁸⁴ em que relatou sua ótica peculiar de observar a crítica, recolhendo no mundo mais de cinquenta escritores que fizeram crítica de arte, valorando formas de trabalho tanto de maneira constante como eventual. Indaga: “Quem pode determinar que a crítica deva ser escrita de maneira cartesiana”?²⁸⁵

Annateresa Fabris,²⁸⁶ crítica de arte paulista, também membro da ABCA, explicou que esse foi um elemento bastante presente na arte, como reflexão crítica da América Latina nas primeiras décadas do século XX. Explicou que havia o anseio de modernização das estruturas simbólicas, paralelamente ao desejo de criação de uma arte nacional com todas as implicações ideológicas e políticas que esse termo carregava naquele momento.²⁸⁷ É nesse contexto que

²⁸⁴ Floriano Martins (Brasil, 1957) é editor da 'Revista Agulha Hispânica' e diretor do 'Projeto Editorial Banda Hispânica'. É poeta, ensaísta e tradutor. Essa entrevista aconteceu em 2008, e está no blog pessoal de Jacob Klintowitz. Fonte: <http://arteculturajacobklintowitz.blogspot.com/acesso> em 07/09/11 (11H00). Publicado no seu blog em São Paulo, Fortaleza – fevereiro de 2011.

²⁸⁵ Fonte: <http://arteculturajacobklintowitz.blogspot.com/> acesso em 07/09/11 (11H00). Publicado no seu blog em São Paulo, Fortaleza – fevereiro de 2011.

²⁸⁶ Annateresa Fabris é professora titular da Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Teoria e História da Arte Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: fotografia, surrealismo, pintura, Portinari e modernidade. Fonte: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/about/editorialTeamBio/9644>, acesso em 23/09/11 (9H00).

²⁸⁷ FABRIS, Annateresa. *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2006.p12.

observamos a inserção dos críticos e artistas na I Bienal Latino-Americana em 1978.

Hoje, em pleno século XXI a crítica de arte assume uma função mais humana e objetiva na orientação ao público, para auxiliar a compreender a obra de arte, e concomitantemente, o próprio artista em sua trajetória artística.

3.3 As expectativas da crítica sobre a

I Bienal Latino-Americana

“Aqui é além; hoje é ontem ou amanhã; o movimento é a imobilidade”.

Octavio Paz

Ao mencionar a questão da crítica de arte, a mídia impressa se voltou aos dois pontos determinantes da coordenação da I Bienal Latino-Americana: planejamento e organização das ações. Exemplificaram alguns motes fundamentais para a compreensão do roteiro que se estabeleceu em vários meses de trabalho, dedicação, e buscas por raízes pertinentes aos subtemas da pesquisa. Primeiramente vieram a reconhecer que apesar de não ser encontrada uma metodologia própria, os diversos grupos de trabalho espalhados pelo país, avançaram em termos do patamar de investigação. E acima de tudo, aceitando estas buscas, fundamentou-se a participação essencial de Mário Pedrosa, e a

inclusão de críticos estrangeiros como Jorge Alberto Manrique, Nestor Garcia Canclini, Marta Traba, Mirko Lauer, Rita Eder, Jorge Romero Brest, e o coordenador do simpósio, Juan Acha.

Em síntese, validava-se o avanço de se ter um instrumento teórico possível, mesmo que ainda não fosse ao nível esperado, ressaltando que estava surgindo uma nova geração de críticos teóricos com intenções de revigorar e renovar os métodos de apreciação da nossa arte. Sendo que o Simpósio, em sua concepção, se adequou em tentar trazer a realidade da produção da arte da América Latina.

Abordaram temas gerais dentro dos **três eixos propostos**. Entre eles, as identidades dos povos latino-americanos, pensando os mitos desde aqueles de origem, às descrições da identidade dos povos latino-americanos. Confirmaram o papel do artista e o processo desses mitos, por oposição à arte das academias. Apontaram a Pop Arte e seu lugar na sociedade norte-americana, com os *happenings*. Enfatizaram a criatividade explícita, pelo exercício experimental da liberdade sem censura pelo artista. Valorizaram a América Latina em si mesma e como nós nos víamos como latino-americanos, ou seja, ‘de dentro para fora’. E finalmente, os processos criativos do artista, a criatividade e a necessidade de sistematização de novas formas, conjecturando a possibilidade da interdisciplinaridade. Assim, diante de elementos tão ricos de pesquisa, elaborou-se um quadro temático vinculado ao objeto desta investigação, sintetizando algumas das teses apresentadas. Entretanto, alguns dos autores que expuseram suas teses no Simpósio, ganharam um espaço descritivo maior nesta pesquisa.

Em nota, explico que foi explorado aqui o **papel da crítica de arte** ao selecionarmos alguns dos nomes que aqui participaram com teses; fosse por sua postura crítica no meio jornalístico, ou nomes já referenciados no meio, desde os princípios da década de 70. Ao selecioná-los, focamos primeiramente àqueles que exerceram um papel específico de construção junto a I Bienal Latino-Americana, além de serem pessoas estudiosas da arte latino-americana, como: Juan Acha, Frederico Morais, Mario Pedrosa, Marta Traba, Jacob Klintowitz, e Radha Abramo. No segundo momento, além de serem também pesquisadores, evidenciou-se escolher nomes organizados tanto no volume I como no volume II, por terem seu trabalho completo, legível para esta pesquisa, e por se mostrarem ‘comprometidos’ com os eixos temáticos, como as teses de: Nestor Garcia Canclini, Rita Eder, Darcy Ribeiro, Ernesto Sábato, Bengt Oldenburg, Carlos Espartaco, Marianne de Tolentino, Israel Pedrosa, Adalice de Araujo e Mirko Lauer. No entanto, selecionou-se Carlos Espartaco por justamente não ter conseguido realizar uma tese de nível de um Simpósio internacional, gerando desconforto aos críticos de arte presentes, e nesta possibilidade evidenciar o julgamento de Jacob Klintowitz ao mencionar que as teses eram de nível mediano. Além, de mencionar a visão crítica e editorial de Jacob Klintowitz, incluiu-se sua tese por ser extremamente polêmica, antenada com o momento político vigente da época, e por sua ativa construção dentro e fora da Fundação Bienal.

De forma geral, e para uma melhor assimilação do conteúdo do Simpósio, explico que as teses se encontram datilografadas (papel original), e em folhas avulsas. Na inicial da pesquisa em 2010, as teses estavam em pastas

plásticas arquivadas. A partir de 2012 as folhas originais datilografadas foram colocadas em um volume de cor vermelha (costuradas como um documento acadêmico) e mantidas pelo Acervo Wanda Svevo, e com um sumário indicando volume I e volume II. Por curiosidade ao leitor, cito que é feito uma síntese juntamente com uma análise desta pesquisadora em cada uma das teses, bem com as respectivas traduções do espanhol para o português. No entanto, esclareço, que por motivos do extenso tamanho desta pesquisa não foi possível colocá-las no anexo, bem como, incluir a todas. Por exemplo, em alguns dos originais encontrados, no volume I deste material do Simpósio tivemos as seguintes inclusões: a tese de Mário Pedrosa, “Variações sem tema ou a arte da retaguarda”, possui nove folhas datilografadas em português, datadas de 1970. A tese de Nestor Garcia Canclini, *Teoría de la superestructura y sociología de las vanguardas artísticas*, quarenta e duas páginas datilografadas em espanhol, e assinadas. A de Rita Eder, *El debate latino americano en el artes: notas para un analisis*²⁸⁸, com dezoito páginas datilografadas em espanhol, sendo uma página com notas de fim, e assinadas no México, datadas de setembro de 1978. A tese de Darcy Ribeiro, “s/título”; possui vinte páginas datilografadas em português, e com a menção: ‘transcritas’. A de Ernesto Sábato, *Anotaciones sobre la crisis occidental y la desmitificación*, com dezessete páginas datilografadas em espanhol, sendo que falta a página doze na original. A de Bengt Oldenburg, *Mecenazgo y mecanismos selectores*, com treze páginas datilografadas em espanhol. A de Carlos Espartaco, *El mito del avestruz*, com três páginas

²⁸⁸ A tese apresentada por Rita Eder quando chegou ao Simpósio, foi outra. Talvez um recorte dessa que viria a publicar anos mais tarde, cuja organização destes críticos de arte latino-americanos ficou por conta de Aracy Amaral e Anna Maria Belluzzo In BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.); Aracy Amaral (colaboradora), et al. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP: 1990, p.100.

datilografadas em espanhol, e assinadas. Marianne de Tolentino apresenta duas teses ao Simpósio, ambas datilografadas em espanhol, a primeira, *Problemas y esperanzas del arte dominicano de hoy*, com dezoito páginas; e a segunda, *Evolucion del mito en la pintura dominicana*, com treze páginas. A tese de Adalice de Araujo, já está organizada no volume II, “Mito e magia na arte catarinense”, com cinco páginas datilografadas em português, datada de 1977/UFPR; igualmente Israel Pedrosa, “Arte – documentação didática”, com cinco páginas, e Jacob Klintowitz, também com cinco páginas, “A implantação de um modelo alienígena exótico e outras questões pertinentes: a seleção brasileira de futebol de 1978”, sem data. A de Jorge Romero Brest, volume II, *El Arte, la obra de arte, las artes*, apresenta dezoito páginas datilografadas em espanhol, datadas de 15 de setembro de 1978/Buenos Aires. A tese de Juan Acha, volume II, com vinte e quatro páginas datilografadas em espanhol, datadas de setembro/1978/DF, México. A de Marta Traba, volume II, “Consumo de arte em duas sociedades: Colômbia e Venezuela”, com dezesseis páginas datilografadas em espanhol. A tese de Mirko Lauer, “A mestiçagem cultural na América Latina é importante”, com vinte e cinco páginas datilografadas em espanhol, sendo seis páginas de notas, assinadas em Julho/1978/Bogotá.

Dentro do acervo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, há ainda outras teses a serem referenciadas, e não analisadas, em sua totalidade aqui, nesta pesquisa. Apenas apresento uma pequena síntese nessa sequência, como por exemplo, as teses de: Alba Maria Zaluar, “O Clovis ou a criatividade popular num carnaval massificado”, com treze páginas datilografadas em português, sem data. A tese de por Olga de Amaral, *Desarrollo del lenguaje*,

referendando Galaor Carbonell, com sessenta páginas datilografadas em espanhol, divididos em sete capítulos e epílogo. A de Carlos Silva, *Para una lectura exegética del arte latinoamericana*, fazendo jus a crítica de arte, com treze páginas datilografadas em espanhol, no entanto, apresentando muitas falhas e cortes nos originais. A de Clyde Morgan, “Sem título”, explora a temática da dança e do teatro, com oito páginas datilografadas e traduzidas para o português, com dedicatória ao final. A tese de Donald Goodall, “Visão interior e imagem exterior”, referencia Carlos Mérida e Leonora Carrington, dois pintores mexicanos em relação à mitologia e a magia, com seis páginas datilografadas e traduzidas para o português. A de Eduardo de Oliveira e Oliveira, “Pessoa e persona na etnia brasileira”, apresenta números tabulados, comparativos, e combinações léxicas, com nove páginas datilografadas em português (de Portugal), datado de novembro/1978. A de Eli Bartra, *Retorno de un mito: el arte popular*, explica a latino-americanidade ligada às lutas sociopolíticas da década de 60 e a relação com a Revolução Cubana, reforçando as indagações acerca da identidade e da arte latino-americana, com dez páginas datilografadas em espanhol, com cortes superiores nas páginas 4, 5 e 7. A tese de Fernando A. Albuquerque Mourão, “A especificidade e universalidade da arte africana”, traz indagações sobre o que é arte africana, com duas páginas datilografadas em português. A tese de Guilherme Whitelow, *Magia y creación artística*, faz uma análise por meio da psicologia e da abordagem filosófica de Sartre, com seis páginas datilografadas em espanhol. A tese de Jorge Alberto Manrique, “Sem título”, traz uma reflexão sobre a presença do mito na arte latino-americana, apresentando o pintor Francisco Toledo como referencia; indaga sobre

mito/religião/filosofia, falando de um mito anterior a conquista: *A presencia del mito mítico permite siempre a un reencuentro com el pasado; esse pasado anterior a la conquista (...)*, com cinco páginas datilografadas em espanhol. A tese de Jorge Glusberg, *Mitos y magia de fuego, el oro y el arte*, traz em sua apresentação uma divisão em oito itens: 1) “O mito e a magia”, fala do papel do mago; 2) “A origem do fogo”, traz os mitos latino-americanos sobre o fogo, e o mito dos índios *Dios Tohil*, em que o mito se equipara ao marco imaginativo do ouro; 3) “A conquista do ouro”, apresenta a história do ouro; 4) “O símbolo do poder”, traz os metais preciosos dos Incas e Astecas *versus* a colonização; 5) “O valor e seus enfoques”, em que o ouro e o objeto de arte valem pelo que são; 6) “Os materiais da arte”, mostra que o ouro é igual a *mathesys* ‘universal e ilusão áurea *versus* fetichização de certos materiais nas Belas Artes, e sua história no contexto; 7) “Rituais de ontem e de hoje”, fala sobre os Incas e a relação com o ouro, como valor estético e ritualista; mito da criatividade, também como consequência do mito do ouro *versus* estratificação social, artista ‘macki’, o xamã, a realização de obras artísticas, e a teoria do discurso; 8) “Individuo e sociedade”, ‘babelismo’, construção indígena com ouro e prata, unificação do significante. Glusberg ainda cita o *Grupo de los Trece*, vencedores da XIV Bienal de São Paulo, como criação coletiva e a historiografia do mito do ouro: *En síntesis, preconizamos una ‘unificación del significante’ un cierto modelo o estructura donde cada obra ocupe un lugar relativo diferente con respecto a las demás y donde todas ellas conformen un sistema integrado, según ocurrió con el envío del grupo de los trece a La XIV Bienal de SP, El ano pasado, envió que el obtuvo el máximo del certamen;* com vinte e três páginas

datilografadas em espanhol. A tese de Leila Coelho Frota, “Um reassumir do subjetivo da cultura próxima”, traz referências aos autores Octavio Paz, Mário de Andrade; cita a história da década de 60, da bíblia ‘*pauperm*’, fala de Antonio Candido, da linguagem comum, de uma nova linguagem coletiva, bifronte entre o subjetivo do símbolo e a realidade do seu viver entre os homens; com três páginas datilografadas em português. A tese de Maria Heloisa Fénelon Costa, “O mundo dos *mehináku*: representações visuais, mito e cerimonialismo”, trazem os índios de língua *atuak* do Alto Xingú, e taxinomias indígenas; com quatro páginas datilografadas em português. A tese de Oreste Bruneto e Carmen Lariño, *Saint-O-Matic*, um discurso acerca do outro ‘comercial’, que se refere ao outro, o dos ritos religiosos, gerado também por outro, o outro das crenças; com quatro páginas datilografadas em espanhol. A tese de Oscar Olea, *El arte de la civilización urbana en América Latina*, uma forma a retribuir ao artista, o sítio que corresponde a conformação do âmbito sonar da vida urbana, especialmente em países do Terceiro Mundo; com nove páginas datilografadas em espanhol. A tese de Raul Lody (Raul Giovanni da Motta Lody), “Leitura na iconografia religiosa afro-brasileira”, uma introdução ao estudo das cores, dos orixás, com quatro páginas datilografadas em português. A tese de Romanita Disconzi Martins, “Sem título”, faz considerações sobre a busca da identidade cultural brasileira e latino-americana, apresentando um texto muito pequeno e com muitas perguntas. Cita McLuchan: “Na era da eletricidade, usamos toda a humanidade como nossa pele”. Fala da adolescência cultural ao propor tantas perguntas, e ao responder cita novamente o mesmo autor: “É a consciência do que somos e do que não somos, só é possível quando formos. O desafio é viver e

criar nossa própria cultura a partir da realidade mesma”; com três páginas datilografadas em português. A tese de Silvia Ambrosini, “Critérios e enfoques dos mitos e da magia na arte”, traz sua apresentação em tópicos, para falar do conceito do tempo no mito e na física atual. Desenvolve um pensamento analítico sobre: 1) A relevância do mito no inventário de suas acepções; 2) Problemática da ambiguidade em dois modelos optativos; 3) O reversível-irreversível em critérios de realidade mítico-física; 4) Metodologias de aproximação; 5) Tempo mítico, tempo físico; com sete páginas datilografadas e traduzidas para o português. E ao final do volume II, a apresentação das Erratas I e II. Não houve infelizmente publicação própria deste material, a não ser em artigos de jornal, e pequenas resenhas. E assim, finalizamos em síntese todas as teses que constam no arquivo Wanda Svevo. E para realçar a própria preocupação da Fundação Bienal de São Paulo em divulgar de forma imediata ‘o melhor das ideias das Américas’, mostramos na íntegra a carta do presidente Luiz Fernando Rodrigues Alves, datada de 1978:

Introdução ao Simpósio

Quando a Diretoria e o Conselho de Arte e Cultura da FBSP decidiram imprimir a I Bienal Latino-Americana, realizada de 3/11 a 17/12 de 1978 no Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira, no Parque Ibirapuera de São Paulo, um cunho didático, a primeira preocupação foi a de documentar, de criar uma memória não só da mostra, como também de registrar, através de publicações, as teses, os comunicados apresentados no Simpósio, que se realizou de 3 a 6/11 de 1978 nesta Fundação.

Nossa intenção ao publicar esta edição, foi a de possibilitar aos estudiosos da arte latino-americana e da arte em geral, o pensamento dos mais expressivos pesquisadores, historiadores e críticos de arte da América Latina e América do Norte. Através destes dois volumes, poder-se-á avaliar as múltiplas tendências que dominam e caracterizam o pensamento do intelectual das Américas que hoje se dedica à arte em geral e a arte latino-americana.

Não é sempre que um país como o Brasil tem o privilegio de poder reunir um numero tão significativo e representativo das Américas. Há muito isto não acontecia. Poder participar do Simpósio da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em que cem intelectuais, da Argentina, Colômbia, México, Peru, Republica Dominicana, Venezuela e Brasil expuseram suas ideias. Foi uma experiência gratificante que muitos puderam desfrutar, em conferências e debates. Nestas reuniões, o direito de expressão caracterizou-se pela total liberdade. Poderíamos tecer varias considerações a respeito deste Simpósio que, porém acreditamos que o essencial foi realizá-lo. Sobretudo, saber que em todas as sessões, a liberdade de expressão foi a tônica dominante. Ao folhear estas 424 páginas que resumem, ainda que parcialmente, o pensamento de uma fração altamente representativa do intelectual das Américas, sentimos que todos os esforços envidados pela Direção e pelo Conselho de Arte e Cultura da FBSP, em absoluto, não foram em vão. Estes dois volumes, graficamente simples, lembram antigas apostilas universitárias, franciscanamente pobres, quanto à impressão, quanto ao papel, mas, ricas em conhecimento.

Tínhamos duas opções: publicar estas teses e comunicados, em edições gráficas ricas, quando pudéssemos, isto é, em futuro incerto, **ou já, como fizemos.** Entre as duas, **preferimos à última.** Acreditamos que ao publicar este material, cumprimos nossas promessas, quando nos dias 3, 4, 5, 6 e 7 de novembro/78 nos comprometemos publicamente em editar e divulgar o resultado do simpósio da I Bienal Latino-Americana, realizado pela FBSP com a colaboração do Ministério das Relações Exteriores, da Secretária de Cultura, Ciências e Tecnologia do Estado de São Paulo e da Secretária de Cultura do Município de São Paulo

Luiz Fernando Rodrigues Alves

Presidente da FBSP

No Simpósio, ao longo da apresentação das teses, os convidados apontaram um distanciamento entre a discussão teórica com tendência autônoma, ao mesmo tempo em que era ressaltada a produção plástica do continente. Entre todos os percalços, a ausência crescente, ou melhor, o esvaziamento no espaço do Simpósio, depois do primeiro dia, por parte dos críticos e especialistas em arte, foi a questão derradeira que mais desconforto causou aos participantes e ao público, seja porque esses foram cuidar de outros afazeres, seja por estarem cansados ou desestimulados pelos muitos problemas enfrentados, ou simplesmente, por anteciparem o retorno aos seus países. Outros pontos contra produtores também foram abordados, em que os palestrantes não se preocuparam em ilustrar suas defesas, porque não mostraram as respectivas imagens que era a base de sua explanação, ou seja, quando a discussão estava centrada na obra de algum artista, simplesmente não tinham à frente o trabalho original ou sequer sua reprodução em diapositivo, como era de costume. Erros de planejamento e estratégias de logística tornavam-se imperdoáveis. Assim, críticos latino-americanos descreveram alguns dos problemas gerais da arte em nosso continente, citando alguns modelos como estruturas sociais e conceitos eleitos em cada uma das teses apresentadas para destacar a situação vivida pelos artistas participantes.²⁸⁹

Em relação à **mostra expositiva**, os críticos presentes chegaram também a apontar alguns dos erros grosseiros da organização, que causaram desconforto aos especialistas da arte. Exemplificaram as obras que acabaram não chegando a

²⁸⁹ Diário de São Paulo. [S.I.] *Vicissitudes do artista*. São Paulo: 07/11/78. [nº?] [s/n]

São Paulo em tempo, como as de Francisco Toledo, do México, e as de Armando Reverón da Venezuela. Aliás, Armando Reverón foi o único representante daquele país nesta mostra.

Ao final, a crítica apontou, e desta vez positivamente, a iniciativa da Bienal de existir e se constituir, evidenciando um ‘divisor de águas’ para a melhor compreensão de uma América Latina, já com tantas bifurcações. O melhor e o pior do Simpósio estavam presentes.

Concluímos, no entanto, que o maior mal estar desse encontro foi a questão da censura e demais problemas relacionados à ditadura militar, como o veto à participação de Cuba, em que pese o fato de que os participantes do Simpósio tinham que filtrar as próprias palavras.

3.3.1 Juan Acha: a perspectiva curatorial da

I Bienal Latino-Americana

“Os artistas expõem a realidade social, mas, depois devem ser completados e complementados por uma teoria”.

“Esta Bienal Latino-Americana foi criada, para ser um modelo diferenciado da edição internacional, no intuito de não premiar, e sim, gerar um estímulo à pesquisa e a descoberta das raízes ancestrais da cultura latino-americana”.

Juan Acha²⁹⁰/XXXVII, peruano de nascimento, trabalhava como crítico de arte, ensaísta, e professor da Universidade Nacional Autônoma do México, como editor da revista *Vuelta*, dirigida pelo poeta Octavio Paz, além de ser colaborador de várias outras revistas, entre as quais, *Plural* e *Artes Visuales*.²⁹¹ Ao aceitar o convite para assumir a coordenação do simpósio da I Bienal Latino-Americana, Acha defendia plenamente a importância da identidade latino-americana em seus projetos. Possuía um posicionamento crítico, corajoso e apaixonado por aquilo que acreditava. Confiava em um ideário crítico para redefinição da ‘nossa arte’, e que os artistas latino-americanos deveriam assumir, de uma vez por todas, “suas nacionalidades com orgulho”.²⁹²

Quando se iniciou a discussão acerca da temática desta Bienal, Acha já estava na coordenação do Simpósio e, ao ser informado da contestação por parte dos críticos brasileiros em relação ao tema escolhido, disse esperar que esta redescoberta da arte latino-americana pela Europa e pelo EUA não fosse uma coisa passageira, e sim, “que surtisse efeitos positivos”.²⁹³ Trouxe a questão principal do porquê de toda esta temática em torno do reconhecimento de uma identidade latino-americana, com fundamentos próprios. Acha quis mencionar que já trabalhávamos com modelos mortos, e por esta razão precisávamos buscar

²⁹⁰ Juan Acha, nascido no Peru e radicado no México, faleceu em 1995. Desde os anos 50, começou seu trabalho como crítico de arte em seu país natal. Em 1971 ele finalmente se mudou para o México. Tornou-se um dos maiores críticos da contemporaneidade. Fonte:

http://vereda.saber.ula.ve/historia_arte/artelatinomode/juanprin.htm, acesso em 23/09/11 (8h15). E Revista Arte e Cultura da América Latina. *Juan Acha: In Memoriam*. Sociedade Científica de Estudos da Arte: São Paulo: Ano III: nº4: 1993 p.9, por Lisbeth Rebollo Gonçalves, pelo comitê editorial. Cf. Mais observações em nota de fim: XXXVII.

²⁹¹ [Jornal?][S.I] *O mito também é apropriação da realidade, através da fantasia*. 08/1978, [Nº?], por Alejo Carpentier.

²⁹² ACHA, Juan apud BERTOLI, Mariza. *A descoberta da arte latino-americana: breve comentário sobre os documentos inaugurais da arte latino-americana*. In *Curso Arte e Identidad en América Latina*, 51º SBPC. São Paulo: USP. [s/d]

²⁹³ O Estado de S.Paulo. *Bienal latino-americana sob o desafio de não se tornar efêmera*. São Paulo: 29/10/78 [nº?][s/n]

a nossa própria identidade cultural: “Com os denominadores comuns de nossa cultura, resultantes de nossas origens indígenas, africanas, euro-asiáticas e, finalmente, o de uma mestiçagem cultural criadora de seus próprios mitos”.²⁹⁴

Em sua opinião, o ano de 1968 marcou o término dos modelos europeus exportados para a América Latina e Caribe. Elucidou que nos anos 50 e 60, os norte-americanos começaram a propor sua própria identidade, que já era bem diferente da identidade latino-americana: “Cabe a nós, agora que estamos sem exemplos, procurar os nossos denominadores comuns e, desta forma, conseguir alcançá-los”.²⁹⁵ Proclamou que os artistas, em geral, expunham suas realidades socioculturais, mas, como não havia teoria nem documentação sobre sua produção, não havia igualmente leitura: “Ou continuamos a ler segundo padrões alienígenas e alienados de nossa realidade continental, ou partimos para estudar em profundidade o que nos é comum e nos identifica”.²⁹⁶

Por falta de informação, alguns críticos brasileiros também afirmaram que Juan Acha não tinha participado da elaboração do regulamento da Bienal Latino-Americana, no entanto, ele foi um dos artífices principais. Os críticos brasileiros julgaram que o regulamento devia definir o que vinha a ser a questão ‘latino-americana’ e valorizar em sua proposta os mitos e a magia. Na ótica de Juan Acha que há muito já estudava esta questão, esse era um problema complexo que deveria ser discutido em um simpósio, e jamais participar de um regulamento, ‘ao mesmo tempo sintético e amplo’, como discursou. Por esses valores, Juan Acha confiava que era necessário olhar as obras de arte desse lado da América “com outros olhos, sem a utilização das regras, postulados e com

²⁹⁴ Id.Op.Cit.29/10/78.[nº?][s/n]

²⁹⁵ Id.Op.Cit. 29/10/78.

²⁹⁶ Id. 29/10/78.

axiomas europeus ou norte-americanos”.²⁹⁷ Continuou, “se possível, sem a própria utilização dos meios estetizantes, pois, a estética não é fulcro dessa análise, mas sim, a procura de uma identidade cultural e artística, a partir de determinantes sociais que nos colocam todos como irmãos, embora ainda profundamente desconhecidos entre si”.²⁹⁸

Como sabemos, havia a busca iminente por uma identidade de raiz latino-americana, sendo esse o primeiro propósito para promover a pesquisa do nosso comportamento, traduzindo-o visualmente, abalizado pelo fato de que as bienais geravam uma orientação em relação à arte com os padrões de compreensão e interpretação europeias. O escritor cubano Alejo Carpentier²⁹⁹, cuja literatura frequentemente foi associada ao realismo fantástico, estenderia a metáfora da leitura da arte com a postura do próprio conquistador: “Esta é a primeira Bienal em que a arte passa a ter um sentido muito mais amplo, de qualquer manifestação cultural nossa, caracteristicamente latino-americana e voltada para a nossa essência, onde estão presentes tanto o elemento indígena como o elemento africano”.³⁰⁰ Para Carpentier havia três fatores que se tornaram fundamentais, como a questão de que os artistas da América Latina estavam buscando se tornar independentes, sem tentar antes passar pelo crivo da crítica europeia ou norte-americana para se firmarem³⁰¹. Em um segundo momento,

²⁹⁷ Id. 29/10/78.

²⁹⁸ O Estado de S.Paulo. Suplemento cultural. *Arte visual latino-americana em processo* (com foto: o crítico peruano Juan Acha com o Conselho de Arte e Cultura da Bienal). São Paulo: 14/05/78, [nº?] por Alberto Beuttenmüller.

²⁹⁹ CARPENTIER, Alejo (1904-1980) também ensaísta, músico e novelista cubano.

³⁰⁰ [Jornal?][S.I] *Como nos armarmos na essência mítica, para enfrentar o capitalismo*. 08/1978, [Nº?] por Alejo Carpentier.

³⁰¹ O Estado de S.Paulo. *Bienal latino-americana sob o desafio de não se tornar efêmera*. São Paulo: 29/10/78 [nº?] [s/n]

ressaltava a facilidade da comunicação internacional³⁰², que ao buscar a unidade, enfatizava a necessidade de se encontrar as diferenças. E em terceiro, Carpentier colocava a crise das ideias fundamentais³⁰³ em que o ocidente havia imposto isso ao mundo, como uma crise da arte internacional. Esse processo estava fazendo com que o artista latino-americano se sentisse mais seguro, independente da aceitação de seus trabalhos pelas culturas dominantes. Carpentier propôs a transcendência do próprio plano artístico visual, explicando que esse cerne cultural nos ligava e nos situava em nossas raízes latino-americanas. Contestou o “jargão de subdesenvolvidos fazendo parte do terceiro mundo, tanto no plano cultural como político”.³⁰⁴

Juan Acha observava a ausência da teoria crítica sobre a arte latino-americana: “Esta questão impede a chamada identidade da América Latina no campo das artes plásticas, e que começa a ser procurada por artistas, críticos, teóricos e historiadores de arte”.³⁰⁵ Acha foi direto ao ponto: “O que ocorre e sempre fica na essência das discussões é o fato de que nós não sabemos ler as obras de arte da América Latina”.³⁰⁶ Explicou o fato porque não existia teoria independente que a sustentasse. “Os artistas expõem a realidade social, mas, depois devem ser completados e complementados por uma teoria”.³⁰⁷ Considerou que as obras de arte deviam ‘cair no espaço intelectual’, além da necessidade de intercâmbio de conhecimentos entre os problemas comuns e suas

³⁰² Id. Op. Cit. 29/10/78.

³⁰³ Id. 29/10/78.

³⁰⁴ [Jornal?][S.I] *O mito também é apropriação da realidade, através da fantasia*. 08/1978, [Nº?] por Alejo Carpentier.

³⁰⁵ O Estado de S.Paulo. Suplemento cultural. *Arte visual latino-americana em processo* (com foto: o crítico peruano Juan Acha com o Conselho de Arte e Cultura da Bienal). São Paulo: 14/05/78, [nº?] por Alberto Beuttenmüller.

³⁰⁶ Id.Op.Cit .14/05/78.

³⁰⁷ Id.Op.Cit .

possíveis soluções: “Nossos ensaios, em geral, provém de teorias de fora, sendo que precisamos criar nossos próprios ensaios, reconhecendo que os artistas nos dão uma realidade intuitiva”.³⁰⁸ Explicou que a crítica de arte devia entrar nesta realidade e desenvolvê-la, porque havia uma diferença óbvia entre práxis e teoria. Apontou uma distinção entre a forma de abordagem da crítica brasileira e a da Argentina: “A crítica brasileira sempre foi de cunho sociológico, enquanto a crítica argentina se interessa mais em analisar o aspecto formal da obra de arte”.³⁰⁹ Falando ainda das diferenças, explicou que tínhamos necessidade de ambas, para podermos compreender o nosso próprio processo de identidade. E esclarecendo um pouco mais sobre os percalços da arte na América Latina, afirmou: “O problema já foi fartamente explorado, inclusive com ironia, se de fato existe uma arte latino-americana ou não”. A sua própria resposta veio fulminante:

“Eu gostaria de chamar a atenção da crítica latino-americana para o fato de que muitos pensam que somos folclóricos. Este folclorismo, que nos imputam, é resultado do pensamento colonizador europeu que, assim, justifica a nossa cultura primitiva para poderem impor sua própria cultura. Por isso mesmo, não conseguimos obter uma arte latino-americana, que realmente não existe, mas, estamos em processo de consegui-la, um dia. No campo cultural e artístico deu-se quase o mesmo que na indústria – o europeu comprava-nos a matéria-prima e devolvia-nos o produto

³⁰⁸ Id. 14/05/78.

³⁰⁹ O Estado de S.Paulo. Suplemento cultural. *Arte visual latino-americana em processo* (com foto: o crítico peruano Juan Acha com o Conselho de Arte e Cultura da Bienal). São Paulo: 14/05/78, [nº?] por Alberto Beuttenmüller.

manufaturado. Ao contrário, o artista latino-americano importava o modelo e, depois, convertia-o em produto artístico transformado. Com o passar do tempo, já se podia ver nesta transformação alguns elementos visuais que já não pertenciam à cultura europeia, mas, era resultado de uma mestiçagem cultural. O que nos importa agora é investigar esses denominadores comuns e criar as teorias necessárias a uma identificação, somatória de nossa cultura com a cultura de fora”.³¹⁰

Enumerou questões relevantes que a partir da investigação da nossa matriz, dos traços de união ancestral, poderíamos partir para a verificação real, trazendo a necessidade de se ter um posicionamento em relação ao futuro, e colocando claramente a América Latina dentro do contexto mundial. Dentro desta posição, Juan Acha se manifestou defendendo a decisão do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal, em que o tema ‘mitos e magia’ abriria um vasto campo de pesquisa dessas raízes, a englobar todas as manifestações culturais que “se refletiam também politicamente”.³¹¹ Acha mencionou que o Conselho possuía um valor maior porque era integrado tanto por artistas como por críticos de arte com notório saber e, que esses também traziam os mitos entre suas próprias propostas.³¹²

Juan Acha, defendendo a Bienal do ataque, disse que o tema estava sempre a cargo da instituição que organizava a mostra e constituía-se sob sua

³¹⁰ Id. 14/05/78.

³¹¹ Id. 08/1978.

³¹² A Notícia. [S.I.] *A bienal latino-americana: o tema em questão*. Rio de Janeiro, RJ: 10/11/78. [nº], por Walmir Ayala.

responsabilidade.³¹³ Citou como exemplo a Documenta de Kassel, em que sempre houve um crítico de arte ou estudioso da área. Explicou que houve outros casos em que se nomeava uma comissão, ou a própria organização decidia por si. Respondeu que a partir daquele momento se configurava viável esta possibilidade, porque haveria uma reunião, em São Paulo, com os críticos ligados aos movimentos contemporâneos de todos os países participantes. O tema era pertinente, comentou Acha, e se tornava irrelevante qual fosse o processo para escolhê-lo, enfatizando que a escolha do tema foi amplamente discutida. Em seu entendimento houve alguns argumentos contra o tema, que se tornaram destrutivos, gerando objeções de alguns críticos, e tantos outros protestos por parte da maioria dos artistas, que ‘emotivamente espontâneos’ objetaram irritados ao fato desta Bienal ser temática. Segundo o ponto de vista desses artistas, a “bienal deveria ser aberta e ajustada à qualidade artística, a única que garantiria uma avaliação de que realmente estava acontecendo no mundo da arte, porque a avaliação deveria ser a finalidade de toda bienal”.³¹⁴ Acha explicou que em todas as bienais houve sempre uma orientação em relação à arte como “um molde ao que entendia o europeu”,³¹⁵ e aquela Bienal em sua visão, seria a primeira em que a arte teria um sentido muito mais amplo, caracteristicamente latino-americano, de qualquer manifestação cultural, e voltada para a ‘nossa essência’, onde estavam presentes o elemento indígena e o elemento africano.³¹⁶

³¹³ Id. Op. Cit.10/11/78.

³¹⁴ Diário de São Paulo. *Mitos e magia nos simpósios*. São Paulo: 4/11/78. [nº?] [s/n]

³¹⁵ [Jornal?][S.I] *Como nos armarmos na essência mítica, para enfrentar o capitalismo*. 08/1978, [Nº?] por Alejo Carpentier.

³¹⁶ Id.08/1978.

Juan indagou qual era o processo da arte latino-americana, assegurando que a conclusão seria simples: “Se os artistas contestavam o tema era porque permaneciam atados aos critérios ainda duvidosos, ou porque se supunha egocêntrica e equivocadamente que o tema museográfico e o tema da produção eram a mesma coisa, ou porque o mito do artista impedia que se aceitasse a urgência de submeter à arte latino-americana aos processos intelectivos”.³¹⁷ Era o paradigma da época. Elucidou que a Bienal havia determinado uma nova fórmula, em que a proposta temática seria o fio condutor das obras e palestras que se apresentariam durante o Simpósio. Como de fato aconteceu, tanto na apresentação das teses, como com as palestras. Acha comentou suas razões: “Em um tempo como o nosso, que nos obriga a questionar as ideias fundamentais desse novo procedimento de pesquisa, esta I Bienal Latino-Americana nos valida, sobretudo, em uma América Latina tão carente de conhecimentos sobre sua realidade artística”.³¹⁸ Acha prosseguiu validando o sentido com o qual a Bienal tinha sido criada, para ser um modelo diferenciado da edição internacional, no intuito de não premiar, e sim, gerar “um estímulo à pesquisa e a descoberta das raízes ancestrais da cultura latino-americana”.³¹⁹ Suas preocupações transcendiam o imediatismo de uma exposição de arte, indo além, do objeto do tema. O tema consistia em ideias ou pontos de vista que respondiam a necessidade imperativa de pesquisar a partir das perspectivas da teoria da arte, e que propunham novas indagações à realidade artística, permitindo o reagrupamento das obras. Acreditava-se que esses reagrupamentos possibilitariam o descobrimento da latino-americanidade.

³¹⁷ Diário de São Paulo. *Mitos e magia nos simpósios*. São Paulo: 4/11/78. [nº?] [s/n]

³¹⁸ Id. Op.Cit. 4/11/78.

³¹⁹ Id. 08/1978.

Juan Acha refletiu sobre a ação curatorial como extensão da crítica. Acha estava convicto de que era necessário que os próprios critérios dos historiadores de arte tanto quanto aos dos críticos de arte viessem a prevalecer pela teorização da arte. Esclareceu: “Teorização esta que hoje deverá estar muito acima do historicismo e das críticas que se fazem segundo teorias importadas”.³²⁰ Continuou: “Talvez, a falta de interesse no que se refere à teoria da arte ou no seu desconhecimento, esteja impossibilitando de tomar consciência da fecundidade de ‘mitos e magias’ como tema museográfico e teórico-artístico”.³²¹ Considerou que a arte refletia o homem e, em consequência, de alguma maneira nas obras de nossos artistas, no sentido mais amplo da palavra, solicitando que a atenção fosse centralizada nos grupos de obras, e não nos artistas isoladamente. Observou o que estas obras revelariam “o substrato mítico e como o transformariam”.³²² Partindo desta premissa, Acha corroborou a respeito da identidade latino-americana e a importância do reconhecimento na sociedade e na cultura de cada país, revelando os denominadores comuns da sensibilidade subjetiva, particular do latino-americano na literatura e na arte: “Já é hora, portanto, de estudar nas próprias obras os nossos elementos míticos e mágicos para discutir sua procedência, e como e porque estamos transformando-os”.³²³ Comentou que o mito em todo homem, coletividade ou cultura, realizava um constante processo de ‘mitificação’, e paralelamente, ‘desmitificação’, uma vez que os mitos envelheciam, mudavam, e desapareciam, enquanto novos mitos iriam surgindo: “Por isso nos interessará o processo dos nossos mitos de origem,

³²⁰ Jornal do Comércio. [S/I]. *Mitos e magia: evolução é conceito*. RJ: 21/08/78. [nº?] [s/n]

³²¹ Id. Op.Cit. 21/08/78.

³²² Id. 21/08/78.

³²³ Id. Op.Cit. 21/08/78.

mais que os próprios mitos, que são de nossa mestiçagem, criadora e transformadora”.³²⁴ E que, continuariam mudando sobre o mesmo eixo. Alegava que o mítico estava arraigado, profundamente inserido e identificado como legado cultural latino-americano. Juan Acha gostava de conceituar a arte da América Latina como uma ‘transubstanciação’, que seria o preceito de transformar a arte da região, mediante uma evolução já visível, em algo que caminhasse para sua maior autenticidade. Acreditava que eram muitos os artistas latino-americanos que penetravam no substrato mítico de suas origens. Exemplificou que no Peru e no México esse substrato mítico era de origem indígena, em suas diversas versões: “Diego Rivera possui esse substrato mítico indígena pela iconografia. Orozco pela sensibilidade. Tamayo pela cor. Assim, como o cubano Wilfredo Lam penetra no substrato mítico de origem africana”.³²⁵ Havia uma concordância subentendida entre os críticos da América Latina e Caribe de que o muralismo mexicano tinha tido um papel fundamental como elemento catalisador de propostas e modelos latino-americanos. Juan Acha, sempre muito cuidadoso em suas observações, definiu o muralismo como “um movimento importante do ponto de vista histórico e social, pois, se identificava com a verdade mexicana da época, apesar de decadente, que havia sido oficializado”.³²⁶ Explicou que o movimento elegeu apenas a três artistas, Rivera, Orozco e Siqueiros, como ‘únicos porta-vozes da arte oficial mexicana’, deixando de lado uma legião de jovens artistas mexicanos que apenas no final da década de 60, retomariam o caminho social deixado pelo movimento. Em sua opinião, a arte mexicana interessava a todos os movimentos que respondessem

³²⁴ Id. 21/08/78.

³²⁵ Id. 21/08/78.

³²⁶ Id. 21/08/78.

às necessidades sociais locais, e o mesmo acontecia com a arte latino-americana que começava a voltar-se para dentro do continente. Acha explicou:

“Depois de várias décadas do muralismo e abstração lírica, surgiu em 1960 à necessidade de os artistas latino-americanos incursionarem no geometrismo e na arte objectual. Hoje, há muitos artistas trabalhando em equipe, mas, a pintura de cavalete continua por ser uma tradição, pelo menos na maioria dos países da América Latina”.³²⁷

Pouco antes de 1978, o tema se tornara imperativo nas bienais internacionais. Juan explicou o funcionamento das grandes exposições internacionais, destacando a própria edição da XV Bienal de São Paulo que aconteceria no ano seguinte, em 1979. Referiu-se ainda a tantas outras importantes exposições, como por exemplo, a ‘América Latina: Geometria Sensível’, organizada por Roberto Pontual no Rio de Janeiro, em 1978³²⁸. Acha completou: “Sejamos justos, a maneira como funcionaram as bienais até pouco tempo, confere razão aos inimigos do tema, já que elas foram uma espécie de vitrine, onde era decisiva a consagração e a disputa pelos prêmios”.³²⁹ Aproveitou a oportunidade para anunciar que o Simpósio se incumbiria de discutir o tema para a segunda bienal latino-americana, como prova de que o Conselho acreditava no quanto eram positivos os debates entre os vários representantes da cultura latino-americana.

A área editorial do Diário de São Paulo mostrou a trajetória e a condução de Juan Acha, citando-o como o organizador ‘peruano-mexicano’, e que ele se

³²⁷ Id. 21/08/78.

³²⁸ Diário de São Paulo. *Mitos e magia nos simpósios*. São Paulo: 4/11/78. [nº?] [s/n]

³²⁹ Id. Op. Cit. 4/11/78.

concentraria em três setores de análise temática. Numericamente foi exposta a questão que incomodava a muitos: “Da quase meia centena de nomes cujo comparecimento parecia confirmado, a parcela maior se compõem de brasileiros, argentinos e mexicanos”.³³⁰ E assim, o jornal vai citando os confirmados, nome por nome: “Em particular o da polêmica Marta Traba, que havia se transferido recentemente de Caracas para Barcelona”.³³¹ A redação do jornal afirmou que a arte daquele momento era impregnada de contestação, não havendo uma tendência predominante. Mostrou a dispersão da vanguarda de forma total no mundo, que “não preconizava revoluções artísticas despojadas de interesse mercadológico ou de modismos passageiros, sem uma junção mais profunda com as tradições mitológicas, ou o momento histórico, psicológico, social, e de reflexão das contradições e das problemáticas existenciais”.³³² Em sua análise, a ponderação do público pesava sobre as perdas, e se houvesse prejuízos seriam como parte da evolução do próprio processo de construir, planejar e, por em ação uma Bienal daquela feitura. Foram ainda enumerados dois motivos possíveis: “Fracassará por causa de nossa própria imaturidade para agrupar as obras de cada representação nacional através de um trabalho de equipe assessorado por antropólogos”.³³³ Marta Traba veio ressaltar “que talvez a mostra abortasse pela incapacidade do nosso pensamento pesquisador para estabelecer o coletivo nas obras dos nossos artistas”.³³⁴ Juan Acha, ao final do Simpósio, exporia suas próprias ideias sobre fracasso ou não, como mote

³³⁰ Diário de São Paulo. *Mitos e magia nos simpósios*. São Paulo: 4/11/78. [nº?] [s/n]

³³¹ Jornal do Brasil [S.I.]. *O palco, a bienal no ar, a América Latina*. Rio de Janeiro, RJ: 30/10/78. [nº?] por Roberto Pontual.

³³² A Tribuna [S.I.] *A I Bienal Latino-Americana: um mito*. Santos, SP: 14/11/78. [nº?] [s/n].

Cf. Nota neste capítulo: No final de sua vida Traba se erradica na Colômbia.

³³³ Id.Op.Cit. 4/11/78.

³³⁴ Id. 4/11/78.

norteador nessa tentativa de equacionar a I Bienal Latino-Americana, e repensar sobre a sua continuidade.

Em relação a sua tese, nomeada por *Hacia las valoraciones objetivas de la estructura artística*, Juan Acha focou itens extremamente importantes. Na primeira parte dividiu-a em oito subitens: 1) Arte um fenômeno sociocultural; 2) A necessidade de antepor à produção a conservação ou herança do produto; 3) A consequente urgência de dar prioridade a inovação ou elaboração, em vez da popularização dos produtos (o benefício coletivo, em vez do consumo individual majoritário); 4) Diferenciar entre o estético e o artístico (entre o todo e a parte) que equivale a reconhecer a importância que nas questões artísticas tem a subjetividade estética em sua correspondência objetiva; 5) Considerar a importância das singularidades do substrato mítico coletivo (psicologicamente social) 6) Enumerar a vinculação popular com o indispensável a toda produção cultural; 7) A formulação da existência e a magnitude do sistema de produção artística e o conhecimento de sua trajetória tanto mundial como local; 8) O conhecimento da luta que atualmente existe entre a arte culta e popular em contrapartida aos meios massivos. Na segunda parte, especificou as fundamentações, em síntese, indicando que em realidade, estamos sempre remarcando a importância dos progressos relativos e parciais da arte, enquanto a evolução de seus sistemas de produção e seus efeitos sociais imediatos e locais contrasta com os efeitos nocivos dos meios massivos. Explicou que estes progressos são decisivos em toda a troca socioeconômica, seja de forma evolutiva ou revolucionária. Na terceira parte trouxe suas conclusões, indicando

que insistimos nas ideias, porque a atual crise da arte é mais conceitual que sensitiva (se questionado as ideias fundamentais da arte proveniente da cultura ocidental). E esclareceu o porquê da crítica latino-americana da arte estar saindo de ser literária ou puramente sensitiva, por conta dos abusos excessivos de criar obstáculos presenciais racionais sobre a teoria da arte, disse: *Queremos decir que existe doble razón para inclinarnos hoy a los conocimientos racionales del arte, como una de las obligadas fluctuaciones de todo o proceso cognoscitivo, tanto el racional de la investigación artística como el sensitivo del arte*. O papel mais importante atribuído a Juan Acha, neste Simpósio, foi o de coordenador e articulador das ideias de todos os presentes.

3.3.2 Frederico Moraes

“A arte deve ser encarada como um instrumento de vida, ajudando o ser humano a se encontrar, produzir-se a si mesmo. O homem é o objetivo, e não a arte”.

Crítico? Professor? Artista? Teórico? Frederico teria dificuldade em se autodefinir. Em sua visão ele representava tudo isso ou nada disso, esclarecendo que só poderia dizer que estava vivo e muito “ligado”. Frederico

Morais^{335/XXXVIII} explicou que como crítico esteve sempre pouco interessado em julgar obras de arte por não estar preocupado em exercer uma crítica “judicativa e autoritária”.³³⁶ Por essas e outras, acabou enveredando também no caminho de artista. Depois de experienciar tal terreno, teria interesse em redefinir o seu caminho como crítico. E assim, o fez: “Não julgar para fechar, mas, participar para abrir novas possibilidades”.³³⁷ Verificou que seu *status* de artista lhe propiciava um ‘artesanato mental’, em face da arte interdisciplinar na década de 70. Frederico Moraes definiu que a arte deixava de ser uma mensagem de indivíduo para indivíduo, e que não refletia mais ‘as minúcias ou miasmas do universo subjetivo do artista’, porque ela tratava de temas mais gerais e úteis: “A arte objetivou-se, mas, isto não exclui o artista de sua obra, ou mesmo, de certa carga lírica”.³³⁸ Explicou que o lirismo artístico era mais dinâmico, tecnológico e massificado naqueles tempos, e que o próprio artista dependeria da vontade de participação do espectador como um cocriador.

Desdobrou a questão da percepção artística, ao enfatizar o papel do crítico de arte, elucidando dúvidas se esses críticos, em fato, seriam libertadores ou opressores: “Em seu atilamento a crítica sempre viveu períodos de crise no que tangenciava a falta de critérios pessoais de julgamento estético”.³³⁹ Esclareceu que o problema ia muito além do esforço da profissionalização, ou mesmo, das dificuldades encontradas por esses críticos nos júris e salões de arte. Em sua ótica, tornava-se, ao longo dos séculos, uma questão mais antiga de

³³⁵ Frederico Moraes, crítico de arte com considerável influência sobre os artistas brasileiros de vanguarda. Artista ele próprio e teórico, organizou inúmeras exposições e manifestações de vanguarda em diferentes Estados. Fonte: <http://encontros.art.br/artistas/frederico-morais>, acesso em 220911 (7h00). Cf. Mais observações em nota de fim:XXXVIII.

³³⁶ MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975, p.10.

³³⁷ Ibid.p.10-11.

³³⁸ Ibid,p10-11

³³⁹ Ibid,p.11.

fundo filosófico, tratando-se do julgamento em si. Frederico Moraes abreviou os ‘ismos’ existentes na década de 70, com suas múltiplas falências: “O panorama parece ser o seguinte, de um lado tivemos a crítica judicativa, firmando critérios, e de outro, a nova crítica abrindo o processo, buscando fazer da crítica um ato criador”.³⁴⁰

Frederico Moraes citou o italiano Lionello Venturi, como um dos primeiros historiadores da crítica de arte, para corroborar em sua argumentação. Para Venturi “toda a forma criada era perfeita quando ela era criada, ou seja, a perfeição da forma dependia da personalidade do artista”.³⁴¹ Elucidou que na ótica de Venturi, quando se falava da personalidade do artista desejava-se falar do homem no momento em que ele criava, porque nesse momento, ele era o representante do ‘eterno’ na arte, mesmo que o caráter individual era tido como efêmero e contingencial. Mas, ao longo do tempo, tanto o estudo da história da arte como o da história da crítica de arte se convenceram que eram justamente estas leis artísticas que tinham o caráter efêmero e contingencial, e que “valeriam apenas para um período, e não para todos os tempos e escolas”.³⁴²

Na visão de Moraes a crítica de arte está ligada à observação e averiguação da noção de criatividade, ou seja, originalidade, que por sua vez está ligada diretamente à recuperação que o homem faz de si mesmo, na acepção de conseguir a perfeição de seu ser, e consequentemente a criatividade se impugna ao alheamento.

Em um momento de tantas censuras, como foram as décadas de 60 e 70 no Brasil, a arte precisava se impôr como uma voz que não queria se calar diante

³⁴⁰ Ibid,p.45.

³⁴¹Ibid,p.45-6.

³⁴² Ibid,p.46.

da opressão, da negação, da subtração de tantos valores. Portanto, a exortação da beleza e da liberdade, porque somente a arte poderia renovar os espíritos, que não aceitavam a ditadura, o militarismo, e conseqüentemente, a violência e o medo. Como coloca Moraes: “Se a arte é um produto de substituição em uma vida que carece de beleza, quando esta for alcançada, isto é, quando o trágico for afastado, não haverá necessidade de pinturas, esculturas, etc.”.³⁴³ Moraes relembra dez anos anteriores a I Bienal Latino-Americana de 78, em que a situação na França ‘de criar, era viver livremente’. E em última análise, ‘tomar o *parti pris* da vida, sendo este o *parti pris* político’, explicando que o tédio só aparecia onde estava ausente a criação. Valorizou a ideologia de 1968, onde os jovens não desejavam um mundo no qual a garantia de morrer de fome era permutável com o risco de morrer de tédio: “O objetivo dos ‘Manifestantes de Maio’, portanto, à semelhança dos artistas de vanguarda, não era a tomada do poder aos burocratas, mas, o de colocar em primeiro lugar a criação, e colocar, isto sim, a imaginação do poder”.³⁴⁴ Os movimentos, dadaísta e surrealista desta geração, alimentaram o desejo revolucionário com a exigência de apenas criar livremente, como ele colocou: “Sem peias, amarras, e praticar o puro exercício da liberdade”.³⁴⁵

Outro ponto a ser considerado pelos artistas eram as ruas para a expressão plena de sua criatividade. Em sua concepção, a cidade era a extensão natural de um museu de arte, porque a arte era sentida cada vez mais do lado de fora. Os movimentos de rua que surgiram como *happenings*, *earth works*, arte póvera, arte conceitual, entre outras, não eram matéria estranha aos poucos

³⁴³ Ibid,p.55

³⁴⁴ Ibid.,p.56.

³⁴⁵ Ibid.,p.57.

museus de arte pós-moderna. O pensamento de John Dewey também é retomado por Frederico Moraes que naqueles tempos de 60, 70, e até parte da década de 80, tinha o objetivo da arte como atividade criadora, como experiência, e com o intuito de aproximar a arte da experiência cotidiana. Exemplos retirados dos canais de comunicação, que já insuflavam o imaginário desses jovens contestadores e ávidos por novas experiências, buscavam substituir o ‘ver’ pelo ‘fazer’. Os canais de comunicação como a TV, as revistas, os livros e fascículos de arte, os filmes de arte, os diapositivos e diafilmes foram nutrindo esse imaginário, e paulatinamente, suprimam os museus que ainda não alcançavam as experiências plurisensoriais. Falava-se de processos, e não mais a preocupação sobre a obra de arte.

Frederico Moraes nos conta que no Congresso de Cultura, organizado pelo governo da Guanabara, em 1967, haviam já promovido o debate que a rua era o espaço de comunicação, porque “a rua era a extensão da escola de Belas Artes, a praça a extensão da galeria e, o aterro, a extensão do MAM”.³⁴⁶ A noção de estúdio de arte se ampliava e passava a ser qualquer lugar em que estivessem reunidos alunos e professores. O material era o que era possível ser encontrado no momento e no local. Necessário também observar um cenário diferenciado em que a maioria dos artistas dos países do continente nem sempre tinham condições financeiras de adquirir materiais à regra academicista, e por isso, também precisam inovar. Além de nos considerarmos países periféricos, a questão de ‘sobra’ nos estigmatizava como uma realidade concreta, em que tínhamos que ser mais que criativos para utilizar materiais com baixo custo, ou

³⁴⁶ Ibid., p.65.

até ‘sem gastar’. E aí, nos contemplamos com a questão da originalidade, para o despertar dessa criatividade, no novo, no pensar, e no projetar uma economicidade necessária, onde a fome e a miséria também disputavam seu espaço. Ao longo das décadas, em virtude da perenidade, surgia também a valorização pela documentação, que passaria a constituir também um novo tipo de acervo.

Como os acontecimentos e movimentos artísticos que ocorreriam na Europa levavam em média um decênio para serem absorvidos aqui no Brasil, é fácil compreender parte do cenário que se instalou para a execução da I Bienal Latino-Americana, com uma formatação ideológica temerária, e que, em vez de unificar os artistas, trouxe mais equívocos à representação das delegações indicadas. Estas comporiam o panorama estético da mostra, e pior ainda, tudo em cima da hora. Só poderíamos esperar as manifestações que ocorreram em tempo real e paralelo a I Bienal Latino-Americana.

Em nota, Frederico Moraes explicou os erros de planejamento que ocorreram em relação à execução e praticidade desse Simpósio *versus* seus palestrantes. Comentou que a representação dos países latino-americanos ‘chegou a ser ridícula’. Enfatizou que a Bienal não podia se manifestar apenas na época de sua inauguração, sendo que ela tinha que existir e funcionar o tempo todo. No Simpósio, aconselhou a aproximação do debate com as obras de arte expostas, observando que para a II Bienal deveriam ser escolhidos temas ligados à África, porque “estariam ligados à vida do Continente Latino-Americano e Caribe”.³⁴⁷ Como complementou Frederico Moraes: “A arte deve ser encarada

³⁴⁷ [Jornal?] [S.I.] *A bienal sem desperdício*. [nº], por MORAIS, Frederico.

como um instrumento de vida, ajudando o ser humano a se encontrar, produzir-se a si mesmo. O homem é o objetivo, e não a arte”.³⁴⁸

Observamos que o projeto de vanguarda é quase sempre um trabalhar em conjunto. Vanguarda é sinônimo de atualização constante, em que o termo bélico tem servido para significar ‘estar na frente’. O artista de vanguarda não se limita apenas a produzir obras, ele se engaja no meio social, e se impõe pelo seu pensamento tanto estético como crítico. Pela própria conduta do artista, em geral sempre a frente de seu tempo, a vanguarda também se torna um laboratório de pesquisa. E na visão crítica de Moraes, a vanguarda brasileira estava definhando desde a década de 60, porque lhes faltava condições objetivas e subjetivas para atuar. Historicamente, apelou-se para a censura imposta pelo Estado, como responsável pela ausência, muitas vezes, da criação em si; mas, esse fato não procede, e acabou por ser apenas um álibi. De fato, houve várias junções de situações imanentes à arte e mesmo externas a esta, envolvendo fatores mundiais para a marginalização da criação artística junto ao grande público. Citando exemplos, como os meios de comunicação de massa, resultante tanto da sociedade industrial, como do consumo exacerbado a partir da década de 50, além, do próprio conceito da obra de arte que se situava em meio a uma crise.

Na vida política, tornou-se interessante compreender que a partir de 1964, o presidente eleito pela classe popular era “portador de uma mensagem de renovação e de modernização da vida nacional”,³⁴⁹ promovendo uma convicção de que a arte era parte de qualquer projeto de nação, que “integrava a

³⁴⁸ Ibid., p.65.

³⁴⁹ Ibid., p.71

consciência nacional”.³⁵⁰ Mesmo nas décadas subsequentes, observaremos um declínio dessa posição, em virtude da ameaça da renovação, com os artistas frustrados e passando para o lado da oposição. Frederico Morais explicou que a verdade particular de cada artista nos remetia a um território comum: “Uma espécie de terreno baldio onde prevalece a liberdade, indispensável não apenas ao indivíduo, ser pensante e criador, mas, à vida social e à própria nação que não sobreviverá sem a canalização desta criatividade esparsa no seu projeto”.³⁵¹ Para Morais o termo ‘nação’ assumia o sentido de integrar a consciência nacional conjuntamente com a arte, sendo a arte expressão e parte de toda e qualquer nação. Referia-se à censura brutal dos governos militares. Fez esta citação apoiando-se em um texto de Érico Veríssimo, publicado cinco anos antes desta primeira bienal latino-americana: “Uma nação censurada, isto é, na qual o indivíduo e não apenas o artista não possa se manifestar livremente é uma nação castrada”.³⁵² Em outro sentido, explicou que a arte também tocava diretamente a questão da liberdade:

“Entendo que organizar a compreensão é criar condições para que todos possam exercer sua liberdade criadora, treinar continuamente sua percepção, pois, a arte tem por objetivo ativar todos os sentidos do homem, criando-lhe condições para melhor captar e receber seu ambiente, e mesmo antecipar novos ambientes”.³⁵³

³⁵⁰ Ibid., p. 72.

³⁵¹ Ibid., p. 69.

³⁵² Revista Visão. *Uma nação censurada é uma nação castrada*. [?][nº?] Agosto 1973, p. 111, por Érico Veríssimo In MORAIS, Frederico. Op.Cit., p. 69.

³⁵³ Id. Op.Cit. P. 11.

3.3.3 Mário Pedrosa

“Existe ‘uma tal’ arte, encarnada numa só situação no mundo? Ou nós vivemos numa época tão super dinâmica, que uma corrente violenta e impossível de ser detida, atravessa o palco da história, e nos conduz para frente, com mais força que ninguém contém”?

Mário Pedrosa foi iniciador da crítica de arte moderna brasileira, escreveu esse texto original em Cabo Frio, em fevereiro de 1970. No entanto, para o Simpósio fez poucas alterações e apresentou a tese com o seguinte título: ‘Variações sem tema ou a arte da retaguarda’.

Em síntese, seu texto trouxe reflexões sobre a identidade dos latino-americanos, dizendo o que nos faltava ou quem nós éramos na cor e no espírito. Brevemente referiu-se ao processo dos mitos antes das guerras mundiais, depois o papel do artista, e ao processo desses mitos no século XX. Comentou a relação da oposição da arte às academias, finalizando que com ‘os novos mundos’ havia implícita uma arte de mundos fantásticos que se estava vivenciando naquele período.

Pedrosa também comentou o surgimento da Pop Arte e seu lugar na sociedade norte-americana. Até então, em sua visão crítica, tornava-se a única arte legítima, por não ser hostil a uma sociedade capitalista, burguesa e de consumo em massa. Esse movimento surgiu como primeira manifestação da arte como alheia e externa aos preceitos do movimento modernista. Mário Pedrosa

ênfatizava que a Pop Arte era uma realidade social otimista de expressão liberal, não invasiva ao regime ou à sociedade norte-americana. Pedrosa trouxe parte da história da arte para explicar sua tese, evidenciando que o movimento modernista não foi o epílogo histórico, porque na sequência surgiria a Pop Arte: “As grandes figuras da Pop Arte negaram os ‘preconceitos ou prejuízos antissociais’ das velhas gerações do Cubismo, do Expressionismo, do Construtivismo, do Surrealismo, do Abstracionismo”. Pedrosa prosseguiu pesquisando o que essas ações passariam a sustentar: “De pavilhão aberto, às próprias obras não são agressivas e opostas à civilização industrial capitalista, mas, ao contrário, são como expressão legítima dela”. Esse movimento tornou-se fato político e cultural importante, como Pedrosa elucidou: “Com efeito, estética e sociologicamente a grande sociedade norte-americana surge aos olhos da crítica autóctone como expressão do desenvolvimento prodigioso da publicidade erigido nas oficinas onde se construía as invenções artísticas norte-americanas”.

Mário Pedrosa evidenciou a arte moderna elitizada e o início da arte pós-moderna: “A sociedade de consumo se interpôs pela comunicação de massa que deu origem à imagem, uma força atributiva maior que a palavra, e assim, forneceu à indústria, o poder da publicidade, com suas invencíveis armas ofensivas”. Continuou explicando que a lei de aceleração dos ‘ismos’ pela sociedade de consumo de massa não era propícia às artes. Porque os artistas passaram a se recusar a produzir para o *marchand*, entregando-se ao exercício experimental desta liberdade desafiadora, cujo lema era: “Não criar para o mercado capitalista, e não criar para que tudo de novo metamorfoseie em valor

de troca, em mercadoria”. Os artistas reforçaram a ideia inicial de que sua produção não era perene, mas, uma proposta que continha atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano criativo. Como Pedrosa reforçou, os artistas foram sempre antecipadores do devir histórico, e nesse quesito, projetaram a necessidade de se compreender o papel do homem em sua sociedade, visto que, ao ‘aprender a viver’, a humanidade teria condições de trabalhar e ter direito ao seu lazer concomitantemente, fundindo-os em sua criatividade natural. Explicou que no Brasil tínhamos a necessidade de “retificar nossas linhas e aceitar os objetos, as coisas, os quadros que saiam desse bojo que era a própria Pop Arte norte-americana”. Pedrosa falou dos *happenings*, considerados como uma obra aberta, no sentido mais perfeito de Umberto Eco, e como tal, era uma ação que não se projetava, mas, se improvisava, e nestas improvisações não havia o sentido de início ou término. Pedrosa explicou que os autores latino-americanos não eram mais artistas que buscavam ansiosamente a aprovação do público para a obra, mas, se apresentavam como ‘prestidigitadores’, que visavam antes a mistificar a obra, e disso tiravam seu prazer nacionalista. Para traçar um panorama de fundo, e que propusesse um debate crítico, questionou sobre a arte da retaguarda: “Existe ‘uma tal’ arte, encarnada numa só situação no mundo? Ou nós vivemos numa época tão super dinâmica, que uma corrente violenta e impossível de ser detida, atravessa o palco da história, e nos conduz para frente, com mais força que ninguém contém”?

Construiu um enredo, baseado no texto apresentado, que indicava o processo dos mitos antes das guerras mundiais e depois a oposição da arte às academias. Pedrosa explicou que a partir da Segunda Grande Guerra o mito foi

se transformando em uma espécie de fatalidade, ou tecnologia, em que houve duas vertentes. De um lado os que se identificam com o progresso, e do outro, os que se identificavam com a barbárie. Citou que arte arrastou grande parte dos intelectuais, artistas e críticos de arte a formar, pelo menos desde 1947, uma associação que trabalhasse para o desenvolvimento intelectual e terminológico em oposição às academias. Esta associação seria denominada ABCA: Associação Brasileira de Críticos de Arte. Comentou que a arte foi taxada de ‘moderna’, e defendida como uma arte não produzida puramente pelos europeus, mas, uma arte nascida com o imperialismo. Pedrosa esclareceu: “Uma arte desconhecida que chegava como uma arte nova, introduzida pelos exploradores, os geógrafos e os naturalistas que voltavam da África, da América, da Ásia ou da Oceania”. Explicou que eles traziam descobertas como os fetiches negros, os monstros sul-americanos, arquétipos de outros céus, “que mesmo os antropólogos não tiveram coragem de elevá-los a categoria de arte”. No entanto, esclareceu que foram os próprios artistas, que com o tempo, passaram a manipular e incluir esses objetos em sua poética, e desta maneira, os historiadores e os antropólogos, entre outros, se familiarizaram com estas “bugigangas e esculturas pré-colombianas”. Com a confirmação desse novo gosto estético, geraram-se novas coleções e acervos nos museus de História Natural, provenientes das civilizações de mares longínquos, nutrindo a inteligência estética com estas experiências e pesquisas científicas dos continentes recém-explorados.

Mário Pedrosa falou sobre o surgimento da associação de críticos de arte na Europa, que logo após a Segunda Guerra Mundial, coma euforia pelas novas

culturas recém exploradas dos continentes, criar-se-iam as bienais, os museus de arte moderna. Pedrosa esclareceu o pensamento que dominava como senso comum: “A ideia era que nós marchávamos para uma civilização florescente e que podia se estabelecer por todos os países; mesmo os países miseráveis da África, países miseráveis da América Latina, e aí por diante”. Era um tempo em que se vivia uma arte de mundos fantásticos, que viria a ser modelo para o mundo, apenas por um determinado período.

Observamos, pelo raciocínio de Mário Pedrosa, a valorização do exercício experimental da liberdade sem censura pelo artista latino-americano, e esta liberdade vivida como peculiaridade típica do mundo moderno. Nossos artistas não se sentiam mais inibidos, diante da arte do europeu ou do americano, como acontecia anteriormente. Nosso artista do continente ousava mais, falava mais e se posicionava.

Mário Pedrosa reivindicou uma nova proposta para a compreensão das futuras bienais latino-americanas, indicando quatro formas de construir um olhar a respeito do latino-americano, como forma de se compreender a identidade sociocultural e étnica da nossa gente. Como primeiro traço característico de unidade na América Latina e Caribe, apresentou como fenômeno histórico, a miséria do povo latino-americano. Como segunda característica, que o povo não era branco, mas mestiço. Sua terceira interpretação perpassava pela questão da liberdade, ou seja, Pedrosa enfatizou que o povo não era livre, mas oprimido de norte a sul. E por último, como quarta unidade, indicou a submissão do continente, porque o povo era submisso a um só destino principal, e submetido de alguma forma ao imperialismo.

Quem é Mário Pedrosa hoje em plena contemporaneidade? Podemos afirmar que Pedrosa formou uma corrente de seguidores não só pelo seu pensamento crítico e estético, mas, por seu posicionamento político.

3.3.4 Marta Traba

(...). *“Macunaíma, a peça, com sua explosão criativa é tudo aquilo que a Bienal Latino-Americana não é, mas que poderia ser.(...) A Bienal e a adaptação do romance de Mário de Andrade exemplificam condutas diametralmente opostas”.*

“O que pensa o latino-americano”?

“A própria natureza do trabalho do artista, separa-o do corpo social, e seu maior esforço, é de fato, inserir-se de volta através da sua própria obra”.

Aracy Amaral fala de Marta Traba³⁵⁴/XXXIX com muito respeito e compreensão por seu trabalho, esclarecendo que ela era pioneira no debate sobre arte latino-americana, em que movimentou intensamente o meio artístico colombiano nos anos 60, a até a Bienal Latino-Americana de São Paulo de 1978.

³⁵⁴ Marta Traba (Buenos Aires, 1930 - Madrid-Barajas, 1983) uma das mais importantes críticas de arte sobre a arte latino-americana. Publicou diversos artigos na área e alguns livros que se tornaram referência de estudo. Cf. Mais observações em nota de fim: XXXIX.

Traba tinha se tornado a mais atuante figura crítica de arte, retirando-se da crítica de arte, para se dedicar exclusivamente à literatura a partir daquele ano de 1978, passando a residir em Barcelona.

Marta Traba, além de crítica de arte, atuava como escritora, embora nascida na argentina, radicou-se na Colômbia, por muitos anos, onde lecionou na *Universidad de los Andes*. Tornou-se uma das presenças mais marcantes no Simpósio da Bienal Latino-Americana. Entre as diversas questões, Traba resumiu a sua observação pessoal sobre a I Bienal Latino-Americana: “Pede menos que a descrevamos e mais que a definamos. Frente a ela, já não importa tanto falar de presenças ou ausências, em termos de obras. Interessa ir ao ponto nevrálgico da questão: que sentido tem e que resultado traz o evento?”³⁵⁵

A crítica considerou a possibilidade de se pensar a produção artística dentro do contexto, ou mesmo, lembrar que a obra se autoilustrava, evidenciando que as obras constituíam peça fundamental para esta proposta de análise. Falou sobre a nossa dependência, para dizer subserviência, em relação aos padrões europeus ou norte-americanos hegemônicos, no ponto do enfrentamento do fenômeno artístico, igualmente como muitos dos outros palestrantes do Simpósio colocaram.

Em relação à área expositiva da Bienal, Marta Traba disse que havia, infelizmente, uma única palavra que significava aquilo que passava na sua mente, e de muitos outros palestrantes: ‘desperdício’. Esta foi a síntese dada por ela. Em relação ao espaço e a distribuição das obras na mostra, equacionou o

³⁵⁵ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *A bienal: um desperdício*. São Paulo: 1978. [nº?] [s/n]

mesmo diagnóstico: desperdício de espaço, desperdício de talentos, entre outros.

Falou:

“Sim, parece que a ideia de exposição – no sentido de distribuir obras num espaço – permanece tão arraigada em nós que não conseguimos imaginar outra espécie de instrumento para estimular disciplinas, difundir, ou tornar compreensíveis os dados da criação da obra de arte”.

Para Traba a criação da obra de arte tanto quanto sua apreciação estava novamente interligada à palavra desperdício. Explicou que quando chegou a hora de assumir uma visão crítica a respeito do modo ‘acrítico de ver e de levar a ver’, disse que era apenas mais uma, entre milhares de outras exposições semelhantes: “Com alguma astúcia de maquiagem, copiamos os modelos e as fórmulas de fora, esquecendo que nem sequer dispomos dos recursos e do *know-how* indispensáveis no caso”. Seu desapontamento era completo, até se questionar porque estava ali como uma das representantes do evento.

Marta Traba aceitou o fato, entretanto, de que a Bienal apresentava também tentativas positivas, exemplificando a montagem da exposição, com o cuidado de ter uma comunicação visual de primeiro mundo, juntamente com uma campanha publicitária. Indicou que talvez até fossem providências suficientes para ‘dar substância’ e recuperar a importância “de um certame como aquele, podendo chegar a esse ponto, se algo mais fosse acrescentando a tais preliminares”, com a vontade e a capacidade de criar uma estrutura específica de abordagem diferenciada para registrar a arte da América Latina e Caribe.

Esclareceu que as provas desse fracasso preliminar estavam evidentes, porque o projeto inicial do evento paulista, ‘mirabolante’, especialmente em termos de abrangência latino-americana, havia diminuído e muito. Ressaltou erros de planejamento e, sobretudo, a expectativa gananciosa por parte dos seus administradores:

“Para jogar alto, em igualdade de condições com os seus parceiros maiores, como Veneza, Kassel, Paris, Tóquio, Nova York, a bienal de agora, como as anteriores, preferiu fazer-se de avestruz frente ao emaranhado burocrático que tolhe a circulação internacionalmente da obra de arte, entre infinitos obstáculos de transporte, seguro e alfândega”.

Marta Traba tinha um espírito inquieto, questionador e apaixonado, como Juan Acha, na busca desta latino-americanidade. Sentia-se inútil diante dos fatos. Confessou que havia gasto muito tempo em fazer exatamente o que não deveria ter feito: “Acabei gastando esse tempo para fazer aquilo que anunciei como menos recomendável, um retrato 3x4 da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, e não uma radiografia de seu organismo”, e explicou:

“Mas a referência inicial à superfície pode agora ajudar a ir mais ao fundo, deixando de lado o que está exposto, para tratar do que está implícito. Pois, me parece óbvio, que a bienal em causa, posta sob uma perspectiva crítica e não ufanista, nos obriga ao comentário de uma dupla frustração: a de não ser ela uma exposição sequer vizinha do perfeito, em termos de material oferecido, e a de não ter ela correspondido estruturalmente ao que se poderia esperar de sua circunstância”.

Ela falou de fracassos, e que não deveríamos incorrer em outros, e sim acirrar as urgências latino-americanas que se faziam presentes: “Num ano de latino-americanismo galopante, como está sendo 1978, perdemos em São Paulo a melhor das oportunidades para não só mostrar obras de artistas da América Latina, mas, também, demonstrar um modo de ver a arte que sirva de fato à gente desta parte do planeta”.³⁵⁶ Seu principal questionamento era o que realmente poderia interessar em relação ao estudo sobre a América Latina, visto que o superlativo imperava em todas as ações: “Muito espaço, muito painel, muita obra, muito brilho e riqueza”. Ela própria respondeu que apesar de haver “muito desperdício”, isso representava uma exposição tradicional, e cada vez menos, essa forma de expor poderia vir a interessar aos países do continente, inclusive menos ainda ao Brasil, na busca de suas raízes ancestrais.

Traba apontou dúvidas, mas, nos brindou com soluções. Como primeira resposta, nos indicou que havia um caminho, e dependeria de nós podermos descobrir ou não. Explicou que havia também o ‘sentido de desdobrar’, que era outro procedimento, em que haveria “o estabelecimento constante de elos ligados, ou seja, nitidamente partícula a partícula desse campo de desconhecimento e a ação que se chamava arte, estavam se interligando”. Como segunda resposta, argumentou que ‘a obra continuava como ponto de partida’, mas, tínhamos de deixar de tomá-la como ponto único de chegada. A terceira resposta estava relacionada ao processo de transferir-se “a esse desnudamento das realidades que se condensavam na obra”, explicando que esse era o modo de

³⁵⁶ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *A bienal: um desperdício*. São Paulo: 1978. [nº?] [s/n]

ver do artista, o modo de ser do mundo, e os exercícios entre indivíduo e coletividade. A quarta resposta tinha a ver diretamente com a existência da I Bienal Latino-Americana, considerando que a Bienal, mesmo ‘fincando o pé’ em dispositivos temáticos, de disciplina do conhecimento, comportou-se, segundo a dependência cultural de sempre. Explicou: “Incapaz ou temerosa de encarar o contexto maior da obra, apoiou-se só nesta, na sua existência material, distribuindo-a higienicamente como bibelô em apartamento”. E a sua quinta resposta foi relacionada à eliminação da formação dos significados, e muito sucinta: “Unindo, explicando e fertilizando obra a obra”. E como sexta e última réplica, se negou a estar, diante do palco, no próprio palco, onde todo esse exercício criador inevitavelmente se passava, prevendo a exatidão do que terminaria por ocorrer. Marta Traba disse a Juan Acha: “Se a Bienal vier a fracassar será por causa da nossa imaturidade para agrupar as obras de cada representação nacional, através de um trabalho de equipe, assessorado por antropólogos”. Comparou que talvez fracassasse pela incapacidade de estabelecer “o que fosse coletivamente nosso nas obras de nossos artistas”. E o fracasso seria como “a determinação de um fio condutor, condensado e ininterrupto”, porque na visão de Traba se tornava ainda mais cristalino esse processo, quando se comparava a I Bienal Latino-Americana com a montagem teatral de Macunaíma, alegoria que a capital paulista também oferecia naquele momento e se conjeturava no pensamento de muitos, a altíssima qualidade do espetáculo apresentado. Por que surgia esta lacuna? Por constatação pessoal Marta Traba que a assistiu, comentou:

“Viram Macunaíma inventar o futebol e o jogo do bicho, frequentar prostíbulos, academias de letras e terreiros de macumba, enfrentar o capitalista Pietro Pietra e derrotá-lo, reconquistando assim, o seu muiiraquitã. E viram também o retorno melancólico de Macunaíma às suas origens, à sua selva. Macunaíma, a peça, com sua explosão criativa é tudo aquilo que a Bienal Latino-Americana não é, mas que poderia ser”.³⁵⁷

Traba foi enfática ao afirmar que houve a ausência de uma visão mais compartilhadora. Como apresentação temática para ‘mitos e magia’, a peça era perfeita. Traba desabafou aquilo que todos pensavam: “Teria custado menos à Bienal financiá-la e apresentá-la como exposição do tema. Mas, como diria Macunaíma, “Ah! Que preguiça”!³⁵⁸ Argumentativamente Traba suscitou novas questões: “Por que terá dado tão certo uma, e a outra não? Por que a segunda comove até o mais fundo de nós e nos ilumina de percepções, enquanto a primeira apenas nos entendia, entre raríssimas ilhas de interesse”?³⁵⁹ Marta Traba concluiu: “As respostas podem ser imediatas e simples. Produzidas na mesma época e cidade, e buscando objetivo comum com elementos diversificados: a reflexão sobre o caráter do homem brasileiro ou latino-americano”. Continuou: “A Bienal e a adaptação do romance de Mário de Andrade exemplificam condutas diametralmente opostas”.

Marta Traba foi explicando e numerando novamente outras seis respostas. Como primeira resposta disse: “No caso da exposição, todo o seu

³⁵⁷ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *A bienal: um desperdício*. São Paulo: 1978. [nº?] [s/n]

³⁵⁸ [jornal?][S.I.] *Roteiro da bienal latino-americana*. (Com imagem da obra ‘Declaração de amor à Venezuela’ de Camilo Uribe). [s/d] [Nº?] [s/n].

³⁵⁹ Id. Op.Cit.

esquema preparatório foi sempre ambíguo nos alvos e métodos.” Sua segunda resposta foi mais decisiva: “Embora dispondo de um Conselho de Arte e Cultura, esse nunca conseguiu superar adequadamente as interferências individualistas”. Sua terceira resposta: “Esse Conselho terminou por aceitar a correria, a improvisação e a superficialidade como normas irresistíveis de procedimento”. A quarta resposta foi fatal: “Já com Macunaíma posta em cena, o caminho foi inverso. Temos aqui um dos exemplos mais esplendidos de criação coletiva até hoje vistos entre nós”. Esclareceu que era explícita a criação que procedia de pesquisa, que como “para Mário, meio século atrás, a redução do romance resultaria em outra imensa pesquisa”. Mesmo assim, Traba assinalou sua quinta resposta: “Com isso, chegou-se a uma contundente apresentação, apesar de mais de quatro horas de duração no palco. A Bienal, no entanto, apenas monumentalista, não dá mais que um vislumbre da questão que ela pretendeu abarcar”. E para finalizar a falta de uma e a produtividade da outra, desfechou sua última resposta: “Uma olhou para dentro, e mergulhou no que viu; a outra olhou para fora, e deixou de ver o que precisava ter visto”.³⁶⁰ Marta Traba era assertiva em suas questões e gerava desconforto naqueles que não partilhavam da Bienal Latino-Americana ter sua continuidade em termos de abrangência continental cada vez maior e mais presente.

Com relação à participação de Marta Traba no Simpósio, o crítico Jacob Klintowitz fez questão de dar seu parecer editorial à tese apresentada por Traba, no artigo intitulado: “Consumo de arte em duas sociedades: Colômbia e

³⁶⁰ [jornal?][S.I] *Roteiro da bienal latino-americana*. [s/d] [Nº?] [s/n].

Venezuela”.³⁶¹ Klintowitz transcreveu o pensamento crítico de Traba explicando a questão do elemento consumo, e como esse corrompia a cultura: “O fenômeno econômico do subconsumo em arte, nas sociedades subdesenvolvidas, segue o papel que a sociedade e as classes dirigentes designam”.³⁶² Marta Traba esclareceu que os principais problemas vinculados ao dado de consumo, como as modalidades do mercado, ideologia do consumo, a arte como mercadoria pareciam, logicamente pertinentes apenas às sociedades desenvolvidas ou opulentas, que se auto constituíram em sociedade de consumo. O fenômeno econômico do subconsumo se codificava segundo o papel que a sociedade e as bases dirigentes atribuíam aos seus artistas. Afirmou que a consequência dessa maneira de fazer estava minimizada por tratar-se de “economias subdesenvolvidas ou opulentas que não poderiam forçar o consumo de produtos artísticos a não ser em setores muito limitados, sem suficiente capacidade monetária para servir a esta estratégia”.³⁶³ Ela falou que, mesmo assim, os precários mecanismos de consumo usados entre nós, sofriam variações fundamentais de acordo com a maneira pela qual as diferentes sociedades encaravam os artistas e suas obras. Esclareceu que estas duas formas de comportamento produziram, por sua vez, dois mecanismos diferentes de consumo artístico, citando que no caso tanto da Colômbia como da Venezuela esse papel diferia profundamente. Traba nasceu na Argentina, mas, por ter vivido em ambos os países, exemplificou que na Colômbia a classe possuidora de obras de arte deixava o artista expressar-se com liberdade, aceitando os seus

³⁶¹ Diário de São Paulo. *Vicissitudes do artista*. São Paulo: 07/11/78. [nº?] [s/n]

³⁶² Id. Op. Cit. 07/11/78

³⁶³ Id. 07/11/78

valores individuais referendados pela crítica. Falou que a mensagem partia dos artistas colombianos que procuraram transmiti-la ao público consumidor formado pela classe média, sem a perda de uma condição ativa e polêmica, buscando desse modo uma resposta às suas obras, mesmo com uma injusta distribuição de riqueza nacional e consequente formação de uma cultura de elite. Ilustrou que esta cultura foi ampliada lentamente nos últimos vinte anos por uma classe média culta, que restringia o consumo de arte, mas, paralelamente, exaltava a obra como objeto simbólico, e a figura do artista colombiano como representante dos valores da comunidade. Em sua narrativa explicou que, no entanto, na Venezuela a classe dirigente favorecia um projeto hegemônico consolidando uma imagem moderna e vanguardista, ao mesmo tempo em que, esse mesmo projeto hegemônico enfraquecia qualquer possibilidade de comunicação alternativa e recaía sobre os consumidores “para ser deglutido passivamente, sem intercambio crítico, permitindo toda a vitalidade interna da mensagem”.³⁶⁴ E que em contrapartida, a capacidade consumidora da Venezuela havia aumentado geometricamente devido a riqueza circulante derivada do petróleo, e por uma distribuição mais equitativa e democrática. Enumerou, dessa maneira, uma ampliação da classe consumidora da obra de arte. As diferentes situações que permeavam a arte atual, nesses dois países, seguiram também em rumos diferenciados: “Na Colômbia, a mensagem parte do artista; na Venezuela, não há qualquer comunicação alternativa”. Explicou que na Colômbia, havia uma exaltação da obra como objeto simbólico e o artista como representante da comunidade, enquanto a arte colombiana mantinha uma atitude conservadora e

³⁶⁴ Id. 07/11/78

tradicionalista. Mas, na Venezuela, a obra de arte tornava-se cada vez mais mercadoria, impulsionada para a vanguarda pela hegemonia do cinetismo. Exemplificou a Venezuela, como uma arte de resistência. Entenda-se aqui resistência aos modelos impostos de fora. E ela própria se justificou: “Não pretendi que em minha proposta as teorias se tornassem herméticas servindo de arremate artificial para o trabalho real dos artistas, mas, ao contrário, que fosse esse processo que levasse forçosamente à enunciação da teoria”.³⁶⁵ Explicou porque havia escolhido Colômbia e Venezuela, como cenário para sua exposição:

“Porque esses países no passado foram um só, que percorreram juntos o caminho da independência e que, no princípio do século XX, pela diferente configuração de seus sistemas políticos e pelo afastamento progressivo entre uma economia rica, pela democracia petroleira, e uma economia pobre, pelo café e dinastia política, conferiram a seus movimentos plásticos, fisionomias quase antagônicas”.

Marta Traba dedicou parte de sua vida a esta latino-americanidade, ou seja, uma busca de compreensão identitária das sociedades latino-americanas em seu processo de pesquisa da arte, da cultura e da sociedade. Traba radicou-se na Colômbia a partir da década de 50, passando a dirigir seu intento à arte no continente, iniciando sua especialização em artes plásticas com Jorge Romero Brest, após sua graduação em Filosofia. Trabalhou na revista *Ver y Estimar*,

³⁶⁵ Id. 07/11/78.

onde publicou seus primeiros artigos, encontrando seu rumo no mundo da arte e da escrita.

Traba, ao longo de mais de duas décadas, veio revisando as relações entre os centros emissores e as culturas receptoras. Ela observou as modalidades e linhas de conduta dos artistas, os movimentos gerados por estas tendências, e esclarecendo como a chamada ‘vanguarda’ vinha a dialogar com as políticas ditatoriais que predominavam em vários governos do continente, inibindo não só a cultura local, como o ‘pensamento moderno’, e que avançava pelos ‘ismos’ norte-americanos e europeus. Para Traba, vanguarda era sinônimo de ‘estar em dia’, nesse sentido ela explicou que estar em dia era ‘ganhar tempo sobre a modernidade’, ou seja, adiantar-se ao que ficava atrasado. Em outras palavras, voltava-se às questões da arte na América Latina, especificadamente na Colômbia, onde já vivia, e que tudo tinha um ‘tempo’ mais moroso de acontecer, de chegar, de ser comunicado. Tanto que ela enfatizou que o ‘tempo circular’ não foi invenção de García Marquez, mas sim, da Colômbia.³⁶⁶

Marta Traba ressaltou que na década de 70 os artistas dos países mais desenvolvidos estavam subjugados pela ‘onda’ do avanço tecnológico na arte, não observando que esta tecnologia ideológica estava estimulando uma “tendência à estética da destruição”, principalmente, aos novos artistas norte-americanos. Esses por ter uma urgência de produção, para atender às demandas da sociedade de consumo, “submergiram seu código geral, perdendo a opção de interpretar globalmente uma sociedade que já não podia ver senão pelo ângulo que lhes era concedido”. Justificou que a própria Europa, com seus critérios

³⁶⁶ TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1977,p.97. (Estudos latino-americanos v.10)

estéticos, não conseguia, naquele momento, admitir uma “arte sem intenções nem propósitos preconcebidos”. Explicou que enquanto isso, os artistas latino-americanos possuíam ainda uma força criadora, e a mantinham à priori como parte de suas necessidades.

Traba decodificou que na América Latina, as cidades representavam uma terminologia de vida urbana, sem sentido, porque a maioria da população provinha de êxodos rurais ou migrações, e viviam em subcondições. Traba citou a definição marxista, em que “a arte é uma modalidade de atividade real, e que constrói tal realidade com sua capacidade criadora”. Considerando que a vanguarda latino-americana nas artes plásticas estava trabalhando progressivamente “de acordo com o sinal emitido dos EUA”, mesmo que a sociedade tecnológica oferecesse um ‘cavalo de troia’ aos projetos artísticos.³⁶⁷ Falou de ‘tecnologia ideológica’ citando Marcuse,^{368/XL} expressando esses termos no sentido de “ganhar a partida, mas, divertindo, neutralizando, homogeneizando”. Considerou que o sentido de homogeneização da arte latino-americana nas décadas de 50 a 70 não era “nem sequer uma homenagem ao grande espírito inventivo de muitos artistas do norte, era apenas, e tristemente, um solícito cerrar de fileiras em torno dos manipuladores da cultura”.³⁶⁹ Falou de “jogo ideológico em arte e a coalizão de culturas”, teoria de Lévi-Strauss, que, no entanto, veio a demonstrar com o tempo, ser desfavoravelmente desvantajosa à América Latina, identificando que “o universalismo era uma

³⁶⁷ Id., p.17-18.

³⁶⁸ Herbert Marcuse (1898 —1979) foi um influente sociólogo e filósofo alemão naturalizado norteamericano, pertencente à Escola de Frankfurt. Parte de sua obra seria muitas vezes designada como ‘contra cultural’, resumindo-a aos propósitos de legitimar a rebelião, canalizando às insatisfações de um modo vago, contra a formação social capitalista. Cf. Mais observações em nota de fim: XL. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/herbert-marcuse.jhtm>, acesso em 02/11/11 (7h30).

³⁶⁹ Id. Op. Cit: 1977, p.21.

concepção falsa e a produção de formas exatamente iguais às geradas em uma sociedade de consumo terminava numa imperdoável abdicação do exercício da atividade criadora”.³⁷⁰

Voltamos a um ponto chave de uma das perguntas do Simpósio: **“O que pensa o latino-americano”?** Primeiramente esse termo seria designado apenas para o próprio latino-americano. E segundo Traba, argumentou-se que o rudimentar das nossas sociedades tornava-se até fator positivo porque nos permitia funcionar com base nas relações pessoais, em núcleos cooperativos, “não havendo alienação do indivíduo, nem fatores ‘alienantes’ que suscitariam uma sociedade de consumo ou a tecnologia ideológica”. Afirmou que permitia estabelecer relações de combate e de censura com os poderes instituídos, e consentia ainda, combater a hierarquia: “Permite, igualmente esclarecer o grau de submissão ao colonizador, e finalmente, fala da opção entre submeter-se ou tornar-se independente”.³⁷¹ Explicou que tudo isso derivava da relativa liberdade de movimento diante das estruturas de poder, e que esta “tal liberdade decorria do absoluto desprezo que tais esferas de poder sentiam pelo intelectual ou pelo artista”. Acrescentou que para “incorporar-se à arte moderna, os latino-americanos se viram obrigados a seguir de perto, as especulações de europeus e norte-americanos sobre o tempo e o espaço”.³⁷² No ano de 1968, já se falava da ‘dessacralização da arte’,³⁷³ vindo a evidenciar também a questão das dimensões dentro da arte. Observamos que a crítica vai elucidando todos os pontos dos movimentos artísticos, incorporando esses movimentos às situações que se

³⁷⁰ Id.Op.Cit:1977,p.19.

³⁷¹ Ibid.,p.24.

³⁷² Ibid.,p.25.

³⁷³ Ibid.,p.26.

faziam presentes a cada momento e a cada necessidade. Sabemos que ao estudar na própria história da arte, essas ações de artistas, considerados cada um em seu tempo próprio, eram demandas naturais, fossem por motivos políticos, por atos de rebeldia, ou até por pesquisas pictóricas necessárias para as atualizações em suas poéticas.

Explicou a posição desses artistas plásticos, ao final da década de 70, que necessitavam lavrar os signos da vida que não lhe eram tão compreensíveis, ou pelo menos não tão transmissíveis como sobreveio aos escritores:

“A imobilidade, o apelo de situações, o constante retorno a tempos míticos, isto é, vigorosas contradições – naturais – com os espaços, movimentos e tempos indicados de fora, pareciam chamar as palavras e os argumentos do discurso, mas, não os elementos da pintura, dissolvidos pelos experimentos europeus, e recuperados em seu exclusivo benefício pelas sucessivas vanguardas norte-americanas”.³⁷⁴

Marta Traba falava de um artista que ao ressaltar, na década de 50, a subjetividade social,³⁷⁵ começava a reclamar a participação do público na sua obra. A fórmula de subjetividade social torna-se definitiva para a arte, em que o artista tendia a se autorestringir à liberdade absoluta que apresentava o ‘espírito na arte’, e soma-se a esse gesto, a liberdade do fazer artístico, proposto pelos nova-iorquinos entre 1948 a 1950, acolhendo uma visão do contexto dentro do qual o próprio artista estava imerso. O divinismo destinado a criar no público atração e impacto, que podia ir desde a simpatia até o frenesi, passa do artista para a obra de arte.

³⁷⁴ Ibid., p.29.

³⁷⁵ In: Id.Op.Cit.P.32

Na próxima década compreendida entre 50-60, esse mesmo artista nos coloca em situações imaginárias que pareciam reais devidas à sua força criativa e surgiram como resistência latino-americana diante do quadro de tendências estrangeiras destinadas a garantir uma arte lúdica, “tanto no pop norte-americano quanto no europeu em seus efeitos de espaços ambientais e criação de objetos”. Citou a importância do crítico Pierre Restany, que defendia a função lúdica da arte contemporânea, afirmando “que tal função ocorria quando explodiam as linguagens estabelecidas”.³⁷⁶ Na observação de Restany a partir desta explosão, eram reorganizados os elementos de base sob o signo da arte-jogo: “Segundo os estudos de estruturação, a arte-jogo recorria ao fetichismo puro do objeto, aos ritos múltiplos que eram suscetíveis de engendrar a comunicação ativa do espectador, às noções de controle de rendição da vontade no seio de uma atividade-programa”.³⁷⁷ Para Restany havia o ‘papel do jogo’ que assim elaborados pelo artista, estava pronto para entregar ao público, passando de mãos em mãos. De tal jeito, que o artista se restringia a praticar o uso de um programa que poderia ser adotado ou não por esse mesmo público: “Deixando de ser oficiador máximo do rito ou jogo, para ser simples árbitro que dava ordens de partida e acompanhava com algumas indicações o trabalho desse mesmo público”.³⁷⁸

Na década 60-70, Marta Traba valorizou o fato de que a irradiação e contaminação norte-americana não atingiriam apenas aos latino-americanos. Citou a influência oriental do Japão, e a indústria da cultura pela própria Escola

³⁷⁶ Id.1977,p.47.

³⁷⁷ Id.,p.47.

³⁷⁸ Ibid.,p.47.

de Frankfurt, encabeçada por Theodor Adorno.³⁷⁹/XLI Em sua ótica, a primordial forma de reflexão desse período foi como estabeleceram os novos parâmetros do pensamento moderno, observando que o homem era quem passava a decidir e optar, explicando a ação, e não mais apenas a protagonizar, como os renascentistas italianos haviam feito. Elucidou o trabalho de vanguarda do século XX, como uma chave para a nossa compreensão histórica:

“Começou separando os elementos e fragmentando uma a uma as partes de um todo, para penetrar em suas relações e refazê-las segundo novos sistemas de coesão. Viu-se superado pelo trabalho dos manipuladores da cultura, que estimularam a destruição de todos os sistemas globais e totalizadores, não para criar novos tipos de relações entre as partes; mas, precisamente pelo contrário, elevando os fragmentos à categoria de obra de arte, conseguiu separar o artista de toda a preocupação conceitual e significante. Converteu-o em um produtor, cuja provisão, aguardava zelosamente, como aguardava que a demanda se produzisse no momento preciso e também no momento preciso se cancelasse, quando o mercado estivesse saturado de determinado fragmento”.³⁸⁰

Traba indicou que eram décadas suscetíveis às mudanças de comportamento, de modos de vida, tanto social, cultural, como econômica. Portanto, era preciso resgatar a intenção da arte e a objetividade da invenção.

³⁷⁹ Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno (1903 –1969) filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão. Um dos expoentes da chamada Escola de Frankfurt, que contribuiu para o renascimento intelectual da Alemanha após a Segunda Guerra Mundial. Cf. Mais observações em nota de fim: XLI. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/theodor-adorno.ihtm>, acesso em 02/11/11 (8h30).

³⁸⁰ Id.Op.Cit.1977, p.87.

Nesta década, os artistas latino-americanos modificavam muito sua atitude, desde a despolitização a franca militância, ou mesmo a uma consternação de integrar-se à zona conflituosa de suas sociedades. Citou a influência da Revolução Cubana sobre a América Latina, em que o artista passou a espelhar alguns dos reflexos, como ‘rebelde, elemento ofensivo, testemunha incômoda’, para os sistemas dominantes. Exemplificou o boicote à X Bienal Internacional de São Paulo por motivo político, e por consequência, criaram-se as bienais dissidentes como a de Quito, boicotando inclusive alguns certames oficiais. Como alegou a crítica “Isto levava a pensar que o artista queria ser perigoso na América Latina e se vangloriava de converter-se em fator de revolta e perturbação, porque tinha consciência do privilégio de fazer parte de um grupo minoritário cultural”.³⁸¹ Marta Traba nos brindou com uma reflexão sobre esse artista, sendo uma maioria oriunda da classe média, que passava a manifestar certa repugnância por tudo que fosse elitista, em que “a própria natureza de seu trabalho, separava-o do corpo social, e seu maior esforço, era de fato, inserir-se de volta através da sua própria obra”.³⁸²

Observamos que esta condição era procedente em parte do movimento socialista, em contrapartida às ditaduras que se impunham no continente. Esse artista ‘rebelde’ viu-se situado como parte de um grupo minoritário, em que de um lado, as classes mais baixas não tinham compreensão de sua arte, e de outro, a classe elitista passaria a vê-los como “indivíduos perigosos, marginalizados por sistemas de governo reacionários ou anacrônicos” e assim, categoricamente ignorados por quem antes era seu público natural.

³⁸¹ Ibid., p.92.

³⁸² Ibid., p.92.

Pierre Bourdieu, teórico francês, ao chamar ‘famílias de cultura’ ou ‘famílias de pensamento’, explicou que esses termos designariam a relação que os indivíduos que intervinham na cultura de um país mantinham com legados das gerações precedentes, com significados “mais ou menos consagrados, mais ou menos nobres, mais ou menos originais, mais ou menos marginais, que representavam o vasto corpo intelectual ao qual o artista podia constantemente remeter-se, ainda que fosse para aceitá-lo ou repeli-lo”.³⁸³

Darcy Ribeiro, antropólogo brasileiro manteve uma posição contrária, ao chamar a zona em que se moviam as classes médias de ‘cultura invadida’, ou ‘cultura dominada’, relacionando-a aos artistas latino-americanos, que nesse aspecto seria “fundamentalmente distinta de uma cultura independente”.³⁸⁴ Explicou que esses “pontos de partida, de desenvolvimento ou de lançamento, constituíam de certa forma, modelos”. Esclareceu que sobre esses modelos se projetava o significado da obra ao entrar na ‘ordem cultural’. No entanto, citou que os modelos além de importados, tornavam o campo formal “estreito, minado por dentro”, em que relacionou esta desordem ao campo da ação criadora, ao complexo do artista, o despreparo da crítica, e a desconfiança do público.³⁸⁵ Lembrando que foi evidenciado que ‘sociedade cultural’ seria uma estrutura dentro da sociedade.

Como Bourdieu citou: “Esses critérios devem estar apoiados sobre as corretas referências do passado”.³⁸⁶ Mostrou que esses códigos davam firmeza e a base para fixar o ‘ortodoxo ou herético’, e por consequência o conhecimento

³⁸³ BOURDIEU, P. In: Ibid.,p.93.

³⁸⁴ RIBEIRO, D. In: Ibid.,p.93.

³⁸⁵ BOURDIEU, P. In: Ibid.,p.93.

³⁸⁶ Id.Op.Cit.In:Ibid.,p.93.

desta ‘heresia’, para assim, “dar os moldes para julgar as obras produzidas”.³⁸⁷

Elucidou que isso permitia ao crítico estabelecer os preceitos para tal: “Assim como o artista carece do solo onde apoiar-se, tampouco o tem o crítico”.³⁸⁸

Explicou que a “crítica de uma cultura invadida não podia desvincular-se dos demais elementos sociais que rodeavam a obra de arte, e o perigo de transformar-se em sociologia da arte cercava-a frequentemente”.³⁸⁹ Ao ponderar os preceitos da arte da década em estudo que antecedia a I Bienal Latino-Americana, Marta Traba verificou que a típica proposição era aberta para dar “conteúdo a uma expressão artística do momento, que foi sendo extorquida de toda a intencionalidade sob a manipulação da tecnologia ideológica e com o consentimento dos artistas”.³⁹⁰ Percebemos que a chave de aceitação nesse período, era então a percepção do artista ao revelar os desejos de sua comunidade. Observou-se a construção de uma estrutura de sentido, em que o artista consciente dos “vazios por onde passava e da precariedade das situações culturais”, tinha a implicação correta de entender que a real necessidade de ‘significar’ estava diretamente atrelada à astúcia de ‘salvar-se’.

³⁸⁷ Id.Op.Cit.In:Ibid.,p.94.

³⁸⁸ Id.Op.Cit. In:Ibid.,p.94.

³⁸⁹ Id.Op.Cit.In: Ibid.,p.94.

³⁹⁰ Id.Op.Cit. In: Ibid.,p.94.

3.3.5 Jacob Klintowitz

“A cultura nativa foi destruída e colocada em seu lugar, uma cultura importada. É natural, portanto, que hoje nos enfrentemos com o problema de destruição ambiental e ecológica. Isso começou com a colonização...”

Jacob Klintowitz nasceu em Porto Alegre, em 1941, crítico de arte, jornalista, designer editorial, além de editor. Publicou mais de cem livros e três mil artigos, foi conselheiro da Fundação Bienal de São Paulo, integrando o primeiro escalão. Sempre colocou a posição de intelectual acima de disputas menores, interessando-lhe, sobretudo, o debate de ideias. Escreve sobre artistas e temas dos mais variados e consistentes da nossa cultura, falando sobre teoria de arte, arte brasileira, ficção e artistas, participou também com textos críticos em dezenas de livros antológicos. De meados dos anos 60 a princípios da década seguinte, Jacob residiu no Rio de Janeiro por sete anos, mantendo uma coluna diária de crítica de arte na ‘Tribuna da Imprensa’. Ao transferir-se para São Paulo passou a escrever para o jornal ‘O Estado de S.Paulo’, conhecido como ‘Estadão’, e o ‘Jornal da Tarde’, tendo sido também redator e crítico de arte da ‘TV Globo’ e crítico de arte da revista ‘Isto É’. No período como editor do ‘Jornal da Tarde’, Jacob produziu várias matérias a respeito da I Bienal Latino-Americana, concomitantemente a sua função de conselheiro da Fundação.

Jacob Klintowitz permaneceu dentro do Conselho de Arte e Cultura por mais de quatorze meses, concluindo que sua participação não encontrava mais o apoio necessário de execução, pedindo sua exoneração da função. Além de não concordar com a gestão administrativo-financeira, que em sua ótica, necessitava de mais ‘ritmo’ para poder acompanhar as mudanças que o mercado de arte passava, e que envolvia, diretamente, a estrutura das bienais internacionais. Somando a isso, precisava de maior concentração nos seus próprios livros. Mesmo com sua saída, permaneceu atento aos movimentos da Fundação Bial de São Paulo, por considerar que esta representava o “veículo mais importante no campo das artes que ligava o Brasil ao mundo”.³⁹¹

Jacob fez parte do júri de seleção do melhor cartazete da I Bienal Latino-Americana³⁹², decidindo em grupo, não aceitar nenhuma das propostas por considerá-las de baixo nível de criação, causando a maior polêmica. Escreveu ainda a tese para apresentar no Simpósio que suscitou as maiores controvérsias; no entanto, sua intenção era apenas provocar novas ideias.

Possuía uma visão própria em relação a I Bienal Latino-Americana, e revelava suas inquietações, escrevendo mensalmente em sua coluna de crítica de arte, no ‘Jornal da Tarde’ de São Paulo. Demonstrou muita perspicácia editorial, escrevendo inúmeros artigos relacionados. Em um determinado artigo começava perguntando “se a Bienal seria o verdadeiro espaço para a arte”.³⁹³ Provocou

³⁹¹ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Participação brasileira no simpósio*. São Paulo, SP: 1978 [nº?], por Jacob Klintowitz.

³⁹² Última Hora. *Os jurados da bienal*. São Paulo: 26/08/78. [nº?] [s/n] Júri composto por Carmen Portinho, programadora visual, Alexandre Wollner, designer e programador visual, Alex Periscinoto publicitário, Ana Letycia, artista plástica, e Jacob como crítico de arte.

³⁹³ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Será a bienal o verdadeiro espaço para a arte?* São Paulo, SP: 23/11/78 [nº?], por Jacob Klintowitz.

com uma segunda pergunta: “Qual o verdadeiro espaço para a arte do nosso século”?³⁹⁴ Agregou algumas justificativas às essas questões, valorizando-as em pauta. Relacionou que talvez não estivéssemos vendo a arte mais profunda e questionadora dos países participantes. Explicou que a Bienal Latino-Americana foi planejada para expor como deveria, e que por motivos dos mais diversos, dos vinte e cinco países programados a participar, somente catorze conseguiram com o Brasil, estar ali. Entre os treze participantes de fora, estávamos também diante da “fatídica realidade da delegação oficial”.³⁹⁵ Ou seja, nos mesmos moldes, mesma burocracia de participação, preocupação de despesas, e envio limitado de participantes, no sentido de saber delegar e escolher os artistas mais representativos, e não algumas vezes, os de menor notoriedade, por conta da redução de custos. E outras vezes, porque a comissão permite a alguém agir em nome de outrem.

No que tangenciava as deliberações nacionais, Jacob falou sobre a questão do modismo para levar à frente a criação da I Bienal Latino-Americana: “A Fundação Bienal resolveu finalmente enfrentar a anemia que a acometia de muitos ‘nãos’. Obedeceu a moda e voltou-se para uma realização continental, criando a I Bienal Latino-Americana, sob o vago e sonoro nome de ‘mitos e magia’”.³⁹⁶ **“Qual o papel da Bienal do Brasil”?³⁹⁷** Outra questão era sobre o papel da instituição Fundação Bienal de São Paulo, como gestora e promotora da arte: “Esta instituição, que bem mal esta aí, deveria se transformar numa central irradiadora de cultura e não competir ^{XLII} com os museus, na organização de

³⁹⁴ Id.Op.Cit.23/11/78.

³⁹⁵ Id. 23/11/78.

³⁹⁶ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Uma tomada de posição: mito, magia e nacionalismo*. São Paulo, SP: 23/11/78. [nº?], por Jacob Klintowitz.

³⁹⁷ Id. 23/11/78.

exposições temporárias, que esses últimos podem organizar muito melhor”.³⁹⁸

Respondeu que devido “à pobreza do círculo de arte brasileira, as bienais internacionais passaram a polarizar os interesses e intervir nas tendências”.³⁹⁹

Com esta argumentação, indicou alguns motes em relação à instituição, entre eles, se a Fundação Bienal tinha a pretensão de interromper um ‘continuado esvaziamento’ que a colocava na retaguarda do processo cultural brasileiro, fazendo-a “repertório das formas acadêmicas e um evidente veículo de mercado de arte”.⁴⁰⁰ Jacob perguntou: “Quais são os azares que perseguem a venerada senhora? E que dizer dos novos remédios”?⁴⁰¹

Esse panorama, apesar das duras características, indicava algumas possibilidades imediatas de desenvolvimento e estímulo às novas situações. Assim, Jacob foi explanando: “A primeira sugestão parece-me, é a modificação dos sistemas de participação. A inscrição seria livre aos artistas de toda a América Latina, já que se tratava de não haver ônus, e não ser por delegação”.⁴⁰² Reforçou a ideia de que os artistas poderiam participar com uma coleção de diapositivos de seu trabalho ou o registro em super-8, ou mesmo com catálogos, entre outras possibilidades de apresentação. Sugeriu “uma participação que não dependesse de verbas, alfândegas, ministérios, de relações exteriores, seleção crítica, imposições mercadológicas, etc.”,⁴⁰³ complementando que sempre havia novas possibilidades, por meio dos moldes expositivos. O que possibilitaria a

³⁹⁸ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Participação brasileira no simpósio*. São Paulo, SP: 1978 [nº?], por Jacob Klintowitz.

³⁹⁹ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Uma tomada de posição: mito, magia e nacionalismo*. São Paulo, SP: 23/11/78. [nº?], por Jacob Klintowitz.

⁴⁰⁰ Id. 23/11/78.

⁴⁰¹ Id. 23/11/78.

⁴⁰² Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Será a bienal o verdadeiro espaço para a arte?* São Paulo, SP: 23/11/78 [nº?], por Jacob Klintowitz.

⁴⁰³ Id. 23/11/78.

colaboração ainda dos intelectuais, no aspecto de acrescentar sua seleção particular e visão histórica: “Não mais apenas uma delegação oficial, mas, tantas delegações quantas forem as ideias. E tudo, perfeitamente possível, sem custos e sem burocracia”.⁴⁰⁴ Quanto à participação dos críticos de arte, disse que esta não seria impedida, mas, “seria apenas uma participação a mais, entre tantas outras”.⁴⁰⁵

Relembrando suas inquietações, mencionou outra vez a questão do espaço expositivo que deveria “ceder lugar a um espaço eletrônico, em contato direto com os meios eletrônicos de comunicação”.⁴⁰⁶ Para Jacob havia um panorama exposto da arte e concomitantemente o da burocracia. Ilustrou que no século XX foram criados verdadeiros veículos de comunicação, como as revistas, os jornais e a televisão. Esses se tornaram poderosos por transmitir notícias e imagens do e ao mundo inteiro. E por consequência os registros, como fotografia, diapositivo, cinema, cartaz, entre outros, que se tornaram representações da imagem contemporânea. Instigou: “E o que se pretende não é a exibição do que é feito e se pensa na América Latina”?⁴⁰⁷ Ele colocou como primeira e segunda possibilidade a questão de transformar a Bienal em um centro irradiador de cultura e discussão com novas ideias, e tudo, como consequência natural. Além de valorizar, que com todo esse material em mãos, a Fundação Bienal de São Paulo poderia acionar os veículos de comunicação, radio, jornais, revistas, televisão, para a veiculação de um “material inédito,

⁴⁰⁴ Id. 23/11/78.

⁴⁰⁵ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Participação brasileira no simpósio*. São Paulo, SP: 1978 [nº?], por Jacob Klintowitz.

⁴⁰⁶ Id. 1978.

⁴⁰⁷ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Será a bienal o verdadeiro espaço para a arte?* São Paulo, SP: 23/11/78 [nº?], por Jacob Klintowitz.

único, sem par e custo”, podendo demonstrar a criatividade do continente. Jacob criticou que sendo uma bienal internacional e não pensar nas mídias eletrônicas internacionais que avançavam pelos continentes, em sua análise, mesmo com a fortíssima imprensa escrita, era uma improbidade. Não havia ajuda da Fundação Bienal de São Paulo a qualquer aproximação, que só insistia no modelo inicial.

Relatou um pouco da própria história que cercava o ‘mito’ das bienais, dizendo que a Bienal Internacional de São Paulo sempre havia se ressentido de sua própria origem, porque foi “feita à imagem e semelhança da Bienal de Veneza, por sua vez, era um modelo de feira comercial do século XIX”.⁴⁰⁸ Jacob chamou o modelo estrutural aqui copiado, de ‘caduco’, limitando-se apenas a uma amostragem oficial da arte. Explicou que em contraposição, “as instituições políticas, obedientes aos rígidos esquemas de sua formação nacionalista e mercantil restavam para o transporte e seleção de telas e esculturas”.⁴⁰⁹ Esclarecendo que vinham com um pacote completo, ou seja, com alfândega, burocracia, incompreensão quanto à natureza da obra de arte, e intervenção oficial quanto às obras representativas dos artistas favorecidos, entre tantas outras questões, o crítico trouxe ainda mais sugestões: “Essas novas possibilidades e liberdades não eliminariam as representações tradicionais, realizáveis na medida possível e do interesse oficial”.⁴¹⁰

Jacob falou dos artistas dentro da Bienal, bem como daqueles que se manifestaram fora desta. Sendo que citou trinta e nove artistas participantes, entre eles: Israel Pedrosa, Antonio Poteiro, Glauco Pinto de Moraes, Antonio Maia, Farnese de Andrade, Maria Helena Chartuni, Niobe Xandó, Pietro Maria

⁴⁰⁸ Id. 23/11/78.

⁴⁰⁹ Id. 23/11/78.

⁴¹⁰ Id. 23/11/78.

Bardi (tratava-se de uma sala didática), Maria Tomaselli, Cirne Lima, Luis Ernesto Kawall (uma coletânea de Literatura de cordel), Ubirajara Ribeiro, Glauco Rodrigues, Humberto Espíndola, João Calixto, Berenice Anderson Medeiros, Aloysio Zaluar, Alcides Santos, Gilberto Salvador, Antonio Henrique Amaral, GTO, Henrique Léo Fuhro, Valdir Sarubbi, Eli Hell, Grupo Etsedron, Dimitri Ribeiro, Sonia Rangel, Antonio Carlos Fontoura (filme), Roberto Evangelista, Guilherme de Faria, Roberto Magalhães, Hélio Oiticica, João Sebastião, Newton Cavalcanti, Ana Carolina, Carlos Vergara, Chico da Silva, João Antonio da Silva.⁴¹¹

412 GTO

Naquela época, São Paulo era uma cidade com doze milhões de habitantes, cuja frequência mensal aos museus aumentava no período da Bienal

Internacional, podendo chegar, em média, a cerca de vinte mil pessoas.

Argumentou como crítica positiva, o fato de que a Bienal conseguia despertar o

⁴¹¹ Id. 23/11/78.

⁴¹² Obra: *sem identificação*. Artista: **Geraldo Teles de Oliveira (GTO)** Imagem31/pg.207.

Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.212, sem identificação de fotógrafo.

interesse teórico com a realização do Simpósio, mesmo com artistas escolhidos ao acaso, confusões reinantes, mostrando qualidades e defeitos. Esclareceu que a Bienal Latino-Americana foi capaz de oferecer ao grande público a presença de artistas importantes e de salas de excelente nível, mas, que a Bienal de São Paulo, por mais que estivesse tentando, não conseguia “ainda se libertar da atitude provinciana da mostra para um pequeno grupo”. Acrescentou ainda que a Fundação Bienal de São Paulo, mesmo que estivesse promovendo o contato correto com esse público, pela inovação através de uma bem organizada campanha publicitária, não deixou de colocar um equívoco que ocorria no conceito do folclore, e o ‘meramente regional’, de mesclar-se com a arte erudita. Descreveu exemplos de alguns dos artistas. Como Antonio Poteiro: “As cerâmicas de Antonio Poteiro constituem um triste equívoco. São produzidas e concebidas ao nível simples do artesanato imaginoso, retirada de seu contexto original, são incapazes de oferecer alguma coisa que não seja o pitoresco e o exótico”.⁴¹³

⁴¹³ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *O artista vira comunicador social e critica a criatividade popular*. São Paulo, SP: 14/11/78. [nº?], por Jacob Klintowitz.

Poteiro ⁴¹⁴

Falou de Anderson Medeiros que estava repetindo a sua apresentação da Bienal Internacional anterior e utilizava o ex-voto na composição de cenas e figuras:

“Certamente é um trabalho interessante, mas após a primeira ou segunda repetição, eles naturalmente se esgotam. Este aproveitamento da produção popular tem um limite. A partir deste marco divisor o artista torna-se um repetidor e a sua linguagem redundante de bom gosto. É um artista que encontra as gamelas e os ex-votos mais bonitos que já foram produzidos no Brasil. Junta este material com resinas sintéticas e compõem a sua obra. O resultado, infelizmente tende para decoração e para o valor terrífico de salão. Falta-lhe vigor e sobra-lhe cenografia e decoratividade, aspecto acentuado pela iluminação de sua sala. Quando o artista não consegue transformar os materiais encontrados em outras estruturas, o

⁴¹⁴ Obra: *sem identificação* Artista: **Antonio Poteiro**. Imagem32/pg.209. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.00119, sem identificação de fotógrafo.

desastre é duplo: obra é desvitalizada e perde-se o material de origem, retirado de seu contexto original”.⁴¹⁵

⁴¹⁶ Antonio Maia

Observou o trabalho de Antonio Maia que também trabalhava com a imagem dos ex-votos: “Mas, os coloca na sua tela numa narrativa mítica e mística, realizando uma síntese formal destes elementos. Maia está num momento de maturidade, e a sua perspectiva é a de realizar uma obra que caminhe, parece-me, para um intimismo e uma meditação a partir do religioso”.⁴¹⁷

E concluiu com Aloysio Zaluar que trazia os elementos que compunham os seus últimos cinco anos de trabalho com os materiais referentes às manifestações carnavalescas do interior carioca: “Expõe as roupas da mascarada,

⁴¹⁵ Id. Op. Cit. SP: 14/11/78.

⁴¹⁶ Obra: *sem identificação* Artista: **Antonio Maia**. Imagem33/pg.210. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, junho 2012, código 01BLA00.00104 ,sem identificação de fotógrafo.

⁴¹⁷ Id. 14/11/78.

explica o sentido criativo e social, demonstra seu aproveitamento em pintura e gravura. É um trabalho onde o artista também se transformou em comunicador social e foi capaz de levantar e discutir a questão da criatividade popular”.⁴¹⁸

Jacob Klintowitz falou também dos artistas fora da Bienal, que estiveram em ‘rebeldia’ trazendo à baila outros pontos cruciais. O episódio ficou conhecido como “**Mitos Vadios**”, e está descrito com maiores detalhes no item 3.5.2, neste capítulo.

Em relação a sua participação direta no Simpósio, Jacob publicou a **tese mais polêmica**⁴¹⁹, elucidando as possibilidades de fracasso da I Bienal Latino-Americana, justificando cada um dos itens explanados, com um título bastante instigador: “A implantação de um modelo alienígena exótico e outras questões pertinentes: a seleção brasileira de futebol de 1978.” Em fato, Jacob nos brindou com um artigo maravilhoso, comparando a própria seleção de futebol escolhida para representar a nação brasileira na Copa do Mundo, com o regime militar ditatorial pesando sobre a população *versus* os movimentos artísticos, tanto aqueles que obedeciam como os que se revoltavam pela dominação imposta.

O primeiro tópico era sobre a ‘maravilhosa cultura do vencedor’. Jacob discursou sobre cinco possibilidades como se fossem mandamentos:

“A cultura europeia é superior à cultura sul-americana em geral e, em especial, à cultura brasileira.

⁴¹⁸ Id. 14/11/78.

⁴¹⁹ Id. 1978.

O homem é feito para obedecer. A obediência sempre será melhor que a improvisação e possível criatividade.

Os corpos do saber não têm forma própria. Desta maneira, o futebol não tem a sua própria linguagem, o seu fazer, a sua opressão. Ele aceita imposições e ordens, ou seja, dirigismo cultural.

O grupo vale mais do que o indivíduo. O indivíduo não deve julgar, falar, propor dentro de parâmetros previamente estabelecidos. Vale o grupo como valor maior, e criteriosamente, aquele que tem recebido o nome de Estado.

Finalmente, o conceito coroador de todos os postulados anteriores: o fato tem a importância em si mesmo, o que vale é a interpretação verbal. Ou seja, a linguagem tecnocrata. Ou o discurso de convencimento”.⁴²⁰

Em todo o seu discurso falou sobre a questão da identidade e da imagem, explicou intensamente que a “mistificação da cultura europeia não era identidade entre nós”.⁴²¹ Trouxe a História do Brasil, falando o quanto os europeus foram os nossos colonizadores e os primeiros modelos plurais adotados em nosso continente. Apreciou aquilo que foi trazido pelos vencedores: “Na imposição biológica que as vitórias militares trazem, herdamos algumas das ideias socioculturais que nos machucam até hoje”.⁴²² Esclareceu que os escravos aqui não podiam “criar”. Eram proibidos de “criar imagens mentais”, além de serem impedidos de ter língua própria, mesmo àqueles considerados negros de alma

⁴²⁰ Id. 1978.

⁴²¹ Id. 1978.

⁴²² Id. 1978.

branca. Justificou que quando houve o feudalismo das capitanias hereditárias, simultaneamente, houve o surgimento de um novo período na Europa: “A Europa entrava no período moderno, em parte, ao caos, construído com o nosso ouro”.⁴²³ A história contou que nesta intervenção, o Brasil ‘pagou’ e muito, e continua pagando seu preço. Existiu a intervenção na linguagem, nas histórias orais e na expressividade. As relações que serviam para que um homem vivesse em seu próprio meio ambiente, foram alteradas. Entretanto, passado mais de três décadas, observamos que em pleno século XXI nos voltamos a esta questão renomeada como ‘xenofobia’. Jacob expôs sua reflexão:

“A cultura nativa foi destruída e colocada em seu lugar, uma cultura importada. É natural, portanto, que hoje nos enfrentemos com o problema de destruição ambiental e ecológica. Isso começou com a colonização... A partir deste domínio, o único valor possível era o que o conquistador trouxe um tipo de cultura e o seu processo. Daí, o elitismo de uma cultura que, até hoje, despreza as manifestações espontâneas.

Em antropologia, isso tudo é chamado de assimilação compulsória. Em política, de implantação ideológica. No nosso dia a dia, de mentalidade colonizada, o deslumbramento pelo brilho da metrópole, o sentimento de inferioridade. Em termos práticos, isso se manifesta no mulato de alma branca, no negro, que através da imitação tentava comprar ‘diploma’ de branquidão. E, na nossa Seleção-78, na absoluta descrença de nossas possibilidades. Isto é, a ‘expressão brasileira futebol’ era necessariamente inferior à ‘expressão europeia futebol’. Não importa que os fatos tenham,

⁴²³ Id. 1978.

fartamente, demonstrado o contrário – três vezes campeão mundial de seleções, duas vezes campeão mundial interclubes, o jogador mais famoso do mundo, etc. – os fatos nada importam para a mentalidade colonizadora. Trata-se da adoção de um modelo cultural ficticiamente tão superior que justifica tudo: racismo, espoliação econômica, ocupação territorial, privilégios de toda a ordem, etc. Não é por acaso que foi adotada na Seleção⁷⁸ uma linha expressiva não brasileira. Com todas as consequências normais, tais como o medo, a insegurança, o defensismo, a ambiguidade, a forma expressiva em desintegração”.⁴²⁴

Jacob persistiu em seu discurso, desenvolvendo quatro temas fundamentais, dentro das questões relacionadas à América Latina: “homem, criatividade, poder, poder e política”. Tratou cada uma como se fosse um princípio. Relacionou todas as variáveis, perguntando “Por que o homem existe”? Ele objetou com outra pergunta: “Entender o mundo, transformá-lo, ser feliz, identificar-se com a natureza? Para a sociedade industrial, tudo isso é fantasia. O homem existe para produzir, ser mais um elemento em uma engrenagem. Um elemento que trabalha, assim, produz”.⁴²⁵ Explicou que este homem vivia, e, portanto, consumia. Dessa maneira a individualidade tornava-se não tão importante, porque este mesmo homem não deveria tomar decisões, ou opinar fora de certos padrões, ou mesmo, divergir. Deveria ser um bom elemento, e obedecer ao plano da sociedade. Jacob ironizou dizendo que o primeiro mandamento era a obediência. Continuou falando da criatividade, seu

⁴²⁴ Id. 1978.

⁴²⁵ Id. 1978.

valor, e espaço ocupado. Sugeriu que por consequência, a criatividade seria inimiga da obediência. Esclareceu que a criatividade nascia na dúvida: “Só os que duvidam podem estudar a aparência na realidade e oferecer novas propostas”.⁴²⁶ Colocou que os homens “excessivamente obedientes, apesar de confortáveis, eram incapazes de criar, e, portanto, apenas os que viviam em estado de dúvida poderiam estudar “a aparência na realidade e oferecer novas propostas”.⁴²⁷ Finalizou que para ser criativo, o ser humano precisava se aprofundar em três ações: a flexibilidade, a fluência e o pensamento divergente.

Para falar da ação do ‘poder’, Jacob trouxe como exemplo, fatores que se sucederam na história do século XX, falando da arte, da ciência e da filosofia, “transformadas, mutiladas, deturpadas, para servir aos desejos e interesses de governos, e da sempre misteriosa e impenetrável razão de Estado”.⁴²⁸ Relevou que o poder procurava, por meio das atitudes de alguns homens, influir na expressividade e na linguagem específica da matéria, com “o objetivo de transformar a manifestação estruturada, em conduto de propaganda”.⁴²⁹ O nome que se dava a esta posição era ‘dirigismo cultural’. Ilustrou que a razão de Estado foi a bandeira da Seleção de 1978, em que não houve a individualidade, e nenhuma possibilidade de se ter outro pensamento. Isso era ‘poder e política’ andando juntas, porque o grupo estava acima de todas as coisas. Não houve em nenhum momento, a preocupação do crescimento deste homem. Chamou de “o homem formiga e a linguagem tecnocrata”.⁴³⁰ Finalizou sua tese, falando ao público presente ao Simpósio, da importância dos dados na linguagem

⁴²⁶ Id. 1978.

⁴²⁷ Id., 1978.

⁴²⁸ Id. 1978.

⁴²⁹ Id. 1978.

⁴³⁰ Id. 1978.

mistificada, e como esses poderiam ser manipulados ou não, trazendo exemplos dos elementos sobre estatísticas de vida: “Há um desprezo absoluto pelo fato em si. Vale sua interpretação numa linguagem cifrada pretensiosamente tecnológica. Uma linguagem de mistificação”.⁴³¹ Justificou que geralmente se procurava um inimigo comum, e o importante era continuar com “uma linguagem mistificadora, sendo que ela poderia vir a relevar todos os privilégios e o método de implantação ideológica”.⁴³² Ele ponderava: “Como seria feita esta análise”? Respondeu que a preocupação dos estudiosos e dos críticos de arte estava voltada para a compreensão do que existia de formal em um produto artístico. Abonava-se não só a ótica dos estudiosos, como reforçava a necessidade de uma análise diferenciada da arte latino-americana neste primeiro e único Simpósio, que tinha a intenção, ou melhor, a tentativa de se tocar os mecanismos profundos que regiam toda a produção de arte na América Latina.

No Simpósio, Jacob Klintowitz teve um papel especial. Ele não abriu o Simpósio, deu seu apoio, tanto quanto os outros críticos de arte presentes, para que realmente se encontrassem equações em relação à arte latino-americana e a sua maneira de ser exposta, entendida e reorganizada segundo padrões que o grupo entendesse como satisfatórias. Teve um papel fundamental em relação à leitura crítica e publicação das teses apresentadas. Explica-se pelo fato dele ter feito parte do primeiro Conselho de Arte e Cultura, da Fundação Bienal de São Paulo, e principalmente que, após sua saída da composição deste Conselho, continuou atento aos movimentos da Bienal Latino-Americana.

⁴³¹ Id. 1978.

⁴³² Id. 1978.

Como editor do *Jornal da Tarde*, não só pode acompanhar notoriamente algumas destas teses, como foi publicando sua opinião crítica, tornando-se uma espécie de articulador junto ao grande público, e assumindo um papel questionador sobre as teses apresentadas durante os quatro dias no Simpósio. Segundo sua própria indignação, a maioria das teses situava-se em nível mediano de conceituação. Tanto os convidados como o público seriam árbitros dos motes desenvolvidos que, invariavelmente, deveriam estar atrelados ao escopo principal da Bienal ‘mitos e magia’.

Outro fator a ser ponderado era que fosse por erro de planejamento ou por logística da situação, das trinta e seis teses solicitadas, somente vinte e uma chegaram à Fundação Bienal de São Paulo. Em seu desabafo, comentou que destas teses recebidas pela Bienal, ninguém se preocupou em traduzi-las até a véspera do evento, e falou que muitos dos conferencistas não se dignaram sequer a comunicar anteriormente o tema de sua apresentação, como foi o caso de Darcy Ribeiro, Mário Pedrosa, Lélia Coelho Frota, L.F. Baeta, Ernesto Sábato (Argentina), Jose Perasso (Paraguai): “Exatamente catorze teses das quais não se sabem nem o tema e o título”.⁴³³ Contando que isso causou um tremendo desconforto aos palestrantes que deveriam ter acesso prévio para debater o conceito apresentado. Haveria a necessidade de uma organização diferenciada aos debates. Não só por se tratar de especialistas da área, mas, como estávamos diante de um evento único, até então, na história do Continente Latino-Americano e Caribe, mesmo com número reduzido de teses. Adicionou-se o fato do Simpósio ter que em apenas quatro dias, a obrigação de apresentar e discutir

⁴³³ *Jornal da Tarde*. Coluna de crítica. *36 teses no caos*: um esforço digno do livro de recordes deverá acontecer nesta Bienal. São Paulo, SP: 23/11/78. [nº?], por Jacob Klintowitz.

trinta e seis teses diferentes. Como explicou: “O que pressupõe, igualmente, um comentarista, perguntas e debate com o público, resposta do apresentador, distribuição do resumo, gravação... .E cinco horas antes de seu começo, os participantes encaravam com ceticismo as possibilidades de sucesso”.⁴³⁴

Muitas perguntas ficaram no ar diante da falta de habilidade e comunicação entre as partes. Houve exposições que não chegaram a ser propriamente defesa de tese, mas, como Jacob comentou: “Aulas generalizantes das questões históricas da arte, bastante apropriadas para cursos e salas de aula”. Explicou que houve apresentações que trataram de assuntos tão genéricos e amplos, que ficava difícil acreditar que foram aceitas pela organização do Simpósio, sendo que a proposta principal, de discutir as situações que envolvessem e comovessem a América Latina ficou, infelizmente, restrita a poucos.

E por fim, uma pergunta de Jacob que também não quis silenciar:

“O que se esperava deste Simpósio”? Mesmo com erros de planejamento e falta de organização, o artigo de Jacob Klintowitz trouxe a receita:

“Uma realização muito simples. Primeiro que o Simpósio funcionasse nos moldes mais tradicionais: Um apresentador, dois comentaristas e debate com o público. Isso já não será possível devido ao fator tempo. Segundo, um grupo reduzido de teses profundamente elaboradas, com o foco convergente nas questões artísticas da América Latina. Isto também já não é possível. Deveria haver trinta e seis teses, onde um grande número trata de sociologia, antropologia ou simples curiosidades. A terceira coisa

⁴³⁴ Id., SP: 23/11/78.

finalmente, que haja um mínimo de organização que permitisse ao público tomar conhecimento prévio das ideias a serem discutidas. Isto também não é mais possível. Não houve tempo para traduzir e colocar à disposição do público, nem mesmo o resumo das teses. Faltou rigor e decisão. A excessiva largueza terminou por se constituir em larga desorganização”.⁴³⁵

No entanto, houve uma análise positiva dos fatos, em que Jacob reafirmou os méritos de algumas apresentações interessantes ou de nomes famosos. Como foram os casos de Jorge Romero Brest, Juan Acha, Ernesto Sábato, Jorge Glusberg, Israel Pedrosa, Mario Pedrosa, Darcy Ribeiro e Marta Traba.

Por seu olhar histórico analítico Jacob explicou que não existia entre nós a divisão técnica do trabalho intelectual, como se verificava na Europa e nos EUA. A preocupação naquele tempo era refletir, reunir, e reorganizar as reflexões que em algum momento, desde então, houvessem se concentrado no estudo das obras de arte, e também ao espaço expositivo, que sempre era relegado ao segundo plano. Foi anunciado, não só o esforço do encontro em dar certo, como no sentido de boa vontade, pensando esse ideal de concepção diferenciada do espaço intelectual tanto quanto o do expositivo, os palestrantes esmiuçaram esta questão durante o período do Simpósio, como Jacob

⁴³⁵ Id. 23/11/78.

pronunciou: “Sem uma preocupação em se encontrar modelos a serem aplicados dogmaticamente sobre a produção artística latino-americana”.⁴³⁶

Ao longo da apresentação das teses, os convidados apontaram um distanciamento entre a discussão teórica com tendência autônoma, ao mesmo tempo em que era ressaltada a produção plástica do continente. Entre todos os percalços, a ausência crescente, ou melhor, o esvaziamento no Simpósio, depois do primeiro dia, por parte dos críticos e especialistas em arte, foi a questão derradeira que mais desconforto causou aos participantes e ao público, seja porque esses foram cuidar de outros afazeres, seja por estarem cansados ou desestimulados pelos muitos problemas enfrentados, ou simplesmente, por anteciparem o retorno aos seus países. Outros pontos contra produtores também foram abordados, em que os palestrantes não se preocuparam em ilustrar suas defesas, porque não mostraram as respectivas imagens que era a base de sua explanação, ou seja, quando a discussão estava centrada na obra de algum artista, simplesmente não tinham à frente o trabalho original ou sequer sua reprodução em diapositivo, como era de costume. Erros de planejamento e estratégias de logística tornavam-se imperdoáveis. Assim, críticos latino-americanos descreveram alguns dos problemas gerais da arte em nosso continente, citando alguns modelos como estruturas sociais e conceitos eleitos em cada uma das teses apresentadas para destacar a situação vivida pelos artistas participantes.⁴³⁷

⁴³⁶ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *A implantação de um modelo alienígena exótico e outras questões pertinentes*: a seleção brasileira de futebol de 1978. São Paulo, SP: 1978, por Jacob Klintowitz. (Parte da Tese apresentada no Simpósio da I Bienal Latino-Americana).

⁴³⁷ Diário de São Paulo. [S.I.] *Vicissitudes do artista*. São Paulo: 07/11/78. [nº?] [s/n]

Ao final, a crítica apontou, e desta vez positivamente, a iniciativa da Bienal de existir e se constituir, evidenciando um ‘divisor de águas’ para a melhor compreensão de uma América Latina, já com tantas bifurcações. O melhor e o pior do Simpósio estavam presentes.

Quem é Jacob Klintowitz hoje no cenário contemporâneo? Na visão de Floriano Martins, o diálogo com Jacob Klintowitz é “uma peça mágica, tear infinito compartilhado com este crítico brasileiro que possui obra dotada de espantosa singularidade, seja pela extensão como pela luz que incide sobre o objeto de todos os seus estudos”.⁴³⁸ No entanto, ele afirma que sua crítica nesse período de 1978 era irônica, no sentido de provocar no outro o melhor. Em uma entrevista cedida em fevereiro de 2010, Jacob falou um pouco do seu trabalho no período da ditadura militar e concomitantemente ao objeto desta pesquisa, a I Bienal Latino-Americana: “Nas décadas de 70 e 80 eu sistematicamente desmistifiquei as falsas teorias da morte da arte, analisei exposições que se pretendiam hegemônicas, defendi artistas relegados à obscuridade por não serem moda (...)”.⁴³⁹ Continuou: “Hoje certamente eu não utilizaria a ironia, (...). Simplesmente eu mudei, e utilizo a forma poética para defender as minhas ideias e não mais a ironia”.⁴⁴⁰ Desabafou: “Atualmente se multiplicam livros sobre a autodenominada vanguarda e sobre certas teorias oportunistas sobre

⁴³⁸ Floriano Martins (Brasil, 1957) é editor da ‘Revista Agulha Hispânica’ e diretor do ‘Projeto Editorial Banda Hispânica’. É poeta, ensaísta e tradutor. Fonte:

<http://arteculturajacobklintowitz.blogspot.com/>, acesso em 07/09/11 (11H00).

⁴³⁹ Por meio de seu blog público, reservamos alguns dos pensamentos de Jacob Klintowitz como um comparativo de que o crítico de 1978 continua sendo fiel ao seu ideário em 2011. Fonte: <http://arteculturajacobklintowitz.blogspot.com/> acesso em 07/09/11 (8h30)

⁴⁴⁰ Id.Op. Cit. 07/09/11 (8h30).

comunicação e arte. Curiosamente não citam este meu trabalho que durou mais de 20 anos”.⁴⁴¹

Nos dias atuais, Jacob Klintowitz continua com seu ideário crítico de provocar sempre com boas intenções, e despertar os artistas para seu talento intrínseco. Jacob concedeu uma entrevista em 2011, que transcreveremos no anexo desta pesquisa, por sua qualidade crítica, essencial à concepção do artista que produz e investiga, e busca uma concepção sensível dentre as relações que se estabelecem no âmbito do desejo, do criar, do ser e do prazer. Como diz Jacob: “A arte muda o mundo. Eu acredito na força do espiritual. Mas, leva o tempo que for. A medida da vida humana é curta. Para mim, a arte é o espelho que mostrou e demonstrou a minha identidade. Eu pouco seria sem ela. É o que me alimenta”.⁴⁴²/XLIII

3.3.6 Radha Abramo

“Esta Bienal é um alerta para a condição do Terceiro Mundo, um aviso das entranhas e das veias abertas da América Latina, um sinal marcante do distanciamento dos produtores oficiais da cultura deste continente. (...). Agrupa em torno da busca a identidade de centenas de pessoas que ao, discutirem os problemas culturais, estarão refletindo sobre os possíveis caminhos que as artérias latino-americanas traçam no seu curso histórico”.

⁴⁴¹ Id. 07/09/11

⁴⁴² Por meio de seu blog público, colhemos alguns dos pensamentos de Jacob Klintowitz como um exemplo de que aquele crítico de 1978 continua com o mesmo ideário em 2011. Fonte: <http://arteculturajacobklintowitz.blogspot.com/>, acesso em 07/09/11 (8h30).

Radha Abramo nos brindou com uma nova proposta de reflexão, e trouxe um posicionamento claro em relação aos fatos que se sucederam à execução da I Bienal Latino-Americana e ao Simpósio. Foram meses de demanda e conscientização de uma nova ferramenta que estavam executando. Radha fez parte do segundo Conselho Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo, juntamente com Carlos Von Schmidt, Olívio Tavares de Araujo, e o presidente da Fundação, Luiz Rodrigues Alves.⁴⁴³

Em relação à Bienal Latino-Americana, Radha teve uma visão muito peculiar. Antes mesmo de iniciada a Bienal, Radha já estava a postos, notificando ao público: “Descentralização da burocracia cultural: primeira vitória da Bienal Latino-Americana”.⁴⁴⁴ Explicou que a direção e o Conselho de Arte e Cultura da FBSP expediriam sessenta convites aos intelectuais brasileiros para discutirem, nos dias 8 e 9 de abril a seguinte pauta: “a) Indicação da participação brasileira na I Bienal Latino-Americana b) Indicação das entidades latino-americanas e (extracontinentais) a serem contatadas para a realização da mesma e; c) Indicação dos convidados ao Simpósio”.⁴⁴⁵

O que nos faz indagar, porque Radha expressou ‘primeira vitória’? A Bienal já estava ‘dando ares’ de ambiguidade? Lembrando que antes de ser convidada para o Conselho, Radha integrou um dos grupos *modus faciendi*, juntamente com Aline Figueiredo, Francisco Bittencourt, Norha Beltran, Bene Fontelles, Casemiro Xavier de Mendonça, Maureen Bissiliat, Antonio Porro,

⁴⁴³ Folha de São Paulo. [S.I.] *Bienal tem novo conselho*. São Paulo: 24/10/78. [nº?][s/n]

⁴⁴⁴ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Descentralização da burocracia cultural: primeira vitória da Bienal Latino-Americana*. São Paulo: 12/04/1978, [nº?], por Radha Abramo.

⁴⁴⁵Id. Op.Cit. São Paulo: 12/04/1978.

Ubirajara Ribeiro, Luis Paulo Baravelli, Sheila Leirner, Giselda Lerneir, e Enio Marques Ferreira, relativo às indicações das comissões regionais de pesquisa.⁴⁴⁶

Em sua expressão mais coerente, Radha defendeu a Bienal Latino-Americana: “Ela significa um encontro de homens livres, defensores e militantes da liberdade de expressão”. E sugeriu: “É necessária a reunião de todas as pessoas que almejam uma cultura latino-americana anticolonialista”.⁴⁴⁷ E mais: “Esta I Bienal Latino-Americana significa o ponto de partida”.⁴⁴⁸ Em sua narrativa lamentou alguns equívocos ocorridos durante o processo de construção, entre esses a discussão ocorrida entre o coordenador do Simpósio Juan Acha, e o cientista brasileiro Mario Schenberg “resultado dos tristes e penosos anos em que o exercício da palavra se configurava com a própria morte”. Radha por ter uma coluna própria, na Folha de São Paulo, publicava assiduamente seu parecer pelos fatos que se sucediam, e seu ponto de vista era sempre conciliatório, ou ao menos, em tom formativo. Explicou que a Bienal estava sendo contestada porque a intenção era para ser uma Bienal didática, em que pesasse o fato de que a discussão constante significava uma aprendizagem dialética, enfatizando: “Quando a Bienal de São Paulo acontecer, com a passiva aceitação de suas propostas estará morta e não terá mais razão para existir”.⁴⁴⁹ Radha expôs que a Bienal era diferenciada e complexa para o público, portanto, era necessário compreender todas as contradições inerentes aos processos adotados na coleta de amostras, referentes ao tema mitos e magia e subtemas mitos de origem africana, eurasiática, indígena e mestiça. Explicou didaticamente

⁴⁴⁶ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Soluções de caráter suplementar*. São Paulo: 16/04/78. [nº?], por Radha Abramo.

⁴⁴⁷ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *A bienal: um desperdício*. São Paulo: 1978. [nº?] [s/n]

⁴⁴⁸ Id. Op. Cit. São Paulo: 1978.

⁴⁴⁹ Id. 1978.

que o conjunto de peças propunha uma obra coletiva, com leituras em vários níveis:

“A globalidade das obras é um significante, a parte material e tangível da cultura contemporânea latino-americana e sua leitura possível, a partir da totalidade, oferece infindáveis significados, porque a absorção desses significados implica níveis de referências culturais. Ocorre, porém que a sociedade humana – complexa, felizmente, e fundamentada infelizmente por parâmetros estáticos e moderadores do conhecimento - não perceberá, presente-se, o grande esforço despendido para a pesquisa, nesta Bienal, reconhecendo que o dado mais importante da mostra é o dado antropológico.⁴⁵⁰

Radha Abramo foi enfática ao dizer que esta Bienal criava uma dicotomia decisiva na forma de se ver o material exposto. Esclareceu:

“As velhas conceituações sobre arte, o esteticismo, o historicismo, marcados pelo subjetivismo, pela ótica maltusiana ou decorrentes dos critérios modernos propostos pelas teorias das vanguardas e dos consumismos não servem para se ver e entender o complexo cultural antropológico da I Bienal Latino-Americana brasileira”.⁴⁵¹

Radha explicou detalhadamente que se tratava de uma bienal para estudos, e reflexão sobre a arte latino-americana e o que estava sendo relacionado a este conceito. Tratava-se da busca e do reconhecimento da

⁴⁵⁰ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Mitos e magias: contestar é aprender*. São Paulo: 03/11/78. [nº?], por Radha Abramo.

⁴⁵¹ Id. 3/11/78.

identidade dos povos colonizados: “Esta Bienal é um alerta para a condição do terceiro mundo, um aviso das entranhas e das veias abertas da América Latina, um sinal marcante do distanciamento dos produtores oficiais da cultura deste continente”.⁴⁵² Em sua ótica era uma bienal aberta ao debate: “Ela reaviva a palavra, o dever da discussão, e cumpre assim dignamente sua função sociocultural”.⁴⁵³

Radha Abramo presidiu uma das mesas na abertura do primeiro dia do Simpósio, com Silvia Ambrósio, da Argentina, e Jorge Alberto Manrique, do México. Estava coerente com seu pensamento a essência que o Simpósio despertaria, e acreditava que este mostraria os caminhos expostos de várias interrogações da América Latina: “Agrupa em torno da busca a identidade de centenas de pessoas que ao, discutirem os problemas culturais, estarão refletindo sobre os possíveis caminhos que as artérias latino-americanas traçam no seu curso histórico”.⁴⁵⁴

Sua participação era realçada no circuito nacional e internacional da arte, em que Radha fazia parte de diversas comissões. Exemplificando a publicação pela prefeitura de São Paulo, de ensaios sobre a “Visão Crítica da XIV Bienal de São Paulo”, juntamente com Alberto Beuttenmüller, Carlos Von Schmidt, Roberto Pontual, Maria Eugenia Franco, Fábio Magalhães, Lisbeth Rebollo Gonçalves e por Frederico Morais.⁴⁵⁵ Entre outras realizações, Radha, parte

⁴⁵² Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Pedido aos magos da América Latina em transformar o mito do 3º mundo em pelo menos 2º mundo*. São Paulo: [s/d] [nº], por Radha Abramo.

⁴⁵³ Id.Op.Cit. [s/d]

⁴⁵⁴ Id. [s/d]

⁴⁵⁵ O Globo. Coluna Artes Plásticas. *Brasil: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: 11/05/78. [nº?], por Frederico Morais.

integrante do grupo de análise das bienais internacionais, publicou um longo artigo na Folha de São Paulo, no início de 1979, situando o público na XV edição como primeira bienal internacional sem a presença de seu fundador Ciccillo Matarazzo. Foi no mesmo período em que Aracy Amaral e diversos críticos de arte se reuniram, entre esses, a própria Radha, para decidir sobre a realização ou não da II Bienal Latino-Americana em São Paulo para 1980.

Diante dos novos fatos, da política governamental que dava sinais de abertura, Radha colocou em um tom positivo a relação com o campo de pesquisa da arte contemporânea. Justificou que a edição internacional de 1979 seria para a Bienal de São Paulo “uma pausa para si mesma, oferecendo a reflexão sobre a política cultural brasileira, sobre o artista, sobre o crítico, sobre o público; enfim, sobre a sociedade brasileira”.⁴⁵⁶ Observamos que suas palavras vinham ao encontro daquilo que estava nas entrelinhas, no esgotamento de muitos pela dedicação à Bienal Latino-Americana que apenas finalizava sem lograr o seu devido lugar de merecimento, sem colocar a bienal de *hermanos* na rota como fora seu objetivo inicial.

E com as mesmas fórmulas, para não mais cair em erro, a Fundação Bienal de São Paulo regulamentou que haveria dois setores distintos que comporiam a XV edição internacional da Bienal de 1979: o primeiro seria composto de obras atuais de artistas premiados de 1951 a 1977; o segundo, formado por obras de dez a quinze artistas, indicados pela ABCA, como os mais representativos da arte contemporânea brasileira. Essas análises críticas e

⁴⁵⁶ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Uma nova proposta de reflexão*. São Paulo: 06/03/79. [nº?], por Radha Abramo.

estéticas se tornariam importantes como composições ideais do cenário que se delinearia para a continuidade da Bienal Latino-Americana intercalada às edições internacionais, como era proposto na inicial. Analisamos a presença da crítica brasileira atuante, reverberando seu espaço, parcialmente retirado na seleção das delegações da I Bienal Latino-Americana. Explicamos que Radha no período de 1978-80 compôs a gestão da ABCA, como segunda presidente, e naquele momento, com sua visão arguta ponderou:

“Não se trata apenas de uma grande exposição de tendências construtivas, abstratas, conceituais ou figurativas da arte contemporânea. A Bienal de 79 visa, a partir das obras expostas, oferecer ao público, ao pesquisador e ao artista, as condições para uma análise sincrônica e diacrônica dos processos e relações estéticas, dos trabalhos oriundos da própria instituição”.⁴⁵⁷

Assim, Radha tentou explicar as estratégias adotadas, citando que primeiramente haveria uma valorização em torno da amostragem dos artistas premiados, tentando alcançar o ‘objetivo precípua’ de analisar o percurso do artista e sua obra como um dado do processo cultural brasileiro. Prosseguiu afirmando que a mostra indicaria níveis diversos de estudos: “Primeiro criaria condições a São Paulo sobre o entendimento da reação do artista brasileiro frente aos prêmios da Bienal”, e continuou explicando que a mostra ofereceria uma possibilidade de avaliação das possíveis implicações socioculturais do prêmio, indicando em qual medida e profundidade ele serviria como um modelo artístico.

⁴⁵⁷ Id. Op. Cit. 06/03/1979.

Radha retomava o papel fundamental da crítica, ao colocar que a estratégia artística da próxima Bienal seria altamente válida e coerente porque “a Bienal propunha para si mesma, para o artista e para o crítico, os fundamentos da autocrítica”.⁴⁵⁸ Todos, Bienal, artista e crítica estavam em questão. Esclareceu que cada qual tinha seu centro de foco, porque a instituição processava a sua própria política cultural, os premiados indicavam seus centros de interesse atualizados e os críticos apontavam suas próprias posições filosóficas ao escolher os artistas representativos da arte contemporânea brasileira. A palavra melhor utilizada por Radha ao exprimir este sentimento foi ‘autofágicos’.

Radha, com sua sensibilidade própria, explicou que havia inúmeros e “valiosos anteprojetos de reformulação da Bienal de São Paulo, existentes há três décadas, mas, antes de executá-los seria preciso avaliar a história da instituição”.⁴⁵⁹ Em sua reflexão, evidencia-se certa apreensão vivida pelas pessoas que pensavam a arte no Brasil, nos últimos meses que antecederam a realização da Bienal Latino-Americana: **“Se a Bienal deve acabar, como muitos críticos e artistas desejam, carece primeiro viver a experiência do seu passado próximo, para posteriormente dar-lhe novos rumos. Avaliar-se a si própria não é uma acomodação ou recuo histórico. Pelo contrário”**.⁴⁶⁰ Citou o poeta espanhol Antonio Machado: “Caminhante, não há caminho, faz-se o caminho ao andar”. Dessa maneira, Radha dava o recado por muitos, esclarecendo que era necessário que se estudasse os passos dados pela Bienal

⁴⁵⁸ Id. 06/03/1979.

⁴⁵⁹ Id. 06/03/1979.

⁴⁶⁰ Id. 06/03/1979.

desde 1951 até aquele momento, para que a partir deles, se analisasse “os erros, as omissões ou os acertos que permitiram a existência da instituição”.⁴⁶¹ Justificou a necessidade e humildade de se recuar: “Retrocesso proposto faça saltar alguns processos da amostragem artística relegados ao desuso pela voracidade e a inquietude de se fazer coisas novas”.⁴⁶² E impôs seu bom senso aos que a precederam, lembrando que nem sempre as medidas novas eram mais acertadas do que as velhas.

3.3.7 Nestor Garcia Canclini

“Parece difícil que as vastas polêmicas sobre a relação entre arte e sociedade superem o diálogo entre surdos. Ainda mais duvidoso é que, sem conhecer os receptores, o diálogo dos artistas entre eles, deixe de ser um diálogo de mudos”.

Introduzimos o pensamento de Nestor Garcia Canclini, muito jovem ainda nesta época, mas, já evidenciando o grande crítico de arte e historiador que se tornaria em pleno século XX e XXI. Canclini suscitaria novas disciplinas de estudo da arte em toda a América Latina e Caribe por seus vários livros publicados. Aracy Amaral citou Canclini como Juan Acha, ambos argentinos radicados no México, como autores de trabalhos recentes, de ‘reflexão mais

⁴⁶¹ Id. 06/03/1979.

⁴⁶² Id. 06/03/1979.

aprofundada de índole sociológica’, na abordagem da arte latino-americana como um todo. Ela esclareceu: “Com intuito de caracterizar a arte latino-americana a partir dos trabalhos realizados em nosso continente e não iniciando pelo ‘europocentrismo’, habitualmente utilizado nesta análise, a fim de se tentar chegar a uma conceituação de quem seriam realmente os nossos denominadores comuns”.⁴⁶³

Nestor Garcia Canclini ao ser convidado a participar do Simpósio da Bienal Latino-Americana de 1978, aceitou prontamente, apresentando a tese: *Teoria de la superestrutura y sociologia de las vanguardas artísticas*, provocou de imediato o público, com o subtítulo: *Si Duchamp hubiera sido sociólogo?* Neste trabalho Canclini apresenta uma interpretação do materialismo histórico, ao trazer duas frases de Sartre datadas da década de 50: “O marxismo demonstra que Valery era um intelectual e pequeno burguês, mas, não pode explicar porque todos os intelectuais pequenos burgueses não são Valery”. Ele vai construindo seu discurso, para explicar a visão que Sartre, de forma geral, já nos apontava tão atualizada, discorrendo que o problema residia em saber se o fator Valery tratava de uma incapacidade definitiva ou era uma consequência a mais da teoria, que havia sido embalsamada no período estalinista: “Convencido da segunda possibilidade, Sartre se dedicou a elaborar um sistema dialético de mediações entre o social e o individual, entre a produção coletiva e a de cada artista, em a ‘Crítica da Razão Dialética’”.⁴⁶⁴/XLIV

⁴⁶³Canclini, N.G. apud AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e x-burguer* (1961-1981): São Paulo: Nobel: 1983, p.298.

⁴⁶⁴SARTRE, Jean-Paul. *Crítica da razão dialética*. São Paulo: DP&A, 2002.

Entrando nessas questões de que o Simpósio carecia, Canclini explicou que a teoria de Sartre reincidia em antigos vícios. Explicou que na visão sartreana a proposta de se entender o indivíduo e a sociedade como unidades separadas, e exteriores entre si, gerava analiticamente, uma colocação paradoxal do problema, ao diferenciá-las, sem dar conta da integração original. Acrescentou: “Como um dos últimos voluntários românticos, situou-se o artista solitário e o contexto social, em veredas opostas, porque Sartre acreditava em cada indivíduo como uma eleição exclusiva”. Este momento coincidiu com o idealismo romântico, “em que pesasse seu esforço ao adotar o marxismo”, subordinava a realidade empírica do social à experiência que o indivíduo tinha. Explicou que na tese de Sartre, as determinações de classe, eram registradas por seus efeitos na família e a história pessoal, e teria mais valor explicativo em livros como Genet e Flaubert, se a verdade objetiva não fosse diluída no projeto original de cada escritor.

Canclini discursou sobre o predomínio da consciência individual, que governava toda a filosofia sartreana, fazendo-nos acreditar que não era a condição de classe que operava sobre o indivíduo, e sim, este que se inventava a partir do tema da consciência de sua situação objetiva. Fez o enfoque do imaginário e sobre as ciências do comportamento. Narrou que nas décadas transcorridas desde a ‘Crítica da Razão Dialética’, investigações marxistas e não marxistas, tanto na sociologia, semiótica e psicanálise careciam de compreensão, e tornava-se necessário incluir nessas discussões, a produção social do imaginário, esclarecendo que permaneciam incompreendidas muitas conexões entre o coletivo e o pessoal, como também entre a estrutura e a superestrutura.

Exemplificou a superestrutura política, junto a certos aportes latino-americanos, como uma das questões de Sartre, relacionando como a maioria via os estudos sobre a arte, aos acontecimentos teóricos que mudaram com o Estado.

Canclini expôs sobre a apropriação destes novos conhecimentos, explicando que apenas começavam a serem pensados no campo estético, e que as resistências estavam aumentando pelo lado dos artistas e dos artigos científicos e sociais publicados. Narrou que havia a integração da arte na sociedade, tornando-se óbvia tanto para os artistas, como para historiadores, críticos e sociólogos. Ressaltou que apenas o conhecimento desta integração avançada não significava que houvesse menos conflito. Parecia, ao contrário, que quanto mais evidente se mostrava, mais questionadora se tornava: “Tanto para o idealismo estético que defendia a concepção imaculada da arte como para os sociólogos mecanicistas que encontravam sobre a arte obstáculos às suas determinações deterministas”. Refletiu que antes era necessário remover algumas travas que estorvavam o diálogo entre o artístico e o social. Provocou a plateia ao exigir que pensassem especialmente sobre os efeitos do campo estético desta nova situação do saber, considerando que a teoria e a história da arte eram desafiadas pela sociologia, ao reconhecer os condicionamentos que derivavam da produção, da circulação e do consumo de bens artísticos. Sintetizou que não era possível idealizar mais o artista como gênio, ou sacralizar suas obras, ou atribuir o gozo que ofereciam à inspiração ou as virtudes misteriosas que nada deviam ao contexto social. Justificou que os críticos não se sujeitavam mais a analisar as obras fora de seu espaço e muito menos, queriam sustentar qualquer diferença ou desconexão entre as escolas artísticas ou de

espectadores cujos gostos fossem eventuais. Parecia-lhe preocupante a intervenção de *marchands*, editores, ou a propaganda, modificando a própria interpretação criativa do artista, e sua expectativa real diante da recepção estética junto ao público. Canclini enalteceu claramente o que Mário Pedrosa havia também apresentado em sua tese:

Tales cambios pueden atraer al artista capaz de alegrarse con lo imprevisto, dispuesto no sólo a emitir “su” mensaje sino a escuchar el juego de evocaciones que cada significante provoca en el receptor: que tantos artistas y críticos hayan recogido las reflexiones de Umberto Eco sobre la obra abierta, que muchos prefieran substituir el nombre de obras por el del propuestas confirma que los productores se sienten cada vez menos capaces de controlar el sentido último de su trabajo.

Canclini lançou uma primeira questão, cuja resposta já estava pronta: “Quais valores têm as teorias deterministas para explicar os fenômenos criativos? A sociologia, por seu lado ao estudar a arte enfrenta problemas cegos, na maior parte de sua história, seja pelo mecanicismo marxista, ou seja pelo positivismo”. No entanto, jogou outras questões: “Como analisar a qualidade das condutas humanas usando técnicas de quantificação? Como pensar desde a estrutura do acontecimento”? Esclareceu o ponto de partida da ciência, sob sua ótica, era que ao estudar a constante do social sobre as experiências dos artistas, exemplificando as provações de diversos movimentos artísticos como o dadaísmo, os próprios *happenings*, em voga naquele momento, tinha em fato o objetivo de “subverter sobre obras que não queriam ser mercadorias e gestos que

não queriam ser obras”. Arguiu sobre a possibilidade ou não de que o estilo artístico de aproximação ao real pudesse se adequar à sociologia com outro jeito de avaliar, com novas possibilidades de explorar o objeto de estudo. Sugeriu articular o intelectual com o intuitivo, a objetividade com a subjetividade, a imaginação com o rigor, ou seja, enfatizar dicotomias que poderiam entrar em diálogo para construir uma nova visão sobre a arte social. E como se não houvesse término para tantas indagações, lançou mais uma questão: “Poderia contribuir a experimentação artística contemporânea a estudar sociologicamente a arte”? Depois desse longo bloco de investigações afirmou que antes da crise da ‘teoria da representação’ entendida como ‘reflexo da base material’, esta era a metáfora que a ideologia alemã adotou dos avanços óticos do século XIX. Dessa forma era necessário perguntar se os conceitos da ciência daquela fase e da arte não proporcionariam imagens. Citou o modelo de acordo com a maneira como era percebido o real, sua representação, e os nexos entre ambos. Para antecipar um desenvolvimento mais complexo e justificar que acreditava de forma geral, que a arte refletia a realidade, ofereceu dois exemplos para serem analisados, ou repensados, a partir dos ‘espelhos ondulantes’ de Luis Felipe Noé ou das ‘máquinas e *los anteojos* cinéticos’ de Julio Le Parc. Em sua crítica, este último multiplicava a aparição e as formas do real, mostrando suas facetas móveis, a pluralidade possível de pontos de vista, a fugacidade caleidoscópica e o contraditório do mundo. Esclareceu que para legitimar seu uso científico era necessário submetê-las “a uma crítica epistemológica que situasse sua produtividade explicativa e seus limites no interior do discurso estético”. Identificou que não se tratava simplesmente de adotar novas metáforas por uma

afinidade maior e imediata, aparente, com os modos daquele tempo de apreender. Enfatizou que estudiosos como Jacques Derrida, Paul Ricoer, Sarah Kofman e Ludovico Silva indicariam, em diferentes orientações, como deveria operar este trabalho, visto que não poderiam desenvolver este problema: “É preciso cumprir o campo da arte a uma crítica semelhante aqueles que fizeram respeito à filosofia e a ideologia”. Continuou: “Desconstruir um aparato conceitual que percebido dentro do horizonte semântico do século XIX, funcionasse hoje como ‘cárcel’ para novos descobrimentos”. Destacou que deviam ter diante de si o passado teórico da estética, e a sociologia como uma atitude tão experimental, como a de alguns artistas que se situavam entre o passado da arte e o presente, e “eram capazes de pensar desde Marx ou Lukás as contradições da arte contemporânea”.

Canclini ressaltou várias outras questões futuras à investigação sociológica sobre a arte da América Latina, admirando que nas últimas décadas, os estudos sociológicos e o desenvolvimento teórico e prático da arte retornaram às perguntas e respostas mais sutis: “Como olhamos as relações que se estabelecem entre os artistas e a sociedade e vice-versa”? Esta questão instigava ao debate crítico e estético, e Canclini, com muita tranquilidade, foi ponderando que a expansão das ciências sociais influenciou sobre a teoria e a metodologia no estudo da arte, que tradicionalmente se apoiava nas humanidades clássicas, como a filosofia, literatura e a história: “Sem dúvida as investigações propriamente sociológicas sobre fenômenos estéticos são ainda demasiado poucas”. Foi contundente ao afirmar que nenhum tema cultural gerava uma bibliografia tão abundante como em relação à arte e sociedade, e que havia uma

carência muito grande de dados. Justificou a função social do artista, e o que realmente esses artistas eram capazes de se dedicarem ao conhecimento das relações com a sociedade em que viviam. Deveríamos nos perguntar: “O que significa como sintoma de um processo, esse predomínio das utopias e as consignas sobre o conhecimento e a modificação efetiva”? Narrou que as discussões sobre sua transformação se assentavam mais em desejos do que em descrições sociológicas rigorosas conspirando contra a eficácia dos projetos de troca:

“Esta paisagem requer um trabalho duplo: por uma parte, a constituição teórica da sociologia da arte, que ainda carece de estatuto científico e é mais um campo de problemas, vagamente limitado por orientações divergentes; por outro lado, a realização de investigações empíricas sobre objetos de estudo claramente recortados, aos que podem submeter-se a prova de elaboração teórica e as hipóteses globais avançadas sobre a arte latino-americana em textos publicados nos últimos anos”.

Afirmou que não se conhecia ainda quantitativamente as pessoas e níveis educacionais daqueles que frequentavam os museus, galerias, salas de teatro e de concerto, e muito menos daqueles que eram indiferentes, porque se desconhecia a organização do mercado de arte, as tendências principais nos gostos do público, e sua origem de classe. Enumerou hipóteses com responsáveis distintos, como o público, as instituições culturais, o sistema econômico, ou mesmo, a posição ideológica. Observamos muita indignação na fala de Canclini: “Parece difícil que as vastas polêmicas sobre a relação entre arte e sociedade superem o

diálogo entre surdos. Ainda mais duvidoso é que, sem conhecer os receptores, o diálogo dos artistas entre eles, deixe de ser um diálogo de mudos”. Ele reafirmou a necessidade de se olhar a arte latino-americana por meio das concepções estéticas, que estavam mudando a função social da arte, e que buscavam um nível científico de investigação, e não apenas reflexões ensaísticas. Dentro desta posição explicou que havia por um lado, dentro do contexto social da arte, uma ausência, “sem uma diferença precisa de suas instâncias e níveis, com quais mecanismos, com quais fins,” que não consentiriam nomear, ou mesmo, apontar aspectos da estrutura social, classes ou frações de classe que condicionavam a arte. E do outro lado, surgiam investigações positivistas cuja base de dados valia-se de pesquisa ou informação artística suscetível de ser quantificada, e que burlavam certo conhecimento. No entanto, esclareceu que dentro desses aspectos qualitativos não era possível mensurar o fenômeno estético, muito menos colaborar na compreensão da elaboração social de criatividade. Valeu-se do materialismo histórico para defender seu ponto teórico de argumentação, e balizar sua análise sociológica. Exemplificou: “Como sua estética não estava suficientemente constituída, e familiarizada coexistindo em várias orientações, não se acreditava que o recurso ao marxismo podia ser tomado como solução mágica que terminaria de imediato com os problemas irresolúveis”. Continuou: “Ao enclausurar as ilusões idealistas, desmitificar a fetichização positivista do concreto, e estender a estética à teoria de uma sociedade bem fundamentada, o marxismo inaugurava a problemática do conhecimento social da arte”. Afirmando que tal ideia procedia a partir do campo científico, em que os problemas e a maneira, pela qual deveriam ser propostos, deviam ser situados.

Concluimos que Canclini acreditava ser imperativa a concentração na relação entre desenvolvimento socioeconômico e as vanguardas artísticas na Argentina durante o período de 1960-1970, apresentando no Simpósio uma síntese do seu trabalho teórico e metodológico, que faria parte de um livro a ser publicado. Essas páginas da tese apresentadas foram precedidas às concepções sobre a relação arte-sociedade formuladas por historiadores de arte como Panofsky, Francastel, Hauser, e por sociólogos empiristas como Silbermann, Escarpit, e Kavolis. Por todas essas razões, tornava-se empírico para Canclini, sistematizar em livro as recentes concepções estéticas de experiências teatrais, plásticas e cinematográficas que estavam mudando a função social da arte, e estendê-la aos novos públicos.

3.3.8 Rita Eder

*Que pensa o latino-americano? Como organiza seu pensamento?
O que é arte para os artistas e o que é arte para os teóricos?*

Crítica de arte mexicana, Rita Eder⁴⁶⁵ abriu seu discurso trazendo algumas particularidades sobre a América Latina e realçando como nos víamos

⁴⁶⁵ Rita Eder (1943) formada em História, Faculdade de Filosofia e Literatura da UNAM (Universidad Nacional Autónoma del México); Mestre em História da Arte *Ohio State University*, EUA. Desde 1975, pesquisadora do *Instituto de Investigaciones Estéticas del UNAM*. Diretora do mesmo Instituto no período 1994-98, e vice-presidente do Comité Internacional D'Historie de L'Art, aprovado pela Assembleia Geral de Amsterdam. Incentivou como docente e pesquisadora a revitalização da história da arte latino-americana. Os colóquios internacionais na história da arte alcançaram uma maior

como latino-americanos. Apresentou a tese: “*El debate latino americano y nel arte: notas para una analisis*”, indagando se projetávamos um olhar de dentro para fora do continente, tanto nas questões sociais, étnicas, religiosas, culturais, como na política. Indicou pontos a serem observados dentro do universo artístico, como o papel do artista, seus processos criativos, o fluxo da criatividade, e a necessidade de sistematização de novas formas. Estabeleceu a possibilidade de novas disciplinas para um quadro interdisciplinar e pluralista. Enalteceu o lado positivo da I Bienal Latino-Americana em convocar para o Simpósio vinte e um países em um só bloco, não só ao debater novas reflexões, como para vivenciá-las em seu círculo artístico-cultural. Rita Eder relacionou três pontos para o debate: *Sobre los problemas del nacionalismo y el internacionalismo, el papel de las vanguardias, la función de la crítica*. Mostrou por sua ótica que quando o assunto girava em torno do tema arte e sociedade, havia quatro pontos tangenciáveis: produção artística, mercado de arte, papel das galerias, arte e instituições governamentais.

Ao apresentar suas preocupações, mostrou a possibilidade de uso de duas ferramentas de compreensão, ao falar de uma arte e sua concepção, em vias do que havia sido, e poderia vir a ser a América Latina, valorizando aquilo que tínhamos em mãos, como novas teorias e aplicação de metodologias. Explicou a potência que éramos, com a força do pensamento que estávamos gerando, que impingia reflexões conceituais que proporcionariam paulatinamente um enriquecimento à formulação de novas teorias e a aplicação dessas

projeção internacional, sobre o ‘XVII International Symposium’ em História da Arte: arte, história e identidade das Américas que teve lugar em Zacatecas em 1993 e foi feita em conjunto com o Comitê Internacional de História da Arte, o programa Getty de concessão de bolsas e a UNAM entre outras instituições internacionais. (T.A.) Fontes: <http://universes-in-universe.de/car/cinco-cont/e-cur.htm>, http://www.esteticas.unam.mx/cinvestigacion/curricula/eder_rita.html, acesso em 21/01/12 (11H47).

metodologias. Ressaltando que esses fatos nos permitiriam uma compreensão maior, voltada a uma produção artística intensa e focada em parte no continente.

A década estava sendo impulsionada para os novos fenômenos, trazendo hábitos mentais para a renovação e o questionamento, observados em artigos, livros, ações dos artistas, suas obras e o posicionamento dos críticos de arte. Rita Eder falou com legitimidade do nosso latino-americanismo, enfatizando que deveria ser vivenciado como resultado eficiente de um passado “recente e carente de instrumentos de trabalho adequados para explicar o desenvolvimento das artes plásticas em nosso continente”. Ela enunciava perspectivas provocativas para a formação e compreensão de uma nova disciplina que explicasse os elementos característicos de uma cultura latino-americana e pudesse auxiliar na construção de teorias próprias. Em sua concepção uma nova disciplina surgia quando as condições de uma sociedade permitissem:

“Valdría la pena detenerse y pensar si jamás las viejas formas de comprender el arte han sido realidad satisfactorias, o si hoy las consideramos así porque hay causas concretas que han provocado nuevas interrogantes que por el camino de los métodos convencionales es imposible responder”.

Nomeou a I Bienal Latino-Americana como diferenciada e gestora de uma crítica e como parte da história da arte. Justificou o objetivo da Bienal de dar conta de explicar fenômenos artísticos e latino-americanos: *“Ciertamente en este caso estaría fuera do lugar el decir que asistimos al nacimiento de una nueva disciplina, puesto que hace tiempo que existen la crítica y la historia del arte en América Latina”.* Rita Eder quis evidenciar que se pretendia uma

explicação mais totalizadora do fenômeno artístico e latino-americano, para o qual havia a necessidade de outras disciplinas que auxiliassem a avançar na reformulação necessária às novas teorias: *“Se trata pues del lento proceso de consolidar un campo interdisciplinario”*. Em poucas palavras, voltávamos à gestão de adicionar novos vocabulários *versus* resistência de certos estudiosos em manter a arte como domínio de poucos. Notava-se no comportamento tanto dos europeus como dos norte-americanos, um crescente interesse por uma história da arte que levasse em conta a influência dos fatores externos como modificadores e condicionantes dos mesmos vocabulários formais:

“Este punto de vista, que se aleja por definición del formalismo y el idealismo, se topa con una resistencia irracional por parte de una mayoría de estudiosos que desean conservar métodos de trabajo que desembocan en la idea de lo artístico como fenómeno privilegiado”.

Rita Eder citou Meyer Schapiro em seu ensaio “Style”, depois dele ser reconhecido como um dos melhores autores em sintetizar as teorias do estilo artístico cultural. Explicou que entre tantos investigadores que contribuía a alguns fatos políticos e econômicos poderiam se familiarizar com certos elementos artísticos e iconográficos, de tal modo a construir uma teoria adequada que explicasse o porquê das novas formas. Assim, havia a necessidade de revelar o porquê da busca dessas formas. Afirmou que apesar de utilizarem esses elementos, os negavam frequentemente, inclusive às essas relações externas que poderiam aclarar o fenômeno artístico como tal. Comentou: *Están en contra de lo que consideran un materialismo que reducirá lo espiritual a un sórdido affaire practico*. Ela explicou que o panorama latino-americano

apresentava problemas similares, e não deveriam afirmar que a história da arte que se construía na América Latina, que deixava de lado o contexto histórico e sociocultural, consistia em uma espécie de inventário ordenado por estilos. Esclareceu que a crítica deveria em tempo se orientar com os usos que a história fazia. E mais:

“Subsisto un modelo heredado de Taine que consiste en los conocidos esbozos del ambiente histórico. Estos funcionan como un procedimiento ad hoc, es decir la historia aparece como trasfondo de los objetos históricos, pero pocas veces se demuestra la incidencia real de ésta sobre el proceso de la invención de nuevas formas o movimientos artísticos”.

Rita Eder referiu-se a também a Antonio Cândido, autor brasileiro que, por este enfoque, observava um equívoco na dificuldade em demonstrar justamente a ligação entre as condições sociais e a obra: “Uma composição paralela em que o estudioso enumera os fatores, analisa as condições políticas e econômicas, e em seguida fala sobre as obras seguindo apenas suas intuições ou preconceitos herdados, sendo incapaz de vinculá-las às ordens da realidade, portanto, um resultado decepcionante”. Distinguiram-se outros problemas graves citados, exemplificando que “a imagem limitada da arte que se tornava catalisadora de uma mentalidade que concebia a América Latina como um reduto do caos criador”. Em sua tese aproximou o pensamento de outro autor, Antonio Romera, ao de Antonio Cândido: *“De modo tal, que el universo, en lo que corresponde a Europa y parte de Asia necesita del “caos americano” de este mundo vital y espontaneo, para equilibrarse y completarse, para componer*

una suma armónica”. Colocando a necessidade de organizar a realidade latino-americana por meio de uma cultura baseada na imaginação, e ao falar de uma imaginação heterogênea, conhecida por ‘surrealista’, citou também o escritor cubano Edmundo Desnees^{XLV}. Em sua explanação trouxe uma posição antagônica entre os autores Antonio Candido e Antonio Romera, ao argumentar a respeito deste caos criador. Evidenciou que “esta imagem tinha a competência para organizar e traduzir a realidade do continente, dando-lhe coerência e unidade”. Rita Eder considerava os problemas artísticos do continente como um todo, sem ruptura com os pontos de vista tradicionais, ao mesmo tempo, em que permitiam certo crescimento, mesmo que subsistissem como disparador dos esboços distintos que estimulavam a necessidade de um enfoque mais concreto no sentido teórico. Ela apresentou suas reflexões até o ponto de indagar: “Que pensa o latino-americano? Como organiza seu pensamento?”

Argumentou que havia a obrigação de sistematizar primeiramente formas, conceitos e ideias, porque seria oportuno, clarear aquela nova forma de pensamento que estava rodeando a todos. Ponderava como prematuro propor uma ‘história das ideias’ baseado no pensamento latino-americano, sem antes nos interrogar sobre uma especificidade, que pudesse dar continuidade a essa problemática como um fenômeno atualizado, e pertencente à arte contemporânea: *Sin embargo, en una escala más modesta, creo útil formular de una manera sistemática cuales son las ideas más relevantes.*

Rita Eder escolheu fazer essa sistematização exclusivamente extraindo o processo dos próprios autores, como ela elucidou:

“Por un lado seria reiterativo y por el otro este enfoque corre el peligro de tratar a las ideas como extensión de estos mismos individuos, cuando lo deseable es entenderlas como estructuras de significado. Tampoco se intenta una aproximación fijada en ismos o sistemas ya que lo ecletismo o la manera libre con que hay veces se toman cosas de uno y otro sistema de pensamiento lo impide. Quedan las ideas-base que se insertan o derivan de los sistemas mismos. Unidades de pensamiento que hemos escogido primero en razón de su generalidad y persistencia y, en segundo término, es importante destacar aquellos elementos nuevos que establecen las diferencias entre esto que llamamos una crítica y una historia del arte distinta de la convencional”.

Perguntou ao público: “O que é arte para os artistas e o que é arte para os teóricos? Com todas essas indagações prosseguiu em sua palestra observando as relações comuns entre aqueles que ela chamou de ‘ensaístas da cultura’ que afirmavam que a evolução da vida moderna e espiritual na América Latina era regida pela *dialética del localismo y del cosmopolitismo*. Analisou concomitantemente a questão perpassada pelo palestrante Mario Pedrosa que citou a ‘lei pendular’ como outro fio condutor dessa natureza dual, relacionado com a imagem que tanto os artistas como os teóricos improvisavam a respeito do real significado da arte. Identificou que por um lado a produção de objetos artísticos se encaixava dentro da ampla generalidade que se denominava ‘cultura’, e que aspiravam por uma educação estética libertadora. Explicou que esta dualidade encontrava um vínculo ou coexistência entre o projeto para a

formação de uma nação sobre novas bases e um espaço militante para a arte. Neste sentido a criatividade aspirava encontrar uma metodologia para alcançar um público mais amplo, e incidir sobre a vida cotidiana. Por outro lado, permanecia ao artista como inventor dos novos vocabulários formais e expressivos, fincado em sua capacidade criativa, e com necessidades internas e indiferentes à sua vinculação com a história.

Em síntese, Rita Eder não só questionou como apontou soluções no Simpósio, enunciando duas vertentes para se compreender a criatividade: como uma metodologia mais específica que atingisse um público mais amplo, e a questão do processo criativo do artista que estava imerso apenas em seu próprio espaço.

Como crítica e historiadora de arte, além das questões levantadas no Simpósio, Rita Eder sempre demonstrou, ao longo de sua vida, uma inquietude em suas buscas, uma preocupação mais abrangente com a arte latino-americana e caribenha. Concebe que a modernidade imagina o reino da força criativa e de uma nova esfera no espiritual como estilo de vida: “O artístico aspira à totalidade e não aceita seu papel de decorador, se coloca em e por cima da sociedade”.⁴⁶⁶ Esclarece que nos países onde não impera o capitalismo avançado, esse não se torna apenas assunto de filósofos e artistas, se converte em um projeto de emancipação social. E proseia:

“A modernidade é uma rica terra de promessas, onde se cultivam utopias.

Sua casa é a cidade, e sua paisagem uma diversidade de estímulos visuais.

⁴⁶⁶ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.); Aracy Amaral (colaboradora), et al. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP: 1990,p.100.

Ali se confundem o som de um ritmo inventado por uma nova mecânica e as cores da eletricidade. Aparecem outros modos e caminhar, de lavar a roupa, de perder a segurança por um boato, e descobrir um ângulo de luz ou um jardim inesperado”.⁴⁶⁷

3.3.9 Darcy Ribeiro

“Existe uma América Latina? Existe?

É uma nação? É um projeto de nação? É uma estrutura étnica, é uma civilização? O que é isso? Quem somos nós? Onde estão as respostas?”

A única que nos consola, nesse desconsolo total, é que nós somos reduzidos a um humano desnudo, nós nos servimos para o futuro porque não temos passado, não temos nada que cultivar atrás, ou temos pouco que cultivar; entretanto, nós somos uma vasta experiência de vicissitudes; de negros que vieram para cá, que conservaram, de algum modo, uma criatividade de bancos e mestiços – sobretudo mestiços, que somos nós brasileiros, e de mestiços que tem vocação para o humano.

(...) Então, a América Latina, meus caros amigos, é uma promessa boa, vale a pena votar nela, vale a pena jogar nessa promessa”.

⁴⁶⁷ Id. Op.Cit. P.100.

Abreviando esse ensaio sobre a tese de Darcy Ribeiro, com sua visão antropológica, ressaltamos que nos brindou com conceitos sobre o que é ser latino-americano. Apresentou a história da brutalidade colonizadora, falando de toda uma expressividade que foi “crestada, cortada com muita brutalidade”. Citou as civilizações antigas do altiplano como altas civilizações e suas hierarquias. Permeou seu discurso entre línguas e mitos, e citou o autor espanhol Jorge Larossa.⁴⁶⁸/XLVI

Darcy abriu seu discurso elogiando o colega Ernesto Sábato que “repensava tudo com ousadia, negava tudo que parecia aprovado e tudo que parecia verdadeiro”. Como ele mesmo elucidou: “Fez-nos sentir um sanduíche recheado de mentiras”! Verteu as perguntas que lhe incomodavam: “**Existe uma América Latina?** Existe? Existe no plano cultural? Existe frente a outros blocos do mundo? Que outras coisas no mundo são equivalentes a isso, que nós chamamos de América Latina”? Continuou: “É uma nação? É um projeto de nação? É uma estrutura étnica, é uma civilização? O que é isso? América Latina, que nos unifica aqui, nesta Bienal, que tem a pretensão de mostrar como sua criatividade artística se inspira em suas raízes míticas, em suas raízes mágicas”.

Darcy proporcionou uma verdadeira aula para aqueles que escutavam, explicando sobre a enorme variedade de línguas e culturas que compunham a nossa América. Especificou que talvez só no Brasil existissem trinta troncos linguísticos, explicando que “tronco era, por exemplo, o indo-europeu, que unificava o russo, o latim, e o alemão”. Alegou como Larossa: “Uma babel de

⁴⁶⁸ Jorge Larossa, pesquisador e professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona, tem uma história com a Fundação Bienal de São Paulo, também por conta da 29ª Edição Internacional. Em sua palestra, refletiu sobre a experiência com a arte e questionou sobre o papel do mediador nesse processo. O educador integrou o Seminário Internacional *Educação, Arte e Política*, promovido pelo Projeto Educativo da 29ª Bienal em 2010. Fonte: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Noticias/Paginas/Conversa-com-Jorge-Larrosa.aspx>; acesso em 20/05/12 15h10.

povos, falando as línguas do homem, metade das línguas do homem, se entendendo, se desentendendo, nestas línguas que eram modos de expressão do humano”.

No mote história das línguas *versus* mitos afirmou que tanto as culturas como os mitos não sofreram tanto a variação como a língua: “O mito, uma vez configurado passava de uma tribo à outra, e as culturas com seus artefatos, também transitam em seu *modus operanti*”. Comprovou que havia uma maior unidade na cultura, em oposição à diversidade das línguas. Quando começou a mencionar a história dos altiplanos com outras civilizações nos lembrou que antes destas colonizações espanhola e portuguesa houve exemplos de alta civilização, equivalentes a Mesopotâmia e Egito, no México e no altiplano andino. Esclareceu a questão das hierarquias destas civilizações antigas reforçando o nosso entendimento: “Temos de um lado estas enormes estruturas de sociedades estratificadas em classes, com grandes camadas de eruditos e com grandes camadas de artistas com alta capacidade de expressão”. Foi elaborando cada período para explicar que as obras desses artistas, aquelas que puderam ser preservadas, “que não eram ouro nem prata, estavam aí, como mostra espantosa de uma criatividade, de uma grandeza e de uma visão de mundo que era realmente extraordinária”.

Darcy Ribeiro explicou a estratificação piramidal das sociedades daquele período: “Abaixo desse nível de impérios teocráticos fundados na irrigação, encontramos os estados rurais artesanais, como Colômbia e também sociedades estratificadas, sociedades organizadas já com vínculo cívico e organizadas sobre um território”. Continuou: “Abaixo, encontramos aldeias agrícolas

indiferenciadas, povos que dominavam a agricultura desenvolvida nas Américas. E depois os povos caçadores e recolhedores nômades, que não conheciam ainda a agricultura”. Foi uma exposição muito importante para aquele momento de compreensão do sentido histórico das nossas raízes ancestrais. Nenhuma outra tese brindava o público com esse mesmo detalhamento de nossa ancestralidade. Na versão do antropólogo, aqui havia um pedaço do mundo muito importante, reafirmava: “Uma dimensão, uma província do humano. Toda uma criatividade que foi crestada, cortada com toda a brutalidade”. Explicou que houve uma mortalidade de fator 25, isso significava que de vinte e cinco pessoas aqui no continente, restou apenas uma pessoa, um século depois.

Nesta história narrada por Darcy Ribeiro falou-se de vozes, muitas vozes. Colocou um dado comparativo: “Onze milhões de africanos, em quatro séculos, que infelizmente se tornaram a moeda de troca convertendo-os em coisas; para queimá-los em cinco anos, que era este o carvão que se usava”. Explicou: “De cinco a sete anos era o tempo médio de vida de um negro, conforme a exploração”. Com muitas indagações históricas, continuou elucidando que em nosso continente vivíamos quinhentos anos de transição para a América de 1978. Presenciava-se o isolamento já de algumas tribos mais distantes, como ele colocou: “Vê-se uma antropologia de homens que queriam ver outros homens”. Darcy traçou uma América residual, valorizando a necessidade de partida desta casa, para podermos senti-la integralmente, para sabermos identificar-nos na nossa diversidade ‘carnalmente’ em nossas vidas. Contou a degradação pelos colonizadores, trazendo um comparativo entre nós latino-americanos que seríamos mais velhos cem anos, historicamente, que a América do Norte.

Afirmou que possuíamos uma tradição artística que a América do Norte não tinha: “Igrejas formidáveis no México, no Peru, no Brasil, especialmente na cidade de Ouro Preto, em Minas Gerais, na Bahia, entre outros. Enfim, nós éramos os civilizados, tornamo-nos ‘bossais’. Com o tempo, explicou Darcy, “fomos construindo várias desculpas a nós mesmos, desde o clima até a causa da civilização que nos rendeu, justificando a construção de um novo mundo ruim”. Darcy perguntou à plateia: “Onde ficou a cultura diante desses quadros de opressão? Quem somos nós? Onde estão as respostas? **Onde ficou nossa cultura?**” Continuou interpelando: “Foi um negro cantando, enquanto escravo, que manteve o ritmo, (...) o mesmo de toda a música norte-americana, toda a antilhana, toda a brasileira, popular, vigorosa, fantástica? Estimou que fossem coisas espantosas que ocorriam na história do largo círculo: “Nós nos perguntamos como pode essa América Latina, esses povos da América Latina, preservar alguma coisa de sua criatividade”? Mostrava-se surpreso como conseguiram preservar, debaixo da condição de opressão, particularmente, o negro. Da mesma forma simples e objetiva, perguntou: “Porque hoje o Brasil está cheio de tantos jovens inteligentes?”

“Quando venho a SP, ou RGS, ou em Manaus, são jovens que querem me escutar, em cuja cara eu vejo jovens de 20 anos, filhos do AI-5. Gente de 68 para cá, gente que em 68 tinha 10 anos, e o **milagre brasileiro** e que a ‘Moral e Cívica’ não “pegou”; estão eles todos aí, querendo ouvir coisas. Quer dizer, **há um caminho pelo qual a consciência se constrói** que, não é o caminho do rádio e da TV censurados, não é o caminho da escola, é um caminho de comunicação, sabe-se-lá como; mas, a

consciência se salva. Isto é um modo, esse tipo de comunicação subterrânea, estranha, oral, é que nos salva e o que tem nos salvado”.

Darcy parecia prever o nosso futuro, chegando a nos comparar com a China e suas potencialidades, especialmente com sua tecnologia mais avançada com uma projeção para o ano de 2000, do novo milênio. Perguntou: “Há alguma dúvida de que se nós mudarmos de caminho, nós faremos isso”? Sua resposta foi certa aos presentes: “Pelo trilho em que nós estamos nos colocando, apenas para seguir no rumo, para seguir como um velho projeto, da velha classe dominante, da velha elite que somos nós, colocados desse jeito nesse trilho, outra vez, nós iremos fracassar na história”.

Com todas estas questões em mente, interrogou e argumentou onde se transmitia e se comunicava toda esta experiência. Mais ainda, indignado, Darcy afirmou que a América Latina havia permitido que debaixo de todas as vicissitudes, se preservasse uma vontade de viver, um gosto, um gozo de viver, e uma capacidade própria de reescrever suas próprias atribulações: “Não só vivemos uma mimese em relação às artes de elite, repetindo padrões com vinte anos, dez anos de atraso em relação à Europa, como conseguimos de certa forma, preservar certa ingenuidade em relação ao nosso folclore, a nossa cantiga”. Apontou um pouco mais da história da arte no continente percorrendo por padrões arquitetônicos, que talvez Oscar Niemeyer se tornasse um novo ‘Da Vinci’ para as civilizações futuras. Darcy expandiu sua aversão:

“Enfim, mesmo sendo oriundos de povos ‘testemunhos’, ‘transplantados’, que quando conseguirmos, enfim, encontrar nossas potencialidades,

talvez, nós possamos ser uma ‘promessa de povo’ e não povo; não um conjunto de povos influentes no mundo, e povos que mereceriam influir, porque é o melhor resumo da humanidade, das raças humanas, dos jeitos de ser, dos homens. Então, a América Latina, meus caros amigos, é uma promessa boa, vale a pena votar nela, vale a pena jogar nessa promessa”.

Então, que são esses povos transplantados? O próprio Darcy respondeu: “São povos desfeitos do que eles eram para serem **colocados numa forma** do que não chegou a ser, e que estão na mesma perplexidade que nós, povos novos, porque para eles também só pode existir o futuro”. Por fim, o antropólogo enfatizou que somos mais que uma promessa de se apostar: “Somos o melhor das raças, mas, não encontramos ainda nossas potencialidades”.

3.3.10 Ernesto Sábato

Los hombres escriben ficciones porque están encarnados, porque son imperfectos. Dios no escribe novelas.

Ernesto Sábato apresentou sua tese *Anotaciones sobre la crisis occidental y la desmitificación*, transcorrendo sobre a história do homem: “Filosofia, pensamento e mentalidades que geraram defeitos que se transformaram em

virtudes para o mundo subjetivo”. Sábato colocou seu ensaio como se fosse uma introdução. Explicou que o mundo inteiro vivia a presença de uma mentalidade que vinha dos tempos modernos: “Uma maneira de ver a realidade, uma realidade regida pela razão pura, a ciência positiva e a proscrição do pensamento mágico”. Explicou:

“Nesse momento, quando esta mentalidade nos conduziu a crise maior, mais profundo dentro da história, os países em médio desenvolvimento deveriam avaliar as virtudes e defeitos deste progresso material. Uma real necessidade de reexaminar os fundamentos filosóficos e fixar as direções para salvar este homem desumanizado, sem destruir o avanço tecnológico”.

Falou sobre a influência do tempo filosófico e as leis criadas pelos homens, para estabelecer ordem na sociedade. Trouxe os paradoxos do Renascimento e sua herança para nós. Explicou que este processo promoveu duas superpotências: a razão e o capital:

“Com ajuda, o homem conquistou um poder secular, (aí está a raiz deste triplo paradoxo) – a conquista se elevou a custa da abstração. (...) A ciência positiva e a economia são as duas caras da mesma realidade despossuída de atributos concretos, de uma fantasmagoria matemática que torna este homem (mais terrível parte que forma este homem), homem-massa, um estranho ser que mantém um aspecto humano, mas, que em rigor é uma engrenagem de uma gigantesca máquina anônima”.

Sábato destacou que os rasgos que caracterizam a mentalidade moderna foram a racionalidade, a objetividade e a quantificação. Em sua ótica, jamais em nenhuma outra cultura, e em nenhuma outra parte do mundo, havia se produzido um acontecimento parecido. Sábato explicou: “Há a necessidade de uma conjunção de muitos fatores que nunca se falou, a não ser na Europa do período do Renascimento.” Falou sobre a racionalidade: “O término do processo racionalista que já vinha desde Sócrates; logo, o impulso da ciência positiva nas cidades italianas; e ao final, o desenvolvimento simultâneo do capitalismo. Estas três forças se lançaram à conquista do mundo exterior mediante a máquina, a preferida de toda a conjunção”. Sábato citou Nicolai Berdiaev,⁴⁶⁹ que em sua concepção, havia assinalado que o Renascimento produziu os três paradoxos, assim denominados: “Movimento individual que conduziu à massificação; movimento naturalista que terminou na máquina; e um processo humanista que desembocou na desumanização”.

Sábato em sua apresentação colocou a dificuldade de poder aprofundar suas ideias no espaço que se encontrava, e propôs simplesmente “aproximações apaixonadas e discutíveis a este problema maior”, falando sobre este homem renegado e concreto. Observava-se a narrativa de Sábato vindo pelo nascimento do homem moderno no século de Leonardo da Vinci. Falou de Leonardo da Vinci que se debruçou sobre o peito aberto de um cadáver para poder compreender como funcionava a máquina humana. Exclamou: *‘Voglio fare*

⁴⁶⁹ Nicolai Berdiaev (1874-1948) pensador religioso russo, e como alguns dos nobres de seu tempo, associou-se à causa revolucionária, no início do século, lutando contra a tirania czarista. Com a vitória da revolução soviética, Berdiaev foi nomeado professor de Filosofia da Universidade de Moscou, mas, foi exilado para Paris em 1922, diante da sua rebeldia em aceitar totalmente a doutrina marxista. Preocupou-se muito com a questão da liberdade individual. Fontes: Folha de São Paulo. [S.I.] *Berdiaev e a Servidão*. São Paulo: 09/12/1977. [nº?] [s/n] E site: http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/filosofia/berdiaev_e_a_servidao.html, acesso em 12/11/11 (16H00).

miracoli”(quero fazer um milagre). Este é o retrato do homem moderno que conhece as forças que governam o mundo atual, natural e as põe a seu serviço. É ‘o Deus da Terra’. Só interessa a causa primeira: o saber técnico que toma o lugar da metafísica. Nesta narrativa Sábato adentrou pela superstição do conhecimento, explicando que pelos XVIII e XIX se propagava tais pensamentos, posicionando uma ciência que se tornava magia: “Esta mentalidade encontrou sua filosofia no Positivismo, não apenas em suas formas mais altas com Conte, mas, também no cientificismo e materialismo mais primários”. Em poucas palavras o que se sucedia era que a ciência tinha se convertido em uma espécie de nova magia e “o homem da rua começava a acreditar mais, quanto menos a compreendia”. Explicou que este avanço da técnica originou o dogma do progresso geral e ilimitado, e a doutrina *better and bigger* (‘maior e melhor’). A mentalidade se voltava para as grandes conquistas inventivas do homem futuro, assegurando iluminação e como ele enfatizou: *Sino también um retroceso de las tinieblas mitológicas*. Até o final do século XIX a ciência reinou soberanamente. Averiguou o processo do Positivismo e as perdas, explicando que acabou se convertendo mais em uma calamidade do que em um movimento filosófico:

Las misteriosas radiaciones invisibles, revedlas y dominadas por el hombre, desmontarán que “pronto” todos los misterios serán develados y puestos al servicio de la humanidad, colocando el enigma del alma en el mismo plano ontológico de la telegrafía sin hilos. El alma fue exilada al museo de las Supersticiones. Es en esta de penuria filosófica que

comienza la confusión entre desmitificar y desmistificar, lugar común de los progresistas.

Sábato esclareceu que surgiram novas formas de Filosofia: Psicologia do Comportamento até Empirismo Lógico, citando como exemplo, que se incrementava o espírito popular, fascinado por “ciclótrons e as viagens à Lua”. Com várias formas do Estruturalismo, Sábato discorreu: *Últimas formas de la actitud espiritual que há conducido a la alienación del hombre, retaguarda de um pensamiento que, com irônico candor, se estima de vanguardia*. Falou do homem e da intempérie, em que uma cacetada muitas vezes torna-se mais eficaz para acordar este homem quando o víamos alienado ao seu tempo:

Para las personas sin imaginación, una cachiporra es más eficaz que un logaritmo, y un lingote de oro más valioso que una letra de cambio. Pero en rigor el imperio del hombre moderno se multiplicó desde que los astutos mercadores italianos empezaron a reemplazar las cachiporras por las formulas matemáticas y los lingotes de oro por papeles. Una lentifica aumenta su dominio abarcando más hechos, pero al generalizarse pierde particularidades y, por lo tanto, se hace más abstracta. Lo mismo se pasa en la economía, que es tanto más poderosa cuanto más universal.

Sábato esclareceu que dessa maneira, a concentração da indústria e de capital financeiro levava ao mundo daquele tempo a um mundo completo de abstrações. E dentro desta ótica, valorizava-se a uma homogeneização dos sentimentos, no sentido de massificá-los, utilizando os meios de comunicação.

Era o momento em que os homens deveriam ser intercambiáveis, como peças de uma maquinaria. Porque a ciência considerava as qualidades secundárias como ilusões, e o super Estado considerava os ‘rasgos individuais’, como atributos sem importância. Sábato colocou que chegávamos ao final da civilização “grego-renascentista-positivista”, e que esta civilização tão poderosa, terminou por moldar seus dois combatentes finais: o capitalismo massificado e o socialismo massificado. Lembrou grandes personagens inquietos:

Espíritos como Blake, Dostoievsky, Kierkegaard y Nietzsche intuyeron que algo trágico estaba gestándose en medio del optimismo universal, y echaron los fermentos de la rebelión, dando vigor a lo que sobrevivía oscuramente en el alma de las víctimas.

Martín Buber⁴⁷⁰/XLVII foi citado por Sábato ao se pronunciar sobre a concepção entre o homem e o mundo, explicando que eram tempos que havia se pagado a imagem do universo, desaparecido com a sensação de segurança que se tinha diante daquilo que era familiar, e o homem sentia a intempérie sem seu teto para lhe proteger. Era um tempo difícil, em que o resultado era da responsabilidade deste homem, ao instaurar a dominação, assistiu-se a uma quebra total das estruturas: guerras, mecanização desumana, ditaduras totalitárias, destruição catastrófica da natureza, neurose coletiva, entre outros fatores. Buber advertia como os ritos e os símbolos se converteram em produtos

⁴⁷⁰ Martín Buber tem exercido, através de sua obra, notável influência em vários campos do saber. Identificar esta obra com um destes ramos seria, sem dúvida, trair o verdadeiro sentido de seu pensamento. Buber nos relata a experiência de estar em uma estreita aresta" entre abismos. Fala de Nietzsche e sua influência sobre sua forma de viver a experiência. Cf. Mais observações em nota de fim:LXVIII.In:<http://www.fae.unicamp.br/vonzuben/nostalg.html> acesso em 31/01/2012 (19h05).

que substituíam a Deus, e paradoxalmente se interpunham entre Deus e esses mesmos homens.

Surgia o Romantismo como uma reação contrária à mentalidade técnica, Sábato esclareceu: *Es una suerte de misticismo profano que defiende los derechos de la emoción y la fantasía, lo equivalente a defender el hombre concreto contra la abstracción científica*. Desde o Renascimento até a Revolução Francesa não havia surgido só na arte a questão de que as condições essenciais eram, quaisquer que fossem as doutrinas oficiais, senão por excelência, um território inimigo. Sábato elucidou que o homem mesmo temendo o secreto e o inconsciente, a noite escura, as antigas divindades, tanto da família como da terra, mesmo que tenha sido proscrito, o medo ainda angustiava a humanidade. Explicou que este medo associado ao desenvolvimento da consciência grega foi o começo da consciência moderna. Rousseau proclamaria os “direitos do coração”. O conceito de Rousseau sobre a oposição da natureza e cultura provocaria, em boa medida, um movimento que não só conduziria ao romantismo alemão, mas sim, às reflexões de Friedrich Nietzsche.

Sábato ao sugerir a construção de um projeto humano que servisse de ideal, e permitisse construir sua unidade perdida, com a revalorização das velhas e sábias culturas, chamou de primitiva a arrogância eurocêntrica. Enfatizou que as culturas nunca depreciaram o lado obscuro dos elementos emocionais e intangíveis do espírito humano. Analisou que esses países periféricos poderiam se tornar úteis a toda a humanidade, porque seus ‘defeitos’, como os nomeou, “se revelariam dialeticamente como virtudes preciosas para a ressacralização da pessoa”.

Suas ideias na década de 50 pareciam antiquadas, e chegou a ser chamado de ‘obscurantista’ pela esquerda argentina, mas, como a própria imprensa argentina notificou: “Suas ideias depois de Marcuse deixou de ser tão equivocada”. Sábato demonstrou que se tornava legítimo lembrar o pensamento de Schopenhauer, explicando o que Nietzsche retomava em ‘Aurora’⁴⁷¹/^{XLVIII} quando sobressaiu o caráter contraditório e ambíguo dos fenômenos do espírito: *Hay momentos de la historia en que el progreso es reaccionario y la reacción es progresista. Lo que no es sino una nueva manera de expresar aquella enantidronia de Heráclito de Éfeso, de las leyes que determinan esa paradójica dinámica del espíritu*. Nietzsche falava de um homem contra o sistema, se perguntando se a vida devia dominar sobre a ciência ou a ciência devia dominar a vida, e como ele mesmo afirma: *Y ante este interrogante característico de su tiempo afirmo la preminencia de la vida*. Em sua concepção como demais filósofos de seu tempo como Kierkegaard como para Dostoiévsky, a vida despertava os esquemas racionais, mas, estava absolutamente vinculada ao irracional e ao mitológico, e frente ao problema da essência das coisas se assentava o problema da existência do homem. Defendiam que a vida desse homem não podia simplesmente ser regida pelas concepções abstratas do intelecto, senão também pelas ‘razões do coração’. E contra o sistema, defendiam essa radical incompreensão do homem.

⁴⁷¹Friedrich Nietzsche entre 1880 e 1881 escreveu os pensamentos sobre os preceitos morais, que em ‘cinco livros’, intitulou-se ‘Aurora’. Trazendo em essência o mote da eticidade ou moralidade, como ele próprio explicou que eram duas palavras que perderam a referência ao significado original de *costume*, tendo por base *ethos* em grego, e *mos* em latim. Fonte: NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3ª Ed. São Paulo: Abril: livro V, &429, p.183, 1983. (Os pensadores). Mais observações em nota de fim: LXIX.

Sábato passou a transcorrer sobre o pensamento humano e todo o fenômeno, citando vários autores do axioma filosófico. Esclareceu que a rebelião romântica constituiu uma aproximação ao mito. Falou de uma reivindicação do mito, da questão do ‘desmitificar e desmistificar’, citando Freud, Jung, Lévy-Bruhl, Cassirer, entre outros. Ele justificou seu pensamento:

Pienso que con el mito, el arte y el sueño, por el contrario, se toca el fondo de ciertos elementos permanentes de la condición humana, elementos que son meta históricos y para históricos, al costado del proceso social y económico, se refieren a problemas de la especie que perviven a través de épocas y culturas y constituyen su única expresión. Expresión irreductible a cualquier otra, y, sobre todo, a las razones claras y netas de Descartes.

Sábato explicou a relação entre metafísica e o marxismo, explicando que em sua visão, Karl Marx tinha sido um homem dual, porque outra parte de Marx tinha se deslumbrado pela ciência, como os homens do Iluminismo também o tinham no período, chamando seu socialismo de ‘científico’.

Discursou ao final novamente sobre o mito e a relação do homem com este mito fenomenológico, concreto, dual na reflexão do pensamento humano, apontando que:

Este hombre no es solo cuerpo ya que él apenas pertenecemos al reino de la zoología; tampoco el solo espíritu puro, que más bien es nuestra aspiración divina: lo específicamente humano, lo que han que salvar en medio de esta hecatombe de maquinas es el alma, ámbito desgarrado

y ambiguo, sede de la perpetua lucha entre la carnalidad y la pureza, entre lo nocturno y lo luminoso. Mediante el espíritu puro, a través de la filosofía, el hombre exploró el universo platónico invulnerable a los poderes del tiempo. Pero su patria verdadera no es esa, sino esta región intermedia y terrenal, esta dual y desgarrada patria de donde surgen los fantasmas del mito y de la ficción. Los hombres escriben ficciones porque están encarnados, porque son imperfectos. Dios no escribe novelas.

Sábato explicou que o surgimento da novela ocidental coincidiu com a profunda crise que foi produzida ao final da época medieval, considerada religiosa, para então, adentrarmos em uma era profana e dessacralizada. Exemplificou *Don Quixote de La Mancha*, um dos principais personagens destas novelas. E como parte deste pensamento mágico que tinha a necessidade do mito para se autoexplicar. Concluiu que nos poemas considerados metafísicos, esses personagens mostravam a condição humana exposta às situações limite, fosse de demência ou solidariedade, de tortura ou de morte, que eram revelados nos momentos de cataclismo. E ainda, identificou que esses grandes romancistas escreviam para indagar e descrever o pensamento racional e o mito à condição do homem em um mundo apocalíptico. E na medida em que eram capazes de sacudir este homem alienado, com seu humanismo equivocado, não apenas descreviam o drama dele de ser e existir, como contribuíam à sua salvação espiritual em meio à estrutura tecnológica.

Observamos na sua tese a preocupação do desencantamento de uma cultura por conta do que o racionalismo veio provocando no atributo central do

romantismo, o que era mágico e fantasioso. O Romantismo germânico via na poesia e na música o caminho do autêntico conhecimento, revivendo e enfrentando as raízes do espírito socrático e do pensamento burguês, através do sonho e da demência, da embriaguez e do êxtase. Tornou-se um movimento não só artístico, como uma promessa à rebelião de uma filosofia racionalista, em meio a uma crise da existência do homem. Lembrando que estamos tratando de existências particulares e concretas, e não essências universais. A ciência foi posta como uma síntese da razão, enquanto a arte foi elevada a um esquema abstrato da própria realidade. Ernesto Sábato apresentou como resultado desse movimento, a geração de um homem moderno e conivente com todo o seu vazio. A contribuição de Sábato foi despertar o público, não para uma mentalidade primitiva, *y sín una coexistencia de los planos, em cualquier época y cultura*. E ao concordar com o pensamento de Cassirer, Sábato afirmou que o mito não era teórico, e que desafiava todas as categorias do pensamento racional.

3.3.11 Bengt Oldenburg

(...) El artista no quiera darse cuenta de que su torrecita personal se encuentra erigida en un terreno municipal.

Por meio da tese apresentada *Mecenazgo y mecanismos selectores* por Bengt Oldenburg,⁴⁷² observamos tópicos fundamentais para incluirmos o tema em relação à imagem e identidade na América Latina, estimando a importância do papel do artista neste esquema de mecenato. Como o palestrante mencionou: “Uma das principais vias de estabilidade na atitude tanto nacional quanto institucional e comercial para a cultura, que dizia respeito à aquisição de uma nova linguagem ou conservação da imagem existente”.

Explicou a validade de seus conceitos, postulando um a um, para maior compreensão do público, elucidando uma premissa às normas de avaliação para esses pressupostos. Não quis impor nenhum modelo linguístico, para dessa forma não reduzir a atividade semiótica a um ato de simples dominação. Foi indicando cada um dos seus conceitos por item: a) imagem e identidade, b) artista e sociedade, c) as curiosas regras que regiam a participação do artista na sociedade, d) a formação do artista sobre dois critérios, e) museus e fundações, f) política bolsista, prêmios e certames, g) o setor privado, sistemas de controle, pautas locais de um consumo artístico, e h) a antiga estrutura de mecenato.

No Simpósio, Bengt Oldenburg foi um dos primeiros a se apresentar, trazendo em essência a representatividade do mito e respectivas características dentro da cultura latino-americana. Ele foi explanando a respeito do poder da imagem, citando como primeiro exemplo a guerra do Vietnã, proporcionando ao público a compreensão da cultura norte-americana de 1978, e afirmando como uma nação dependia, em certa medida, de sua atividade cultural. Estimulou o processo de fomento a uma ‘consciência global’ e ‘cosmovisão racional’.

⁴⁷² Bengt Oldenburg, crítico de arte e professor de história, independente, Buenos Aires, AG.

Apresentou um segundo exemplo que foi a construção da capital brasileira, Brasília, exemplo citado como signo que comunicava uma imagem de inovação e progresso. Comparou e analisou simultaneamente, sob este prisma, a premiação nas bienais internacionais, que passou a ser um triunfo nacional para aquele que a conquistava. Suscitou em sua breve explanação, o papel dos símbolos *versus* criação de imagens, e como se processava este impacto no âmbito sociocultural.⁴⁷³

Oldenburg elucidou a questão do mito romântico quando ponderou a respeito da formação do artista em duas vertentes, e a questão do Estado que sempre enfatizou o papel do artista como o do ‘gênio incompreendido’. Em sua perspectiva tornavam-se ações um tanto contraditórias, porque havia a urgência de ser levada em conta a formação deste artista, fosse por uma educação oficial e acadêmica que perpetuasse cânones no Estado, como reflexo de uma sociedade, ou por meio de camadas sociais resistentes às inovações. A outra faceta seria por meio do artista rebelde, geralmente autodidata, que era visto como “paria social e vítima de penúrias econômicas e incompreensão”. Oldenburg ainda enfatizou que apesar da diferença de formação, a ‘reincorporação’ do artista ao sistema estava sendo muito mais rápida, porque ainda existia a obrigação institucional em relação aos museus e instituições de arte. Em sua percepção era o “lugar que ainda objetivava a conservação e promoção destas obras, mesmo que na contra regra houvesse posições contraditórias, e na medida em que alguns esforços

⁴⁷³ Cito, a propósito da sugestão de Oldenburg, o Congresso Internacional Extraordinário dos Críticos de Arte, ocorrido em 1959, ano anterior à inauguração da capital (já citado no capítulo 1), de acordo com seus referenciais próprios, o tema do encontro sugerido por Mário Pedrosa: “Brasília, cidade-síntese das artes”. Fonte: <http://vsites.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/criticosarte.pdf>, acesso em 17/07/11 (11h30).

inovadores surgiam como protesto contra a sociedade estabelecida”. Enalteceu que o artista pertencia à sociedade e vice-versa, portanto, o artista era capaz de descobrir e transmitir novas imagens que antecipavam ou enunciavam mudanças, porque “esse papel parecia não ser levado em conta, de uma maneira racional, na maioria das sociedades atuais”. Avançou sua discussão abordando as regras que regiam a participação do artista na sociedade, em que o Estado investia parcialmente em sua formação, deixando a obra do artista à deriva no mercado ou relegado a uma economia de subsistência. Falou sobre a política bolsista, também a respeito dos prêmios e certames, que envolvia um mecenato privado ou semioficial crescente, sempre suscitando polêmica e controvérsias. Explicou a dominação por certos *marchands* e mecenas, sendo que esse papel deveria ser revisto, porque estava atrelado como censor de atividades éticas ou estéticas, enquanto os artistas dependiam do apoio oficial ou comercial: “A burguesia emergente se constituía em uma clientela mais vasta e diferenciada que o poder temporal ou eclesiástico. Deve haver o cuidado contra a antiga estrutura de mecenato ou recíproca dependência”. Falou a respeito da conservação das obras pelos museus, e como estas instituições resgatavam artistas de importância escassa, ou vinham a descobrir movimentos se estendendo às culturas inteiras, apenas para criar uma imagem de organismo promotor ou de vanguarda. Afirmou: “O nacionalismo joga aqui um papel importante, podendo absorver artistas das mais diversas procedências e estilos”. Esclareceu que também havia as pautas locais e um consumo artístico, como serviço e fator econômico. E mais, existiam outros sistemas de controle manipulados por grupos ideologicamente impregnados e independentes. Ele

ainda citou os júris de seleção, fundações, museus, galerias, como sistemas de controle simples e adaptáveis, concluindo que identificava o artista cada vez mais dependente desses mecanismos institucionais ou comerciais. Era imperativa a intervenção estatal e empresarial em relação ao mecenato, porque este sistema de arte estava gerando cada vez mais tensões.

El futuro de la relación entre estado y artista en América Latina depende por supuesto del desarrollo global, sobre todo en el campo político. Pero todo indica que la ideal del creador enclaustrado dentro de una torre de marfil tendrá cada vez menos vigencia. Al menos, naturalmente, que el artista no quiera darse cuenta de que su torrecita personal se encuentra erigida en un terreno municipal.

Bengt Oldenburg ponderou sobre o artista latino-americano e a estrutura que o dominava. Falou não apenas de um quadro que se delineava na Argentina, principalmente em Buenos Aires, considerada naquele tempo, como cidade do primeiro mundo da América Latina, mas, sobre questões e vicissitudes que a arte internacional estava e estaria enfrentando para ocupar seu devido lugar no mundo, e por consequência, sofisticando e orientando o papel do crítico de arte.

3.3.12 Carlos Espartaco

Carlos Espartaco, crítico de arte argentino apresentou sua tese com o seguinte título: “O mito da avestruz”.⁴⁷⁴ Ajustamos uma breve síntese de seu trabalho, mais pela polêmica que gerou entre os presentes.

Espartaco explicou que o mito é um sistema de comunicação, portanto, forma. Espartaco apresentou uma analogia do mito e da avestruz, contestando a origem do mito: *La mitología no puede tener un fundamento histórico, porque El mito es una palabra elegida por la historia*. Entre pensamentos muito diversos sobre o tema da I Bienal Latino-Americana, Espartaco apresentou sua definição do mito em analogia com a avestruz:

Si nos independizamos de su conformación zoológica el avestruz es una palabra. Con el nombre de ñandú habita la pampa de América del Sur. Legendariamente, se le atribuye la capacidad de colocarse fuera de peligro ocultando su cabeza en la tierra. Entonces, el avestruz o el ñandú, a través de sus conductas y la forma en que se lo designa (por la palabra) deviene un mito.

⁴⁷⁴ Curador de artes plásticas do Centro Cultural da cidade de Buenos Aires (1984-1989). Ele serviu como ‘operante’ de arte, sendo as suas intervenções as mais importantes que desenvolveu no Museu de Arte Moderna de Nova York, durante o ano de 1970 com o nome de “Informação e Cultura”, gerando possibilidades de interação entre arte e vídeo. (T.A.)
 Fonte: <http://www.argentinaxplora.com/activida/arte/ditella/ditella.htm>, acesso em 24/11/11 (20h30). Texto original em espanhol, com livre tradução e síntese da autora. Lembrando, que são originais datilografados, e cuja cópia xerox apresenta muitas falhas na reprodução.

Com esta deixa, Jacob Klintowitz, através do jornal da Tarde, instigou seus leitores com a seguinte provocação: “Quer provar, parece-me, que o avestruz é um avestruz. Tudo leva a crer que o autor está certo”.⁴⁷⁵ Carlos Espartaco colocou como era difícil, e também ilusória, a possibilidade de separar os objetos míticos. Afirmou: “O mito é uma palavra, e qualquer coisa pode ser mito em discurso. O mito se define pela maneira de ser proferido”, indicando que o mito era parte de um sistema de comunicação. Falou que o Universo era muito sugestivo em sua ótica, e era natural, portanto, que um objeto pudesse passar de estado de existência fechada e muda para um estado oral. Enfatizando “desde que esteja adaptado a certo contexto e ajustado ao seu uso, em especial à matéria artística”. Ponderou que toda e qualquer linguagem estava justificada nas escrituras. E que antes da invenção do alfabeto, os pictogramas eram consideradas palavras regulares. Lembrou que não devemos tratar a palavra mítica de qualquer maneira, e sim, respeitar seus significados desde o simbólico e o imaginário, e sempre respeitando a semiótica. Partindo deste pressuposto, sugeriu uma leitura diferenciada a partir desta I Bienal Latino-Americana.

Observamos muita contradição entre a apresentação de Carlos Espartaco, e os outros críticos de arte. Foi contestada a sua compreensão do significado do mito, o que não só causou desconforto, como uma exaustão aos que ali se encontravam para tratar das reais necessidades de se compreender a nossa latino-americanidade.

Espartaco continua trabalhando como ensaísta, teórico de arte, e membro da Associação Internacional de Críticos de Arte da Argentina. Além de atuar

⁴⁷⁵ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *O mito do avestruz*. São Paulo, SP: 1978 [nº?], por Jacob Klintowitz.

como curador, ministra cursos e seminários que combinam diferentes práticas, como a fenomenologia e o estruturalismo, até a semiologia e a semiótica. Nas décadas de 70 e 80 participou em diferentes intervenções artísticas em Nova York, Bélgica, França, Itália, Espanha, Alemanha, e Holanda. Desde então, tem se dedicado exclusivamente a crítica de arte. Colabora com o jornal *Clarín* e as revistas *Arte al Día*, e *Artinf*. E fora da Argentina contribuiu com a revista italiana *Domus*, a revista espanhola *Guadalimar*, e a revista colombiana *Art Nexus*.

3.3.13 Marianne de Tolentino

Crisis significa mutación considerable que acaece en una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya para empeorarse el enfermo, y aunque la mutación es considerable en el campo de aquellas bellas artes, no cabe diagnosticar de prisa una enfermedad.

La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, virtualmente, por el espectador que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y el orden del acontecimiento.

Mito y arte: Un dicho que no puede contar. Una naranja que no se puede partir. Una tela que no puede envolver.

Em síntese, Marianne de Tolentino da República Dominicana, apresentou duas teses no Simpósio. Esta primeira que descreveremos foi intitulada:

Problemas e esperanzas del arte dominicano de hoy, em que, basicamente, mostrou o abandono dos artistas de seu país com total falta de incentivos fiscais e privados de mostrar a sua arte no mundo, e reconhecendo publicamente que a I Bienal Latino-Americana se tornaria um momento de reconexão com o continente.

Em sua narrativa delineou o histórico da arte na República Dominicana, situando o seu país em um contexto de manifestações artísticas, literárias e culturais, e elucidando uma situação florescente, com bastante otimismo. Com um questionamento moderado sobre a situação real do período das artes plásticas, colocou que a província sofreu um estado de abandono em relação à capital. Como mencionou: “Um país ainda incógnito e desconhecido na rota artística”. Dentre as razões que resultavam no isolamento da arte dominicana, comentou que livros como o de Marta Traba, ‘Arte latino-americana atual’, e de Juan Garcia Ponce, *La aparición de lo invisible*, sequer mencionavam seus artistas: “É como se o país estivesse marginalizado entre os países e artistas expositores”. Apontou aquilo que acreditava como razões reais: “Ausência de um circuito comercial que facilitasse essas relações; enclausuramento insular desde 1961, que circunscrevia a um desenvolvimento interno; e o distanciamento das instituições oficiais”. Explicou que havia, no entanto, uma brecha entre curadores de museus e personalidades do mundo artístico e galeristas. Avaliou esses esforços, mas, tangenciando que ainda predominava “uma máscara impenetrável ao se propor qualquer exposição dominicana”: *La obra del arte es producida por el artista que la ‘emite’ y si dirige a un público que la ‘recibe’*.

Iremos enfocando algunos aspectos concernientes a estos tres componentes del panorama artístico nacional: el artista, la obra, el publico.

Comentou em sua tese como o pensamento de Marta Traba lhe refletia:

El artista latinoamericano se reviste de condiciones muy peculiares, que inciden naturalmente sobre su obra. La realidad cotidiana lo golpea con tal fuerza que le impide aislarlo dentro de los problemas de la cultura; potencial o activamente, con sentido negativo o positivo, esta realidad despierta en él una militancia, una ideología o en el menor de los casos un sentimiento anticonformista.

Marianne de Tolentino para explicar o quadro da arte na América Latina comentou a respeito do crítico e poeta equatoriano Jorge Enrique Aldoum⁴⁷⁶:
“En cuanto el Estado, rara vez, reconoce oficialmente la existencia del artista dentro de la sociedad y su profesión, no está protegida por la legislación: si enferma, envejece, o muere como empleado o funcionario”. Justificou que este crítico assinalou a dicotomia que ocorria entre a ausência de preocupação pelo *status* do artista e a atitude diante da obra desse mesmo artista. Ela desabafou:
Confundir el arte – hablamos de trabajos serios – com um holocausto nos parece uma franca injusticia, y no siempre um argumento de buena fe. Como pesquisadora da arte enfatizou que era observado um quadro generalizado da

⁴⁷⁶ Jorge Enrique Adoum (1926 - 2009) foi poeta e escritor equatoriano, um dos maiores expoentes da poesia latino-americana. Sempre teve preocupações sociais que estiveram presentes em seu trabalho. Em 1952, recebeu o Prêmio Nobel 'Pablo Neruda'. Em 1960 ganhou o Prêmio 'Casa de las Américas de La Habana'. Em 1989, Adoum recebeu o Prêmio Nacional do Equador, da Cultura 'Eugenio Espejo Prize' apresentado pelo Presidente do Equador para seus trabalhos. Adoum foi nomeado para o 'Cervantes Prize', que é o mais prestigioso prêmio e remunerado dado para língua espanhola literatura.

Fontes: <http://amediavoz.com/adoum.htm>; http://www.antonioiranda.com.br/iberoamerica/ecuador/jorge_e_nrique_adoum.html#p, acesso em 21/01/12 (12h33)

América Latina, em que a maioria dos jovens daquele período ainda insistia em aperfeiçoar-se em outros países, tanto da Europa como nos EUA. E que a República Dominicana não estava só, em seu sentimento de abandono e evasão dos artistas. Reconheceu que era uma realidade que permeava tantas outras culturas vizinhas, explicando que a falta de recursos financeiros, o custo dos materiais artísticos, falta de apoio privado e público, gerava um êxodo de décadas. Evidenciou mais ainda as razões desta arte, sofrida pela escassez, na ótica desses jovens:

Lo que no se debe confundir es la juventud inquieta, estudiosa, investigadora, en plena posesión de sus medios creativos, y la improvisación, sin edad ni talento ni escuela pero con pretensiones. Por otra parte, en Santo Domingo los jóvenes no se discriminan, ni en la crítica ni en los recursos ni en los eventos nacionales.

Por el contrario, las nuevas generaciones – aquí y en muchas partes del mundo – gozan de una posición y de oportunidades que no si brindaban a sus antecesores: tanto en las artes plásticas como en la Universidad, en las actividades científicas, en los puestos de responsabilidad en general, la juventud ocupa un lugar cada vez más destacado.

Marianne de Tolentino enfatizou a necessidade que esses jovens tinham em localizar uma arte própria e renovada. Esses questionamentos faziam parte das inquietações da maioria dos artistas de encontrar formulações representativas de uma plástica crioula, tropical e antilhana. Esclarecendo as razões da arte

dominicana no ano de 1978, ela apresentou o pensamento crítico do indiano Raj Anand⁴⁷⁷/^{XLIX}, publicado no livro *El arte en los tres mundos (colecto de libros de bolso El Correo de la UNESCO)* definindo em parte esses motivos:

La búsqueda de una síntesis entre todo cuanto sigue siendo válido de la herencia del mito, el amor, la naturaleza y el conflicto humano, en nuevas formas contemporáneas, síntesis que en sí misma es vivida con un contenido interior que estalla en una expresión nueva. Todo ello se funde en la búsqueda de la autenticidad personal.

Marianne de Tolentino expôs com a clareza adequada das realidades que permeavam o enredo do artista dominicano, e fortaleceu um olhar estético e adequado: “Plasma e transmuta sua visão, seus sentimentos, seus conflitos, seguindo tal qual sua linguagem plástica”. Reforçou que não havia nenhum artista genuinamente nacional: *No hay en ninguna parte donde el arte florece en libertad y está en comunicación con otros países o continentes*. Em seu discurso ressaltou uma percepção compreensível da nossa dimensão latino-americana: *Ni el realismo, ni el impresionismo, ni el expresionismo tampoco son patrimonios de las tierras que los procrearon, los países que adoptaron estas modalidades no pueden considerarlas como genuinas y descartar otras soluciones plásticas por sus orígenes foráneos*. Foi enfática ao explicar que os artistas deveriam explorar, investigar, adaptar, inventar, e executar de acordo

⁴⁷⁷ Mulk Raj Anand (1905 –2004) foi um notável escritor indiano, por ser descendente de castas mais pobres dentro da sua tradicional sociedade. Foi pioneiro na ficção indo-inglês, tornando-se um dos primeiros escritores a conquistar o público em inglês, juntamente com R.K. Narayan, Ahmed Ali e Raja Rao. (T.A.) Fonte: <http://www.loc.gov/acq/ovop/delhi/salrp/mulkrajanand.html>, acesso em 21/01/2012 (12h57). Mais observações em nota de fim: LXVII.

com a época em que viviam. Falou sobre as razões da arte na história dominicana: *El artista escogerá las líneas directrices que corresponden a lo que siente, a lo que piensa, a lo que concibe intelectualmente, puesto que el creador dominicano de hoy acentúa cada vez más una preocupación por la y las teorías aparte de la práctica, de la inspiración y del oficio*. Ressaltou a importância de acreditar “nos mesmos rasgos de choque e de anticonformismo, ao se comunicar com força, os dramas antilhanos e os aspectos do sincretismo nacional”. Revelou importância de não se deixar de lado, “a coexistência de uma pluralidade de tendências minoritárias de seguidores de escolas e movimentos diversos”. Incitou à compreensão de que a função estética e decorativa sempre constituiu um dos objetivos da arte, mas, não sua única essência. Nesse procedimento, colocou que havia também os artistas que falavam de uma realidade social em modo de denuncia. Em sua ótica, esta obra provocaria no expectador um efeito de conscientização, ampliando assim, suas oportunidades de compreensão da realidade. Finalmente, observou a terceira função da arte: sua meta didática. Interessantemente propôs uma abordagem com um viés inquisidor: *Educación del gusto del contemplador, familiarización con las formas expresivas de hoy, transmisión de una mensaje: cultural, económico, social, cívico*.

Observamos que naquele momento histórico, de tantas necessidades para o engajamento da República Dominicana já havia a necessidade de se constituir uma sociedade dos amigos dos museus e, como evidenciou a crítica, para se evitar o término do patronato. Ela ainda discursou sobre Jacqueline Boel em seu

artigo intitulado: *Los amigos del museo: Unidad y diversidad de una acción al servicio del museo*⁴⁷⁸:

Los amigos del museo, organización en la segunda mitad del siglo XX, ejercen actividades tradicionales de recolecta y de mecenato, contribuyen con sus iniciativas, sirven de enlace entre las empresas, la comunidad y las institución cultural. Participan en “trabajos auxiliares de voluntarios”. “Un voluntariado, otro cuerpo benévolo de colaboradores externos, (...).

Reforçou este pensamento, complementando que dentro das ‘razões da arte em crise’, o processo se repetia dentro da arte como da própria cultura:

Todo el mundo dice: ‘el arte está en crisis’, reverenda menos arte do que as artes visuales. En su concepto: “crisis significa mutación considerable que acaece en una enfermedad, ya sea para mejorarse, ya para empeorarse el enfermo, y aunque la mutación es considerable en el campo de aquellas bellas artes, no cabe diagnosticar de prisa una enfermedad.

Demonstrou sua simpatia em relação ao Simpósio: *Considero efectivas esas reuniones porque tienden a despertar interés entre les neófitos y hasta en los mismos artistas, ya que es necesario el estímulo para la creación artístico.* Anunciou publicamente que o recente governo eleito prometia fomentar a arte em seu país, e que a iniciativa privada estava esperançosa pela mobilidade

⁴⁷⁸ Museum.[S.I.] nº I, 1977. [s/n]

nacional de concorrer na I Bienal Latino-Americana de São Paulo dentro de uma temática tão identificadora como mitos e magia.

Observamos nesta primeira exposição discursiva de Marianne de Tolentino, a crítica como parte inquietante de uma nação que sabia de suas potencialidades, mas, não vista por parte de seus dirigentes, a abertura necessária à cultura e a arte em seu país. Havia o desejo latente por parte dos artistas de cada vez haver um maior engajamento à cultura nacional e às culturas vizinhas.

Em sua segunda apresentação, durante o Simpósio, intitulada *Evolución del mito en la pintura dominicana*, Marianne de Tolentino enfatizou a relação entre mitos e ritos na vida e na obra dos artistas dominicanos. Construiu um discurso histórico e político, depois de trinta e um anos de ausência de valorização à arte e aos artistas, e o papel desses mitos como objeto de criação. Apresentou os mitos da realidade na arte dominicana com a interpretação das tradições orais e rurais, desde a desmistificação de instituições e ritos da burguesia, a advertência contra a máquina e a desumanização resultante, ressaltando que os mitos se tornaram uma presença constante de múltiplas variantes na plástica dominicana.

Marianne de Tolentino narrou sobre a maneira como o presidente déspota, durante trinta e um anos, fez uso do mito criado, beneficiando-se da sua dimensão fabuladora, criando a sua própria imagem como super homem e herói. Na história do país, entre 1930 a 1961, o governo do ‘Generalíssimo’ Presidente Trujillo Molina, modelo predileto do autor Garcia Marques em *El otoño del patriarca*, utilizou a arte para instaurar a sua própria devoção popular e

política. Como demonstrado por Marianne de Tolentino, o presidente foi um tirano cruel. Ela sintetizou o ensaio sobre a visão de Maurice Duverger, que perfilava a mistificação propagada dos ditadores, comparando-a às das sociedades arcaicas:

En las sociedades arcaicas, en donde el mundo visible no se halla separado del universo invisible de la magia y de la religión, en donde cada individuo tiene consciencia de pertenecer a una comunidad de hombres, la propaganda del poder tiene esencialmente a sacralizar éste, confundían dele a la vez con la Comunidad y la Divinidad. Se manifiesta sobre toda la propaganda por mitos apoyados en ritos, en ceremonias, en cultos. Principalmente es ‘encantatorio’, aunque no desdeñe la posibilidad de persuadir por medio de los escritores y oradores oficiales.

Marianne entrelaçou, assim, as histórias dos artistas dominicanos com a repetição das lendas, costumes e manifestações populares. Mostrou que os artistas descartavam a inspiração espanhola, e se comprometiam com a tradição oral camponesa, preferindo um sincretismo que mesclava o sagrado e o profano, a religião e a bruxaria, o catolicismo e o vodu haitiano:

Las creencias, los ritos, las leyendas del campo dominicano, que integran ambas vertientes, la natural y la sobrenatural, se encuentran transpuestos y elaborados en las obras dos grandes artistas nuestros: Paul Giudicelli, Fernando Peña Defilló, Ada Balcácer; medio de volver a los orígenes y las raíces, dejándoles plena libertad para el brote simultaneo del mundo interior y visionario.

Descreveu a busca pictórica e imaginativa de cada um dos artistas, mostrando a fé no mito e a fé na arte dominicana. A crítica enfatizou: *Personajes fabulosos, peligrosos, cuyas intervenciones giran en torno a la vida y la muerte, susceptibles de proteger o de castigar están trasladados a las formas, al color, a la materia*. Citou o pensamento de Claude Lévi-Strauss: *Integración de estructura y de acontecimientos*. E continuou com sua reflexão: *La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada per el hombre, y por tanto, virtualmente, por el espectador que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y el orden del acontecimiento*. Em outras palavras, Marianne destacou a ‘relação-revelação’ entre o criador e o espectador, esse mundo de signos que o artista produzia, iria operar efeitos sensoriais, psicológicos, e espontâneos sobre o espectador, sobre a obra com os conjuntos de objetos ritualísticos. Explanou sobre o objeto do artista e sua criação, que para alcançar além da realidade material, eram necessários os gestos deste pintor, os mesmos temas, a receptividade emocional, intuitiva e subconsciente. Exemplificou o trabalho de Gilberto Hernández Ortega⁴⁷⁹/L, perguntando ao público: *Está la pintura dominicana ajena a la desacralización de los mitos modernos y dominantes en nuestras sociedades, a la denuncia satírica de la idolatría prefabricada de su iconografía, de sus estereotipos?*

Marianne de Tolentino finalizou com uma citação camponesa no intuito de provocar as relações entre mito e arte: *Un dicho queno puede contar. Una*

⁴⁷⁹ Gilberto Hernández Ortega (1924- 1978) se adentra, como qualquer outro pintor dominicano na magia dos trópicos. Sua obra revela este estado alterado, estado inquieto e inquietante, que sustenta a imagem aparentemente suave, dos homens e mulheres do Caribe.(T.A.)Fonte: <http://www.latinartmuseum.net/gilberto.htm>, acesso em 21/01/12 (14h10).Nota de fim: LXVII.

*naranja que no se puede partir. Una tela que no puede envolver.*⁴⁸⁰ Perguntou novamente: “Que serão esses objetos, dotados de qualidades insólitas, perfeitos elementos de um mito? A resposta veio: “A astúcia e a imaginação popular nos dão igual a um pintor, metaforizando sobre sua tela: *las estrellas, la luna, y el cielo*”.

Observamos um fenômeno entre a pintura e a fascinação provocada no receptor. Tolentino construiu sua narrativa trazendo uma faceta da arte na América Latina, a fé no mito e nas crenças que geram continuamente ritos baseados nesse simbolismo ancestral, e a arte receptora desses significados pode só ser imbuída de conteúdos libertadores.

3.3.14 Israel Pedrosa

Israel Pedrosa⁴⁸¹/LI apresentou a tese intitulada “Arte, Documentação Didática”. Muitos dos trabalhos arquivados dentro do acervo da Fundação Bienal de São Paulo, já se apresentam em poucas folhas datilografadas, como é o caso de Pedrosa, entre outros. Sua tese afirmava que “a arte utilizava um vocabulário ancestral, mas, tinha a obrigação de criar arquétipos que se

⁴⁸⁰No original, encontrei a palavra *dicho* datilografada como ‘dirijo’ que não existe na língua espanhola. Portanto, com a ajuda de um amigo fluente, chegamos a essa possibilidade, em que *dicho* significa ‘ditado’.

⁴⁸¹ Israel Alves Pedrosa (1926, MG). Coursou a Escola Superior de Belas-Artes de Paris (1948 – 1950). Consultor *ad hoc* do CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (1986). Revelador do domínio da Cor Inexistente (1966). Recebeu vários prêmios na área. Fontes: <http://www.abca.art.br/br/sobre-a-abca/associados/4-associados/23-israel-pedrosa>; <http://www.revista.agulha.nom.br/aq39pedrosa.htm>; acesso 24/11/11 (20h15). Mais observações em nota de fim: LXX.

transformariam em mitos e símbolos característicos do período em que vivessem”. Em síntese, difundiu a ideia que “a arte educava enquanto arte, não como arte educativa”. Pedrosa, em sua apresentação, vai delineando o tema para reafirmar que “a arte ensinava sutis segredos do mundo, alargando a percepção, na ampliação das possibilidades humanas, procurando avançar um passo no caminho dos sonhos manipuláveis, e abrindo as portas da especulação de todas as existências”.⁴⁸²

Israel Alves Pedrosa atua como pintor, professor, pesquisador e historiador de arte, sócio honorário da ABCA, foi discípulo de Candido Portinari. A produção artística de Israel Pedrosa entrelaça instâncias poéticas, e resultados de pesquisas científicas, por ele iniciadas a partir da visão da ‘Cor Inexistente’, fascinante desvelamento de matizes, luzes e sombras. A linguagem coloquial do mercado da arte compara a sua obra a uma história encantada, em que ele tem o poder de dinamizar as cores, em que alcança a essência da pintura. Por meio dos contrastes de luzes e sombras, ele desvela as nuances dos matizes, e o pintor tangencia o sentido da luz. É autor dos livros: ‘Da Cor a Cor Inexistente’ (1977), ‘O Brasil em Cartas de Tarô’(1991), ‘O Universo da Cor’ (2003) e ‘Na Contramão dos Preconceitos Estéticos da Era dos Extremos’(2007). Há vários anos vem realizando pesquisas e pintando réplicas de quadros célebres, em reflexão pictórica sobre os últimos 500 anos da arte ocidental, para o livro em preparo: ‘Dez aulas magistrais’. Participou também na mostra

⁴⁸² Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Israel Pedrosa: arte, documentação didática*. São Paulo, SP: 1978. [nº?], por Jacob Klintowitz. (Parte da Tese apresentada no Simpósio da I Bienal Latino-Americana).

expositiva da I Bienal Latino-Americana, com obras que infelizmente não estão identificadas no Acervo Wanda Svevo.

3.3.15 Adalice Araujo

“Justamente pela envolvimento com os símbolos é que através da obra de arte, podemos reconstituir toda a cultura humana em seu aspecto mais abrangente”.

Adalice Araujo⁴⁸³/LII, brasileira, paranaense, apresentou a tese “Mito e

magia na arte catarinense”, partindo do pressuposto que no Brasil imperava a mania de confundir ‘fazer arte com importar arte’, e se propondo a revelar essas distorções. Discursou sobre as qualidades expressivas da arte de Santa Catarina e de seus artistas originais. Para esses artistas usou as seguintes expressões: “Personalidade carismática, lúcido,

⁴⁸³ Adalice Araújo importante crítica de arte do Paraná. Mais observações em nota de fim: LXXI.

Fontes: <http://www.gazetadopovo.com.br/perfil/conteudo.phtml?id=1045470>;

http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=9322&MES=/6/2006&max_por=10&max_ing=5#not acesso em 25/11/11 (00hs).

⁴⁸³ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Adalice de Araujo: mito e magia na arte catarinense*. São Paulo, SP: 1978. [nº?], por Jacob Klintowitz. (Parte da Tese apresentada no Simpósio da I Bienal Latino-Americana).

fenômeno de intuição criadora, mestre, lirismo, estesia⁴⁸⁴, fenômeno de intuição criadora, mestre, lirismo,

Franklin Cascaes⁴⁸⁵

estesia⁴⁸⁶ virtual, surrealismo sideral e, como apogeu a esta pequena obra prima: “o acasalamento do geometrismo com a visão fantástica”.⁴⁸⁷ Adalice Araujo reconhece a autenticidade de artistas como Franklin Cascaes cujo processo de criação é baseado nos mitos e lendas da Ilha do Desterro. Cita também Eli Heil baseado no inconsciente. Esta obra foi selecionada para participar da I Bienal Latino-Americana, como deu origem ao termo ‘Ilha da Magia’, hoje, oficialmente adotada para denominar a cidade de Florianópolis/SC.

Adalice explicou as estruturas do mito com dois caminhos, e o significado da cultura para Claude Lévi-Strauss e sua teoria. Ela afirmou que dentro do tema ‘mito e magia’ sempre houve uma necessidade compulsiva do homem de ter a urgência por ‘acreditar’, precipitando, assim, os mitos, a magia e as religiões. Recorreu ao pensamento filosófico de Carl Jung justificando suas buscas aos arquétipos, ‘como remanescentes arcaicos’, para explicar o problema e acabar reconhecendo a existência do *self best* como uma energia compulsiva. Falou que na ótica de Jung este ‘desconhecido’ era o objeto de estudo, com longa bibliografia postulada sobre o mito, em que o homem assumia a postura de ser estruturado ‘como resultante de intervenção do sobrenatural’. Adalice

⁴⁸⁴ Estesia significa sentimento do belo. Fonte: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da língua portuguesa*. 2ª Ed. São Paulo: Nova Fronteira: 1986.

⁴⁸⁵ Obra: **Sabat** (Cerâmica). Artista: **Franklin Cascaes**. Imagem34/pg.282

Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00001-AMPLI. Fotógrafos: Francisco Kaca Sobrinho e João Henrique Stahlke.

⁴⁸⁶ Estesia significa sentimento do belo. Fonte: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da língua portuguesa*. 2ª Ed. São Paulo: Nova Fronteira: 1986.

⁴⁸⁷ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Adalice de Araujo: mito e magia na arte catarinense*. São Paulo, SP: 1978. [nº?], por Jacob Klintowitz. (Parte da Tese apresentada no Simpósio da I Bienal Latino-Americana).

esclareceu que se tornava, então, a razão pela qual, o sentido existencial do homem vinculava-se ao mito. Como falou: “Na questão filosófica este mito se apresentava como ‘o teatro simbólico das lutas interiores do homem’, através do qual poderíamos descobrir as nossas estruturas básicas”. Comentando que essas estruturas eram dinâmicas e podiam seguir três caminhos: alienação, identificação com deuses e heróis, e integração. Disse que era onde os símbolos corroboravam ao encontro do sujeito consigo mesmo. E para explanar sobre o pensamento de Lévi-Strauss a respeito da cultura, destacou o símbolo, e como este funcionava sobre estruturas mentais, acabando por mobilizar a totalidade do psiquismo. Explicou que na ótica de Lévi-Strauss toda a cultura podia ser considerada como um conjunto de sistemas simbólicos, Adalice reforçou a questão do símbolo, assim, em relação com o mito, a magia e a religião, igualmente com base no conteúdo “mágico, sobrenatural, subjetivo”. Mito, magia e religião tinham um ponto em comum: o sobrenatural. Comentou: “Se a religião é o culto a este sobrenatural, a magia irá envolvê-lo com práticas secretas capazes de esconjurar os espíritos maléficos ou atrair benefícios. Daí, porque a psicologia vê, nas praticas mágicas, as sombras do inconsciente”. Identificou que o símbolo se revestia de caráter ontológico e histórico, apoiando-se sobre a comunicação humana, e também afirmando, como os demais palestrantes, que uma das formas mais completas da comunicação humana era a arte. Argumentou que além do sobrenatural, o elo comum entre crença, magia e religião era o símbolo. E dessa maneira, discursou defendendo que o fato da magia poder ser encarada como a ciência de fazer coisas extraordinárias e

maravilhosas, ao mesmo tempo, nos levava a concluir que todas as religiões, sem exceção, eram impregnadas de conteúdo mágico.

“Justamente pela envolvimento com os símbolos é que através da obra de arte, podemos reconstituir toda a cultura humana em seu aspecto mais abrangente, tanto é que através das pinturas pré-históricas – mesmo sem o domínio da escrita – é possível analisar as reações psicológicas e até mesmo as relações sociais dos grupos humanos que as produziram”.

Reforçou, de certa maneira, que com esta hipótese tínhamos uma compreensão de toda a história do homem na arte e no símbolo. Adalice defendeu que devíamos ter cuidado com o resquício da escola francesa, uma herança cultural no Brasil, em que se confundia “fazer arte com importar arte, obstruindo o caminho autêntico da construção de uma identidade cultural”. Em sua ótica, até a Segunda Grande Guerra, a matriz era Paris, e no momento do Simpósio, era Nova York.

Adalice nos brindou com a questão da arquitetura, exemplificando a modernização e a respectiva falta de preservação do patrimônio histórico arquitetônico que estava já afetando a memória cultural do nosso país. Esclareceu que esta mesma confusão estava levando à destruição parcial ou total da arquitetura colonial, e no caso do sul, inclusive da arquitetura dos imigrantes. Citou o modelo da cidade de Curitiba, enfatizando a questão do menosprezo pela memória e seus referenciais: “A modernização é obvio que deve ser feita; porém, construamos dentro do nosso espírito, que pressupõe abertura, o que por sua vez implica na preservação das nossas raízes culturais”. Falou sobre sua

escolha do tema para a apresentação, evidenciando que o objetivo básico era justamente a defesa da identidade cultural, e a comprovação de que o sul não seria como erroneamente se supunha ‘uma Europa abasileirada’. Reforçou a ideia de uma arte mais própria, e que os artistas de Santa Catarina, a confirmavam, buscando suas raízes culturais, e tematizando seu processo de criação ‘na mais pura brasilidade’.

Observamos que Adalice estava preocupada em mostrar a ausência de cuidados específicos em relação ao patrimônio histórico do Brasil. E nesse sentido, trouxe sua contribuição para instigar um olhar com maior acuidade sobre o que de fato cada órgão fiscalizador poderia via a fazer sobre a cultura material e imaterial brasileira, exemplificando situações que ocorriam na arquitetura da região sul brasileira.

Adalice Araújo nos relata que em meio à efervescência da década de 60, entrou na briga pela cultura. Enfrentou uma Curitiba resistente, e sem erguer a voz, se impôs como crítica de arte. Foi quando começou a defender artistas e museus, tornando-se a mais importante crítica de arte da história local. Retirou-se para escrever um dicionário de quatro volumes, com 2400 páginas. Fez um pronunciamento: “Adalice já avisou – se aos cinco minutos de mandar para o prelo o último volume do dicionário, descobrir um novo artista paranaense de talento, parem as máquinas”.⁴⁸⁸ Continuou: “Vai incluí-lo na sua curadoria. Se morrer antes de terminar o serviço, os arremates serão feitos por Nilza Procopiak e Mariza Bertoli”.⁴⁸⁹ De fato, o Dicionário das Artes Plásticas do Paraná

⁴⁸⁸Fonte:

http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=9322&MES=/6/2006&max_por=10&max_ing=5#not acessado em 25/11/11 às 00hs.

⁴⁸⁹ Id. 25/11/11

começou a ser escrito em 1968, quando o jornalista Aroldo Murá convidou Adalice Araújo para escrever uma coluna no Diário do Paraná. Adalice conta que considera seu trabalho quase como uma enciclopédia, que começou a reunir o arquivo no final da década de 60, quando Roberto Pontual, que fez o Dicionário Brasileiro das Artes Plásticas, solicitou-lhe informações sobre arte paranaense. E assim o fez. Em 2006 lança o primeiro volume do Dicionário das Artes Plásticas do Paraná. Adalice parte do pressuposto que com as contribuições locais é que chegaremos a escrever a verdadeira História da Arte no Brasil. Considerada, em 2006, a melhor obra do gênero publicado no país, no ano subsequente de 2007, conquista o Prêmio Gonzaga Duque da ABCA.⁴⁹⁰

3.3.16 Jorge Romero Brest

“Assinalou certa vez que os artistas latino-americanos mesmo não saindo da América Latina, eram aqui festejados, do ponto de vista do reconhecimento, porque, em sua maioria, suas obras se destinavam aos museus e colecionadores”.

⁴⁹⁰ Adalice Araujoé pesquisadora, crítica de arte e professora universitária. É Doutora e Livre Docente em História da Arte pela UFPR. Pelo dinamismo e destaque na sua atuação como crítica de arte, em 2003 a ABCA atribuiu-lhe o Prêmio Mário de Andrade. Fonte: <http://www.brasilcultura.com.br/artes-plasticas/a-critica-de-arte-adalice-araujo-sera-uma-das-homenageadas-no-encontro-internacional-de-criticos-de-arte-da-bienal-vento-sul/>, acesso em 29/02/12 (18h50) 'A crítica de arte Adalice Araujo, foi uma das homenageadas no Encontro Internacional de Críticos de Arte da Bienal Vento Sul', publicado em 19/10/2011 por Redação, nas categorias Almanaque Brasil Cultura, Artes Plásticas, Destaques e com as tags Artes Plásticas, Cultura; acesso em 29/02/12 (18h50) (Portal da Cultura Brasileira 2004-2012).

Jorge Romero Brest,⁴⁹¹ crítico de arte argentino, enviou a tese: *La Arte, la obra de arte, las artes*. Lembrando que Mário Schenberg deveria discursar sobre esta tese a convite de Juan Acha, e ao final, por discordâncias insuperáveis naquele momento entre ambos, se recusou a defendê-la. Jacob Klintowitz se propôs a fazê-lo.

Romero Brest, assim como Oldenburg, mostrou uma preocupação maior com o mercado da arte, procurando demonstrar em síntese, o significado da arte, das obras e da arte em geral. Klintowitz analisou que o interesse do autor foi pela descoberta em nível de essência, com o objetivo de estabelecer a ontologia da manifestação da arte, na apresentação contextual do Simpósio, como Romero Brest evidenciou:

Consecuencias con estas características de relación arte-obra es fácil explicarse por que fracasan las disciplinas pseudocientíficas y las políticas con pretensión orientadora. Porque al enfrentamiento de la sociedad y el individuo se agrega la irreductibilidad de las divergencias que suscita .si las obras son artísticas por el modo estético-ético con que se las hace y esto implica en la des ocultación del ser para que creador y contemplador sean seres existentes, o al revés, si es necesario que sean existentes para des ocultarlo, es evidente la imposibilidad de juzgarlas con los patrones habituales.

⁴⁹¹ Jorge Aníbal Romero Brest, conhecido como 'Coco', (1905-1989) dirigiu o Centro de Artes Visuais do Instituto Di Tella (1963-1969) e do Museu Nacional de Belas Artes (1955-1963) em Buenos Aires. A história de como ele passou a ocupar o trono de sumo Pontífice da vanguarda, cujo poder exerce agora no Instituto Torcuato Di Tella, é algo que nem amigos e nem inimigos ousam inquirir, por reverência. (T.A.) Fonte: <http://www.magicasruinas.com.ar/revdesto029.htm> acesso em 24/11/11 (21H00).

Romero Brest ponderou que todas as pessoas opinam sobre algo acreditando naquilo como causa, de acordo com infinitos parâmetros, em quais não há nenhum estritamente artístico, como escreveu: *La classe social, el grado de cultura, la etapa de desarrollo economico y politicosocial, las convicciones religiosas, los hábitos, etc. Es raro que se las juzgue por la libertad, y mas raro que se la conciba em términos legítimos.* Continuou que precisamos, no entanto, ter um parâmetro aceitável, apesar do rigor de não aceitá-lo. Indagou: *¿Cual es el modelo para ser libre?* Ele próprio enviou a resposta: *Modelo no hay, ni objetivo ni objetivable, tampoco subjetivo: La propia libertad en sentido transcendental. ¿Pero quien la erige como modelo?* Esclareceu: *No hay más remedio que rendirse a la evidencia, extrayendo de la comunión a que conducen las obras en los períodos fertiles, la única posibilidad de juzgar las obras existiendo en el arte provocado por ellas.*

Romero Brest evidenciou que para todos os males há remédios específicos, e assim, colocou que em cada campo artístico se constrói pautas para julgar as obras, segundo sejam seus suportes e modalidades que venha a determinar a obra em si. Esclareceu que a incidência sobre o tipo de material não era falta de coincidência, e sim, a anarquia projetada naquele tempo e cujos rasgos poderiam ser estabelecidos da seguinte maneira: *En primero lugar, que las obras no revelan el menor intento de desocultar el ser y acceder a la verdad, menos la angustia que precede a ‘tener conciencia’;* situou a segunda possibilidade: *Que no revelan lucha con las realidades, esa lucha entre mundo y tierra que no se resuelve en ‘un estúpido convenio sino la permanencia de la misma;* Continuou com a terceira possibilidade: *Que se há producido la*

eliminación de todo o principio absoluto y por tanto del juego dialectico señalado como esse de Heidegger entre la técnica y la esencia de la técnica es certera, todo el proceso del arte visual en nuestro siglo. Romero Brest estava indicando que havia o desmantelando progressivo do organismo plástico, que esse veria a justificar a fundação da terminologia ‘arte’ em novos suportes, com modalidades novas, aproveitando a energia liberada, transformada, acumulada, repartida e computada pela técnica moderna. De forma, a *intensificar las relaciones interpersonales, sin que las obras sean intermediários decisivos.* Finalizou ao agregar que compreendia o aspecto lingüístico de certas manifestações como se elas quisessem dotar a arte visual de unidades discretas, a fim de transformá-las em linguagens.⁴⁹² De tal modo que, foi possível analisar Romero Brest como um dos representantes do pensamento idealista existencial, se apoiando nos trabalhos de Heidegger, e como se expressou: “Com extrema pureza filosófica, no sentido em que permitisse uma lógica irrepreensível ao seu discurso, uma vez que suas premissas fossem aceitas”.⁴⁹³ Dentro desta perspectiva, o autor foi analisado de maneira positiva, como absolutamente coerente, e pessoa organizadora do seu pensamento.

Por que tal interesse sobre Jorge Aníbal Romero Brest? Conhecido também, como *Coco*, foi um dos mais influentes críticos de arte de seu país, vinculado à promoção das escolas de vanguarda entre as décadas de 60 e 70 em toda a América Latina. Romero Brest possuía um genuíno aporte criativo, que o orientava com uma qualidade objetiva. E somado à sua personalidade, sua atitude de confronto, ganhava amigos com a mesma facilidade que fazia

⁴⁹² Tese de Jorge Romero Brest apresentada em espanhol no Simpósio, e com tradução parcial da pesquisadora.

⁴⁹³ Jornal da Tarde. Coluna de crítica. s/n. São Paulo, SP: 1978 [nº?], por Jacob Klintowitz.

inimigos. O que falam dele? Não obstante, Romero Brest desencadeou o reconhecimento de um dos mais importantes movimentos plásticos na Argentina. Aracy Amaral explicou que Romero Brest assinalou certa vez que os artistas latino-americanos mesmo não saindo da América Latina, eram aqui festejados, do ponto de vista do reconhecimento, porque, em sua maioria, suas obras se destinavam aos museus e colecionadores. Explicou que este ‘fenômeno’ dava oportunidades ao surgimento dos casos de ‘autocópia’, nos grandes centros, como também fora abordado por Mário Pedrosa.⁴⁹⁴ Escreveu diversos livros, entre eles sobre a artista argentina Marta Minujin que também participou da I Bienal Latino-Americana de 1978. Estava envolvido com diversas revistas, entre elas, a *Revista Ver y Estimar*, *Primera Plana*, e no Brasil, de publicação virtual, *Concinnitas*, do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

3.3.17 Mirko Lauer

*“Mas, vocês só pensam em exposição?
(...) Mito: (...) a necessidade de que sejam reconhecidos como
elemento importante da arte latino-americana”.*

Mirko Lauer, jornalista e crítico de arte peruano, foi considerado um dos nomes mais importantes do cenário intelectual latino-americano, naquele ano de

⁴⁹⁴ BREST, Jorge apud AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e x-burguer* (1961-1981): São Paulo: Nobel: 1983.

1978. Entretanto, trouxe observações críticas relativas também ao modo de se desvendar a I Bienal Latino-Americana, e seus equívocos. A começar, queixou-se da representatividade dos artistas, em que questionou se a Bienal estava apenas interessada em expor os trabalhos, vindo a inquirir: “Mas, vocês só pensam em exposição? O estímulo à produção e o apoio à associação dos artistas não interessam”?⁴⁹⁵ Desabafou, dando uma aula aos presentes:

“Ou seja, ligados ainda, subalternamente, ao fetiche da obra – a obra que vale por si e por seu isolamento – não conseguimos também nos desligar do fetiche da pura e simples exposição que reúna uma enorme quantidade delas e que nada mais faça do que ali reuni-las”.⁴⁹⁶

Mirko Lauer apresentou um trabalho extenso e complexo sobre o significado do mito. Sua tese “A mestiçagem cultural na América Latina é importante”,⁴⁹⁷ mostrou um conjunto fundamental de estudos antropológicos em que a crítica de arte, raras vezes, considerou-a em suas reflexões. Explicou que “talvez por motivo de tradição metodológica diferenciada, uma parte respeitável da produção artística do continente ficava fora desta perspectiva antropológica e etnográfica”. E em sua ótica, esse desencontro poderia ainda ser positivo, se chegasse a unir estas duas probabilidades, gerando o melhor e mais completo conhecimento sobre a arte latino-americana. Exemplificou que o distanciamento entre estas duas questões ocasionava uma ruptura, visto que suscitava não só uma apreciação muito específica da arte, como a circunscrevia a uma plástica

⁴⁹⁵ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *A bienal: um desperdício*. São Paulo: 1978. [nº?] [s/n]

⁴⁹⁶ Id.Op.Cit. 1978.

⁴⁹⁷ Texto original em português, com síntese da autora. Lembrando, que são originais datilografados, e cuja cópia xerográfica apresenta muitas falhas na reprodução.

vinculada às áreas artísticas dominantes da sociedade. Acrescentou: “Concede quase nenhuma importância ao seu caráter de produto social determinado por leis históricas estreitamente associadas ao processo ideológico”. Falou que: “Semelhante apreciação vinha sendo modificada a grandes passos em diversos países, o que impunha à crítica de arte novos âmbitos e métodos.” Explicou que esta circunstância acontecia naqueles países onde era mais intensa a presença de grupos humanos com tradições culturais e artísticas, claramente diferenciadas, do setor moderno da sociedade: “Em tais casos, a arte popular não é simples versão da dominante, mas sim, aparece como outra arte, merecedora de um tratamento diferenciado, na verdade, amiúde discriminatório”. Observou que também alguns setores da antropologia contribuíram para essa apreensão, por “constituir-se em disciplina para o estudo isolado do chamado primitivo”.⁴⁹⁸

Mirko Lauer falou sobre o mito, destacando que o mito foi sempre matéria de tratamento diferenciado, ao ser associado de maneira automática e exclusiva ao pensamento dos grupos não modernos da sociedade. Falou do mito e da conceituação dentro da arte. Afirmou que a crítica de arte cometia um erro grave:

“Ao julgar que a arte dos pólos modernos do subdesenvolvimento latino-americano transcendeu os limites de um pensamento mítico, como ao julgar que a produção estética das culturas que mantém o contato com os mitos à flor da pele não era propriamente arte”.⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Diário de São Paulo. [S.I.] *Vicissitudes do artista*. São Paulo: 07/11/78. [nº?] [s/n]

⁴⁹⁹ Id. Op.Cit. 07/11/78.

Sugeriu assim, que a presença do mito na arte não se circunscrevesse a outro setor da sociedade, em suas diferentes manifestações, mas, que desde sua própria perspectiva, o mito atravessasse e se articulasse com a arte de ponta a ponta. Interessava-lhe abordar a problemática do mito desde esta última perspectiva, enquanto não atingisse o que havia de dominação e conflito nas relações entre culturas no continente. Ressaltou que se detinha no aspecto interno de nossa diversidade cultural: “Tem-se dito que o mito e sua expressão na arte e literatura constituem uma modalidade através da qual o pensamento latino-americano enfrenta o problema de captar de maneira unitária sua diversidade cultural”.⁵⁰⁰

Mirko Lauer reconheceu que o tema não se esgotava, porque existia a precedência de se mostrar o significado do mito, “como mecanismo e sintoma do processo de captação dos aspectos contraditórios da realidade”. E ao falar do mito como discurso sobre o sistema de ideias de uma comunidade ou como uma forma concreta, e modelo particular, ‘de manifestação da ideologia’, realçou que passávamos a tratar o mito como expressão dessa ideologia verificada, independente da presença ou ausência na arte. Detalhou a questão do mito e o sintoma da alienação:

“Quando dizemos que se trata de um gênero particular, nos referimos a que o processo de elaboração ideológica de uma cultura não se esgota no plano do mitológico; mas, que contém, além disso, um componente objetivo que não é, ao mesmo tempo, em que implica no caráter religioso num sentido amplo e geral. O que nos conduz necessariamente ao

⁵⁰⁰ Id.07/11/78.

problema da alienação que para alguns teóricos é inclusive o nó central de qualquer aproximação ao tema da cultura, particularmente, do pré-capitalismo”.⁵⁰¹

Afirmou seu pensamento crítico, sobre a questão do mito: “Existem vestígios de preocupação nos críticos que veem na revalorização da arte dos setores mais modernos, um obscurantismo ou diretamente uma oposição ao livre desenvolvimento da imagem criadora na arte”.⁵⁰² Explicou que não era esta a posição. E o fato de que o crítico de arte pudesse eleger por meio da arte alguns dos âmbitos populares latino-americanos, não excluía o interesse no campo conceitual. Na ótica de Mirko Lauer, se tornava ainda mais admirável a importância do processo de mestiçagem cultural na América Latina, evidenciando também a religiosidade. Considerou que houve por muito tempo a presença da religião, como um núcleo de oposição às tentativas de destruição cultural, e conseqüentemente, componente chave na identidade de muitos povos:

“Nas condições concretas em que vivemos é difícil imaginar um processo de ‘desalienação’ que signifique algo mais do que a substituição dos mitos próprios por outros alheios. Por outro lado, não está em debate aqui se os mitos devem ser promovidos ou suprimidos, mas sim, a necessidade de que sejam reconhecidos como elemento importante da arte latino-americana”.⁵⁰³

⁵⁰¹ Id. 07/11/78.

⁵⁰² Id. 07/11/78.

⁵⁰³ Id.. 07/11/78.

Complementou seu pensamento trazendo um pouco da história das civilizações, observando o mito e seu tratamento na arte e a estreita ligação com o problema da dominação cultural. Evidenciou a capacidade de uma cultura colocar-se dentro e fora do terreno circunscrito historicamente. Mirko Lauer discorreu sobre o papel ideológico dos mitos, trazendo-os como mediadores, por meio da imaginação, entre a coletividade e as forças da natureza e da sociedade. Falou: “Colocam agora que nem todo o tratamento da mitologia e da arte tem igual capacidade de mediação, e que o problema da dominação cultural se reflete, de modo particular, na presença do mito na arte”.⁵⁰⁴ Realçou os mitos e sua representação plástica, esclarecendo que como nas demais artes, implicava em um passo de reconhecimento do mito à avaliação sob uma perspectiva histórica:

“Encontramos uma mitologia real, ligada de maneira direta à representação de parte do sistema ideológico dominante de uma sociedade, uma mitologia formal, vinculada a sistemas ideológicos não vigentes no processo de dominação numa sociedade. Esta é para nós o eixo central, para uma análise dos mitos na arte e em outras manifestações estéticas, nas quais intervém a representação”.⁵⁰⁵

Mirko Lauer comentou sobre a mitologia real e a mitologia formal. Disse que na mitologia real encontrávamos os elementos religiosos “com ou sem aspas da arte”, na qual se assentava o poder do Estado ou da chefia da tribo sobre as bases finais de sua identidade, elucidando sua capacidade de dominação

⁵⁰⁴ Id. 07/11/78.

⁵⁰⁵ Id. 07/11/78.

ou não. Enquanto na mitologia formal essa se reconhecia como imaginação e codificação ideológica, sendo superada por uma classe ou camada social ou por grupos ou culturas dominados de uma sociedade.

“É em tal medida expressão máxima na imaginação do grau de controle efetivo, alcançado por uma sociedade sobre as forças da natureza. Esta é a mitologia que, raras vezes, é reconhecida como tal por aqueles que a elaboram ou a consomem; mas, que circula sob a aparência de conhecimento objetivo. Obviamente dentro da estrutura de dominação que é formal para uns, pode ser real para outros, e vice-versa: uma ideologia superada pelo setor ‘moderno’ pode ser ainda peça chave de dominação em outros pontos da estrutura social.”.⁵⁰⁶

Mirko Lauer enfatizou o outro lado do mito, constituindo-o com uma linha divisória na atividade produtiva da arte, com a arte sacra: “Definindo-se como aquela especializada em representar a imagem ideológica do poder”.⁵⁰⁷ Enfatizou que a história da arte sob a dominação era a perda de realidade de seus mitos, indicando o processo que transcendia a própria arte e o caráter global. Ele evidenciou que esta denominação de artesanato, era uma ‘(des)classificação’ da arte popular, sendo que estava diretamente comprometida com tal processo:

“O anterior pode ser visto também à luz de uma ‘divisão de trabalho’, que vem desde os primórdios da humanidade, com uma arte sagrada que se realiza dentro de um âmbito especializado, e tem incidência direta na magia, como atividade de governo da comunidade, e uma arte profana,

⁵⁰⁶ Id. 07/11/78.

⁵⁰⁷ Id. 07/11/78.

restrita a um âmbito doméstico, no qual, a própria representação reveste-se de um caráter secundário”.⁵⁰⁸

Falou sobre a história do mito, relatando que a arte popular em nossas sociedades pluriculturais provinha de uma tradição de opressão: “Pois, inclusive as repercussões mitológicas superadas por uma classe dominante mantêm o prestígio de terem sido mitologia real dentro de uma tradição de dominação que buscava articular-se historicamente como civilização”. Continuou explicando que o ingresso ao mundo do folclore nos habilitava a penetrar também na mitologia formal, desde a perspectiva da arte dominante, como um dado objetivo e transcendental, com uma ressalva: “Mas, como temos visto esta formalidade não é intrínseca à arte chamada folclórica, mas sim, produto de uma circunstância social concreta, e da ordem de hierarquias (inclusive estética) que dali se deduz”.

Mirko Lauer falou sobre o processo de interiorização do artista, ou parte da cultura sobrepujada, que ideologicamente se permitiu dominar, mais que um fenômeno estético, tornou-se um processo de folclorização crescente desta arte reprimida. Exemplificou a representação da plástica dos Andes, que por motivos de caráter concreto da dominação cultural na região, evitava tratar alguns mitos reais da cultura quéchua que encontravam canal de expressão “através do ritual e da tradição oral”.⁵⁰⁹

Contou uma história de que no Peru do século XVI, apagavam-se os grandes deuses do império Inca, e os relegava a uma semiclandestinidadade: “A

⁵⁰⁸ Id. 07/11/78.

⁵⁰⁹ Id. 07/11/78.

magia devia abandonar o âmbito político e se refugiava, apenas disfarçada, no mais estreito âmbito comunitário, e no doméstico”. Foi narrando que sua representação assumia limitações que beiravam o realismo, em que ‘os extirpadores de idolatrias’ e seus sucessores reprimiam toda a representação vinculada à religiosidade antiga. Esclareceu que a arte local se retraía em formas de animismo, e que buscava confundir-se com a veneração da paisagem ou da forma, em um nível similar ao da fábula popular em todo o mundo. Era o ‘mito da colonização’.⁵¹⁰

Mostrou como o caso era diferente nas culturas que não tinham sofrido nenhuma injunção direta de outra cultura, exemplificando algumas das tribos amazônicas, em que havia o tratamento estético de seus mitos reais, indicando que tanto a arte, como os mitos e a dominação apresentavam faces distintas em contextos diversos. Mirko Lauer voltou-se para o presente, falando do Peru de 1978. Disse que a arte popular peruana encontrava-se em evolução, apresentando o reflexo das mudanças desde o começo dos anos 60, mas que, na medida em que esses últimos discutiam sobre novos mitos reais, não eram mais reconhecidas como mitologia. No entanto, no plano das reivindicações e da ação política, as formas de pensamento mítico se mantinham, e que a área da representação começava a se voltar para temas e problemas contemporâneos do povo.

Como forma de análise pessoal, Mirko Lauer se posicionou diante da questão dos mitos, dizendo que apesar da sua importância em ‘qualquer aproximação com a arte deste continente’, tratávamos apenas de uma das faces

⁵¹⁰Id. 07/11/78.

do problema global, e que a crítica de arte devia avançar para uma metodologia que englobasse a todas. Demonstrou sua preocupação pelo “risco de passar de um unilateralismo do tipo meramente descritivo e catalogador para outro antropológico e etnográfico”. Continuou: “No entanto, assim como o enfoque socioeconômico abriu uma nova porta à crítica de arte na América Latina, pensamos que a perspectiva mitológica abrirá outras tantas”. Concluiu sua palestra, valorizando a iniciativa da Bienal como “um campo fértil para sua confluência através do debate e da confrontação de posições”.

Mirko Lauer nos presenteou com esta palestra, no sentido de ministrar uma verdadeira aula sobre o mito, como mecanismo e sintoma do processo de captação dos aspectos contraditórios da realidade.

Miroslav Lauer Holoubek,^{LIII} conhecido como Miko Lauer, é tcheco de nascença, e naturalizado peruano. Tornou-se um renomado escritor, poeta, ensaísta e politólogo. Tornou-se membro do diretório do *Diário de La Republica*, onde escreve sua própria coluna editorial. Alguns opinam por dizer que Mirko Lauer tem sua coluna política independente, por conta de sua estreita amizade com o ex-presidente da República, Alan Garcia. No entanto, nestas décadas que sucederam a I Bienal Latino-Americana, Mirko publicou dezenas de livros. Como observamos, Mirko Lauer tem uma versatilidade literária, chegando a ganhar elogios de seus colegas, por ter a habilidade de escrever sobre pressão, um pequeno texto ou uma narrativa editorial, direto, sem ao menos errar nas vírgulas.⁵¹¹ Estudioso da literatura peruana e da América Latina, tornou-se doutor na área.

⁵¹¹ Fonte: <http://www.gci275.com/writing/lauer.shtml>, acesso em 27/11/11 (19h40).

Ao longo das décadas, após a I Bienal Latino-Americana, Mirko Lauer examina o vanguardismo poético peruano com os benefícios de um retrospecto, repetindo uma experiência com seus elementos centrais de deslumbramento simultâneo e desconhecimento ante o tecnológico, suas imagens, sua produtividade, sua lógica íntima. Explica que se aceita a imagem da globalização, mesmo que “ontem fosse por vínculos da revolução, e hoje por seus vínculos à liberdade”.⁵¹² Esclarece que nos anos 90 a intelectualidade dos países pobres tornou o mito cúmplice do avanço social, por conta do desenvolvimento tecnológico sem um correlato social. Elucida: “A teoria da ação histórica das forças produtivas estão agora nas mãos da burguesia”.⁵¹³ Por meio das palavras de Canclini, arremata: *No hay poetas para esto, pero la plástica latinoamericana es de tiempo atrás la heredera de ese deslumbramiento, como lo revela su intento de una relación íntima con la modernidad a través del insumo de los materiales de la nueva técnica.*⁵¹⁴

3.4 A I Bienal Latino-Americana e o Simpósio

“Isso significa que a correria de última hora, que tem sempre caracterizado as grandes promoções no Brasil, se repetirá novamente”.

⁵¹² LAUER, Miko apud CANCLINI, Nestor Garcia. *La producción simbólica: teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI In BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.); Aracy Amaral (colaboradora), et al. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP: 1990,p.64

⁵¹³Id. Op. Cit.,p.64

⁵¹⁴ Id.,p.64

O lado técnico-operacional da mostra estava sendo avaliado por todos. No entanto, aqueles que estavam na labuta pelo planejamento e cumprimento da I Bienal Latino-Americana conceituaram positivamente às ações respectivas as delegações dos países para a mostra, tanto quanto o receptivo do evento no dia da abertura, como a equipe de organização e execução da montagem do pavilhão; valendo-lhes a boa vontade e a busca por soluções práticas, até mesmo, para as questões administrativo-financeiras, no sentido de equacionar muitos dos problemas apresentados no decurso. Houve também questões externas ao evento, que geraram maiores equívocos, demoras, e extravios. Como às relacionadas com o desembarço de obras na alfândega brasileira, e o transporte das obras internacionais programadas para chegar ao porto de Santos e ao aeroporto de Campinas. Lembrando que neste período não existia o aeroporto de Cumbica, e o tráfego internacional do aeroporto de Congonhas, na zona sul de São Paulo, operava em bases mais precárias do que atualmente, servindo também de apoio o aeroporto de Viracopos próximo a Vinhedo, região de Campinas, distante uma hora da cidade de São Paulo.

O 'Estadão' divulgou toda esta preocupação: "Isso significa que a correria de última hora, que tem sempre caracterizado as grandes promoções no Brasil, se repetirá novamente".⁵¹⁵ O editorial justificou que em apenas quatro dias era necessário finalizar a montagem das obras: "Desta segunda-feira até quinta, o trabalho será incessante, uma vez que na sexta-feira passada somente as obras representativas da Colômbia e Paraguai já se achavam no interior da

⁵¹⁵ O Estado de S.Paulo. *Bienal latino-americana sob o desafio de não se tornar efêmera*. São Paulo: 29/10/78 [nº?] [s/n]

Bienal, no Ibirapuera⁵¹⁶. Foi um longo artigo, indicando que essas questões estavam sempre relacionadas às providências de última hora, mostrando-se como um ‘jeitinho brasileiro’, ou seja, como conceito negativo, e já um tanto estabelecido em nossas relações. Finalizado ainda pela forma prosaica, que algumas pessoas, como Carlos Von Schmidt, membro do Conselho de Arte e Cultura, queriam ainda acreditar, que estaria tudo resolvido, em tempo hábil com a alfândega.

3.4.1 O outro lado visto pelos artistas, a (des)organização

“Mito é aquele cara que nunca aparece, magia é o que se tem que fazer para conseguir retirar os trabalhos dos caixotes”.

Newton Cavalcanti

“Criar é o contrário de impasse, ou seja, arte é arte, ou não é”.

Julio Plaza

“Seria o caso de trocar as cento e seis participações por um número limitado e expressivo de participantes”?

Walmir Ayala

A abertura estava prevista para o dia 3 de novembro, de tal forma que até a data do dia 20 de outubro, muitas das obras não só não tinham chegado

⁵¹⁶ Id.OP.Cit. 29/10/1978.

ainda, como foram infelizmente desviadas para outros destinos internacionais. O discurso dos próprios artistas era em tom aborrecido, acrescentando ao fato que no dia oficial da abertura, muitas obras ainda permaneciam encaixotadas, por terem chegado em cima da hora ao pavilhão da Bienal. Eram poucos os brasileiros com suas salas montadas. A mídia estava atenta. Muitos foram os comentários publicados. Exemplificando um dos veículos de comunicação, sem identificação de ‘clipagem’, que veio a divulgar um assunto bastante arguido ao longo da exposição: “A Bienal: um desperdício, tema e ausência dos bons artistas”, indicando que havia a falta de artistas essenciais para ilustrar o tema ‘mitos e magia’. Narrou que esta situação cortava o intento ao meio, citando alguns, como Joaquin Torres García (Uruguai), Rufino Tamayo (México), Antonio Matta (Chile), Wilfredo Lam (Cuba), José Luis Cuevas (México), Fernando de Szyszlo (Peru), Fernando Botero (Colômbia), Antonio Berni (Argentina), entre outros. Este mesmo artigo denunciou: “Dir-se-á que isto ocorre em todas as partes do mundo, com as mais organizadas das mostras internacionais. Mas, há um, porém a agravar, como o caso presente: mesmo entre os trabalhos, bem ou mal vistos do que restou dos países latino-americanos no evento, pouco se pode aproveitar”.⁵¹⁷ Era com este ‘espírito’ que se iniciava uma das mostras expositivas inéditas, na capital paulista.

E para ilustrar como a imprensa era notória na época, descrevemos, na sequência, o pensamento de diversos jornalistas, críticos e artistas, conciliados com esta mídia nacional, que embora gostassem de mostrar a repercussão negativa sobre as demais tentativas positivas de se sobrepujar a intenção inicial

⁵¹⁷ [jornal?] [S.I] *A Bienal: um desperdício, tema e ausência dos bons artistas*. [s/d][nº][s/n].

da Bienal, ainda prevalecia a intenção de organizar, mostrar, e exemplificar, mesmo com um número reduzido de participantes estrangeiros, a arte latino-americana.

A ‘Folha de São Paulo’ trouxe outra manchete: “A Bienal um desperdício”.⁵¹⁸ O artigo sem autor especificado mostrava uma América Latina em uma busca crescente de mostrar sua cultura: “Num ano de latino-americanismo galopante, como está sendo 1978, perdemos em São Paulo a melhor das oportunidades para não só mostrar obras de artistas da América Latina, mas, também demonstrar um modo de ver a arte que sirva de fato à gente desta parte do planeta”.⁵¹⁹ Neste artigo foi citado igualmente o humor das montagens de Pietro Maria Bardi na entrada do pavilhão. E, por toda a mostra, as muitas estilizações das raízes indígenas e africanas, do “arcaico substrato popular”⁵²⁰ de Dimitri Ribeiro, ao balé de Lia Robatto, que trouxeram alegria ao público.

Nesta questão, Roberto Pontual,⁵²¹ representando o ‘Jornal do Brasil’, da cidade do Rio de Janeiro, anunciou que as atenções do público brasileiro estariam inevitavelmente voltadas a esta I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Escrevendo com observações diretas, Pontual identificou que independentemente de certo ou errado nos seus objetivos, métodos e escolhas, o evento chegava a seu momento oportuno, que era um ano chave, 1978, na

⁵¹⁸ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *A bienal: um desperdício*. São Paulo: 1978. [nº?] [s/n]

⁵¹⁹ Id.Op.Cit. 1978. [s/n]

⁵²⁰ Dimitri Ribeiro (SP, 1948) participou da XIV Bienal de São Paulo, em 1977 (recebeu o Prêmio Bienal de SP) Quase nada se encontra a seu respeito na web. No entanto, na I Bienal Latino-Americana apresentou a obra “Águas de Oxalá”, uma instalação ambiental, ocupando 120m². In catálogo, p.67.

⁵²¹ Roberto Pontual, (Recife, 1939-Paris, 1992) crítico contemporâneo, atuante como escritor, publicou a questão da sobrevivência da identidade nacional com foco no pós-modernismo, e organizou diversos documentos sobre arte e artistas da América Latina. Viveu muito anos na França. Fonte: http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/ acesso em 11/12/2011 (12h10).

acentuação do interesse pela arte da América Latina: “No nosso continente, comportará, sem dúvida, um dos raros pontos de vista, na anêmica temporada presente neste país”.⁵²² Pontual trouxe em seu artigo, duas imagens representando um artista uruguaio, e a outra um brasileiro. A primeira imagem identificada como ‘máscara com dentes sobre madeira pintada’ de 1928, era de Joaquin Torres Garcia, com o seguinte texto abaixo da imagem: “Mitos e a magia que podiam estar, mas, não estarão na I Bienal Latino-Americana de São Paulo”.⁵²³ E a segunda imagem era da obra de Marcello Grassmann, ‘Guerreiro com lança’, em água tinta de 1972. Roberto Pontual foi descrevendo situações que se acumularam ao longo dos meses de construção e execução para que a Bienal acontecesse. Explicou as intenções daqueles que estavam à frente da Fundação Bienal de São Paulo, ao mesmo tempo, desculpando-os do ensaio de não conseguir mostrar obras dos artistas mais significativos, por conta de tentativas frustradas. E mesmo assim, Pontual acreditava que a Bienal ainda terminaria com saldo positivo, reconhecendo que nem todos conseguiriam ou acompanhariam esse intento. Defendeu-a em termos numéricos, que era tradicionalmente o forte das bienais paulistas, e disse: “Parece que a edição atual não irá decepcionar. Só do Brasil, há umas cinquenta adesões que estarão constituindo a nossa, a meu ver, exagerada presença nos setores de manifestações e documentação”.⁵²⁴

No sentido contrário, Hugo Bonanni,⁵²⁵ jornalista na época da revista argentina ‘Confirmado’, repercutiu a reclamação que ouvia de seus amigos

⁵²² Id.30/10/78.

⁵²³ Id. 30/10/78.

⁵²⁴ Id.30/10/78.

⁵²⁵ Hugo Bonanni jornalista e crítico argentino, ativo, publicou e organizou o livro ‘Museu de Arte

artistas sobre a falta de organização adequada na montagem: *Encontré muchos amigos, algunos extranjeros y mucha alegría; irónicamente refiriendo se particularmente al grupo de danzas de Lia Robatto, de Bahía, quien presentó un espectáculo de danza itinerante que recorrió todo el pabellón.*⁵²⁶ E continuou: *Y este que recibió las críticas más severas por parte de los entendidos mientras recibía entusiastas aplausos de los turistas extranjeros vestidos de conga y poncho, símbolos de latinidad, y de los extranjeros que gastaban metros de celuloideos para testimoniar el mágico espectáculo.*⁵²⁷ Bonnani enfatizou que o ‘Jornal do Brasil’ do Rio de Janeiro havia comparado a I Bienal Latino-Americana ao que havia se sucedido com o trabalho de Newton Cavalcanti, elucidando apenas as causas negativas desta (des)organização, e acabou por interpretar: (...) *No rumo respeto por la obra de los artistas invitados, La Argentina también fue perjudicada por la incompetencia y desorganización que imperaban, transformando la exposición en una gran pasarela aprovechada por charlatanes y pseudocríticos de arte.*⁵²⁸ A quem Hugo se referia? Positivamente a apresentação do balé de Lia Robatto, e negativamente a apresentação da Argentina pela organização museológica da Fundação Bienal de São Paulo.

Observa-se uma dura crítica à Bienal Latino-Americana. A mídia da época se dava ao direito de reproduzir muitos dos boatos, sem ao menos verificá-los em sua fonte. Também usou a imagem de vários artistas, como a reverberação do que sucedeu às obras de Newton Cavalcanti, que se tornaram ‘bode expiatório’, mostrando uma porta de entrada para divulgar a total

Sacra: Mosteiro da Luz / MAS’, juntamente com Carlos Von Schmidt. São Paulo: Artes, 1987. Fonte: <http://bibweb.fgv.br/> acesso em 10/12/11(19h50). Outro livro publicado foi Artes Plásticas

‘Argentinos em São Paulo’, Brasil: Cultura, Embaixada (República Argentina), 1977.

⁵²⁶ Revista Confirmado. Artigo: *El Mito Del Desencuentro*. Buenos Aires, Argentina: 23/11/78, Nº 464 AÑO 12, por Hugo Bonanni.

⁵²⁷ Id. Op.Cit. 23/11/78.

⁵²⁸ Id. 23/11/78.

incompetência que reinava no setor de montagem da Fundação Bienal de São Paulo.

Nesse caminho, outra jornalista, Ciléia Gropillo,⁵²⁹ também do ‘Jornal do Brasil’, ganhou voz, com o título um tanto quanto provocativo: “Exposição que melhor faria se convidasse Kafka”,⁵³⁰ discursando do mesmo modo sobre as obras encaixotadas do artista, e resumindo que o próprio artista plástico e gravador, Newton Cavalcanti^{531/LIV} comentou perplexo, enquanto esperava que se tomasse uma providência para mostrar sua obra, especialmente selecionada para a mostra. Evidenciando que suas obras continuavam encaixotadas enquanto autoridades e convidados inauguravam ‘com todas as pompas de praxe’ a I Bienal Latino-Americana de São Paulo.⁵³² A jornalista apontou a visão deste artista, que indignado explicava o porquê de sua posição contrária: “Tudo começou como manda o figurino: recebi no dia 29 de junho uma carta convite, acompanhada do regulamento, assinada por Luiz Fernando Rodrigues Alves, solicitando a minha participação com trabalhos vinculados ao tema ‘mitos magia, na área de mestiçagem’”.⁵³³ Em seu depoimento a esta jornalista, Cavalcanti confessou seu estranhamento por conta da exiguidade do prazo, porque a Bienal deveria ter dado a partir daquela data aos participantes, ao menos, seis meses para se preparem. Falando que havia não só atendido às

⁵²⁹ Ciléia Gropillo, jornalista carioca, continua radicada no Rio, escrevendo para seu blog (www.blogger.com/profile/10987436633627771720) e Jornal do Rio. Fonte: diversas, acesso em 10/12/11 (20h20)

⁵³⁰ Jornal do Brasil [S.I.] *Bienal Latino-Americana*: uma exposição que melhor faria se convidasse Kafka. Rio de Janeiro: 09/11/78. [nº], por Cavalcanti, N. apud Gropillo, Ciléia.

⁵³¹ Com vasta experiência artística, até aquele período Newton Cavalcanti, já havia exposto no Brasil, Argentina, Espanha, Noruega, Suécia, Áustria, Inglaterra, Japão, Venezuela, Colômbia, Austrália, Suíça, Portugal, China e Rússia. Recebendo vários prêmios internacionais. Fonte: http://www.casadagravura.com.br/index.php?sec=62&artista=136&artistaNome=Newton%20Cavalcanti&art_letra=N acesso em 23/04/12 (22h30)

⁵³² Id. 09/11/78.

⁵³³ Id. 09/11/78.

exigências, como enviado o projeto de acordo com as especificações feitas, não limitando espaço à participação. Em seu discurso sobre a obra, o projeto de Newton dava destaque às cabeças de índios esculpidas, feitas para o filme ‘Anchieta’, de Paulo Cesar Sarraceni. Explicou que a exigência era que essas cabeças ficassem sobre pedestais em frente a um gigantesco painel com imagens fotográficas, também tiradas do próprio filme. Para este projeto, Cavalcanti solicitou duas salas laterais em que ficariam todos os trabalhos selecionados para a mostra, entre gravuras, óleos e desenhos, representando as várias fases do artista, sem caráter de retrospectiva. Para se entender o que ocorreu exemplificamos, como um todo, o depoimento frustrado deste artista: “Ninguém se entendia e duvido que se estejam entendendo agora. Eu pedi 132m². Pedi e foram concedidos conforme entendimentos mantidos com Luiz Fernando Rodrigues Alves. Se me tivessem dado 3m², tudo bem. Eu faria um projeto para 3m²”.⁵³⁴ Continuou seu desabafo: “Mas, ninguém participou nada a ninguém. Quando cheguei lá, quebrei a cara. Cadê os meus trabalhos”?⁵³⁵ O artista saiu em busca de suas obras e observou que só as fotos maiores, do filme Anchieta, estavam em uma das paredes. Exclamou: “Para mim, nada! Foram três meses de insônia e de trabalho duro para ter tudo pronto a tempo, e veja o resultado: Nem ao menos deram uma explicação”.⁵³⁶ Cavalcanti ilustrou ainda mais: “Eu tentei reunir as obras mais representativas sobre o tema, em sequências que dão um segmento, uma continuidade ao meu trabalho. Ao todo eram cinco trabalhos selecionados para a mostra”.⁵³⁷ Segundo Newton, no dia da inauguração muitos

⁵³⁴ Id. Op.Cit. 23/11/78. CAVALCANTI, Newton apud GROPILO, Ciléia.

⁵³⁵ Id.Op.Cit. 23/11/78.

⁵³⁶ Id. 23/11/78.

⁵³⁷ Id. 23/11/78.

stands ainda não estavam prontos, e os operários encarregados da montagem, dificilmente, eram encontrados. Citando nomes à jornalista, Cavalcanti foi falando da total desorganização da montagem: “Quando reclamei com a pessoa encarregada, o ‘Sr. Guimar’ começou o jogo do ‘empurra-empurra’”.⁵³⁸ Explicou que ninguém sabia de nada, ninguém era responsável por nada, porque ninguém se comprometia. O artista ainda esclareceu que parecia uma bienal de amadores: “Às vésperas da inauguração, o movimento lembrava uma festinha escolar, onde os alunos, munidos de serrotes, martelos, pregos e material de limpeza, gritavam no meio de familiares, improvisados em ajudantes, tentando dar uma arrumação nos *stands*”.⁵³⁹ E isso acontecia, simplesmente, porque segundo o artista, o ‘Sr. Guimar’, encarregado da montagem oficial, ‘passeava’ de um lado para o outro do Ibirapuera carregando seus problemas pessoais, e mais ainda, a direção da Bienal, dificultando tudo. Complementou: “Tinha-se a impressão de um bando de colegiais enfeitando a escola para a chegada do arcebispo, do prefeito, ou sei lá quem, vindo da capital”.⁵⁴⁰ Cavalcanti falou que tinha marcado até um encontro às 6hs da manhã com o ‘Sr. Guimar’ para resolver o seu caso, e que ele simplesmente foi adiando, e sempre dizendo, para todos os artistas, terem paciência, que tudo seria resolvido. Com esses sérios problemas de desorganização, o artista Newton Cavalcanti até ironizou os fatos: “Engraçado é que em qualquer país a preparação de uma exposição leva um ano e, duvido que saia alguma coisa errada. Existe respeito”.⁵⁴¹ Ele estranhou o fato de que uma bienal, em sua concepção, deveria ser tratada como um assunto da

⁵³⁸ Id. 23/11/78

⁵³⁹ Id. 23/11/78

⁵⁴⁰ Id. 23/11/78

⁵⁴¹ Id. 23/11/78

máxima importância, e não se transformar em zona franca, tal a desorganização. Sua paciência se esgotou: “Aqui se convida e desconvida as pessoas com a maior sem cerimônia. O tempo de que a gente pode dispor para trabalhar e criar coisas novas, acaba gastando nessas engrenagens emperradas, que ninguém entende. A desorganização é total. Não há critério para nada”.⁵⁴² Como ele falou: “Todo mundo bonitinho e arrumadinho, deitando discursos, e os trabalhos do artista José Lima presos à parede com tachinhas e percevejos, sem uma moldura de papelão sequer, e sem ao menos uma proteção de vidro. Outros, nem isso”.⁵⁴³ E segundo Newton, até descobrirem como funcionava a engrenagem, foi um pesadelo, porque os operários estavam estrategicamente colocados, e só apareciam quando farejavam a possibilidade de receber gorjetas. Em suas palavras: “Era gente batendo prego de um lado e os quadros dos companheiros do outro lado da divisória caindo no chão”.⁵⁴⁴ Todo este desabafo não foi só pelos seus trabalhos ainda encaixotados no dia da abertura, mas, com a preocupação evidente da repercussão que teria esta Bienal Latino-Americana para o resto das Américas, como uma demonstração de completa incompetência e desrespeito. Comentou também a questão da falta segurança para os trabalhos, explicando que em um momento de distração, qualquer um poderia retirar qualquer trabalho. E ironizou: “Não é que o tema foi bem escolhido?! Mito é aquele cara que nunca aparece, magia é o que se tem que fazer para conseguir retirar os trabalhos dos caixotes (...)”!⁵⁴⁵ Sua argumentação: “A Bienal devorou sozinha o filé e deu os ossos para os convidados roerem, no fim do banquete em

⁵⁴² Id. 23/11/78

⁵⁴³ Id. 23/11/78

⁵⁴⁴ Id. 23/11/78

⁵⁴⁵ Id. 23/11/78

que as grandes e importantes decisões foram tomadas”!⁵⁴⁶ Reclamou do regulamento como do tema, porque depois de definidos, o restante se tornou apenas tarefa acessória, um suplemento: “Se a Bienal soube definir mitos e magia, deduz-se que deveria saber quem convidar. Caso contrário, tudo não passa de um disparate”. Finalizou desolado: “É o mesmo que criar um remédio e só depois pesquisar a doença”.⁵⁴⁷

Segundo outros relatos, havia uma estrutura de suporte tão escondida que praticamente não existia. A parte de sinalização, a cargo do designer Alexandre Wollner,^{548/LV} da DPZ, também não ficou pronta a tempo. Ainda no que se referia à montagem e a comunicação, várias advertências foram feitas. Observou-se que quando as indicações ficaram concluídas foi outra alegação: “Apesar do esforço louvável por sinalizar toda a bienal, as placas contendo o nome do artista, país de origem e tema das obras expostas pecava pelo excesso, com dois metros de comprimento”.⁵⁴⁹ A visão de algumas obras ficou prejudicada, exemplificando as do ceramista Antônio Poteiro.^{550/LVI} Segundo relatos, a comunicação visual roubou a cena de algumas obras porque as placas de sinalização pareciam assumir maior importância e presença do que as próprias obras expostas. Comentou-se: “E se alguns artistas protestaram contra esta sinalização colocando as placas no chão, outros países, como Uruguai,

⁵⁴⁶ Id. 23/11/78

⁵⁴⁷ Id. 23/11/78

⁵⁴⁸ Alexandre Wollner (São Paulo SP 1928). Designer gráfico. Torna-se uma referência em design gráfico no país. Fonte:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia acesso em 10/12/11 (19h30). Cf. Mais observações em nota de fim: XLV.

⁵⁴⁹ [jornal?][S.I.] *Roteiro da bienal latino-americana*. (com imagem “declaração de amor à Venezuela” de URIBES, Camilo) [s/d] [Nº?] [s/n], apud Marta Traba.

⁵⁵⁰ Antônio Poteiro Nascido em Portugal, Poteiro (1926-2010) ficou conhecido como “poeta do barro”: Escultor, pintor, ceramista. Cf. Mais observações em nota de fim XLVI.

Fontes: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_verbete=720 e <http://www.escriitoriodearte.com/listarQuadros.asp> e <http://www.antoniopoteiro.com> acesso em 04/12/11 (16H00).

Paraguai e Bolívia e República Dominicana, não estavam ainda identificados até terça-feira”.⁵⁵¹ Vários jornais do país com astúcia editorial, publicaram a íntegra dos fatos que foram se sucedendo ao longo da Bienal Latino-Americana. Alguns valorizaram a intenção e conduta dos artistas diante de tantas decepções de ordem prática e moral, e outros veículos, no entanto, só divulgaram os episódios positivos.

O ‘Jornal do Brasil’ destacou a objetividade e praticidade dos artistas brasileiros. Exemplificou positivamente Glauco Rodrigues,⁵⁵² que precavido e organizado, saiu do Rio levando na bagagem arame, martelo, pregos e outras ferramentas. No entanto, o jornal parodiou: “E mesmo assim se deu mal: teve que alugar uma escada para montar sua exposição, enquanto outros só o conseguiram depois da Bienal inaugurada”!⁵⁵³ O ‘Estadão’ trouxe em sua matéria a imagem de Poteiro com o seguinte título: “Comparece à bienal com esculturas em terracota”, citando os exemplos de Poteiro (MT) e de Niobe Xandó⁵⁵⁴ (SP). O jornal citou que esses artistas escreveram pedindo um determinado espaço, mas, ao chegar a São Paulo exigiram alterações para mais

⁵⁵¹ Id.Op.Cit. [s/d][nº][s/n].

⁵⁵² O artista gaúcho (1929-2004) Glauco começou a pintar como autodidata em 1945. Nos anos 50 volta ao Rio Grande do Sul onde se junta ao Clube de Gravura de Porto Alegre, fundado por Carlos Scliar e Vasco Prado, e considerado um marco na história da gravura no Brasil. Participou de importantes exposições no Brasil e no exterior, como a Bienal de Veneza de 1964. Em 1967 foi premiado na IX Bienal Internacional de Arte de São Paulo. Em 1987, recebeu o prêmio Golfinho de Ouro Artes Plásticas do Governo do Rio de Janeiro e, em 1999, o Prêmio Ministério da Cultura Cândido Portinari – Artes Plásticas. Fonte: www1.folha.uol.com.br/folha/, acessada em 04/12/11 às 16h20.

⁵⁵³ Jornal do Brasil [S.I] *Bienal Precária*. Rio de Janeiro: 11/11/78. [s/n]

⁵⁵⁴ Xandó, Niobe (1915 - 2010) deu exteriorização a seu rico mundo interior, concretizando, catarticamente, estranhas máscaras que evocavam culturas primitivas e antiquíssimos atavismos, ou então signos que corresponderiam a perdas civilizações. Toda a sua evolução pictórica podia ser resumida num gradativo mas irreversível processo de afastamento da natureza e de adoção de uma simbologia fantástica, na qual a imaginação desempenhava papel preponderante, descambiando não raro no mítico e no mágico. Fonte: texto de José Roberto Teixeira Leite em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?/ acesso em 04/12/11 (17h00).

ou para menos.⁵⁵⁵ Nesta questão a ‘Folha de São Paulo’ também enalteceu o trabalho de Niobe Xandó já em maio daquele ano: “Niobe Xandó prepara sua participação na Bienal Latino-Americana deste ano, dedicada ao tema mitos e magia: Esta artista é mestra no tema, aborda, há vários anos, produções com alta qualidade”.⁵⁵⁶ O jornal se referiu também ao artista brasileiro Antonio Henrique Amaral,^{557/LVII}que residia nos EUA, e que estaria ocupando o maior espaço para um artista nesta Bienal: “1100m², e não vai apresentar nenhuma obra sobre o tema ‘mitos e magia’; mas sim, a sua arte, sem nenhum rótulo, com o qual a Bienal concordou”.⁵⁵⁸

⁵⁵⁹ ‘O Pacote dos mitos’ de Pietro Maria Bardi

Hugo Bonanni adicionava sempre um tempero especial quando falava do Brasil, e

⁵⁵⁵ O Estado de SP [S.I.] *Bienal Latino-Americana: sob o desafio de não se tornar efêmera*. São Paulo: 29/10/1978. [nº] [s/n].

⁵⁵⁶ Folha de SP [S.I.] *Tema e maestria no tema maio*. São Paulo: 29/05/78. [s/n]

⁵⁵⁷ Antonio Henrique Amaral (1935 – 2000) foi pintor, gravador e desenhista. Tornou-se um dos mais renomados artistas brasileiros. Cf. Mais observações em nota de fim: XLVII. Fontes: <http://www2.uol.com.br/ahamaral/artista/index.htm> e http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?/ acesso em 04/12/11(17h10).

⁵⁵⁸ O Estado de SP [S.I.] *Bienal Latino-Americana: sob o desafio de não se tornar efêmera*. São Paulo: 29/10/1978. [nº] [s/n].

⁵⁵⁹ Obra: **O Pacote dos mitos** Artista: **Pietro Maria Bardi** Imagem35/pg.314

Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, junho 2012, código 01BLA_00355 Autor desconhecido.

principalmente de Pietro Maria Bardi⁵⁶⁰: *La propuesta de Bardi parece encontrar una respuesta en la obra enviada por Antonio Henrique Amaral, artista brasileño que reside en los EUA y que ocupa el mayor espacio concedido a un artista en esta bienal – la coherencia de su obra impacta al espectador.*⁵⁶¹ Explicando que o ‘profesor’ Pietro Maria Bardi era o verdadeiro mito da cultura brasileira, Bonnani continuou rasgando elogios ao professor: *Su participación en la Bienal Latinoamericana sorprendió en dos aspectos. El primero era entender como el más famoso e intransigente enemigo de la Bienal de SP accedía a participar, y en segundo lugar era que ver qué era lo que el artista Bardi mostraría.*⁵⁶² Depois de mostrar sua admiração, explicou que o resultado foi uma demonstração talentosa sobre o tema em vigência pela Bienal, julgado com etiqueta por Bardi.

‘Bambuzal’ de Antonio Henrique Amaral ⁵⁶³

O ‘Estadão’
além de discursar
sobre o espaço
ocupado por Antonio
Henrique Amaral
ponderou longamente
pela presença do

⁵⁶⁰ Bardi entre 1947 a 1996 cria e comanda o Museu de Arte de São Paulo, MASP. (me consta que foi Assis Chateaubriand) Paralelamente, mantém sua atividade de ensaísta, crítico, historiador, pesquisador, galerista e *marchand*. Tendo cumprido quase um século de vida a provar sua definição de si próprio, em resposta ao parceiro Chateaubriand: "Sim, sou um aventureiro". Mais informações no capítulo I dessa pesquisa. Fonte: <http://www.institutobardi.com.br/bardi/biografia/index.html>, acesso em 04/12/11 (17h20).

⁵⁶¹ Revista Confirmado. *El Mito Del Desencuentro*. Buenos Aires, Argentina: 23/11/78, Nº 464 AÑO 12, por BONNANI, Hugo.

⁵⁶² Id.Op.Cit. 23/11/78.

⁵⁶³ Obra: **Bambuzal** Artista: **Antonio Henrique Amaral**. Imagem36/pg.315

Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, junho 2012, código 01BLA_00100. Autor desconhecido

artista plástico Julio Plaza,⁵⁶⁴ com o título “Arte é arte”. O jornal enfatizou que Julio Plaza por estar cansado de tantas discussões, acabou por dar um depoimento. Eis parte de seu pensamento: “A discussão sobre o fato do Brasil de consumir arte de dois em dois anos, desta ou daquela maneira, parece-me irrelevante. O problema parece ter características mais profundas, e é assim como eu o vejo e sinto: o mal sobre as linguagens, minha produção e na dos outros”.⁵⁶⁵ A importância de seu discurso foi enfatizar a questão de ser criado, no ambiente artístico, um local com uma situação de predomínio da linguagem verbal sobre as linguagens não verbais. Explicou que a imposição a esses últimos discursos ideológicos de poder e do poder pelos ‘não-artistas’, ou seja, aqueles que estavam à margem das questões institucionalizadas, deixavam claro o ressentimento geral, porque esta situação permitia a manipulação da produção artística por parte da metalinguagem, impondo leituras e significados diversos. Julio Plaza estudava as questões sobre metalinguagem, chegando a chamar de ‘faroeste artístico’ o caso que se tornava cada vez mais explícito quem ganhava era quem detinha o discurso de poder. Mencionou que por conta das manipulações históricas, assistiam-se às exposições, publicações, que eram meras jogadas de mercado, com imposição de linguagens e figuras convenientes a determinados programas, apenas para evidenciar os recortes ideológicos de

⁵⁶⁴ Julio Plaza González (Madri, 1938 - SP 2003). Artista intermídia, escritor, gravador e professor. Vem ao Brasil em 1967, integrando a representação espanhola que participa da IX Bienal Internacional de São Paulo. Ingressa na ESDI, no RJ, com bolsa de estudos concedida pelo Itamaraty. Leciona linguagem visual e artes plásticas, como artista residente, no Departamento de Humanidades da Universidad de Puerto Rico, entre 1969 e 1973. Em seguida, muda-se para São Paulo, onde se torna professor da ECA/USP e da FAAP. Tendo sido meu professor na graduação em Comunicação Visual. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?/ acesso em 04/12/11 (17h30).

⁵⁶⁵ O Estado de S. Paulo. *Bienal latino-americana sob o desafio de não se tornar efêmera*. São Paulo: 29/10/78 [nº?] [s/n]

produção. Indicou que a metalinguagem estava em voga, comparando esta situação similar à situação ‘bienal’, similar a outras instituições que protegiam e veiculavam arte. Plaza trouxe certa clareza à imposição de formas de metalinguagem, debates frontais e simétricos, e críticas através do verbal, explicando que esses fatos levaram às profundas distorções linguísticas e ideológicas do fazer artístico, criando “míticas, místicas e desgastes que fizeram perder a sensibilidade sobre a própria coisa”.⁵⁶⁶ Prosseguiu: “Não se possui a coisa pela nomeação. Há uma anomalia: o sistema de distribuição com mais recursos cresceu mais do que o sistema de produção. Aquele que quer engolir esse impõe sua ideologia”.⁵⁶⁷ E assim, Plaza foi discorrendo eloquentemente. Colocou o predomínio da demanda dos significados mais ou menos estereotipados, esclarecendo a respeito da característica da democracia ‘artístico-totalitária’ que era chamada de ‘mercado’, numa situação em que as patrulhas ideológicas, a qual nomeou de ‘censura branca’, mediam a criação artística intelectual. Comentou que essas patrulhas foram mensuradas pelo seu nível de engajamento político, nacional e continental, e da mesma maneira, pelo engajamento mercadológico de seu autor, cabendo ao artista ficar no seu lugar. Falou que “para os nostálgicos de 1968, se havia situações como aquela, não eram novas, já os artistas dos períodos nazi, fascista, franquista e estalinista tinham dado sua resposta, cabendo a nós recolhê-la”.⁵⁶⁸ Explicou que o resquício era apenas lutas pelo poder, ao nível nacional e continental e isto, nada tinha a ver com a arte: “Criar é o contrário de impasse, ou seja, arte é arte, ou não é”.⁵⁶⁹

⁵⁶⁶ Id. 29/10/1978.

⁵⁶⁷ Id. 29/10/1978.

⁵⁶⁸ Id. 29/10/1978.

⁵⁶⁹ Id. 29/10/1978.

Walmir Ayala⁵⁷⁰/L^{VIII} trouxe à tona a questão de outro importante artista brasileiro, que tinha participado, no ano anterior, na XIV edição internacional: “Voltando à participação brasileira, soubemos da desistência de Rubem Valentim,⁵⁷¹/L^{IX} convidado a participar desta Bienal. Ele seria sem dúvida, o carro-chefe da coletiva”.⁵⁷² Explicou como era o perfil do exigente e obsessivo artista Rubem Valentim, cuja confusão interpretativa do tema e diluição do sentido básico da proposta, desinteressou-o de se apresentar. No entanto, o crítico afirmou que com Rubem Valentim, o Brasil poderia ter montado uma exposição de grande porte, antológica e de caráter retrospectivo, capaz de fazer frente às melhores propostas internacionais. Ayala continuou elucidando as falhas, explicando que vigorava, além disso, o sistema de festival, em que a efervescência superficial sacrificava a imagem que o tema ‘mitos e magia’ autorizava. Perguntou: “Seria o caso de trocar as cento e seis participações por um número limitado e expressivo de participantes? E, porque não, um único artista como Rubem Valentim, com a alta validade de seu processo”?⁵⁷³ Ayala exemplificou também o tema trabalhado das ‘locomotivas’, tratados hiperrealisticamente pelo gaúcho Glauco Pinto de Moraes, que jamais poderia ter sido destorcido a ponto de se adequar à legenda de mito ou magia, indicando que isso não desmerecia a obra do artista, no entanto, esclareceu que o equívoco

⁵⁷⁰ Walmir Ayala (Porto Alegre/1933 –RJ/1991).Dedicou-se a vários gêneros literários: poesia, conto, romance, teatro, literatura infantil, diário íntimo, crônica, crítica (de artes plásticas, literatura e teatro).Fonte:<http://www.revista.agulha.nom.br/wayala.html>, acesso em 10/12/11 (20h30). Cf.Mais observações em nota de fim:XLVIII.

⁵⁷¹Rubem Valentim (1922-1991) foi um pintor, escultor, gravador, e professor baiano. É considerado um dos grandes pintores construtivistas brasileiros.Fonte:<http://www.pitoresco.com/brasil/valentim/biografia.htm>, acesso em 04/12/11 (17h40). Cito que causou grande reverberação sua não participação na I Bienal Latino-Americana. Cf.Mais observações em nota de fim: XLVIX.

⁵⁷² A Notícia. [S/I] *A bienal latino-americana: o tema em questão*. Rio de Janeiro, RJ: 10/11/78. [nº], por Walmir Ayala.

⁵⁷³ Id.Op.Cit. 10/11/78.

pertencia apenas à coordenação da própria Bienal. A sala do artista na I Bienal Latino-Americana era uma das que tinham despertado o maior interesse no público.

A imprensa divulgava e muito, apontando tanto questões positivas como contraditórias em relação à mostra. Nossa fonte de consulta a esta pesquisa basicamente se resumiu aos jornais da época. Observamos que houve tentativas bem sucedidas de apresentação por parte dos artistas. Citamos as expressivas contribuições do mineiro G.T.O,^{574/LX} do goiano Antônio Poteiro, embora ambos com poucas peças; da artista catarinense Eli Heil⁵⁷⁵ e do pernambucano Alcides Santos⁵⁷⁶. Foram citados igualmente Grupo Etsedron,⁵⁷⁷ Sonia Rangel⁵⁷⁸ e Valdir Sarubbi.^{579/LXI} Esclarecemos que G.T.O, era o nome do artista Geraldo

⁵⁷⁴ G.T.O. (1917 Itapeverica/MG-1990). Sua excelência já era unanimidade nacional no fim da década de 1960. Participou de várias exposições coletivas em países europeus e americanos. A pluralidade de suas figuras termina por construir imagens de grande equilíbrio e unidade formal. ("Pequeno Dicionário do Povo Brasileiro" – Lélia Coelho Frota) In <http://www.galeriaestacao.com.br/artista/11>, acesso em 04/12/11 (21h36). Cf. Mais observações em nota de fim: LX.

⁵⁷⁵ Eli Heil (SC,1929) Eli Malvina Heil nasceu em 1929, na cidade de Palhoça, Santa Catarina. Pintora, desenhista, escultora e ceramista autodidata, participou de inúmeras exposições no Brasil e no exterior. Realizou um trabalho único, de difícil classificação, que na XVI Bienal Internacional de São Paulo foi catalogado como "Arte Incomum" (Art Brut). Como ela mesma definiu: "A arte para mim é a expulsão dos seres contidos, doloridos, em grandes quantidades, num parto colorido".

Em seu processo de criação utilizou os mais diversos materiais (saltos de sapato, tubos de tinta, canos de PVC, etc.) e inventou inúmeras técnicas. Fonte: www.eliheil.org.br/, acesso em 23/04/12 (23h05)

⁵⁷⁶ Alcides Santos (PE,1945) Em 1975, recebe o Prêmio Sesquicentenário do diário de Pernambuco no II Salão de Arte Global de Pernambuco. Em 1976 participa do Salão Nacional, Rio. Em 1977, participa da exposição "Santeiros Imaginários", Paço das Artes, São Paulo. Em 1978, participa da exposição "O Circo", Paço das Artes, São Paulo. Fonte:

<http://alexandreblamingac.blogspot.com/2009/02/alcides-santos.html>, acesso em 04/12/11 (19h00).

⁵⁷⁷ Grupo ETSEDRON: Fontes: AMARAL, Aracy. *Yes, nós temos artistas*. Arte Hoje:Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, ano 1, n.11, maio de 1978, p. 16 – 18. I Bienal Latino-Americana de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, outubro 1978. Catálogo. Datilografado. 139 p. Il. MARIANO, Walter. ETSEDRON, o avesso do Nordeste. Disponível em <<http://www.rizoma.net/interna>> Acesso em: 03 jun. 2007. (11:58); KLINTOWITZ, Jacob. Ivald Granato, gênio, inventor do granatês. Disponível em <<http://www.revistagulha.com.br>> Acesso em 30 maio 2007; SALAS, Nestor Omar

D´el-Pino. El sur también existe. Disponível em: <http://www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/porto_virgula/pv35/> Acesso em: 30/05/2007; SCHMIDT, Carlos Von. Carlos Von Schmidt por CvS. Disponível em: <<http://artedossipontos.com/cvs.php>> De 13/07/2007, acesso 11/11/11:12H20.

⁵⁷⁸ Sonia Rangel foi cocriadora do grupo do balé baiano juntamente com Lia Robatto.

⁵⁷⁹ Sarubbi (1939, Bragança/PA – 2000. Participou, entre outras, em 1970, da Pré Bienal de São Paulo; em 1971, entre outras edições das bienais internacionais. Fonte:<<http://www.art-bonobo.com/valdirsarubbi/02-sabi.htm>>, acesso em 04/12/11 (21h44). Cito como curiosidade, que é

Teles de Oliveira, um dos maiores escultores da cultura popular mineira, cujo trabalho passou a alcançar grande importância na cena artística. Sua primeira escultura surgiu de um sonho, em 1965, que teve para ele o significado de ‘legado divino’, e passou, então, a encarar como sua missão. Foi indicado para as Bienais de São Paulo de 1969 e 1971, porque já possuía notoriedade internacional. A artista plástica catarinense Eli Heil foi acatada como a ‘maior revelação de arte de intuição primitiva’. O crítico Roberto Pontual a avaliou pelo trabalho em execução, como as peças mais elaboradas, sendo essas, ‘tapeçarias-objetos’, em que preservava a deformação ‘ingênuo-expressionista’,^{LXII} e o crítico Walter Zanini, a comparou ao período dos *fauves* do final do século XIX e início do século XX.^{LXIII} Alcides Santos, foi evidenciado pelo crítico Jacob Klintowitz, por ser um artista que declarava o seu direito à existência e ao compromisso com a vitalidade^{LXIV}. Interessante observar que entre todas as biografias pesquisadas, esta é a primeira que evidencia a sua participação, em ‘Sala Especial’, em currículo na I Bienal Latino-Americana. Já o Grupo Etsedron, anagrama em que a palavra ‘Nordeste’ está escrita ao contrário, ao pesquisar sua história, encontramos muitas controvérsias, inclusive um estudo de Walter Mariano,⁵⁸⁰ baseado também nos estudos da crítica de arte baiana Matilde Matos,⁵⁸¹ sobre os passos que antecederam a presença do grupo a I Bienal Latino-Americana. De forma a evidenciar um questionamento de como

apenas o segundo artista que divulga em CV a participação na Bienal que aqui pesquisamos. Cf. Mais observações em nota de fim: LXI.

⁵⁸⁰ Walter Mariano defendeu a dissertação de mestrado ‘ETSEDRO’ pela Universidade Federal da Bahia, da Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, em Salvador em 2005, 100pgs. Sob orientação do Prof. Dr. Luiz Alberto Freire (UFBA). Cujas bancas examinadoras foram compostas por seu orientador, pelo prof. Dr. Antônio Fernando Guerreiro Moreira de Freitas (UFBA), e pela Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves (USP).

⁵⁸¹ I Bienal Latino-Americana de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, outubro 1978. Catálogo datilografado, p.139. In MARIANO, Walter. *ETSEDRO*, o avesso do Nordeste. Disponível em <<http://www.rizoma.net/interna>> de 03 jun, 2007:11H58. Acesso em 11/11/11 (12H30).

realmente se procedeu a sua efetiva participação na Bienal. Explicaram os ‘ambientes’ do Etsedron, instalados com diversos ‘cipós, palhas, couro, cabaças, sementes, buchas, raízes, que constituem os elementos da natureza do sertão nordestino’, que foram apresentados nas edições internacionais de 1973, 1975 e 1977, e em particular, na Bienal Nacional de 1974, vencedor do grande prêmio. Ao se apresentarem, como integrantes da ‘seção Mitos e Magia de origem africana’⁵⁸², segundo a crítica, depois de meses aguardando a verba para a montagem da primeira exposição do grupo em sua cidade natal, também ano de 1978, as peças de matéria orgânica, depositadas no Museu de Arte Moderna no Solar do Unhão, teriam se deteriorado. Restou ao grupo “promover o ritual da queima de suas peças remanescentes em Jauá, litoral norte do estado da Bahia, e enviar estas cinzas para a I Bienal Latino-Americana em São Paulo”,⁵⁸³ com o título ‘A morte do mito’, de acordo, com a temática da Bienal. Explica-se que este ritual nomeado por ‘Metagênese e Apocalipse’, configurou o marco de interrupção da trajetória do grupo, a partir de 1979.⁵⁸⁴ Segundo Lisbeth Rebollo, este grupo, Etsedron é igualmente importante referência da Arte Ambiental no cenário das bienais de São Paulo dos anos de 1970. E sua intenção era desenvolver uma estética contemporânea nas artes visuais, a partir da identidade

⁵⁸² I Bienal Latino-Americana de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, outubro 1978, Catálogo impresso, p. 76.

⁵⁸³ “O ano de 1978 já vai longe. Nele “morreu o mito”, o ETSEDRON e a Bienal Latino-Americana. Morreu “melancolicamente” (SALAS, 2007), de “morte matada”, “assassinada” e “até hoje descansa em paz, a espera de alguém com bom senso e visão suficiente para ressuscitá-la”. (SCHMIDT, 2002). Fonte: AMARAL, Aracy. *Yes, nós temos artistas*. Arte Hoje: Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, ano 1, n.11, maio de 1978, p. 16 – 18.

⁵⁸⁴ Fontes: KLINTOWITZ, Jacob. *Ivald Granato*, gênio, inventor do granatês. Disponível em <<http://www.revistagulha.com.br>> Acesso em 30 maio 2007; SALAS, Nestor Omar D´el-Pino. El sur. Também existe disponível em: <http://www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/porto_virgula/pv35/> Acesso em: 30/05/2007; SCHMIDT, Carlos Von. Carlos Von Schmidt por Cvs. Disponível em: <<http://artedosipontos.com/cvs.php>> Acesso 13 /07/2007(21h30).

cultural brasileira.⁵⁸⁵ Lisbeth nos explica a trajetória de um de seus mentores após a dissolução do grupo, em que Edison da Luz ao reconstituir os trabalhos tridimensionais, com cipó, retirava sua matéria prima da Mata Atlântica: “A prática da arte em comunidade, em região pobre vizinha às grandes cidades, com dimensão de inclusão social, estava já presente àquela época”.⁵⁸⁶ Ela legitima sua importância como um antecedente interessante para pensarmos ‘outras práticas, com a mesma orientação’, e justifica seu destaque no cenário artístico atual.

E dando continuidade à participação de outros artistas, mencionamos a participação, do paraense Valdir Sarubbi, que percebeu que seus labirintos sugeriam rios vistos de cima, e os organizou junto com as rachaduras dos ‘muiraquitãs’, amuletos indígenas, e ‘tangas marajoaras’, objetos usados em rituais de cerimônias indígenas, representando duas formas estéticas, importantes da cultura amazônica. Em sua obra plástica, o rio transformou-se em seu objeto de estudo, em que as paisagens, o rio, a canoa, o remo, a árvore e a iconografia das águas se confrontavam com formas geométricas.⁵⁸⁷ Evidencio (pela segunda vez apenas) que nas biografias pesquisadas, entre todos os artistas e críticos, Sarubbi é outro artista que divulga, no currículo, a sua participação na I Bienal Latino-Americana.

⁵⁸⁵ Gonçalves, Lisbeth Rebollo In Jornal Abca. (Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Seção Nacional da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte). *Arte frágil, resistências*: a natureza como tema. Ano VII. Novembro de 2009, nº 22, p.14-15, por Lisbeth Rebollo Gonçalves. [Presidente da ABCA: Lisbeth Rebollo Gonçalves. Jornalista responsável: Margarida Nepomuceno MTB 16276].

⁵⁸⁶ Id. Op.Cit. Novembro de 2009, p14-15.

⁵⁸⁷ Sarubbi mostra, na I Bienal Latino-Americana, motivos naturais e culturais gerando formas simbólicas, cujos elementos componentes (do verde ao barrento) fazem parte de uma linguagem que desvendava e filtrava uma Amazônia telúrica, simbólica e poética.

Fonte: <<http://www.artbonobo.com/valdirsarubbi/02-sabi.htm>>, acesso em 04/12/11(21h44). Cito que é apenas o segundo artista que divulga em CV a participação na Bienal que aqui pesquisamos.

Os jornalistas gostavam de falar dos artistas que de algum modo conseguiam dialogar com a I Bienal Latino-Americana de São Paulo. É importante abrir um espaço aqui, explicando o grupo da paulista Lia Robatto, ‘baianos por adoção’. Defende-se dizer que se representaram ‘magicamente’ nesta Bienal, configurando um estado brasileiro, o qual lutava para impor localmente a sua linguagem contemporânea e, simultaneamente, um Nordeste que buscava visibilidade artística dentro de um contexto que privilegiava o sudeste do Brasil.⁵⁸⁸ Assim, veio a provocar, no bom sentido, a recuperação parcial da história diante à necessidade recorrente que havia por parte dos próprios baianos de entender a participação de seus artistas ‘baianos’ na I Bienal Latino-Americana. Além do fato, de serem integrantes desta Bienal que pretendia discutir o processo de afirmação da arte latino-americana diante da hegemonia dos Estados Unidos da América.

A opinião editorial da ‘Folha’⁵⁸⁹ pronunciou-se ainda sobre os artistas que não conseguiram dialogar, ou mesmo acessar o grande público, como Israel Pedrosa.^{LXV} Este artista foi apresentado como um ‘grande equívoco’, por mostrar pesquisas “da cor inexistente, que ficavam a quilômetros de qualquer relação operacional com o mito ou a magia”.⁵⁹⁰ O corpo editorial do jornal

⁵⁸⁸ A partir da descrição dos trabalhos das artistas Sonia Rangel e Lia Robatto e do grupo ETSEDRO, o artigo (aqui transcrito parcialmente) objetiva contribuir para o resgate deste importante momento da história. (AMARAL, 1978, p. 16), inserindo-se em uma tendência da década de 70, presente na (I) Bienal de Gravura Latino-Americana (Porto Rico, 1970) e na (I) Bienal Ibero-Americana de Pintura (México, 1978), retomada na década seguinte na (I) Bienal Latino-Americana de Gravura (Curitiba, 1984), na Bienal Latino-Americana de Arte (Cuba, 1984) e, mais recentemente, na I Bienal do Mercosul (Porto Alegre, 1997). Fonte: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3667/2694>, acesso em 04/12/11 (20h00). Texto de PESSÔA, Yumara. *Colorindo cinzas: a participação baiana na I Bienal Latino-Americana*. Publicado na Revista Cultura Visual: Salvador, Nº 10, Setembro/2007. ISSN 2175-084X (versão eletrônica) ISSN 1516-893X (versão impressa). Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) de São Paulo – Mitos e Magia.

⁵⁸⁹ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *A bienal: um desperdício*. São Paulo: 1978. [nº?] [s/n]

⁵⁹⁰ Id., 1978. [s/n]

deixava claro que as presenças não contrabalançaram as ausências, e que os envolvidos haviam depositado todas as suas esperanças na sua representatividade. Indicou-se o papel fomentador dos artistas de fora, citando o exemplo do México, que ofereceu o propósito de abranger o popular e o erudito, o passado e o presente, a arte e o documento. Mas, como contra argumento, o editorial frisou que “o conjunto reunido terminou insuficiente para dar uma visão correta das forças míticas e mágicas que percorriam tão profundamente a vida diária e a expressão artística mexicana”.⁵⁹¹ Ainda acrescentou as duvidosas inclusões de alguns pintores abstratos contemporâneos no conjunto, explicando que dispersavam o seu núcleo. Outro exemplo citado foi a sala ‘vazia’ que o *Centro de Arte y Comunicación - CAYC*⁵⁹² de Buenos Aires, dedicou ao ‘mito do ouro’. Em contraponto, o editorial confirmou que ali havia um grupo de teóricos e artistas dispostos a definir e a executar, claramente, o que era necessário à conclusão de uma determinada tarefa. De tal modo, que o editorial enalteceu uma qualidade do grupo: “Isto é raridade num continente que insiste em privilegiar as grandes improvisações, mesmo quando a questão é sistematizar evidências do fenômeno artístico”.⁵⁹³ Este mesmo jornalista, Hugo Bonanni, defendeu os artistas argentinos, mostrando que seu país havia concorrido com o Grupo dos Treze, juntamente com Liliana Porter, Martha Minujin, José Maria Cáceres, Juana Butler, Xul Solar,⁵⁹⁴/LXVI entre outros, e com a presença do crítico Ernesto Sábato mostraram um panorama qualificado. Explicou que o

⁵⁹¹ Id.,1978. [s/n]

⁵⁹² Lembrando que o mesmo CAYC (*Centro de Arte y Comunicación*) Argentina, foi vencedor da edição anterior da Bienal Internacional de SP, e nesta Bienal de 78 deu mais demonstração de poderio financeiro, aparecendo apenas para armar sua exposição não só com ferramentas, mas, até com sete ou oito operários exclusivos. Sempre coordenado por Jorge Glusberg.

⁵⁹³ Id.,1978.

⁵⁹⁴ Este *Grupo de Los Treze*, pertencente ao espaço CAYC, apresenta todos os membros deste grupo relacionados. Fontes diversas. Cf. Mais observações em nota de fim: LVI.

‘Grupo dos Treze’, premiado na Bienal Internacional anterior, tinha despertado uma grande curiosidade do público, mostrando seriedade em sua pesquisa. Bonnani discursou sobre os artistas, valorizando as jornadas de latinidade expressas em suas obras, como as do chileno Juan Egenau⁵⁹⁵ e da gravadora argentina Lilian Porter que demonstraram uma verdadeira magia sobre o poder da autêntica criação. Como observamos: *Egenau, como Porter, entienden su que hacer como una reedición original y contemporánea de obsesiones, fantasías, aspiraciones e inquietudes inherentes a la naturaleza humana que ningún racionalismo podrá extinguir.*⁵⁹⁶

Em São Paulo, o ‘Estadão’ também trouxe um panorama desses artistas, anunciando: “Fatos pitorescos também não tem deixado de acontecer. A argentina Marta Minujin esteve montando na Bienal um obelisco, réplica daquele que existe em Buenos Aires, na ‘Rua 9 de Julho’, em tamanho natural, ou seja, 70m de altura só que na posição horizontal”.⁵⁹⁷ No Rio de Janeiro, Roberto Pontual, em sua coluna editorial apreciou igualmente a participação: “A Argentina contará com sete presenças individuais, destacando-se as de Marta Minujin e David Lamelas,⁵⁹⁸/LXVII e com uma nova representação coletiva do *Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires- CAYC*, vencedor da

⁵⁹⁵ Juan Egenau (Chile/1927-1987) escultor. Entre muitos outros, Juan Egenau recebeu o Primeiro Prêmio de Escultura, no LXXIV Salão Oficial de Santiago (1963), o Primeiro Prêmio da III Bienal de Escultura (1967), Grande Prêmio Universidade do Chile para Escultura no “Certamen Nacional Chileno” de Artes Plásticas (1976) e o Grande Prêmio Bienal Internacional de Arte de Valparaíso (1979). Em 1978 se licenciou em Artes com menção em Escultura, na Universidade do Chile. A partir desse ano foi professor de escultura na Universidade do Chile, cargo que desempenhou até a sua morte. (T.A.) Fonte: <http://www.portaldearte.cl/autores/egenau1.htm>, acesso em 10/12/11 (22h50).

⁵⁹⁶ Revista Confirmado. *El Mito Del Desequilibrio*. Buenos Aires, Argentina: 23/11/78, Nº 464 AÑO 12, por BONNANI, Hugo.

⁵⁹⁷ O Estado de SP [S.I] *Bienal Latino Americana: sob o desafio de não se tornar efêmera*. São Paulo: 29/10/1978. [nº] [s/n].

⁵⁹⁸ David Lamelas participou em 2010 também da 29ª Bienal Internacional de SP. Fonte: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/> e http://www.luxonline.org.uk/artists/david_lamelas/index.html, acessos em 10/12/11 (23h00). Cf. Mais observações em nota de fim: LVII.

premiação da última Bienal Internacional de São Paulo”.⁵⁹⁹ No entanto, no catálogo da mostra foram citados doze artistas, além da comissária Sílvia de Ambrosini.⁶⁰⁰ E quando lemos as biografias, apresentam-se quatorze indicações, contanto o Grupo CAYC como apenas uma. E o *Grupo de Los Trece* também com apenas dez nomes, como transcrevemos os representantes argentinos: Ana Labat, Carlos Pasini, David Lamelas, Grupo *de Los Trece* (integrantes: Alfredo Portillos, Clorindo Testa, Jacques Bedel, Jorge Glusberg, Jorge Gonzales Mir, Leopoldo Maler, Luis Benedit, Luis Pasos, Vicente Marotta e Victor Grippo, José Maria Cáceres, Juana Butler, Liliana Porter, Luis Alberto Wells, Marta Minujin, Rodolfo Assáro, Susana Baron Supervielle, Suzana Zimmerman, e Xul Solar).⁶⁰¹ Entende-se por um equívoco de apresentação no catálogo da Bienal.

O ‘Jornal do Brasil’ enalteceu igualmente a delegação mexicana e a da República Dominicana, anunciando como “bem amplas as respectivas participações, com mais de dezesseis artistas, todos ainda praticamente desconhecidos entre nós”.⁶⁰² Aqui transcrevemos os artistas mexicanos representantes: Antonio M. Ruiz, Arnoldo Belkin, Carlos Mérida, Enrique Echeverría, Enrique Estrada, Enrique Guzman, Felipe Ehrennberg, Gilberto Aceves Navarro, Guilherme Meza, Jesus Reyes Ferreira, José Eduardo Guadalupe Posada, José Francisco, Juan Soriano, Leonel Maciel Sanchez, Luís Lopes Losa, Pablo Ortiz Monasterio, Pedro Coronel, Roberto Donis, Roberto Real de Leon, Rogelio Naranjo, Roger Von Gunten, Vlady, entre os grupos de documentação (Bonfil y Muñoz e Grupo Yoteotl) e o coletivo (Arquivo

⁵⁹⁹ Id. 29/10/1978.

⁶⁰⁰ Catálogo da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. São Paulo: Cart Color:1978, p.34/39.

⁶⁰¹ Ibid,p.40-45.

⁶⁰² Jornal do Brasil [S.I]. *O palco, a bienal no ar, a América Latina*. Rio de Janeiro, RJ: 30/10/78. [nº?] por Roberto Pontual.

Fotográfico Casarola, Arte Popular, Artistas Anônimos).⁶⁰³ E os respectivos artistas dominicanos: Clara Ledesman, Elígio Pichardo, Mario Cruz, Martin Lopez, Peña Defilló, Rosa Tavaréz, Santiago Sosa, Soucy Pellerano e o Grupo Caramanchel.⁶⁰⁴ Sobre a participação do Peru, Roberto Pontual esclareceu: “Dos sete peruanos previstos, o grande nome é o do pintor Fernando de Szyszlo^{605/LXVIII}, podendo valer ainda a surpresa do jovem Eduardo Eielson”.⁶⁰⁶ Consultando o catálogo da mostra, também ponderamos duas situações: sete artistas aparecem na delegação peruana,⁶⁰⁷ Alejandro Barrenechea, Alejandro Ortiz, José Carlos Ramos, Juan Manuel Ugarte Eléspuru, Rafael Hastings, Tilsa Tsuchiya, Victor Delfim, além do comissário Jorge Cornejo Polar. No entanto, Fernando de Szyszlo e Eduardo Eielson não constam nem nas biografias. Pontual, no entanto, em seu artigo, corrigiu esta falha: “Pelos chilenos, colombianos, uruguaios e equatorianos até agora divulgados, suas representações serão modestas, de rara marca, a deixar junto ao público, leigo ou não”.⁶⁰⁸

Verifica-se que as respectivas delegações do Chile, com os artistas, Carmem Aldunate, Juan Egenau, da Colômbia, Antonio Grass, Antonio Roda, Juan Camilo Uribe^{609/LXIX}, Uruguai, Germán Cabrera, Hermenegildo Sabat, Luis

⁶⁰³ Catálogo da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. São Paulo: Cart Color:1978, p.37-38.

⁶⁰⁴ Id.1978,p.39.

⁶⁰⁵ Fernando De Szyszlo Valdelomar (1925/ Lima) artista peruano se tornou um dos ícones da arte abstrata, e referência em seu país, e na América Latina, após a década de 50.Fonte: <http://www.picassomio.com/fernando-de-szyslo.html>, acesso em 101211 (23h10), e Revista de Cultura Agulha, s/p, 2004. Cf.Mais observações em nota de fim:LXVIII.

⁶⁰⁶ Jorge Eduardo Eielson (Peru, 1924-2006) Considerada uma das vozes mais radicais e ao mesmo tempo mais pura de poesia Hispano-Americana do presente século.Junto às transformações que sofreu seu trabalho, pode-se dizer que permaneceu fiel - como poeta e como artista plástico — no máximo na essência do espírito da vanguarda: experimentalismo, busca incessante, provocação, niilismo, contradição. (T.A.) Fonte:<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=3134/> acesso 101211 (23h20).

⁶⁰⁷ Catálogo da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. São Paulo: Cart Color:1978, p.39.

⁶⁰⁸ Id.Op.Cit.30/10/78.

⁶⁰⁹ Juan Camilo Uribe (Medellín,1945- 2005) fue uno de los primeros en transformar la imaginaria

A.Solari⁶¹⁰/LXX, trouxeram representantes não tão consagrados para integrar uma primeira tentativa de se mostrar o melhor da arte latino-americana no continente. De igual modo, o expectador sentiu esta lacuna, e a necessidade de maiores explicações. O artigo, no entanto, assinalou um dos mais importantes artistas ausentes: “Sentiremos, sobretudo a falta, já não digo de uma amostragem, mas ao menos, de uma abordagem crítica, da obra do uruguaio Joaquin Torres Garcia, fundamental para a compreensão de um dos limites dentro dos quais circula o tema mitos e magia”.⁶¹¹ E complementou outros quatro nomes ausentes que fariam toda a diferença para a mostra: “Estaremos perdendo, assim, a oportunidade de ver em contexto a pintura de Roberto Matta, Fernando Botero, Jose Gamarra e Anibal Vilacis”.⁶¹²/LXXI O crítico e editor prosseguiu falando das obras da Venezuela: “Para compensar um pouco a brecha histórica, a Venezuela comparecerá com uma montagem audiovisual em torno da vida e do trabalho de Armando Reverón, o seu ‘bruxo pintor’ morto em 1954”.⁶¹³/LXXII E comentou que países como Bolívia e o Paraguai, não haviam decidido, até então, quem seriam os seus representantes.⁶¹⁴ No catálogo, posteriormente, encontramos os seguintes artistas nomeados pela Bolívia: Alberto Villapango Buitrago, Alfredo La Placa, Edgar Aranda Quirogh, Felix Rospigliosi Neto, Enrique Arnal, Gastón

popular colombiana en una pieza de arte. Fonte: <http://www.banrepcultural.org/exposicion-camilouribe.htm>, acesso em 10/12/11 (23h30). Cf. Mais observações em nota de fim: LXIX.

⁶¹⁰ Catálogo da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. São Paulo: Cart Color: 1978, p. 37/39. E sobre o artista: Luis Alberto Solari (Fray Bentos, 1918-1993), Foi pintor e gravador uruguaio. Solari expôs sua obra em bienais de artes gráficas em várias cidades como Santiago do Chile, Buenos Aires, Santiago de Cali e San Juan; e também na Europa e Ásia. (T.A.) Cf. Mais observações em nota de fim: LXX

⁶¹¹ Id., 30/10/78.

⁶¹² Id., 30/10/78. Cf. Mais observações em nota de fim: LXXI.

⁶¹³ Id., 30/10/78. Armando Julio Reverón (n. Caracas, 1889 – 1954) Pintor, escultor e escritor. A sua obra capta e transmite toda a luminosidade do trópico. (T.A.) Cf. Nota de fim: LXXII.

⁶¹⁴ Id., 30/10/78.

Ugalde, Hugo Rojas Lara, Jorge Ruiz, Marcelo Callau, Roberto Valcarcel.⁶¹⁵ E pelo Paraguai, os artistas Alberto Méndez, Andrés Cañete, Carlos Colombino, Edith Jimenez, Genaro Morales Garcete, Jacinto H. Rivero, José Laterza Parodi, Mabel Valdovinos, Michael Burt, Miguela Vera, Olga Blinder, Osvaldo Salermo, Patricio Recalde, acompanhada da mostra de arte índia.⁶¹⁶

O ‘Estadão’ narrou sobre o Equador, com a delegação dos artistas, Anibal Villacís, Chikky de La Torre, Leonardo Tejada, e Nelson Román, que estariam ausentes, porque as obras que representariam o país, por sua vez, estavam dando uma volta ao mundo, para depois chegar a São Paulo. Explicou o desvio do percurso: “Por dificuldades de espaço, as obras são muito grandes, embarcaram num voo para a capital paulista via Frankfurt, Tóquio e Buenos Aires, sendo aguardadas ansiosamente pela Bienal”.⁶¹⁷ O editorial da ‘Folha’ comentou que faltava chegar não só as obras do Peru, como também as de El Salvador, representados pelos artistas, Roberto Huezo e Roberto Galícia.⁶¹⁸

A Bienal foi inaugurada na data, em plena sexta-feira, pós-feriado de finados. O que todos de certa maneira observavam é que já não importava tanto o fato de descrevê-la, mas sim, de definir os desígnios desta mostra. Além disso, naquele processo já não era mais tão importante comentar sobre as presenças ou ausências, ou mesmo em termo das obras montadas ou encaixotadas. Todo esse processo trouxe um grande desconforto, desgaste e várias questões a serem

⁶¹⁵ Catálogo da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. São Paulo: Cart Color: 1978, p.34.

⁶¹⁶ Id.1978,p.38.

⁶¹⁷ O Estado de SP [S.I] *Bienal Latino-Americana: sob o desafio de não se tornar efêmera*. São Paulo: 29/10/1978. [nº] [s/n]. E Catálogo, 1978, p.37.

⁶¹⁸ Folha de São Paulo. *A bienal: um desperdício*. São Paulo: 1978. [s/n] e, Catálogo, 1978, p.37.

respondidas, como: “Que sentido tem e que resultado traz o evento”?”⁶¹⁹

Evidentemente, as obras constituíam a proposta fundamental de análise. Para cada delegação existia uma história a ser contada.

O que se tornou um contra senso, foi o fato dos organizadores aparentemente estarem satisfeitos com o simples registro do que havia de aproveitável ou de equivocado em cada conjunto exposto, incidindo-se em redundância dos acontecimentos. Não poderiam pensar a produção artística fora do contexto, ou mesmo, esquecer que a obra sozinha não se explicava.

Mesmo que tenha havido ausências expressivas, surgiram de última hora, alguns ‘artistas piratas’,⁶²⁰ tanto na representação brasileira como na da Argentina. Em poucas palavras, esses artistas não foram convidados, e mesmo assim, lá estavam suas obras, ostentando ‘certa’ participação como um ato de rebeldia contra o sistema político que imperava naqueles dias. Em contrapartida, a crítica de arte Radha Abramo colocou exatamente o oposto, reafirmando que artistas brasileiros, excelentes, foram convidados à edição da Bienal Latino-Americana. Ressaltou a importância de amplas representações, como as de Antonio Henrique Amaral, Glauco Rodrigues, Antonio Maia, Farnese de Andrade Neto e Humberto Espíndola. Como a própria crítica disse: “Artistas que exemplificam substancialmente o tema central mitos e magia no âmbito da norma erudita”.⁶²¹ O artigo ainda mencionou a questão de ausências importantes que se fizeram sentir, mesmo tendo sido convidados por protocolo pela Fundação Bienal de São Paulo. Entre esses convidados brasileiros, indicamos os

⁶¹⁹ Id.Op.Cit. [s/d][nº][s/n].

⁶²⁰ [jornal?][S.I] *Roteiro da bienal latino-americana*.(com imagem “declaração de amor à Venezuela” de URIBES, Camilo) [s/d] [Nº?] [s/n], apud Marta Traba.

⁶²¹ Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Bienal*: um desperdício tema e artistas que positivaram a I Bienal Latino-Americana. São Paulo: [s/d] [nº], por Radha Abramo.

que se desinteressaram de enviar suas obras: Marcelo Grassmann, Rubem Valentim, Gilvan Samico, João Câmara, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Nelson Leirner e Claudio Tozzi.

Com toda esta divulgação da imprensa, exposta aos quatro cantos do mundo, sem se ater ao cuidado referencial das respectivas delegações, (nomes, quantificação e qualidade temática), verifica-se que houve, de modo geral, muito descontentamento. Tanto por parte dos convidados e cujas obras não foram devidamente expostas, como daqueles que nem contemplados chegaram a ser, e ainda do público, que também se sentiu desrespeitado pelos espaços vazios e ausência de sinalização adequada. As brechas foram se alargando, e comprometeram a base do desdobramento temático. Dois dias depois da inauguração, dos treze entre mais de vinte países latino-americanos que ali deveriam estar, além do Brasil, apenas a Argentina, o Chile, a Colômbia, e a República Dominicana haviam concluído o essencial da montagem. A Venezuela desistiu de apresentar o ambiente sobre a figura e a pintura do artista Reverón. Honduras também não estaria mais presente, e as obras dos equatorianos tinham errado o seu rumo e seguido para Tóquio, via Frankfurt. As inúmeras peças do México somente à noite anterior à inauguração haviam conseguido sair da alfândega brasileira. As obras do Paraguai, Uruguai e Bolívia continuaram à espera por mais alguns dias, de quem as colocasse nos painéis ou entre outros suportes. Assim sendo, descrevemos o que acontecia dentro do pavilhão Armando Arruda, local expositivo da I Bienal Latino-Americana. No entanto, do lado de fora, outras manifestações também seguiam seu curso, fatos

paralelos externos a esta Bienal e ao Simpósio se sucederam: um *happening*^{LXXIII} na Rua Augusta, nomeado por ‘Mitos Vadios’.

3.4.2 Mitos Vadios

“Não dá para prever o que virá a partir disso”.

Ivald Granato

“Como poderá a I Bienal de São Paulo, concorrer com a expressividade do ideólogo Hélio Oiticica”?

Jacob Klintowitz

O maior jornal de circulação da Baixada Santista, A Tribuna, publicou a manchete: “Mitos Vadios: um *happening* conscientizador das necessidades individuais de criação”.⁶²² Com o seguinte conteúdo: “A vanguarda pulula por entre artistas dos mais diversos, havendo atualmente uma preocupação por parte dos artistas vanguardistas nacionais de se unirem numa forma despojada de compromissos”.⁶²³ Segundo este editorial, a primeira manifestação aconteceu no dia 5 de novembro, na ‘Rua Augusta 2918’, em um estacionamento asfaltado. Este artigo mencionou a contestação por este viés: “Um paralelismo com a I Bienal Latino-Americana pela temática do mito, pois, magia na realidade, fez

⁶²²A Tribuna [S.I.] *A I Bienal Latino-Americana: um mito*. Santos, SP: 14/11/78. [nº?] [s/n].

⁶²³Id. Op.Cit. 14/11/78. [nº] [s/n]

parte da criação”.⁶²⁴ Refletiu-se: “Tentar definir significa limitar sua linha de atuação. Não haveria necessidade de se impor um tema para melhor avaliar o que se faz na América Latina de expressivo, que possa rivalizar com o eixo Paris-Nova York”.⁶²⁵ Estava sendo proposta a avaliação sobre um levantamento complexo das correntes artísticas existentes, e de artistas verdadeiramente preocupados, com o caráter universal da obra de arte. O artigo tentou esclarecer o porquê daquela movimentação de artistas tão consagrados, diante de uma possível retaliação àquela I Bienal Latino-Americana, já nomeada na gíria pelos artistas de ‘latino-americanizada’. O editorial citou ainda valores a serem considerados para a construção da arte no continente: “Somente com uma política bem alicerçada, sem regionalismos ou bairrismo, a América Latina ocupará seu lugar de destaque no panorama artístico internacional, que por sinal já desperta interesse por parte dos *experts* europeus e *yankees*”.⁶²⁶ Foram apresentadas sugestões de ampliar os museus, realizar edições de livros de arte dos mais diversos artistas latino-americanos, com o intuito de se buscar cooperação na difusão e fomento da arte ou por meio de convênios entre países interessados governamentais. Evidenciou-se a inexistência de revistas especializadas no gênero, naquele período, principalmente no Brasil, o que prejudicava muito a propagação nacional e internacional dos valores culturais, além dos altos custos, tanto de produção como de aquisição.

Outro jornal cujo veículo não foi identificado trouxe o título: ‘Artistas vão vadiar contra a Bienal’, e na voz do artista plástico Ivald Granato enfatizou

⁶²⁴ Id., 14/11/78.

⁶²⁵ Id., 14/11/78. Cito que no original aparece o verbo ‘rivalizar’ com o eixo (...) Presume-se tratar de erro de composição, visto que os originais eram montados com linotipos.

⁶²⁶ Id., 14/11/78.

que ‘Mitos Vadios’ se prendia a esta proposta como uma nova opção de lazer e de trazer surpresas ao paulistano, originando alternativas de espaço para a atividade artística em várias tendências. Granato explicou: “Servirá como um intercâmbio de ideias alternativas para a arte tradicional. Será a própria vadiagem, quando um artista procurar pelo quarteirão da exposição objetos que possam compor alguma mensagem visual”.⁶²⁷ Ivald Granato, como um dos artistas contestadores, explicou o movimento: “Escolhemos um domingo, que além de domingo, é feriado, porque é um dia tipicamente vadio, onde as pessoas vão sentir mais ainda o clima que pretendemos para a mostra. A busca do inusitado será outra coisa que tomará conta do estacionamento escolhido como palco”.⁶²⁸ Ivald Granato falou que a arte seria sempre livre, e sem limitações, lembrando que era ‘lei’ chover na época de Finados. Sua opinião era não só enfatizar o lado preguiçoso das pessoas, como para lembrar que feriado, com chuva, provocava ainda mais o lado vadio de cada um: “Talvez a chuva consiga até criar um clima mais chegado ao que nós no propomos, sendo uma chuva vadia de domingo, mas, ainda não há previsões a respeito, portanto não vamos especular”.⁶²⁹ Para esses artistas do movimento, sendo sua maioria artistas já consagrados tanto pela imprensa nacional como a internacional, a arte poderia até ter suas peculiaridades, mas, ao fim esta sempre se impunha, “fosse a arte feita no Himalaia, na ilha de Manhattan, na Costa do Marfim, na Ilha de Capri ou no Alto do Xingu”.⁶³⁰ Granato comentou um pouco sobre a história do continente, indicando que a América Latina não era tida como cenário dos

⁶²⁷ Id.Op.Cit. 31/10/78.

⁶²⁸ [jornal?] [S.I] *Artistas vão vadiar contra a Bienal*. São Paulo: 31/10/78. [nº?] por Ivald Granato apud Marcellus Leitão.

⁶²⁹ Id.Op.Cit. 31/10/78.

⁶³⁰ Id. 31/10/78.

maiores movimentos vanguardista do século, no entanto, apresentava artistas dos mais atuantes nas artes visuais. Reconheceu que esses artistas por serem do ‘Terceiro Mundo’, não tinham um mercado tão promissor como artistas norte-americanos ou europeus, justificando que a avaliação de uma obra de arte pela existência de mercado internacional ou não, era mera especulação, sem base no valor cultural e histórico que o continente potencializava.

Analisa-se que este artigo demonstrava o processo de projeção e sublimação do processo criativo, porque ao haver uma maior união entre os países da América Latina, no setor artístico, com intercâmbio de exposições coletivas ou individuais, existiria uma maior conscientização por parte do próprio latino-americano de sua situação perante o mundo. E nesse intento, os artistas tinham a pretensão de disseminar com mais convicção não somente o potencial, como a própria realidade em que estavam imersos.

Jacob Klintowitz ao falar também destes artistas fora da Bienal, ponderou que pelo fato de estarem em ‘rebeldia’, traziam à baila outros pontos cruciais. O episódio se compôs da presença de alguns artistas que se manifestaram em diferentes lugares simultâneos da cidade, e com maior concentração em um estacionamento na Rua Augusta, em São Paulo, “rua não tão distante do parque do Ibirapuera”. Houve alguns poucos espectadores, na maioria absoluta, de jornalistas, marchands, e figurantes habituais das inaugurações. Os artistas principais foram Ivald Granato, Helio Oiticica, Cláudio Tozzi, Ana Maria Maiolino, Roberto Aguilar, Lucia Fleuri, Julio Plaza, Olney Kruse que só enviou a sua obra, Regina Vater, Portilhos e Ubirajara Ribeiro. Jacob ainda enfatizou

sobre Portilhos e Ubirajara Ribeiro: “Os dois últimos, surrealisticamente, também participaram da Bienal Internacional de São Paulo”. Exemplificou em detalhes, os mais importantes e ou aqueles que mais se destacavam. Como Hélio Oiticica:

“Hélio Oiticica, por seus títulos a principal presença, fantasiou-se de sunga, sapatos prateados estilo Boris Karloff, blusão cor-de-rosa, rosto pintado e peruca feminina. Depois desfilou por entre o pequeno público, fez trejeitos com a língua (imagino que seja uma parodia do erótico) e, com ajuda das mãos, sacudiu os órgãos genitais para o público. Após esta contundente crítica social subiu num pequeno muro, montou a cavaleiro, e ficou à disposição para novas opiniões sobre a arte e seu circuito.

Comentou que Roberto Aguilar, “com uma espada japonesa, fez a ‘luta do samurai’ quando investiu contra bonecos que eram omissão cultural, o bom gosto, o pacote cultural e a crítica colonizada”. E curiosamente comentou: “Aguilar é o artista que faz videocassete com equipamento importado e raramente os apresenta ao público, uma vez que não existem locais apropriados, já que o Brasil ainda não produz estes equipamentos”. Falou sobre Júlio Plaza que “distribuiu pequenos papéis com slogans contra a arte, o circuito de arte e a crítica”. Dissertou sobre Ana Maria Maiolino que colocou numa pequena mesa, um saco de feijão e outro de arroz, amarrou-os com uma fita preta e chamou-os de ‘monumentos à fome’. E continuou: “E como extravasava criatividade, aproveitou um pedaço de parede para pendurar rolos de papel higiênico de cores diferentes, jornais e uma grossa folha. Crítica alusiva aos hábitos de limpeza da

humanidade”. Discorreu sobre Ubirajara Ribeiro, que escolheu cinco famosas obras de arte, imprimiu-as e fez com elas tiro ao alvo:

“Desta maneira, o público poderia destruir as imagens. Desmistificando a arte (é claro que Mona Lisa estava entre as cinco) num gesto que se repete, *ad nauseans*, há exatamente 69 anos, quando Marcel Duchamp pintou bigodes numa imagem da Mona Lisa. Ubirajara acrescentou a este gesto os ‘alvos’ de Jasper Johns”.

Falou de Ivald Granato, comentando sua fidelidade à liderança e que fez uma performance para afirmar que seu nome não era Ciccillo Matarazzo, fundador da Bienal de São Paulo, do Museu de Arte Moderna e do Museu de Arte Contemporânea. E finalizou explicando a arte de Antonio Manuel que também presente felizmente “não ficou nu, não botou ovos, e nem se sentou num ninho”, ilustrando as performances anteriores que o tornaram famoso. Ainda comentou que os outros artistas participantes tinham um menor talento dramático, e tiveram uma atuação menos destacada. Esclareceu quanto à questão do mito, que foi discutida por grandes humanistas, e na sua ótica crítica, nada havia sido acrescentado: “Parece que não foi desta vez que Jung, Cassirer, Barthes, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, receberão uma contribuição mais eficaz”. Jacob completou sua apreciação a esses artistas pontuando uma das críticas feitas: “Como poderá a I Bienal de São Paulo, concorrer com a expressividade do ideólogo Hélio Oiticica? E quanto ao próprio mérito intrínseco do acontecimento, cabe ao público uma justa apreciação”.

Observa-se uma oportunidade rara e histórica de assistir artistas plásticos do Rio e de São Paulo, executando um trabalho totalmente novo em relação ao que se estava habituado a ver e entender como arte. Esse processo se compunha de um grupo, na sua maioria artistas, desvinculados de galerias e de promoções como a própria Bienal. Mesmo sem se utilizar de todas as vanguardas no país, em sua totalidade, esse movimento em 1978 representou uma reviravolta de qualificação e dinamismo para a arte. Seu objetivo foi de estarem simultaneamente em vários pontos da cidade, e criar o clima de vadiagem. Apresentaram-se pintados e fantasiados, distribuindo folhetos da mostra em faróis de trânsito, fazendo uma referência a alguns dos políticos abastados que colocavam ‘mocinhas’ também em vários lugares distribuindo ‘santinhos’ com sua foto e número. Na época, outra metáfora foi que esses jovens participaram de graça, sendo a maioria estudantes da ECA USP e atores de grupos amadores de teatro. Para Ivald Granato a sociedade paternalista não criava um bom espaço para o artista agir: “Só nos dão as paredes, e esse paternalismo gerou uma bienal só de críticos, não mais de arte, porque o *marchand* cria mercados fechados. Esta é uma das preocupações dos ‘Mitos Vadios’, a criação de novos mercados”.⁶³¹ Toda ação tem um porque, e Ivald Granato explicou a indignação por parte dos artistas: “Houve uma exposição na semana passada, arrecadando fundos para um político, e altos fundos, quase um milhão e meio; enquanto os artistas não têm sua própria organização por falta de verbas”. Continuou: “Precisa se lidar com vários públicos diferentes, no caso de várias opções de expressão que assume o artista no dia a dia, dentro de um mercado confuso e

⁶³¹ Id.Op.Cit. 31/10/78.

normalmente imprevisível”.⁶³² O fato é que depois do encontro desses artistas de pique, entre eles: Gabriel Borba, Ivald Granato, Mauricio Fridman, Claudio Tozzi, Regina Vater, Olney Kruse, Antonio Dias, Francisco Inãrra, Gemilson Soares, Gretta, Alfredo Portillos,⁶³³ Lygia Pape, Rubens Gerchman, Ibanez, Sergio Regis, Hélio Oiticica, Ruy Pereira, Ubirajara Ribeiro e Artur Barrio, além do pessoal que estava começando sua busca por novas realidades, e com mais quase trinta desconhecidos. Ivald Granato mencionou que não sabia o que poderia acontecer: “Não dá para prever o que virá a partir disso”.⁶³⁴

Fazemos aqui um recorte para entender a ‘suposta frase’ de Ivald Granato “Não dá para prever o que virá a partir disso”, lembramos que no final da década de 70, a documentação estava começando a ganhar uma notoriedade, porque a ideia já era mais importante do que o trabalho em si, e o registro, fundamental, para se ter coerência na apresentação. As circunstâncias brasileiras da arte e da política dos anos 70 ativaram a emergência aos novos meios no campo do fazer artístico. O momento artístico era experimental tanto com a fotografia, como com as *performances*, e outros suportes como vídeo, TV, e as novas mídias híbridas que já apontavam possíveis caminhos poéticos a esses artistas mais interessados em privilegiar a clandestinidade e o caráter efêmero de suas propostas para transgredir a repressão militar. Ao final dos anos 60 houve uma quebra de paradigma em relação às linguagens tradicionais provocado em parte,

⁶³² Id.,31/10/78.

⁶³³ Damos um destaque a Alfredo Portillos (1928, Buenos Aires/AG) porque ele não só pertencia ao Grupo de Los Treze, como estes foram vencedores do Grande Premio Itamaraty na XIV Bienal Internacional, no ano de 1977. Interessante observar que o grupo CAYC também estava simultaneamente presente a I Bienal Latino-Americana, e seu integrante Alfredo Portillos apoiando ‘Mitos Vadios’ que a contestava. (N.A.)

⁶³⁴ Id.Op.Cit.31/10/78.

por essa recusa de muitos artistas em condescenderem-se com o sistema de valores, então estabelecidos em nível político, social e cultural do país. Questionava-se a submissão da arte às instituições e demandas de mercado. Exemplificamos que em 1977, ou seja, no ano anterior a ‘Mitos Vadios’ de Ivaldo Granato, a ópera conceitual ‘O Circo Antropofágico Ambulante Cósmico e Latino-Americano’ de autoria de José Roberto Aguilar ganhou o ‘prêmio governador do Estado’ na XIV Bienal de São Paulo, sendo “altamente massacrado pela mídia impressa institucionalizada”.⁶³⁵ Explica-se que o Circo Antropofágico misturava várias linguagens, como *performance*, música, dança, circo, literatura, pintura, três fontes de vídeo *open reel B/W* e dez televisores ao vivo, durante a apresentação. Neste período, notava-se que a atitude coletiva era predominante em artes, com o aparecimento de novos grupos interessados em intervir na cidade e no circuito artístico, utilizando os espaços públicos como suporte expressivo. Citamos alguns desses grupos: “Viajou Sem Passaporte, Gextu, d’Magrelos, Manga Rosa e o grupo 3NÓS3”⁶³⁶

De tal modo, que se torna coerente a questão de haver mais registros históricos sobre ‘Mitos Vadios’ do que propriamente sobre a I Bienal Latino-Americana na internet, e em centros de investigação documental. Gostaria de citar que iniciei minha pesquisa dentro do arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo em fevereiro de 2010. Até então, as pastas direcionadas sobre o evento (mostra, teses do Simpósio, notas fiscais, *clipping*, entre outros)

⁶³⁵ MEIRELLES, Lucila “Operas conceituais” dos anos 70 de José Roberto Aguilar. Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP (Poéticas Visuais- mestrado), orientadora Silvia Laurentiz. In 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Cachoeira/BA: 2010, p.1433.

⁶³⁶ PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. *A documentação nas poéticas conceituais dos anos 70 no Brasil*. Fonte: www.anpap.org.br/anais/2011/ acesso em 11/12/11 (12H00)

estavam dispersas em pastas plásticas e pastas coloridas em papelão, com feixe em metal. Cujas folhas estavam ainda datilografadas, rascunhadas a caneta, cópias dos jornais da época (cortados, colados, e com falhas de reprodução) estavam dentro destas pastas, separadas por meses que antecederam a I Bienal Latino-Americana. Minha qualificação de doutorado a respeito do tema ocorreu em abril de 2011. Somente em 30 de junho de 2011 foi curiosamente postado na íntegra no site oficial da Fundação Bienal de São Paulo, a imagem da capa do catálogo desta Bienal e seu conteúdo. Finalmente após trinta e três anos, parece que começam a surgir mais vozes para acordar e nortear uma bienal esquecida por tanto tempo. Inclusive pela própria Fundação Bienal de São Paulo.

⁶³⁷ Obra: sem identificação. Artista: **Edgar Arandia Quirogh**. Técnica: serigrafia. Imagem37/pg.342. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.048, sem identificação de fotógrafo.

Capítulo IV

O PROCEDIMENTO À II BIENAL LATINO-AMERICANA, E SEU LEGADO

4. O procedimento à II Bienal Latino-Americana e o seu legado

No capítulo anterior, falamos das teses apresentadas ao longo do Simpósio da I Bienal Latino-Americana em 1978, e o pensamento crítico que norteava o campo de ação da cultura e da arte latino-americana. Agora, passado quase dois anos, ordenamos esses tópicos com perguntas que procederam aos trabalhos organizados coletivamente pelos críticos de arte, imbuídos do processo de votação, pela continuidade ou não das bienais latino-americanas, em São Paulo.

Segundo o relato de Aracy Amaral, tratava-se apenas de um registro datado do ponto de vista jornalístico, crítico, e impregnado de clima de pesquisa, sobre o meio artístico e a arte de um tempo, que se esperava poder servir um dia, à apreciação de um determinado contexto cultural.⁶³⁸ De tal modo, trazemos muitas vozes para escutarmos sobre um tempo não tão distante assim. Fosse por

⁶³⁸ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger: (1961-1981)*. Apresentação de Ana Maria de Moraes Belluzzo. São Paulo: Nobel: p.3: 1983. No entanto, essa pequena introdução foi mencionada para outra reunião, por conta do Simpósio de Austin, e da Conferência que ocorreu no Instituto de Estudos Brasileiros na USP, no mesmo ano de 1978 sobre a arte nos anos 20, que aqui explana o mesmo tipo de sentimento que Aracy nutria pela Bienal Latino-Americana. A organizadora do material, Ana Maria de Moraes Belluzzo, que também participou da Comissão 5 pela votação da Bienal Latino-Americana descreve Aracy como 'torcedora e apaixonada da cultura brasileira, em que seu pensamento reafirma o projeto político da autonomia cultural dentro das mentalidades características das décadas 60 a 80'.

narrativa escrita ou por discurso, neste capítulo, ouviremos a própria Aracy Amaral, Marta Traba, Carmen Portinho, Maurício Segall, Ivo Zanini, Adriano Aquino, Roberto Cabrera, Maria Luisa Torrens, Horácio Serfon, Damián Bayón, Germán Rubiano Caballero, Eduardo Serrano, Marianne de Tolentino, Jorge Alberto Manrique, Miguel Angel Fernandez, Ticio Escobar, Nena Ossa, Walter Zanini e Frederico Moraes, nesta ordem de apresentação.

4.1 O imbricamento de algumas das reflexões críticas de Aracy Amaral e o histórico dos procedimentos que nortearam a II Bienal Latino-Americana de 1980

Sumariamente, colocamos as principais ações que nortearam a execução da I Bienal Latino-Americana de 1978 que, praticamente, em um ano de produção, aconteceu, passou, e deixou marcas de ordem histórico-culturais. Afetou desde os artistas aos críticos de arte, e aqueles que se empenharam na construção para tal magnitude. Ressaltamos que mesmo com todas estas dificuldades e equívocos, nesses quase dois anos que se seguiram posteriormente à sua primeira execução, a Bienal suplantou, assim mesmo, o caminho em prol de fomentar sua continuidade como Bienal da arte latino-americana.

Neste ínterim entre o final de 1978 e o começo de 1980, a Fundação Bienal de São Paulo passou às mãos de um novo presidente eleito, Luiz Diederichsen Villares. Tendo como seu 1º vice-presidente, Giannandrea Matarazzo, 2º vice-presidente, Antonio Sylvio da Cunha Bueno, e como

diretores, David Zeiger, Fernando Millan, Paulo Nathanael Pereira de Souza, Roberto Duailibi e Roberto Freire. Seu Conselho de Arte e Cultura foi composto pelos seguintes notáveis: Aracy Amaral, Casemiro Xavier de Mendonça, Esther Emilio Carlos, Fernando Cerqueira Lemos, Fernando Millan, Paulo Mendes da Rocha e Paulo Sergio Pinheiro. O presidente Luiz Villares apresentou sua proposta não só de continuidade das bienais internacionais e latino-americanas, entre outras propostas, bem como, fomentou a necessidade de existir um espaço atuante durante todo o ano, como uma entidade viva vinculada à comunidade no Pavilhão Armando de Arruda Pereira. Seu discurso foi considerado, na época, um tanto quanto realista, e de acordo com as necessidades concretas do momento. O novo presidente era herdeiro de um dos maiores complexos industriais do país, Aço Villares, portanto, havia razão para se acreditar em sua exequibilidade.

Dessa forma, artistas e críticos de arte, como a própria Aracy Amaral, deram seu voto de crença que tanto a Fundação necessitava naquele momento. Passaram a estimular a nova gestão, elaborando um projeto de reestruturação da Bienal, no intuito de transformá-la de fato, “em uma entidade cultural com vida própria”.⁶³⁹ Destarte, quando ele assumiu a presidência da Bienal, em fevereiro de 1980, a II Bienal Latino-Americana, prevista para outubro daquele ano, se mostrava de certa maneira inexecutável, em diversos segmentos, como descreveremos a seguir.

Primeiramente o objetivo da II Bienal Latino-Americana era que o seu espaço fosse ocupado pelo grande evento que nomeava a Fundação, e ocorresse

⁶³⁹ AMARAL, Aracy. *Críticos de América Latina votam contra uma Bienal de Arte Latino-Americana*. São Paulo: 1980. (material próprio datilografado por Aracy Amaral)

pelo menos a cada dois ou três anos, na perspectiva de ser e de se tornar uma manifestação de arte internacional ou latino-americana. Segundo Aracy Amaral, havia a expectativa positiva de se criar esta ‘nova Bienal’, como ela endossou: “Uma manifestação de arte internacional ou latino-americana, conforme recomendações que surgiriam na reunião de críticos da América Latina, convocada com data que coincidia com aquela da Bienal Latino-Americana que fora suspensa”.⁶⁴⁰

Nesse ínterim, grandes nomes voltaram à cena cultural, ocupando o espaço da mídia, e que se impunha de forma tímida diante das urgências administrativo-financeiras, operacionais e culturais da entidade. Por exemplo, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha^{641/LXXIV} projetou a reforma interna do espaço da Bienal, para poder adequá-la às novas funções interdisciplinares e permanentes sugeridas. Explicou que o financiamento para as modificações que se impunham deveria vir dos meios empresariais, posto que São Paulo pudesse representar a concentração do empresariado industrial e agropecuário mais poderoso do Brasil.⁶⁴²

O segundo ponto de análise de Aracy foi que antes mesmo da reunião dos críticos de arte vir a acontecer, a Bienal de São Paulo praticamente já engavetara, sutilmente, esses projetos reestruturadores, trazendo sérias consequências para II Bienal Latino-Americana. Dessa forma, sem quaisquer

⁶⁴⁰ Id.Op.Cit.SP:1980, p.4.

⁶⁴¹ Paulo Mendes da Rocha (1928) é autor de projetos polêmicos e que constantemente dividem a crítica especializada, como o do Museu Brasileiro da Escultura e do pórtico localizado na Praça do Patriarca, ambos em São Paulo. Fonte: <http://www.poesis.org.br/mlp/institucional.php>; <http://www.wikiarq.com/projetos/62>, acesso 12/01/12, (15h40). Cf. Mais observações em nota de fim:LXXIII.

⁶⁴² Id. Op.Cit.SP:1980,p.4.

outros entendimentos anteriores, esse evento se mostrava ser impossível de ser realizado com suas metas, (novamente) no prazo solicitado.

O fomento à arte era uma ideia em todas as suas possibilidades, e em especial, contando com a presença desses críticos de arte da América Latina, para que fosse possível uma deliberação em conjunto, como havia acontecido, e prometido aos presentes no Simpósio da I Bienal Latino-Americana. O foco desse encontro era pela suspensão ou manutenção da Bienal Latino-Americana, sendo que haveria de maneira democrática um debate (outra vez) entre os diversos países envolvidos. Uma das causas de impasse era que não seria mais possível aceitar passivamente que o tema ou a diretriz das Bienais Latino-Americanas surgisse como uma determinação do Brasil aos demais países.

É importante registrar alguns passos anteriores a esta votação. Desta vez, a própria Fundação Bienal de São Paulo enviou antecipadamente aos críticos participantes, as questões para os debates. Questões essas que deveriam ser respondidas e devolvidas à Fundação em função do objetivo da reunião. O propósito era que essas respostas fossem lidas ou expostas em plenário, no primeiro dia do encontro, em 16 de outubro de 1980. Foram três dias consecutivos de trabalho em São Paulo. Havia, em princípio, duas causas importantes a serem debatidas: a importância da II Bienal Latino-Americana a realizar-se em São Paulo, e os critérios reais para a organização desta Bienal no continente.

A partir desta bifurcação elaboraram um mote relacionado às questões enviadas, porque Aracy Amaral estava convencida de que esse debate abriria

novamente inúmeras possibilidades positivas, para se instaurar o conceito de uma arte voltada às raízes culturais do continente. Como ela ponderou:

“Claro que levantar essas indagações de objetivo e frequência entre os diversos países que usualmente são os participantes das Bienais da Fundação Bienal de São Paulo abriria ao diálogo, a fim de que eventos sob sua direção viessem ao encontro das necessidades e/ou aspirações da maioria representada”.⁶⁴³

De tal modo que as perguntas foram formuladas, no viés de se compreender e debater o cenário do nosso Continente Latino-Americano e Caribe. Estavam diante de alinhar os critérios de importância não só para a realização de uma bienal latino-americana no Brasil, como para fundamentar essa realização para o continente.

Para a primeira pergunta pesquisavam o que seria mais significativo para as artes e o meio artístico da América Latina: “O mútuo conhecimento dos artistas e do meio cultural dos nossos países dentro da América Latina, ou a divulgação para o mundo do que se faz em arte em nosso continente”?⁶⁴⁴

Para a segunda pergunta trouxeram subquestões que averiguavam o conceito de como se devia apresentar uma Bienal de Artes Visuais, exclusivamente latino-americana, questionaram: “As novas tendências de arte, a arte contemporânea entendida como o século XX, ou a arte dos períodos pré-colombiano, colonial e republicano”?⁶⁴⁵

⁶⁴³ Ibid.,p.4.

⁶⁴⁴ Ibid.,p.7.

⁶⁴⁵ Ibid.,p.7.

Para a terceira pergunta, também com subquestões, indagaram a possibilidade de se apresentar conjuntamente manifestações dos três períodos, ou mesmo alternar a projeção das diversas épocas, ou ainda, apresentar primeiramente enfoques interdisciplinares de retrospectivas de caráter didático-informacional, ou, como última possibilidade apresentar somente a arte contemporânea e as novas tendências.⁶⁴⁶

A quarta questão também com mais subquestões, equacionaram as frequências do público às bienais, as questões formuladas diziam respeito às sugestões que poderiam ocorrer para sua realização: “Seria possível a todos os países latino-americanos comparecer bienalmente em São Paulo caso houvesse uma bienal latino-americana independente da internacional? Suscitaram a possibilidade de implantação de Bienais Quadrienais Internacionais (1981, 1985, 1989) intercaladas com Quadrienais Latino-Americanas (1983, 1987, 1991)⁶⁴⁷

A quinta questão tendia diversificar o debate e não dirigi-lo, averiguava a opinião dos participantes sobre uma “Bienal Internacional onde fosse dada ênfase especial à América Latina”.⁶⁴⁸

Aracy foi consultada desde o primeiro momento pela direção da Fundação Bienal de São Paulo a respeito da possibilidade de execução da I Bienal Latino-Americana pelos contatos que estabelecera ao longo dos anos, em viagens e estudos sobre a arte do nosso continente. No entanto, para Aracy lhe interessava o procedimento que seria utilizado para que esta Bienal fosse criada. Assim, através de encontros com críticos latino-americanos, estava constatado que a imagem da Bienal estava se desgastando cada vez mais, não só no Brasil,

⁶⁴⁶ Ibid., p.7.

⁶⁴⁷ Ibid., p.7.

⁶⁴⁸ Ibid., p.7.

mas, também internacionalmente. Portanto, Aracy confiava que esta imagem poderia ser renovada na criação de uma Bienal continental. Sustentava a necessidade de princípios norteadores para que isso tivesse uma organização básica e proporcionasse uma metodologia partilhada em colegiado por críticos de arte oriundos de diversas regiões do continente. Como falou: “Caso sua programação resultasse, esta é minha firme posição, não de uma atitude impositiva de São Paulo (e, portanto Brasil,) para a América Latina, obrigando a esse ou aquele tema, por exemplo, mas, ao contrário, fosse o fruto de uma discussão de alto nível”.⁶⁴⁹ Explicou que desse diálogo de todos poderia nascer, não apenas a conceituação, como o programa, de forma sequencial, das bienais seguintes.

Na visão de Alberto Beuttenmüller, a primeira edição da Bienal Latino-Americana tinha caráter antropológico, esclareceu: “Daí o tema ‘mitos e magia’, um dos cernes da Arte na América Latina. A intenção era para melhor nos conhecermos, partir para projetos exclusivos, e sair dos vícios da Bienal Internacional, na qual havia uma espécie de acordo, no qual só os grandes venciam”.⁶⁵⁰

Mais um assunto a ser advertido foi que faltando oito meses para a abertura desta II Bienal Latino-Americana, apenas um regulamento havia sido distribuído às embaixadas. Significava que havia o protocolo oficial a ser respeitado, que regulamentava o vício do ‘contato através da oficialidade’. Tornara-se outro ponto crucial a ser avaliado. Esta questão já havia sido

⁶⁴⁹ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e x-burguer (1961-1981)*: São Paulo: Nobel: 1983, p.299-300.

⁶⁵⁰ *Diálogo entre editores*: Alberto Beuttenmüller & Floriano Martins, publicado em dezembro de 2002. Jornal da ABCA (Brasil).

questionada por Aracy, mesmo antes da I Bienal Latino-Americana acontecer, no I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos, em junho de 1978, na Venezuela, com representantes de onze países.⁶⁵¹/LXXV Em sua opinião, desde então, os contatos deveriam ser efetuados em função da problemática política. De entidade para entidade, ou de entidade para o artista, e não via diplomática oficial, no estágio de trocas de ideias ou convites a serem feitos. Como ela enfatizou: “Somente depois de realizada a seleção final das diversas representações é que se solicitaria a atenção dos canais diplomáticos oficiais para facilitar os trâmites necessários à vinda das obras”.⁶⁵²

Vários analistas consideravam que esse protocolo estava obsoleto, por ser uma regra considerada já inadmissível, em um tempo da chamada ‘abertura no Brasil’, e causava também a ausência de agilidade no convite às respectivas delegações.

Outro ponto importante se apresentava para esta II Bienal Latino-Americana, se havia ou não um critério de representatividade, que estava diretamente relacionada à questão da votação. Como Aracy estava em uma posição de estar sendo consultada, ponderou anteriormente como esta comissão em colegiado deveria ser organizada. Precisaria haver uma intenção positiva para que esta comissão organizadora fosse constituída por especialistas das diversas regiões culturais, com o Brasil representado com um número maior (três em vez de um), por estar na qualidade de país hospedeiro. E reforçou a

⁶⁵¹ O correu no período de 18 a 27 de junho de 1978 no Museu de Belas Artes de Caracas ao completar 40 anos com a colaboração de Galeria de Arte Nacional e Museu de Arte Contemporânea de Caracas. Houve mais de 60 convidados artistas, críticos, diretores de museus de toda América Latina: Bolívia, Brasil, Colômbia, Cuba, Equador, Peru, México, Costa Rica, Nicarágua, República Dominicana e Venezuela. Cf. Mais observações em nota de fim: LXXIV.

⁶⁵² Id. Op.Cit. 1983, p.300.

questão de se manter um equilíbrio, a fim de que a “América Latina, como um todo, fosse participante do projeto, da conceituação do certame e corresponsável por seu êxito, programando desde o início, ponto fundamental para futuro ‘registro/publicação’ do processo”.⁶⁵³ No momento de se estabelecer um foco, esta comissão organizadora deveria ser ‘plurinacional’, e assim, proporcionaria o benefício de agir em colegiado, e suas soluções serem o resultado de consulta mútua. Na ótica de Aracy seria a “única forma possível de romper com a imagem negativa ou de imposição existente da Bienal”.⁶⁵⁴

E somado a esse caos diplomático e ético, tornava-se mais grave ainda a situação deficitária financeira da Fundação Bienal para a sua execução. Dois anos mais tarde (1980) entenderíamos que a Fundação Bienal de São Paulo não havia compreendido esse ponto. Aracy explicou que a entidade argumentou na época, que em decorrência de ‘parcos meios’, só teve condições financeiras de trazer dois críticos, Juan Acha do México e Silvia Ambrosini da Argentina. Aracy evidenciou na publicação de seu livro de 1983⁶⁵⁵, que ninguém desconhecia que muito antes de virem esses críticos a São Paulo, a temática como programa da Bienal Latino-Americana já estava determinada e divulgada pela imprensa, por conta da posse do novo presidente da Fundação Bienal.

A situação econômica em 1980 em todo o continente era bem distinta daquela de 1978. Aracy evidenciou que nem para todos os países seria possível uma participação anual de bom nível, ou seja, incluindo uma específica para as

⁶⁵³ Id. 1983, p.300.

⁶⁵⁴ Id. 1983, p.300.

⁶⁵⁵ In: AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e x-burguer (1961-1981)*: São Paulo: Nobel: 1983, p.275-278.

Bienais Latino-Americanas iniciadas em 1978. Aracy argumentou: “A Fundação Bienal de São Paulo por ser uma fundação sem fundos, não tem quaisquer bens que garantam sua manutenção ou a realização dos eventos internacionais que se realizam há trinta anos”.⁶⁵⁶

Nesta questão, tanto os artistas, críticos de arte, intelectuais e como tantas outras pessoas do meio cultural se perguntavam por que estavam esses ‘industriais à frente’, e qual era o significado de se ter esses homens de negócios milionários, se nada ofereciam em troca de um prestígio social. Segundo Aracy Amaral a explicação mais plausível era de que pelo menos os industriais e os homens de negócios eram pessoas acomodadas, respeitadoras do sistema, que a ele serviam, prestigiando-o também, pela repercussão das bienais no exterior.⁶⁵⁷

Outra pergunta que não queria calar: Mas, **quem sustentava a Bienal?** ⁶⁵⁸ Em fato, naquele período era o governo municipal e o governo estadual de São Paulo, como já foi explicado no capítulo I, no entanto, contava também com apoio do Ministério das Relações Exteriores com alguns prêmios, certas passagens aéreas, e com determinadas ajudas de custo, desde que especificadas. Apesar da contradição de parecer que a Fundação Bienal de São Paulo pertencia à direção da iniciativa privada, lembramos que era em fato apoiada com parcelas de dinheiro público, ou seja, era também um evento de Estado, e mantida por meio de contrato com o município (Prefeitura) e Estado (Secretaria Estadual de Ciências e Tecnologia).

⁶⁵⁶ AMARAL, Aracy. *Críticos de América Latina votam contra uma Bienal de Arte Latino-Americana*. São Paulo: s/p, 1980. (material próprio datilografado pela A.A)

⁶⁵⁷ Ibid., s/p.

⁶⁵⁸ Ibid., s/p.

4.2 As comissões de críticos de arte, análises e a votação

Ao longo dessas indagações para se compreender a estrutura orçamentária, e evitar a gravidade de seu destino, enquanto Fundação voltada à arte e a cultura nacional e internacional, várias outras questões foram suscitadas antes do debate dos críticos de arte:

- 1) “Como manter os orçamentos que o Estado e o município reservam regularmente em São Paulo para a Bienal, e transformar esta entidade num organismo realmente atuante em nosso meio cultural?
- 2) Qual o público que é atraído para as Bienais como as que tem sido realizadas nos últimos anos?
- 3) Como justificar a realização das Bienais?”⁶⁵⁹

A primeira pergunta relacionada ao **orçamento** destinado pelos órgãos estadual e municipal à Fundação era uma incógnita, e permanece ainda como um grande ponto desafiador nos dias atuais do século XXI, em todas as estruturas socioculturais do país. Muito evidenciado na ‘Bienal do Vazio’ de 2008,^{LXXVI} recurso temático de certa maneira criativo utilizado pela Fundação Bienal de São Paulo, para não expor o déficit orçamentário da instituição.

⁶⁵⁹ Ibid., s/p.

A segunda pergunta relacionada ao **público** teve como resposta, que esta poderia ser observada, pela contingência de carências culturais do nosso país, mesmo na região Sudeste, onde se situa o estado de São Paulo, apesar dos esforços pela criação das Organizações Sociais⁶⁶⁰ no Estado, a partir de 2004. Ainda é enorme a necessidade de administração, gestão e fomento cultural por seus diversos programas para atender a demanda geral de cultura e lazer. Quanto aos outros estados da união, incluímos que a situação torna-se ainda mais grave.

A terceira questão-resposta era o fato de se justificar a **execução de uma bienal**, pertencente em princípio à ótica dos curadores e gestores do dinheiro público brasileiro, que passaram a evidenciar o foco do objeto de cada bienal e precisavam de um planejamento com maior acuidade nessa elaboração, para atingir as metas programadas.

Assim, as principais questões foram as descritas acima, e enviadas aos críticos de arte para suscitar temas para argumentação, e de tal modo, possibilitar chegarem a um ponto comum da votação pela continuidade ou não da Bienal Latino-Americana em São Paulo.

O material, que se encontra no arquivo Wanda Svevo compõe-se por recomendações solicitadas pelo grupo que constituiu esse Encontro de Críticos de Arte em outubro de 1980, em cujas temáticas apresentaram objetivos e características que a Bienal deveria passar a adotar subsequentemente. No entanto, esses mesmos documentos datilografados, cedidos gentilmente por

⁶⁶⁰ Organizações Sociais – OSs são entidades com notório saber reconhecido em diversos segmentos da cultura, e que por meio de um contrato de gestão, passam a administrar o dinheiro público *versus* um programa de metas estipulado, respondendo à Secretaria de Estado de Cultura de São Paulo e à auditoria da Secretaria da Fazenda. Este desengessamento do poder público ocorre notoriamente no estado de São Paulo, tanto na área de saúde como na de cultura, para facilitar a execução dos mesmos, sem o Estado ficar paralisado por processos diversos, como por exemplo, ações trabalhistas. As primeiras OSs foram criados em 2004. Hoje (2012) totalizam vinte na área da cultura do Estado.(N.A.)

Aracy Amaral à Fundação Bienal de São Paulo, mostram rasuras, com a letra da própria Aracy, e incluso, rascunhos mais elaborados.

Durante o Encontro em São Paulo, cada crítico de arte que participou na reunião oficial expressou suas opiniões abertamente, defendendo-as ou ignorando-as, em suas bases. Alguns não estiveram presentes, no entanto, enviaram suas análises por escrito e assinadas, e esses textos foram também partilhados no Encontro de Críticos de Arte, na voz da coordenadora do debate, Aracy Amaral.

Apresentamos, a exemplo, a crítica argentina Marta Traba, dentre as respostas às questões, que advertiu sobre o fracasso da I Bienal Latino-Americana em relação à representatividade do evento, mesmo com todo o entusiasmo colocado. E justificou escrevendo que tudo seria válido quando se encarregasse essa tarefa aos comissários por área, ou especialistas como críticos ou instituições, e não ao meio diplomático, como explicou Traba: *Y, desde luego, jamás a vías diplomáticas, cualquier exposición va a ser incompleto o directamente falsa.*⁶⁶¹ Marta Traba fez uma comparação com a Bienal de Veneza que naquele momento também mudava as suas regras: *Después de muchos experimentos, volvió a sus formas más convencionales, como recuentos, colectivas, pabellones por países, etc.; y todas las veces que fui, estaba prácticamente vacía.* Ou seja, colocou que esses grandes espaços estariam fadados a ausência de público, porque o público estaria contrário à arte contemporânea. Esclareceu: *Creo también que el desinterés del público no va*

⁶⁶¹ Ibid., p.9 In: (Questões para o debate).

*dirigido contra las bienales sino contra el arte actual en general, que cada vez interesa menos. Sin embargo, en nuestros países todavía hay un entusiasmo aprovechable.*⁶⁶² Aracy ao apresentar a análise de Traba, deixou sua opinião pessoal bem clara, ao mencionar que a Bienal de São Paulo não deveria continuar sendo uma alternativa à Bienal Internacional de Veneza, e esclareceu o ceticismo de Traba ao enviar sua participação por escrito. Prosseguiu: “Que seja uma manifestação de que necessitamos, ou seja, uma Bienal ou Trienal Latino-Americana, a serviço do mútuo conhecimento cultural desse continente, vitrine da cultura da América Latina a partir de São Paulo”.⁶⁶³ Traba mencionou que significava um ponto de encontro dos artistas do continente, ou dos observadores do ‘Terceiro Mundo’, como éramos chamados. Persistiu que isso não significava isolacionismo, e que só poderia colaborar em nossa aprendizagem para nos organizar para um “diálogo profícuo e irradiador”.⁶⁶⁴ Finalizou: “Somente assim não dependeremos mais da metodologia de universidades norte-americanas para a formação e atualização constante de bibliotecas, ou elaboração da reflexão sobre a arte na América Latina de todos os tempos”.⁶⁶⁵

Muito importante as colocações postas por Marta Traba, em um momento de abertura política no continente, em que o público passava a ser novamente autor de suas ações e desejos. Traba evidenciava a ‘não alfabetização cultural’⁶⁶⁶ do público à arte contemporânea, sem questionar quais motivos, apenas sugerindo mudanças na conduta do mesmo. E assim, Aracy pegou a

⁶⁶² Ibid., p.9.

⁶⁶³ Ibid., p.10

⁶⁶⁴ Ibid., p.10

⁶⁶⁵ Ibid., p.10

⁶⁶⁶ Traba, em seu texto original, usou o termo ‘aculturação’.

deixa para expor nossas feridas, durante a apresentação do diagnóstico de Marta Traba, no Encontro.

Carmen Portinho,⁶⁶⁷/LXXVII representante da AICA Brasil e vice-presidente da ABCA, ao responder a **primeira pergunta**, enviada sobre o que parecia mais significativa para as artes e o meio artístico da América Latina, evidenciou que o mais importante era o mútuo conhecimento dos artistas e do meio cultural de nossos países dentro da América Latina, questionando: “O que adiantaria divulgar a nossa arte pelo mundo se não há entrosamentos entre os países latino-americanos no campo das artes”?⁶⁶⁸ No caso específico do Brasil, explicou que as iniciativas com os demais países afins eram mínimas, e condicionadas apenas a certa ala da crítica especializada. Portinho ainda embasou que eram poucos os eventos, como exposições e encontros, enfatizando que era razão pela qual se fazia necessário esboçar antes de tudo uma política cultural nesse sentido, justificando a urgência de melhorar as nossas políticas públicas.

Na segunda questão: “**Em que medida considera que um evento artístico exclusivamente latino-americano como o propiciado pela bienal deva enfatizar**”?⁶⁶⁹ Explicou que o primeiro passo já tinha sido dado, com a realização, em 1978, da I Bienal Latino-Americana, que discutiu ‘mitos e magia’. Avaliou que apesar da Bienal não ter sido bem compreendida, “foi uma

⁶⁶⁷ Carmen Portinho (1903-2001) lutou pelos direitos das mulheres e ajudou a mudar a arquitetura e as artes no Rio de Janeiro. Seu constante contato com arquitetos e artistas plásticos a aproxima progressivamente do mundo da arte. Cf. Mais observações em nota de fim: LXXVI.
Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.015/853>, acesso em 15/12/11, (16H00).

⁶⁶⁸ PORTINHO, Carmen apud AMARAL, A. Id. Op.Cit. SP: 1980, p.10.

⁶⁶⁹ Ibid., p.10.

tentativa válida de agrupar várias de nossas tendências artísticas, num confronto, debatidas, na mesma ocasião, por críticos de países latino-americanos”.⁶⁷⁰ Indicou que houve várias manifestações contemporâneas de arte, entendidas como ligadas às origens, com uma abertura positiva para um discurso em nível de Bienal. Explicou que, no entanto, era preciso, que elas fossem acompanhadas de um bem montado aparato didático para não serem dispersas como aconteceu, tornando-se um confronto com a arte de “países pólos”.⁶⁷¹ Citou, ao menos, um universo de quatro países, como a França, Inglaterra, EUA e Itália. Em sua crítica, colocou que o ideal de uma bienal latino-americana seria “mostrar paralelamente às últimas inovações artísticas, um resumo do que foi importante na arte dos períodos pré-colombianos, colonial e republicano. Quem sabe, até mesmo da arte realizada nos frequentes períodos de repressão”?⁶⁷² Defendeu que a Bienal Internacional de São Paulo já dava ênfase à arte latino-americana, realizando uma aproximação maior com os países da América do Sul, embora, fosse a um plano superficial: “Se atualmente as bienais já não informam como anteriormente é porque a própria arte está em crise”.⁶⁷³ Ao se explicar, evidenciou que se tornava sem sentido uma Bienal Latino-Americana, e logo em seguida, uma Bienal Internacional, justificando que na maioria das vezes, as representações de uma estavam invariavelmente também na outra:

“Vejo, uma Bienal Latino-Americana como uma manifestação que englobe não somente artes plásticas, mas, a cultura do nosso continente como um todo. Em relação ao Brasil, e acredito que nos demais países,

⁶⁷⁰Ibid.,p.10.

⁶⁷¹Ibid.,p.10.Para Portinho, ‘países-pólos’ seriam os países de referência da arte, onde se espelhava os grandes movimentos da arte contemporânea.

⁶⁷² Ibid.,p.10.

⁶⁷³Ibid.,p.10.

pouco se conhece sobre o teatro, a dança, o cinema, a música e a literatura que se faz na América Latina”.⁶⁷⁴

Indagou: **Por que então não dedicar uma Bienal a cada um desses setores específicos e representativos da cultura latino-americana?**

Respondeu ininterruptamente:

“Em um ano se faria uma Bienal de cinema e teatro; noutra, de dança e música, e assim por diante. Obviamente, amparadas por meios didáticos e informativos, como mesas-redondas, seminários e ciclos de palestras, abertos ao público, principalmente ao estudantil, uma força ainda não canalizada para os problemas da criação artística latino-americana, a não ser a música que, por ser mais difundida, por isso mesmo, é mais receptiva aos anseios dos jovens”.⁶⁷⁵

Perguntaram sobre o exercício da mídia, na questão veiculação e divulgação para o exterior, da produção artística nacional, e sobre como analisaria se ocorresse uma quadrienal internacional de arte em São Paulo e uma quadrienal de arte latino-americana sempre nos anos ímpares? Ao que prontamente respondeu: “Seria talvez uma solução para alternar por períodos mais longos uns encontros que, devido ao pouco tempo de realização entre um e outro, vem nos últimos anos demonstrando sinais de fadiga”.⁶⁷⁶

Carmen Portinho defendeu a Bienal. Desde que fosse por uma fórmula já elaborada, ou que se empregasse a ousadia total de trabalhar com um evento

⁶⁷⁴Ibid.,p.10.

⁶⁷⁵Ibid.,p.10.

⁶⁷⁶Ibid.,s/p. In: ABCA Associação Brasileira de Críticos de Arte (timbre do papel). Citamos que Portinho assinou como vice-presidente, sem datar o documento timbrado.

latino-americano segmentado por linguagens. Assim, preferiu votar contra a continuidade da II Bienal Latino-Americana.

Outros críticos enviaram suas respostas, e também estiverem presentes nas comissões.

A citar, Mauricio Segall,⁶⁷⁷/LXXVIII diretor do Museu Monográfico Lasar Segall de São Paulo, participante da Comissão 3, equacionou que ao enviar seu parecer sobre **o que parecia mais significativo para as artes e o meio artístico da América Latina**, Segall o dividiria em dois momentos: *El mutuo conocimiento de los artistas y del médio cultural de nuestros países dentro da America Latina, o la divulgación, hacia el mundo, de lo que se hace en arte latinoamericano.*⁶⁷⁸

Na **segunda questão** relacionada **em que medida considerava que um evento artístico exclusivamente latino-americano como o propiciado pela Bienal deveria enfatizar**, respondeu: *Com las nuevas tendencias en el arte; El arte contemporáneo entendido como el del siglo XX; y con el arte de los períodos precolombino, colonial y republicano*".⁶⁷⁹ Explicou que relacionada a **terceira questão** estava a sua própria posição:

La presentación conjunta constantemente de las manifestaciones de los tres periodos; alternar la presentación de las divers^as épocas; presentar

⁶⁷⁷ Maurício Segall (1926) museólogo, economista, é autor de duas peças de teatro premiadas: "A Formatura" e "O Coronel dos Coronéis". É ainda autor de diversos artigos sobre política e Museologia. Cf. Mais observações em nota de fim: LXXVIII.
Fonte: <http://www.cultura.gov.br/brasilidade/agraciados-2010/mauricio-segall/>, acesso em 15/01/12 às 15h50.

⁶⁷⁸ SEGALL, Mauricio apud AMARAL, A. In: Id. Op.Cit. SP: 1980, p.11. Este documento relacionado à Segall encontra-se já em espanhol, e não em português. No entanto, também tive acesso às suas argumentações na plenária do encontro, que foram mantidas em português.

⁶⁷⁹ Id. Op.Cit.SP:1980,p.11.

*inicialmente retrospectivas o enfoques interdisciplinares de carácter didáctico y de información; y solamente arte contemporánea a nuevas tendencias.*⁶⁸⁰

No entanto, presente ao encontro, questionava como um desabafo: “Inicialmente não vejo como responder quaisquer das perguntas colocadas, sem antes tentar responder, corajosa e claramente, a eterna pergunta não respondida sobre para que e para quem devam servir as Bienais”?⁶⁸¹ No entanto, realçou outras inquietações: **“Para o mercado da arte? Para servir ao universo corporativo dos artistas e críticos? Para pedir humildemente passagem para adentrar o mundo artístico fechado dos pólos colonizadores?”** Continuou: **“Para efetuar uma mescla não-dialética entre circo/happening para os ignorantes (a maioria) que frequentam o Parque Ibirapuera e a elucubração sábia dos iniciados, os que sabem (?) a minoria? Prosseguiu: “Para reafirmar nossa especificidade cultural e aprimorar nosso conhecimento mutuo? Para servir às nossas populações tão carentes do ponto de vista cultural e artístico? Para tantas outras alternativas possíveis?”** Enfim, perguntas a serem respondidas, com a finalidade de que se chegue à necessária formulação de uma política cultural clara”!⁶⁸²

Segall apresentou suas interações na plenária advertindo que a Bienal de São Paulo ocorria em uma megalópole, São Paulo, com doze milhões de habitantes. Além disso, comentou que era situada num espaço sem tradição artística cultural marcante: “Num país novo, sem caráter turístico específico,

⁶⁸⁰ Ibid., p.11.

⁶⁸¹ Ibid., p.11.

⁶⁸¹ Ibid., p.11.

⁶⁸² Ibid., p.11.

carente de tudo, sobretudo, em termos culturais e artísticos, localizada em um parque frequentado diariamente por milhares de cidadãos dessa cidade”.⁶⁸³

Enfatizou: “Precisa ficar claro que estamos falando de um evento internacional sediado, não num espaço vazio, não numa redoma, não num pico inacessível nem mesmo em Veneza – pequena cidade, monumento histórico, centro turístico mundial aliado a uma tradição milenar a um cosmopolitismo essencial”.⁶⁸⁴

Argumentou sobre essa população específica, que tinha direito à acessibilidade real e não apenas formal aos eventos artísticos, e questionou: **“Podem ser relegadas ou subestimadas em favor das grandes colocações cosmopolitas quando se fala das Bienais?** Ele respondeu que essa colocação caberia a qualquer outra cidade. No entanto, estas dúvidas não tencionavam colocar em jogo a nossa tão necessária latino-americanidade. E novamente indagou:

“Será que esta integração latino-americana, e talvez terceiro-mundista, ao contrário de constituir um bloquismo para fazer para outros blocos mundiais, não serve muito mais para de um lado, como contraposição ao cosmopolitismo e colonialismo artístico cultural dos grandes pólos e que a todos nós aliena. E do outro lado para afirmar, em nível inicial de nosso continente, com base em nossas afinidades e raízes comuns, uma sadia vocação universal que se contraponha ao nacional chauvinismo e as tendências subimperialistas que se desenham por nós”?⁶⁸⁵

Em face dessas colocações Segall ainda perguntaria se deveria ser mantido o caráter essencialmente vanguardista: **“Como laboratórios somente**

⁶⁸³ Ibid., p.11.

⁶⁸⁴ Ibid., p.11.

⁶⁸⁵ Ibid., p.11.

acessíveis aos donos dos códigos envolvidos, das Bienais? Ou deve-se manter o seu decorrente caráter elitista não obstante alguns contornos populistas das últimas bienais”?⁶⁸⁶ E ainda mais indignado, provocou: “Ou mesmo, deve-se manter as Bienais confinadas a São Paulo?”⁶⁸⁷ Continuou esclarecendo que se as dúvidas se faziam pertinentes, acreditava que deveriam ser exploradas as possibilidades de descentralizar às bienais, de maneira a serem disseminadas pelas outras cidades latino-americanas, não obstante todas as dificuldades que aparecessem, beneficiando diretamente às populações interessadas. Em sua ótica, esse tipo de sugestão poderia vir a aliviar a trágica situação político-social, como evidenciou: “Que ciclicamente, se abate sobre nossos países, ao permitir periodicamente a entrada de alguma lufada de ar fresco no clima atemorizante dos nossos fascismos endêmicos”.⁶⁸⁸ E finalizou com duas questões polêmicas:

“Não se deve questionar o caráter corporativo essencial dessas reuniões, onde são manifestadas opiniões pessoais de alguns críticos, artistas, diretores de museu e outros que, por respeitáveis que sejam, como são, não tem representatividade expressa, por faltar delegação clara aos meios culturais e artísticos mais amplos, diretamente interessados nos seus países de origem? Pergunto ainda, se não seria um bom exercício democrático se os envolvidos viessem com delegação expressa refletindo as opiniões majoritárias colhidas em reuniões preparatórias locais e descorporativizadas”?⁶⁸⁹

⁶⁸⁶ Ibid., p.11.

⁶⁸⁷ Ibid., p.11.

⁶⁸⁸ Ibid., p.11.

⁶⁸⁹ Ibid., p.11.

Fernando Cerqueira Lemos,⁶⁹⁰ brasileiro, participante da Comissão 4 e do Conselho de Arte e Cultura, esclareceu seu ponto de vista na coluna ‘Artes Visuais’ da ‘Folha de São Paulo’ em 1979, e, depois, na edição de 10 de fevereiro de 1980, também em ‘Artes Visuais’. Lemos expos sua sugestão, ainda defendendo a **alteração da periodicidade**, o que na época, respondia aos **anexos 2 e 3** das questões postas pela Fundação Bienal de São Paulo a título de consulta aos críticos de arte. Suas observações se prendiam à Bienal Latino-Americana que se realizaria no ano de 1980, e fora suspensa pela atual diretoria. Baseado nesse discurso preliminar, Fernando Lemos justificava a não continuidade da II Bienal Latino-Americana:

“A enfadonha repetição que fatalmente serão as mostras anuais latino-americanas nas duas Bienais, a internacional e a continental. Todos hão de concordar que não há possibilidade, prazo tão curto, de renovação marcante que justifique a presença ininterrupta de nossos vizinhos de continente. Até porque é uma participação extremamente cara, em especial, nestes tempos difíceis. A última Bienal Internacional – dizia-se também– mostrou que nações mais ricas não vieram, ou vieram mal representadas, exatamente, por questões econômicas ligadas ao transporte, seguro das obras, diária de pessoal, etc. Vai acontecer,estou certo–que em alguns países latino-americanos deixarão de vir nesse ano, porque já participaram da Bienal do ano passado e do ano retrasado.”⁶⁹¹

⁶⁹⁰ Carlos Alberto Cerqueira Lemos é arquiteto, artista plástico e professor no Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Fonte: <http://www.edusp.com.br/catalogoautoralfa.asp>, acesso em 15/02/12, (16h20).

⁶⁹¹ LEMOS, Fernando. C apud AMARAL, A. In SP: s/p: 1980.

No entanto, Lemos equacionou justificar também **como poderia vir a ocorrer à continuidade** da Bienal Latino-Americana: “Tudo leva a crer – comentei na ocasião – que é vantagem tornar **quadrienal** o evento latino-americano. Dessa forma haveria espaçamentos mais largos para a renovação da produção artística, permitindo juízo da arte no continente”.⁶⁹² Analisou novamente seu processo e reconsiderou que talvez pudesse ser reformulado para uma bienal, trienal, entre uma grande mostra internacional e outra latino-americana, de forma que elas só se repetiriam, a cada seis anos. Explicou:

“Dessa maneira, sempre haverá dois anos vagos entre uma e outra; poderiam ser preenchidos com grandes exposições (...), abordando temas específicos (arte antes de cristo, “design”, arte por procedimentos mecânicos, etc.), coma presença de países convidados. Ou o preenchimento desses vazios também com congressos ou cursos em nível internacional”.⁶⁹³

Quanto à **primeira questão**, em relação ao que seria mais significativo, **se o conhecimento mútuo latino-americano ou a divulgação da sua arte a outros continentes**, respondeu que não havia como julgar um aspecto menos ou mais significativo que o outro. **Ambos eram importantes** e não deviam ser desprezados. Apresentou a realidade da América Latina com algumas sugestões:

“O mútuo conhecimento dos países latino-americanos é para nós e para todos de real importância, pois, vivemos dentro do mesmo continente, separados por fictícias fronteiras políticas, que até podem ser cruzadas no Cone Sul, sem passaporte, facilitando um intercâmbio cultural ampliado,

⁶⁹² Ibid., s/p.

⁶⁹³ Ibid., s/p.

que, na realidade ainda é mínimo, mas, em perfeitas condições de ser ampliado. Não obstante sermos latino-americanos, da Terra do Fogo ao Rio Grande, na fronteira dos EUA, e de certa forma ligados por uma cultura ibérica, não temos verdadeiros laços”.⁶⁹⁴

Lemos ainda indicou algumas propostas de integração latino-americana, entre elas, **a inclusão obrigatória do espanhol** no currículo escolar brasileiro e do português nos demais países do continente.⁶⁹⁵ Justificou alguns aspectos geográficos de isolamento: “Além do problema do idioma—que não chega a ser grave – vivemos por imposições de ordem geográfica, de costas para os Andes, voltada para a Europa e modernamente também para os EUA”.⁶⁹⁶ Trouxe traços da história, mostrando as influências da colonização, e nossa ausência de independência cultural: “Já no começo do século passado conquistamos nossa independência política de Portugal, mas, não soubemos ou não pudemos ganhar nossa independência cultural da França, em especial, que ofuscou por largo tempo a visão não só brasileira, mas, a visão latino-americana para não dizer mundial”.⁶⁹⁷ Continuou com os modelos da história:

“Agora, o pólo exportador transferiu-se de Paris para os EUA, que estão fazendo do século XX o quê os franceses fizeram no século XIX. E não vai ser só porque queremos que o quadro seja outro. Enquanto não formos exportadores, vamos, inevitavelmente, por razões óbvias, importar os modelos ditados lá fora. O que absolutamente não impede que tenhamos nossa produção com características próprias, até chegar o instante em que

⁶⁹⁴ Ibid., s/p.

⁶⁹⁵ Ibid., s/p.

⁶⁹⁶ Ibid., s/p.

⁶⁹⁷ Ibid., s/p.

os atuais exportadores vejam secas as suas jazidas, e sejam obrigados a beber em outras fontes. Essa História não é surrealista. A crônica da cultura mundial esta aí, ao alcance de qualquer um, a mostrar que esse fenômeno é cíclico: Egito, Grécia, Roma, inclusive Portugal e Espanha em certo momento, (...) como celeiro alternativo de cultura. A Europa não acabou descobrindo a arte oriental? E a arte negra? Sim, somos também essencialmente europeus. Mas, desenvolvemos uma cultura mestiça que o europeu e o americano do norte não conhecem ainda. Uma cultura que precisa ser fertilizada nas suas raízes cruzadas (...).⁶⁹⁸

Quanto aos **itens 2 e 3**, respondeu que acreditava que **as tendências e períodos da arte latino-americana deveriam ser abordados concomitantemente**: “O que se faz hoje está em função do que se fez ontem. Afinal **as raízes do passado sustentam o presente**”.⁶⁹⁹ Trouxe uma verdadeira chave para a compreensão do todo o processo latino-americano quando enfatizou: “Prefiro uma exposição conjunta, desde que haja um relacionamento, para que não se perca as perspectivas históricas, a visão das origens e das influências”.⁷⁰⁰ E ao explicar o que era a cultura naquele período, colocou as bienais em um processo transdisciplinar: “Não vamos esquecer que cultura é uma interação do tempo e do espaço, é a capacidade de estarmos e de sermos dentro do nosso meio, lançando mão dos nossos recursos”.⁷⁰¹

Quanto à resposta ao **item 4**, foi mais que enfático porque contrariava aquilo que acreditava, ou seja, que **não deveria haver o destaque da América**

⁶⁹⁸ Ibid.,s/p.

⁶⁹⁹ Ibid.,s/p.

⁷⁰⁰ Ibid.,s/p.

⁷⁰¹ Ibid.,s/p.

Latina em detrimento do resto do mundo: “É a sempre odiosa discriminação que condenamos quando é feita pelos outros. Uma posição que não leva vantagem. Seria ‘xenofobia estéril’. A discriminação por nacionalidade, raça, cor, credo religioso, etc.; é sempre revoltante. (...)”.⁷⁰²

Concluiu com suas justificativas pessoais e mostrou o intervalo entre as bienais, com periodicidade trienal, como estava propondo: “1981 – Trienal de Arte (Internacional), 1982–1983 vago, 1984–Trienal de Arte (Latino-Americana), 1985–1986 vago, 1987–Trienal de Arte (Internacional) 1988–1989 vago, 1990–Trienal de Arte (Latino-Americana)”.⁷⁰³

O crítico de arte Ivo Zanini apresentou um texto assinado, em que indicava sua posição a cada uma das perguntas solicitadas. Em relação ao **item 1**, dividiu-o em duas posições: “O **intercâmbio entre artistas, críticos e historiadores de artes da América Latina é fundamental para uma maior compreensão das atividades que se desenvolveram, nos vários países**”.⁷⁰⁴

Continuou: “Do bom entrosamento entre todos, nascem novas perspectivas para a projeção da arte latino-americana, quase sempre em posição secundária perante os representantes das nações europeias e da própria América do Norte”.

⁷⁰⁵Instigou: “O fortalecimento do núcleo artístico, crítico dos latino-americanos pode impor-se para minimizar esse desequilíbrio”.⁷⁰⁶ Questionou: Como?

Justificou-se pela aproximação de seus representantes, trocando ideias,

⁷⁰² Ibid.,s/p.

⁷⁰³ Ibid.,s/p.

⁷⁰⁴ ZANINI, Ivo apud AMARAL,A. In: Ibid.s/p.

⁷⁰⁵ Ibid.,s/p.

⁷⁰⁶ Ibid.,s/p.

debatendo temas, fazendo consultas, constatações, etc. esclarecendo que se tornava de fato uma aproximação importante.

Continuou em sua **segunda análise**: “Também a divulgação do que se realiza entre nós, ao dar-se conhecimento ao exterior, ao mundo, é teoricamente importante. A **projeção da arte latino-americana em outros continentes serve para provar como caminham nossas realizações**, como são enfrentados os problemas estéticos e de criatividade, sempre em modificações. Foi enfático ao falar da produção: “A arte contemporânea da América Latina deve projetar-se além dos seus territórios. E para atingir esse ponto, e superar barreiras, um dos meios mais adequados, é a difusão maciça do que realizamos, do que produzimos”.⁷⁰⁷

Quanto ao questionamento do **item 2**, ponderou que as **novas convergências da arte não podiam ficar isoladas em certames da projeção das Bienais de São Paulo**. Explicou como havia as constantes transformações, que se operavam nas áreas artísticas, tornando-se provas vivas de que os artistas, em especial, os que estavam envolvidos nos movimentos jovens, buscavam a rapidez do tempo, e caminhos novos de produção. Comentou também sobre as múltiplas trilhas percorridas, justificando o percurso desses artistas, que caminharam desde a arte pop, passando pelo conceito e indo até as pesquisas na área de cópias xerográficas. Comentou que esses jovens foram capazes de estabelecer parâmetros ao transgredirem, para assim, encontrarem novas aberturas na arte: “Felizmente eles são inconformistas e, com isso, a arte só tem

⁷⁰⁷ Ibid.,s/p.

a ganhar”.⁷⁰⁸ Dessa maneira, Ivo Zanini elogiou que não havia como ficarmos indiferentes diante da consequência destas conquistas artísticas, e tínhamos a obrigação de estimular as novas tendências.

Quanto à resposta do **item 3**, Ivo explicou o **caráter didático das retrospectivas, que de certa forma auxiliavam o grande público no entendimento dos movimentos da arte**. A pesquisa estava implícita com compilação de dados, entrevistas, e a própria cessão das obras, gerando documentos que ficariam para a posteridade. Enfatizou que a parte didática não podia ser jamais descuidada, assim, como a informacional.

Na resposta ao **item 4**, Ivo Zanini foi prático ao afirmar que **a arte latino-americana deveria estar sempre presente à Bienal Internacional**, porque ela já era parte estrutural desta organização: “Obviamente a força da arte latino-americana terá melhor presença quando da realização dos certames que se concentram exclusivamente em sua área. Mas, é certo que sua inclusão nas manifestações internacionais poderá permitir comparações úteis, que só podem trazer resultados positivos”.⁷⁰⁹

Quanto à **periodicidade da execução das bienais** em São Paulo, explicou que havia sempre a participação de qualquer país do continente e, em princípio, era viável a **cada dois anos**. Mas, reconhecia que eram diversas as possibilidades de não participação das respectivas delegações, inclusive por razão financeira. Ponderou: “Levando em conta o grande desgaste para a realização de um certame de dois em dois anos, acredito que a Bienal Latino-

⁷⁰⁸ Ibid.,s/p.

⁷⁰⁹ Ibid.,s/p.

Americana poderia ser realizada em São Paulo em termos de quadrienais”.⁷¹⁰

Justificou: “A própria Bienal passaria para Quadrienal, com tempo suficiente para uma organização melhor do que tem sido apresentada no Ibirapuera. Os artistas teriam melhor condições de produzir com maior dedicação os trabalhos a apresentar”.⁷¹¹

Concluiu com as datas sugeridas: “Com isso, a próxima Bienal Internacional de São Paulo se realizaria em 1981, repetindo-se em 1985, etc., enquanto a Bienal Latino-Americana se desenvolveria também nos anos ímpares, a começar em 1983, 1987, 1991, etc.”.⁷¹² Explicou que esta projeção encampada pela própria Bienal de São Paulo poderia solucionar, de uma vez por todas, os entraves de realizações constantes dos movimentos artísticos, que começavam a se desgastar com suas concretizações de dois em dois anos.

No relato de Aracy Amaral, como coordenadora geral do debate, participante da Comissão 2 e do Conselho de Arte e Cultura, expos outros pareceres sobre as artes e o surgimento, ou mesmo, a continuidade de uma Bienal na América Latina, como os pronunciamentos descritos a seguir. Houve críticos que preferiram apenas participar das comissões.

Como se estabeleceram as comissões?

Esse ‘Encontro de Críticos de Arte da América Latina e Artistas Plásticos’, em São Paulo, foi composto por cinco comissões que apresentaram,

⁷¹⁰Ibid.,s/p.

⁷¹¹Ibid.,s/p.

⁷¹² Ibid.,s/p.

ao final, várias contribuições relativas às questões da arte latino-americana. Cada qual, ao seu tempo, foi finalizando os trabalhos, e partilhando indagações e respostas que cada comissão veio a concluir. Aracy Amaral também assumiu ainda a função de coordenadora das comissões.

Em sua vez, Adriano Aquino, representante da Associação dos Artistas Plásticos Profissionais do Brasil, participante da Comissão 5, reivindicou, em nome de todos, que fosse uma Bienal mais viva, com o objetivo de se preocupar, essencialmente, com a arte contemporânea recente e as novas tendências.

Participante da Comissão 4, Roberto Cabrera, da Guatemala, lembrou o que se passava no mercado de arte, diante das chamadas novas tendências, e que essas derivavam ser produto do trabalho artístico de alguns pequenos grupos, e cuja formação acontecia fora do contexto, e mesmo assim, dentro do panorama internacional. Explicou ainda que esses grupos estariam sujeitos ao vai-e-vem do mercado e aos modismos artísticos: *Que al igual que los productos en serie para un consumo sofisticado, cambian según compitan firmas patrocinadoras en este negocio de los objetos y procesos estético-artísticos.*⁷¹³

Quanto à temática da comissão da arte pré-colombiana à arte do século XX, incluindo a arte popular, e excluía as tendências atuais, Maria Luisa Torrens do Uruguai, presente ao debate e participante da Comissão 4, teve um pensamento distinto daquilo que lhe era exposto: *No entiendo adecuada la*

⁷¹³ CABRERA, Roberto apud AMARAL, A. Op.Cit. SP: 1980, s/p p.11.

*presentación de los períodos precolombino, colonial o republicano. Es tarea de los Museus. Yo nunca fui a La Bienal de Venecia, por ejemplo, a ver el arte romano. Se trata de esfuerzos costosísimos, que no están al alcance de una Bienal.*⁷¹⁴ Maria Luisa Torrens explicou seu parecer também diante do fracasso da Bienal anterior:

“Todos hemos experimentado a través de la tarea de Jurados en Bienales Internacionales, como los europeos y americanos siempre miran la arte latinoamericano con una óptica ajena a nuestras realidades. Y en esa tarea depredadora encuentran la colaboración de teóricos y artistas latinos que con facilidad renuncian a su condición”.⁷¹⁵

Maria Luisa Torrens defendeu a ideia de uma Bienal únicamente Latino-Americana para São Paulo, no intuito de se cumprir *o arduo cometido de acelerar el proceso de integración cultural del continente*.⁷¹⁶ Esclareceu seu intento na defesa da Bienal Latino-Americana, que não deveria ser combinada como uma Bienal Internacional apenas *con enfase no latino-americano*, mas sim, *deben mantenerse como un acontecimiento independiente*.⁷¹⁷

O crítico argentino, poeta e docente Horacio Safons,⁷¹⁸ participante da Comissão 1, apresentou outra questão: *En qué medida la problemática americana podrá ser definitoria de la formación de los nuevos discursos?*⁷¹⁹ Ele explicou que não se tratava de um problema de nível, mas, era o que justamente

⁷¹⁴ TORRENS, Luisa apud AMARAL, Aracy. Op.Cit. SP: 1980, s/p.

⁷¹⁵ Ibid.,s/p.

⁷¹⁶ Ibid.,s/p.

⁷¹⁷ Ibid.,s/p.

⁷¹⁸ Fonte: <http://www.horaciosafons.com.ar/biblio.html>, acesso em 15/01/12,(18h20).

⁷¹⁹ SAFONS, Horacio apud AMARAL, A. In: Ibid.,s/p.

estabelecia o nosso parentesco com o internacional, antes do que a nossa identidade. E esclareceu que não tinha a ver com valores ou virtudes, mas, com possibilidades. Enfatizou que *debiéramos apoyarnos en lo que nos distingue, es decir, la problemática*, e completou: *Estimo que en la medida en que se reduzca a competir con el de los europeos y Estados Unidos, sino esencialmente a integrar una suerte de laboratorio latinoamericano interdisciplinario, en el cual se ponga*⁷²⁰.

Coordenador da comissão 1, o crítico argentino Damián Bayón se pronunciou que tinha experiência com as bienais de diversas partes do mundo, e que todas tinham denominadores comuns, como ‘demasiadamente grandes, irregulares, confusas e arbitrarias’. Publicou o livro *América latina em sus artes* em que cita exatamente seu posicionamento frente à história das bienais do continente: *Su más temible defecto consistió en su falta de estabilidad nel tiempo*.⁷²¹ Seu pensamento sempre tangenciou a questão do nativo, ao explicar que frente à influência norte-americana sempre nos sentimos ‘mestiços’. As perguntas: **“Quem somos? Quem sou? Somos americanos?”** Questões essas que sempre permearam a identidade latino-americana, principalmente na arte do século XX, e precisamente as primeiras décadas. Em sua ótica as “artes plásticas sempre tentaram dar conta das preocupações ontológicas íntimas”.⁷²² A maior dificuldade ao latino-americano foi de ter consciência de si mesmo e a dificuldade de definir-se frente ao outro. Para Bayón, a América Latina sempre

⁷²⁰Ibid.,s/p..

⁷²¹ BAYÓN, Damián apud BAYÓN, Damián In: *América latina em sus artes*. Siglo Veintiuno: 1974, p.68.

⁷²² BAYÓN, Damián.Op.Cit. Siglo Veintiuno:1974, p.21

seguir se auto inventando: *Si toda arte es siempre la medida de la postura de unos hombres frente al mundo y frente a si mismos.*⁷²³ Ao mencionar as estruturas, comentou sobre os organismos difusores e a mobilidade dos artistas, por análises comparativas entre os museus de arte moderna e as bienais no continente:

*Los que estas grandes ciudades-mercado tienen de extraordinario a los ojos del latinoamericano es que – a parte de la dureza implacable de la vida mientras no se llega al relativo ‘triumfo’ – ellas ofrecen una cantera de posibilidades: la frecuentación de las grandes obras de arte del pasado y del presente, el contacto con una serie de personalidades o, simplemente de otros artistas que opinan más o menos o mismo. En fin, la ocasión de comparar preocupaciones y logros y la más remota de conseguir mostrar lo que uno hace y hasta a veces de venderlo para ganarse la vida y empezar a gozar de cierto renombre y consideración.*⁷²⁴

No debate, junto aos outros críticos de arte, Bayón retoma a questão da seletividade por cada artista, afirmando que se dava em bases políticas internas ou apostavam naqueles que poderiam levantar os grandes prêmios. Nesse mesmo ideário, perguntou: *Porque no van a poder organizarse excelentes y útiles exposiciones entre nosotros?*⁷²⁵ Ele respondeu: *Quizá el hechomismo de ser marginales sirva a nuestra causa. Hay mucha gente que trabaja entre nosotros por manifestarse: no siempre coincide el valor de lo que intentan con la*

⁷²³ Id.1974,p.21

⁷²⁴ Ibid.,p.75

⁷²⁵ Ibid.,p.14

*personalidad llamativa del artista que parece triunfar.*⁷²⁶ Concluiu, sem muito argumentar: *Los modestos-valiosos son legión, y muchos de ellos se cuentan entre los provincianos y las mujeres, esas dos clases sociales segregadas hasta ahora.*⁷²⁷

Participante da Comissão 2, o crítico colombiano Germán Rubiano Caballero instigou esses vieses sobre a questão da arte latino-americana, de forma a conduzir o pensamento a uma arte maior e própria, como comentou: *La Bienal, prefiero pensar que dentro del contexto de una excelente nuestra internacional, se organicen exposiciones sobre nuestro arte de hoy y del pasado. Nada más, ni nada menos.*⁷²⁸ Complementou que concordavam com a questão da importância do mútuo conhecimento, mas não, a necessidade de ser a cada quatro anos: *Para mi, el mejor arte latinoamericano debe confrontarse bienalmente con lo mejor del arte mundial*⁷²⁹.

Participante da Comissão 1, o crítico de arte e curador colombiano Eduardo Serrano⁷³⁰ comentou que os artistas da América Latina trabalharam por vários ciclos dentro do marco e das tradições ocidentais da arte, e que esse seu isolamento não teria nenhum sentido, e nem guardaria nenhuma coerência com o espírito e o caráter das obras. *Es decir, si bien es reconocible en las*

⁷²⁶ Ibid.,p.14

⁷²⁷ Ibid.,p.14

⁷²⁸ CABALLERO, German Rubiano apud AMARAL, Aracy.In: Id.1980,p.12.

⁷²⁹ Ibid.,p.12

⁷³⁰ Eduardo Serrano (1939) Director da Galería Belarca, Bogotá (1969-73),Curador del Museo de Arte Moderno de Arte Moderno de Bogotá desde 1974, Curador Iv Bienal de Arte de Medellín(1981), 1980 Participante por Colombia a la Reunión Latinoamericana de Críticos de Arte celebrada en Sao Paulo. Fonte:<http://www.colarte.com/colarte/busquedas/consGen.asp?search=Eduardo+Serrano>, acesso em 15/01/12 (18h50).

*realizaciones de muchos artistas latinoamericanos una predilección por temas circundantes y la voluntad de lograr una expresión particular y propia.*⁷³¹

Esclareceu que a maioria dos trabalhos ficaram suscetíveis aos argumentos e às teorias da arte internacional, e se tornaram, *en sentido estrictamente artístico, su parámetro y contexto, por lo que debe igualmente propenderse por su confrontación, exhibición y discusión en tales ámbitos*⁷³².

A crítica dominicana Marianne de Tolentino, participante da Comissão 3, assinalou que a vigência artística do continente latino-americano sofria de desconhecimento mútuo, apesar de que nos últimos anos, tanto as bienais como as exposições coletivas colaboraram e muito no despontar da arte do continente, mesmo que, em certos momentos, se sentissem *alejados y en ciertos casos marginados*.⁷³³

Coordenador da Comissão 4, o crítico mexicano Jorge Alberto Manrique colocou que a identidade artística se fazia em termos de recolhimento do seu processo de pesquisa, no entanto, isso não se baseava em um isolamento. Como explicou: *Al mismo tiempo debe reconocerse que la identidad latinoamericana, aunque es un hecho propio nuestro, no existe verdaderamente sino en presencia de lo otro que queda fuera de esa realidad identificada como unidad.*⁷³⁴

Prosseguiu:

⁷³¹ SERRANO, Eduardo apud AMARAL, A. Id. 1980, p.12.

⁷³² Ibid., p.12.

⁷³³ TOLENTINO, Marianne apud AMARAL, A. Id. p.13-14.

⁷³⁴ MANRIQUE, Jorge Alberto apud AMARAL, A. In: Id: 1980, p.14.

*Me parece importante la organización de las bienales combinar con la acción oficial de los países participantes con la de críticos asesores, seleccionados por la misma bienal, que pudieran hacer participar a artistas y grupos no aceptados eventualmente en los medios oficiales. Tal sistema mixto podría corregir de alguna manera errores de selección oficial y simultáneamente permitiría seguir contando con la necesaria relación de los organismos gubernamentales competentes de cada país. Consideró importante la difusión de la bienal y especialmente la difusión de su testimonio por publicaciones técnicas adecuadas. Una exposición bienal puede enriquecer con la realización de eventos paralelos como pueden ser mesas redondas.*⁷³⁵

Concluiu explicando que toda a empresa ou instituição que tendia compreender a arte e a cultura latino-americana em um espaço fechado, preservado de contaminações, era como uma instituição falsa, e, portanto, condenada ao fracasso.⁷³⁶

Participante da Comissão 1, o poeta e crítico paraguaio Miguel Angel Fernandez⁷³⁷ abriu seu discurso pontuando a real necessidade dos países do continente em poder selecionar a qual Bienal participar: *Para muchos países*

⁷³⁵Ibid.,p.14.

⁷³⁶Ibid.,p.14.

⁷³⁷ Miguel Angel Fernandez (1938) Licenciatura em Ciências Humanas. Professor de literatura latino-americana e linguística e semiótica na Faculdade de Filosofia da Universidade Nacional de Assunção. Obras filológicas de Rafael Barret, Herib Campos. É também autor de uma brochura sobre arte moderna no Paraguai. Publicou "Arte na América Latina hoje", Washington, OEA, 1969, e publicou numerosos artigos sobre literatura, a arte e a questões ideológicas, sociais e políticas. Fonte: http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/paraguai/miguel_angel_fernandez.html, acesso 15/01/12, 19h00.

*pequeños, con escasas posibilidades económicas o deficiente organización oficial para los asuntos culturales, La concurrencia a bienales de otros continentes suele resultar prácticamente imposible.*⁷³⁸ No entanto, disse que quanto ao Paraguai as Bienais de São Paulo se tornaram muito úteis para poder mostrar e apreciar as atividades plásticas, e o reconhecimento de diversos artistas de seu país, em atenção à crítica internacional.

Ticio Escobar,⁷³⁹ pesquisador e crítico de arte paraguaio, de grande renome já na época, afirmou que o criador da América Latina sabia da validade de não se desenhar nenhuma técnica, nenhum procedimento, nenhuma forma, para expressar-se melhor. Falou: *Por otra parte, si insertamos el hecho estético en el plano superestructural que le corresponde, está claro que no podemos desconocer que el mismo expresará la cada vez mayor universalización de la cultura occidental.*⁷⁴⁰ E explicou: *Aislándose el arte no solucionará los aspectos negativos de esa universalización, deberá, más bien, enfrentarlos con el propio idioma del arte, y así, reformulando una situación en los términos siempre nuevos que permitan superarla.*⁷⁴¹

Participante da Comissão 1, a crítica chilena Nena Ossa⁷⁴² contestou a necessidade de uma bienal unicamente latino-americana, enfatizando que dentro

⁷³⁸ FERNANDEZ, Miguel Angel apud AMARAL, A. In: Id. Op. Cit. SP: 1980, p. 13.

⁷³⁹ Ticio Escobar *actual Ministro de Cultura, Secretaría Nacional de Cultura, Presidencia de la República Paraguay - Gobierno 2008/2013*. Fonte: <http://www.ticioescobar.com/>, acesso 15/01/12 (20H00).

⁷⁴⁰ ESCOBAR, Ticio apud AMARAL, A. In: Id. Op. Cit. SP: 1980, p. 13.

⁷⁴¹ Ibid., p. 13.

⁷⁴² Nena Ossa: Licenciada en teoría y crítica de arte de la Universidad de Chile, ha desarrollado una vasta e importante labor periodística en medios tan diversos como canal 13, revista Eva, diario El Mercurio, diario La Nación y corresponsal de la revista Art News. Tevé una relevante actuación durante

do contexto artístico era como ‘retroceder os ponteiros do relógio’. Era irrelevante, em sua opinião, a não ser que agregasse elementos de documentação por meio de fotografias, cine, vídeo e textos. Como concluiu: *Mejor dicho, viene a ser en la práctica, dado las circunstancias reales de Latino América, el crear una especie de gueto del arte del continente.*⁷⁴³

Participante da Comissão 2, Walter Zanini defendeu primeiramente a ideia de uma só bienal, de caráter internacional, com a proposta pela Bienal centrada nas tendências atuais da arte e organizada por princípios de linguagens analógicas (onde, portanto, os artistas latino-americanos estariam diretamente relacionados aos artistas de outras partes do mundo). Como terceira argumentação, defendeu a inclusão, na Bienal, de algumas exposições que particularizem aspectos importantes da cultura visual dos países da América Latina (da arte pré-colombiana à arte do século XX, incluindo a arte popular). E foi além, citando a necessidade pela inclusão na Bienal de algumas exposições especiais, com vários enfoques e de grande valor histórico na arte contemporânea. E tudo para ser apreciado pela busca de uma interdisciplinaridade, na constituição do material apresentado de modo a permitir uma compreensão mais harmônica e consequentemente da fenomenologia visual abordada.⁷⁴⁴

el gobierno militar como directora del Museo Nacional de Bellas Artes. Realizó en la revista “Pec” una interesante labor en la cual presentó temas de estética frente a la actualidad. Podríamos decir que fue una adelantada del periodismo cultural donde entregó sus ideas sobre el arte y la sociedad. Fonte: http://www.portaldearte.cl/publicacion/critica/nena_ossa/introduccion.htm, acesso em 15/01/12 (21h30).

⁷⁴³ OSSA, Nena apud AMARAL, A. In: Id. Op.Cit. SP: 1980, p.13.

⁷⁴⁴ ZANINI, Walter apud AMARAL, A. In: Id. Op.Cit. SP: 1980, p.13.

Já o crítico Frederico Moraes, participante da Comissão 3, colocou que sempre tivemos necessidade de mostrar o que fazemos aqui dentro, e lá fora, como um grande complexo de inferioridade. Afirmou que lhe parecia ainda uma atitude contraditória, porque se esses artistas e produtores culturais do continente, que tanto buscavam adesão no exterior, que lhes parecia faltar aqui, evidenciavam o quanto foram colonizados, e completou ironizando: “O quanto ainda são dependentes do aplauso do colonizador”.⁷⁴⁵

Por que uma reunião de críticos da América Latina para decidir o futuro das Bienais de São Paulo?⁷⁴⁶

Foram mais de trinta críticos de arte de vários países do continente e do Brasil, reunidos em São Paulo no período de 16 a 18 de outubro de 1980. Estavam presentes para poder decidir quais decisões seriam encaminhadas em relação às Bienais.

Quando chegou o momento da reunião, houve ausências significativas de convidados esperados. Foi como se houvesse uma repetição de ausências como se sentiu na I Bienal Latino-Americana em relação aos convidados especiais, imbuídos de trajetórias próprias e profícuas.

Aracy Amaral citou exemplos, como Ida Rodriguez Prampolini, do México, além de Mirko Lauer e Alfonso Castrillón⁷⁴⁷ do Peru, justificando

⁷⁴⁵ MORAIS, Frederico apud AMARAL, A. In: Id. Op.Cit. SP: 1980, p.13.

⁷⁴⁶ Essa questão foi elaborada pela própria Aracy Amaral ao copilar a documentação entregue a FBSP.

⁷⁴⁷ Alfonso Castrillón Vizcarra (Lima 1935), Museólogo, crítico e historiador del arte peruano. Ha sido catedrático y director de reconocidas entidades. Invitado especial de diferentes Bienales, es curador, asesor y ponente. Director Fundador de la Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma, (1996); y responsable de la remodelación del Museo de la Inquisición del Congreso de la República,

compromissos assumidos anteriormente, e de Marta Traba que lecionava nos EUA.^{LXXIX} No entanto, Traba enviou por escrito sua análise. Já a ausência da crítica cubana Adelaide de Juan, que aceitou o convite, foi um caso à parte. “Em época de propalada abertura no regime brasileiro, Brasília não autorizou a entrada no país da crítica cubana”.⁷⁴⁸ E complementou que o Caribe e a América Central estariam pobremente representados, não fossem as presenças interessadas de Roberto Cabrera, da Guatemala e novamente de Marianne de Tolentino, da República Dominicana.⁷⁴⁹

Aracy Amaral explicou que tanto os críticos de arte como o Comitê Organizador da UMLAC (União de Museus da América Latina e Caribe)⁷⁵⁰ que estavam em uma reunião paralela, foram especialmente convidados, e representados através de Gloria Zea⁷⁵¹ e Sebastian Romero pela Colômbia, e Manuel Espinoza, pela Venezuela, vindo de Caracas, como diretor da Galeria de Arte Nacional. Esteve ausente Espinoza, e foi substituído por Luiz Miguel La Corte. Aracy Amaral e Ángel Kalemberg⁷⁵² eram os outros dois membros integrantes desse Comitê, e estavam presentes em São Paulo.

(1997 y 1999) ha recibido muchos premios, es autor de grandes libros, y tiene en su haber un sin fin de publicaciones. Fonte: <http://www.ambafrance-pe.org/spip.php?article1198>, e http://books.google.com/books/about/El_museo_peruano.html, acesso em 15/01/12 (22H00).

⁷⁴⁸ Ibid., p.5.

⁷⁴⁹ Ibid., p.5

⁷⁵⁰ No texto original consta UMLAC, no entanto, ao confirmar a pesquisa no Google, nada foi encontrado, somente as siglas ULAC para a mesma designação.

⁷⁵¹ Gloria Zea é gestora cultural colombiana. Desde 1969 é a diretora do Museu de Arte Moderna de Bogotá, desde 1976 é a diretora da Ópera de Colômbia e desde 1988 é a diretora do ‘Camarín del Carmen’. Ademais, foi diretora da *Colcultura* durante 8 anos, pouco antes de que a entidade se transformasse no Ministério da Cultura e foi Decana da *Faculdade de Artes da Universidade dos Andes*. Esposa de Fernando Botero (pintor). Fonte: http://www.elespectador.com/Gloria_Zea, acesso em 15/01/12, (20h50). Tradução da pesquisadora (N.A.)

⁷⁵² Ángel Kalemberg, crítico de arte do Uruguai, integrante do *Consejo Rector en Instituto Valenciano de Arte Moderno*, Diretor do *Museo Nacional de Artes Visuales*. Fonte: <http://uy.linkedin.com/in/angelkalemberg>, acesso em 15/01/12, 21h00.

Qual foi a síntese do material coletado?

O material coletado destas cinco comissões foi vasto, com opiniões diversas, elaboradas nos três dias consecutivos de trabalho. Houve sugestões por área de trabalho e pesquisa. A pesquisa em si está toda em língua espanhola, mas, em alguns momentos, foi traduzida por esta pesquisadora por entender a necessidade de esclarecer pontos de intersecção das propostas apresentadas. Portanto, segue a apresentação das comissões que a se teve acesso nesta pesquisa histórica.

Descreveremos resumidamente a parte dos textos elaborados por cada comissão composta pelos críticos de arte presentes ao evento, em prol da respectiva votação, em relação à mudança sugerida para as Bienais. Esclarecemos que foram organizadas cinco comissões para a elaboração de pautas temáticas a serem discutidas em um grupo menor, para depois, colocar em plenária as resoluções apontadas por cada uma destas comissões designadas. No total, as cinco comissões, passaram a elaborar capítulos e anexos para uma constituição mais organizada das questões previamente enviadas a eles, como críticos convidados.

O documento final também foi redigido em espanhol, por conta de o Brasil ser o único de língua portuguesa. Transcrevemos parte do documento original, com as suas respectivas divisões.

Tema/questionamento: A Bienal de São Paulo: para o mútuo conhecimento do artista e do meio cultural dos nossos países ou divulgação para o mundo do que se faz em arte na América Latina?

Coordenador: Damián Bayón.

Participação: Eduardo Serrano, Nena Ossa, Luis La Corte. Miguel Ángel Fernandez, Marcio Sampaio, Horacio Safons, Leonor Amarante.

Relatório da Comissão 1

Nesse descritivo das comissões, objetivaram-se cinco considerações, sendo que os críticos queriam dar maior autonomia à produção e execução da Bienal como um todo. De forma que primeiramente prevalecesse a Bienal Internacional sem dogmas de separatismo, ampliando outras linguagens artísticas, e igualmente a participação dos países, com uma produção de participação contínua, em que a Bienal Internacional se tornasse um centro de atividade cultural permanente, dando prioridade à participação do público, com curadores específicos atuando a partir da Bienal Latino-Americana.

Em síntese, elaboraram cinco eixos que foram sugeridos.

1. *Que las Bienales sean de carácter internacional, con énfase en sólo un espacio o selección cuantitativa, sino la estructuración orgánica de la representación;* 2. *Ampliar el espectro de la Bienal incorporando otros medios propios del lenguaje visual y artístico contemporáneo;* 3. *Dar prioridad a la participación del público, a*

quien fundamentalmente debe estar dedicada la Bienal; 4. *Que la muestra no quede definida por la existencia de papelones nacionales, aunque la invitación sea por países*; 5. *Que la actividad de la Bienal no se reduzca tan sólo a una exposición bienal, sino que se la mantenga como un centro de actividad cultural permanente. O latinoamericano, responsable de proponer y coordinar los proyectos operativos de la Bienal. Asimismo, designar curadores que tengan a su cargo el cumplimiento de cada proyecto.*⁷⁵³

Em pontos mais elaborados, explicamos que a Comissão 1 designou as seguintes recomendações abaixo, trazendo, como intuito, o objetivo de alcançar soluções positivas.

No ítem 1: *Que las Bienales sean de carácter internacional, con énfasis en lo latinoamericano, entendiendo por énfasis no solo un espacio o selección cuantitativa, sino la estructuración orgánica de la representación (...)*”, resultou da seguinte maneira: “*Que al definir el objetivo de la Bienal, también debemos reestructurar la metodología hasta ahora en uso, para que sin caer en utopías o idealizaciones ajenas a los límites impuestos por la realidad, se pueda al fin alcanzar la finalidad buscada.* No ítem 2, em que se mencionou: *Ampliar el aspecto de la Bienal incorporando otros medios propios del lenguaje visual y artístico contemporáneo*, finalizou-se em seis possibilidades, assim descritas: a) *arquitectura*; b) *diseño*; c) *fotografía*; d) *cine*; e) *video*; f) *y las demás técnicas y lenguajes actuales, incluyendo música y artes cénicas que pueden integrarse con las artes visuales.* No ítem 3, em que se falou: *Dar prioridad a la*

⁷⁵³Id.Op.Cit.SP: 1980,p.2

participación del público, a quien fundamentalmente debe se dedicar la Bienal,
indagaram primeiramente de qual maneira? Sendo aprovado: *Planificar un*
mecanismo de desarrollo que deberá ser el resultado de una estrecha relación
entre el organismo patrocinante y los respectivos países. Elaboraram três eixos
respectivos, explicando: a) *Designar un mecanismo o persona que asuma la*
función de coordinador; b) *Designar en cada país un subcomité o delegado*
encargado de la relación directa con la Fundación Bienal; c) *Ampliar la función*
de un boletín informativo de un centro de documentación y archivo. No item 4,
que la muestra no quede definida por la existencia de pabellones nacionales,
aunque la invitación sea por países, concluíram a seguinte necessidade:
Estimular la participación activa, con propósitos didácticos y formativos de
profesores, estudiantes, profesionales e investigadores, de manera de
transformar la manifestación artística en una fuente de experiencia cultural. No
item 5, *que la actividad de la Bienal no se reduzca tan solo a una exposición*
bienal, sino que se mantenga como un centro de actividad cultural permanente,
sendo equacionado pela comissão: *Aconsejar que la conexión entre los países*
se establezca a través de los organismos culturales: museos, universidades,
centros de investigación e institutos especializados. No item 6, finalizaram:

Nos parece fundamental iniciar gestiones concretas ante los gobiernos,
para simplificar los trámites aduaneros en relación con el intercambio de
las obras de arte sin fines comerciales. Asimismo se deberían
proporcionar legislaciones que tornen viables los fines de la Fundación
Bienal de São Paulo.

Tema e questionamento: “Para que e para quem são as Bienais”?

Coordenador: Ángel Kalemberg (Uruguai).

Participantes da C2: German Caballero (Colômbia); Gonzalo Rodriguez (Bolívia) Ruiz de La Matta (Porto Rico) Aracy Amaral e Walter Zanini (Brasil).

Relatório da Comissão 2

À abertura proferiu-se: *La Comisión de trabajo número 2, teniendo en cuenta la larga trayectoria de la Bienal de SP, que se ha incorporado de modo inequívoco a la red de las grandes bienales internacionales, considera que ya es hora de que tenga características muy propia que la identifiquen con la Bienal de Latinoamérica. Continuaram: Y por eso ha preparado una serie de recomendaciones que tienen que ver con lo propuesto en el punto de la Comisión (las alternativas de exposiciones en una Bienal de carácter LA), más algunas otras de tipos pragmáticos.*

Interessante observar que esta comissão tocou já na hipótese do nome escolhido para II Bienal Latino-Americana, que seria ‘Arte e Utopia’. Portanto, assinalaram que esta II Bienal não seria mais que um tributo, com pensamentos e modelos externos. Desse modo, sugeriram um novo nome, que estaria entre ‘Arte e Topos’, ou ainda ‘Arte e Lugar’ que seria a hipótese de trabalho que permitiria aprofundar a Bienal em terra própria e, propício às novas expectativas. Vieram a considerar que como outras exposições internacionais, as mostras

deveriam se organizar mais dentro de parâmetros mais definidos, o que obrigaria os participantes a submeter-se a eles. E complementaram:

*La FBSP, al invitar a los países fuera del área de América Latina, debería pensar en una regulación que hiciera que tales países acogieran una serie de indicaciones propuestas por la organización de una Bienal de carácter latino-americano.*⁷⁵⁴

Recomendações em tópicos foram apresentadas pela Comissão 2:

1. *Crear un Comité Consultivo*; 2. *FBSP organice muestras de carácter histórico*; 3. *También exposiciones monográficas del siglo XX*; 4. *Igualmente recomienda FBSP cuente con una organización propia para evitar la intervención de los medios diplomáticos para la selección de los envíos*; 5. (...) *Paralelamente a bienal se organice una programación de teatro, cine, audiovisual e, música, danza, seminarios y conferencias de temas LA*; 6. (...) *En lo sucesivo, sea superada la presentación por pabellones nacionales (...) e que se atenta contra una lectura adecuada a los propósitos objetivados de cada Bienal*; 7. (...) *Soluciones infraestructurales que posibiliten la solución de los endémicos problemas aduaneros(...)*; 8. (...) *La edición de catálogos que alcancen la condición de documentos validos para futuras investigaciones.*

A Comissão 2 também estimulou ações que beneficiariam o processo, em resumo: *Crear un Comité Consultivo, de integración latinoamericana, responsable de proponer y coordinar los proyectos operativos de la Bienal.*

⁷⁵⁴ Comissão2: Capítulo I apud AMARAL, Aracy. In: Id.Op.Cit.SP: 1980,s/p.

Asimismo, designar curadores que tengan a su cargo el cumplimiento de cada proyecto.

Detalhamos que esta comissão trouxe várias questões que provocaram reações diversas aos presentes no debate. A primeira questão que merece nossa observação foi a seguinte: ‘Para que e para quem são as Bienais’? Tanto Milan Ivelic do Chile, quanto Mauricio Segall do Brasil indagavam tais razões nesse tópico. Vários outros críticos examinaram muitos pontos valiosos, não apenas para a Bienal de São Paulo como para as Bienais em preparo no continente, como por exemplo, em Cali, Medellín, etc. Assim, a pergunta elaborada era a seguinte: ‘A Bienal é uma linguagem dos anos 80’? Ficou no ar. Vários presentes não se manifestaram. E ainda vieram outras inquietações: ‘Quais os critérios de convites se é que o critério existe’? ‘Não seria necessária uma atualização do sistema de premiação’? ‘Ou seria mais aconselhável abolir o caráter competitivo de uma Bienal’? ‘Não seria também positivo produzir critérios claros de uma participação’? Observamos questões profícuas, com indagações que apontavam a maturidade do grupo. Ressaltamos que apenas dois representantes do Brasil, Frederico Moraes e Aracy Amaral, defendiam a ideia de uma Bienal exclusivamente latino-americana. E assim, citamos a observação de Aracy Amaral: “Meu pensamento é de que não tem mais razão de ser, nos dias que correm, uma Bienal apenas de Artes Visuais”.⁷⁵⁵ Aracy explicou em detalhes: “O que expus foi a ideia de abolição das bienais e sua substituição por ricas manifestações em que todas as artes estivessem representadas, como teatro,

⁷⁵⁵ Comissão2: Capítulo I apud AMARAL, Aracy. In: Id.Op.Cit.SP: 1980,s/p.

festival de cinema, dança, música erudita e popular, e também artes visuais”.⁷⁵⁶

Finalizou:

“Esta manifestação, a meu ver, faria de São Paulo, um ponto de encontro artístico nos várias áreas de criatividade; atraindo, em consequência, um público bem maior que o que habitualmente deixa deserta a Bienal de São Paulo nos dez dias após a sua inauguração, a despeito de seu elevado custo para a nação”.⁷⁵⁷

Comissão 3

Tema e questionamento: Como se proporia uma Bienal Latino-Americana para a Fundação Bienal de São Paulo?

Coordenador: Frederico Moraes.

Participantes da C3: Marianne de Tolentino, Ticio Escobar, Aline

Figueiredo, Manuel Mejia.

Relatório da Comissão 3

Designaram em síntese:

1. Incrementar la información y la documentación, difundiéndola de modo sistemático; 2. Realizar una documentación visual y teórica circulante que afirme, desarrolle y mantenga en el tiempo, los logros de la Bienal; 3. Estudiar soluciones a los problemas endémicos de infraestructura. Por ejemplo: aduana, montaje, seguro y manipulación de

⁷⁵⁶ Comissão2: Capítulo I apud AMARAL, A. In:Ibid.,s/p.

⁷⁵⁷ Comissão2: Capítulo I apud AMARAL, A. In:Ibid.,s/p.

*obras; 4. Incentivar La participación privada como medio
complementario para el financiamiento de los proyectos de La Bial.*

Sendo que objetivaram quatro fomentos à execução e produção da Bial Latino-Americana para que esses processos de análise e sugestões pudessem agilizar a sua continuidade. Outras recomendações em tópicos foram apresentadas pela Comissão 3. Sendo que houve unanimidade em relação a alguns pontos considerados básicos, a citar:

- “1. Do ponto de vista prático e teórico a realização de uma Bial voltada exclusivamente para o exame da arte em nosso continente, com ênfase à contemporaneidade da produção; à necessidade de uma leitura atualizada de determinados temas, de acordo com uma escala de prioridades.
2. Definição de um tema único, caráter geral e aberto, para tornar-se eficaz implicará na existência de um Conselho Curador com controle total de todas as etapas. Neste ponto, alguns dos integrantes entenderam que “a ênfase deveria ter sido dada às tendências contemporâneas, tendo em vista que foi a partir do século XX que a arte se afirmou como algo independente e vinculado às discussões da nossa realidade continental. No entanto, os defensores dessa posição, com ênfase no moderno, entenderam que a indicação dos

participantes deveria caber a cada país, segundo suas conveniências e possibilidades.”⁷⁵⁸

E em comum acordo, a comissão 3 no intuito de ajudar a melhorar o processo como um todo, estabeleceu:

1. Qualquer que fosse o enfoque, a exposição deveria ser pensada com um projeto didático, visando primeiramente o público, e secundariamente aos críticos, historiadores, artistas e curadores. Para tanto, deveriam ser as mais diversas mídias. Isto quer dizer, que pareceu interessante ao grupo, que cada país pudesse enviar uma informação audiovisual sobre o desenvolvimento histórico de sua arte, à Bienal para integrar a exposição.
2. Desenvolveram tratativas para ajustar a operacionalidade de cada projeto, com ampla divulgação nos países, com antecedência necessária.
3. Foi necessário pensar no retorno cultural em relação ao Brasil para poder documentar amplamente a própria exposição, na forma de slides, fotos, catálogos, textos, filmes, documentos que viriam a circular nos países participantes. Isto serviria como motivação à participação desses países em futuras bienais.

Comissão 4

Tema e questionamento: **Frequência das Bienais**

Coordenador: Jorge Alberto Manrique.

⁷⁵⁸ Comissão3: Capítulo I apud AMARAL, Aracy. In Ibid.s/p.

Participantes da C4: Maria Luisa Torrens (Uruguai), Nohra Beltran (Bolívia), Roberto Cabrera (Guatemala), Wolfgang Pfeiffer (Brasil), Fernando Cerqueira Lemos (Brasil) e Sonia A. Guarita (Brasil) representando a Secretaria Estadual de Ciência e Tecnologia.

Relatório da Comissão 4

Esse grupo trabalhou sobre a periodicidade das exposições e outros aspectos de organização. Partiram do pressuposto que os fundos adquiridos eram pelas assinaturas anuais com aplicação anual. Consideraram as dificuldades de mudança nos estatutos, diante do andamento, votando pela periodicidade mais espaçada do que a estabelecida anteriormente. E assim, ponderando a própria denominação dada pela Fundação Bienal de São Paulo, a mesa analisou que os eventos deveriam se realizar a cada dois anos: *Las bienales pasarán a ser cuatrienales alternadas, una internacional y otra Latino-Americana, en los años impares, en vista de que en 1981 se realice la XVI Bienal Internacional.*⁷⁵⁹

Recomendações em tópicos foram apresentadas pela Comissão 4:

- 1) *Que en los intervalos entre cada Bienal a FBSP realice actividades constantes para el mayor conocimiento y integración de las artes y la cultura latino-americana;* 2. *Que dé promoción y documentación amplia a la quadrienal latino-americana, difundirle especial en el ámbito del subcontinente, por medio de publicaciones técnicamente eficientes y la realización;* 3. *Que se promovía la coordinación de Bienal existentes en América Latina, para efecto de no repetir esfuerzos y en cambio permitir*

⁷⁵⁹ Comissão 4: Capítulo I apud AMARAL, Aracy. In: Ibid., s/p.

la creación de circuitos favorables a la exposición de los artistas; 4. Que haya alguna forma de consejo asesor que viaje por América Latina, a efecto de establecer las reacciones convenientes y hacer recomendaciones que puedan corregir eventualmente distorsiones en los envíos oficiales; 5. Que la fundación motive la participación de las empresas privadas como un medio para superar los eventuales problemas financieros.

Comissão 5

Tema-questionamento: **Função das Bienais**

Coordenação: Jorge Glusberg.

Participantes da C5: Milan Ivelic, Esther Emilio Carlos, Mauricio Segall, Ana Maria Beluzzo, Gloria Zea de Uribe, Adriano de Aquino, Paulo Sergio Duarte.

Relatório da Comissão 5

Esse grupo de trabalho tinha como proposta propor um marco teórico de referência, antes mesmo de abordar a práxis das bienais. Dentro dos itens desenvolvidos, ressaltaram a importância dos artistas terem uma exposição internacional, periódica e sistemática. Com uma estrutura de tal forma que assinalasse a autenticidade por um lado, nossa realidade e a sua problemática. E que por outro lado, servisse de ponte entre o que fazer dos nossos artistas e o resto do mundo.

Desenvolveram a temática justificando as posições adotadas: *Hasta el momento, la influencia de los grandes centros ha puesto una barrera efectiva que ninguno de los encuentros internacionales, llevados a cabo in América*

*Latina, ha podido franquear. Las razones son ideológicas, políticas y económicas.*⁷⁶⁰ Continuaram: *Con su tendencia al cosmopolitismo, el arte plantea un dilema radical: su transmisión pone en juego fuertes poderes económicos a través de exhibiciones, galerías, consumo privado y genera entonces modelos culturales que tienen que ver con la vida misma de cada país.*⁷⁶¹

Recomendações em tópicos foram apresentadas pela Comissão 5:

Alicerçando em dados com uma perspectiva histórica e com uma análise estrutural da arte, ponderaram: *Desde el crítico o teórico debe adaptar como norma de sus investigaciones el operar informaciones históricas concretas. Una posible teoría de las ideologías artísticas debería atender al contexto concreto en que se desarrollan tales o cuales tendencias y permitir su formalización.*⁷⁶²

Reforçaram a ideia de que a Fundação Bienal deveria gerar uma ação própria de concretizar toda a formação teórica. *El complejo mecanismo y las intrincadas mallas de la distribución mercantil del arte, obligan a los latinoamericanos a adaptar una estrategia de interpelaciones a los circuitos de los grandes centros internacionales.*⁷⁶³ Prosseguiram: *Ese sistema de interpelaciones es una red de símbolos y valores que hacen a la autoconciencia de una comunidad.*⁷⁶⁴

Explicaram que a identidade desses símbolos, signos e valores, não foi algo adquirido pela comunidade em um determinado momento de desenvolvimento, e sim, o que a fundamentou foi o próprio processo desta comunidade. Investiram:

⁷⁶⁰ Comissão5: Capítulo I apud AMARAL, Aracy. In: Ibid. s/p.

⁷⁶¹ Comissão5: Capítulo I apud AMARAL, A. In: Ibid. s/p.

⁷⁶² Ibid., s/p.

⁷⁶³ Ibid., s/p.

⁷⁶⁴ Ibid., s/p.

*Interpelar es también poder utilizar los signos aludidos para ortogar (¿) una identidad precisa a los actores sociales en juego, en nuestro caso los artistas.*⁷⁶⁵

O grupo assinalou a necessidade de exhibir no contexto das Bienais internacionais o trabalho criativo dos artistas desse continente, com ênfase especial nas diferenças entre os grandes centros internacionais e as comunidades: *Esta integración evitaría la marginalidad y el provincialismo y relacionaría a América Latina con el resto del mundo.*⁷⁶⁶ Ressaltando também a necessidade de um diálogo entre críticos e teóricos internacionais, para sanar diferenças nocivas para os nossos artistas. E principalmente, que o foco fosse transformar a Bienal em uma rota de acesso, diferente daqueles canais tradicionais, rompendo o circuito mercantil. No intuito de autogerar um processo próprio de produção, que incluiria a produção em si mesma, o intercâmbio e o consumo dentro de uma nova ótica, explicaram: *Ese proceso reproductivo es distinto de un país a otro, y si bien no pueden extrapolar se los dominios, hay constantes en el caso de los latino-americanos.*⁷⁶⁷

A Comissão 5 justificou que *la explicitación de esas constantes, en un contexto internacional, provocaría una confrontación positiva e intentaría anular un complejo de inferioridad muy frecuente entre nuestros artistas e intelectuales como consecuencia del aislacionismo.*⁷⁶⁸ E ainda acreditavam que as fronteiras entre os povos tenderiam a desaparecer, se tornando necessário um apoio maior às comunidades locais: *Una Bienal debe propender*

⁷⁶⁵ Ibid.,s/p.

⁷⁶⁶ Ibid.,s/p.

⁷⁶⁷ Ibid.,s/p.

⁷⁶⁸ Ibid.,s/p.

*indiscutiblemente a la transmisión internacional del arte, pero referida a un que hacer basado en ciertos valores compartidos.*⁷⁶⁹

Concluíram que deveria haver uma busca de códigos comuns que admitissem aos artistas latino-americanos cruzar as fronteiras sem se desmerecerem. Entregaram como anexo 1, os critérios de seleção para mudança, que em seu parecer era um dos catalisadores decisivos para modificar algumas das perspectivas da Bienal de São Paulo: *Establecer la creación de grupos interdisciplinarios en cada país, que asumiría la responsabilidad exclusiva y final de la selección.*⁷⁷⁰ Esclareceram que essa não seria uma ação circunstancial, senão uma consequência de um trabalho coletivo, com resultados por escrito em um documento, e ao final, publicado pela Fundação Bienal de São Paulo. Como primeiro passo para o desenvolvimento de projetos de reflexão teórica, pluridisciplinares de apoio e vinculados com aquilo que se exibia, acrescentaram que: *Toda la documentación reunida, mas la iconografía de lo exhibido, daría origen a un Centro de Documentación que permitiría a la Bienal ofrecer este material a los investigadores, críticos y artistas; y además divulgando internacionalmente a través de publicaciones.*⁷⁷¹ Tudo isto seria como uma tarefa entre bienais, porque a comissão 5 entendia que a Bienal não terminava no dia do seu encerramento. Deveria manter-se viva e criativa desde o principio até a Bienal seguinte.

Apresentaram o anexo 2, trazendo ainda outras razões de melhoria. Com base no documento do anexo 1 se propunham à formação de grupos de reflexão

⁷⁶⁹ Ibid.,s/p.

⁷⁷⁰ Ibid.,s/p.

⁷⁷¹ Ibid.,s/p.

que se reuniriam trimestralmente com diversos países da América Latina e Caribe.

Como foi a votação?

Segundo o relato de Aracy Amaral, coordenadora e organizadora do encontro, depois desses citados três dias consecutivos de reuniões, o saldo final em torno das mesas de trabalho suscitou em polêmica, no entanto, foi uma discussão saudável. O resultado da votação, no último dia do encontro, para as três opções da constituição da bienal, deu-se na contagem de que a primeira opção de voto era a favor de ‘uma bienal latino-americana como único evento em São Paulo’. O resultado foi de nove votos a favor, a segunda opção de voto era a favor de ‘uma bienal internacional com ênfase da América Latina’. O resultado foi de vinte e três votos a favor, e a terceira opção era ‘a favor de bienais alternadas: uma latino-americana e uma internacional’. E o resultado foi apenas um voto favorável.

Nesse sentido o pensamento de Aracy Amaral nortearia algumas questões de ordem ética e moral. No entanto, à análise mais meticulosa de Aracy Amaral, foi balizar que aqueles que votaram a favor de uma bienal internacional com ênfase da América Latina não se deram conta de que, assim votando, não faziam senão apoiar o tipo de realização que até aquele presente momento havia se realizado em São Paulo nas bienais.

Com esses resultados, a votação tornou explícito o que era questionável: “Isto sim, é a existência ou não da possibilidade de se encontrar um critério válido do ponto de vista de representatividade para as pessoas convidadas, a fim

de justificar seu voto, definitivo dos destinos de um evento de tamanha importância como a Bienal Latino-Americana de São Paulo”.⁷⁷² Houve várias outras causas apontadas para essas reações à votação, exemplificando: “Uma manifestação evidente de descrença em sua própria arte como valor autônomo”. Outro exemplo indicado: “A excessiva preocupação de se manterem conectados ao sistema de arte dos grandes centros do mundo”, explicando que tinha até se tornado fato natural para o artista latino-americano. E como último exemplo: “O temor pelo isolacionismo”, indicando que entre críticos de outros continentes, esses não viriam até a América Latina para ver o que aqui acontecia.

Somando-se a isso, no transcorrer do processo para se autorizar as recomendações da reunião estabelecida por Aracy Amaral, outros impedimentos associativos aconteceram, e dificultaram a continuidade dessas aspirações. Como foi o caso citado sobre o presidente Luiz Villares, que ao ser indagado a respeito do estatuto da entidade, comunicou as reais dificuldades para modificá-lo. Explicou que havia ausência de instrumentos válidos para esta ação. Vindo a admitir a falta de empenho próprio, junto ao Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal em poder adaptar os estatutos da entidade com o propósito da substituição da ‘Bienal’ por uma ‘Trienal’ ou ‘Quadrienal’. Dessa maneira, concluía-se que o projeto já estava fadado ao fracasso.

Aracy, ao ser questionada, desabafou: “Desde o primeiro dia, foi como se estivéssemos participando de uma reunião destinada ao malogro, apesar de todos os esforços para obter as presenças e as verbas necessárias para a sua

⁷⁷² Comissão 5: Capítulo I apud AMARAL, Aracy. In: Id. Op. Cit. SP: 1980: s/p.

realização”.⁷⁷³ Aracy justificou que a ausência permanente de estrutura da Fundação Bienal de São Paulo, ‘nas mãos de amadores sem motivação’, era a raiz de tudo, gerando grandes dificuldades aos verdadeiros profissionais. E passou a enumerar todos os fracassos que observava nesse processo de se reerguer a Fundação Bienal de São Paulo. Explicou que a prova bem conclusiva desse ponto foi o presidente da Bienal ter demonstrado seu total alheamento: “Abriu a reunião, para falar das utopias como o tema para a próxima Bienal, e não dos problemas das bienais, que era em si, o tema da reunião que ele mesmo convocara”.⁷⁷⁴

Aracy Amaral colocou sua frustração pessoal e profissional diante do que observava naquele momento. Transcorreu sobre a inconsequência da diretoria e da ausência, e falta de participação de seu Conselho de Arte e Cultura, o qual em sua opinião deveria ser um órgão mais atuante. Em fato, para sua análise, a Fundação Bienal de São Paulo, se apresentava como uma entidade enferma. Ponderou sob sua própria ingenuidade e de outros em querer restaurar uma estrutura, e metaforicamente, se compararam a Dom Quixote⁷⁷⁵ em seus ideais. Distinguiu as mudanças divulgadas pelo seu novo presidente, e reconheceu nesse processo que seria muito complexo querer mudar, quando ainda havia tantos ranços oligárquicos por vencer. Aracy fez um longo pronunciamento trazendo à tona o tipo de cultura brasileira que existia, naquele período, como liderança. Citou o exemplo das direções em que se encontravam os museus e entidades

⁷⁷³ Comissão 5: Capítulo I apud AMARAL, Aracy. Id. Op.Cit. SP: 1980, s/p.

⁷⁷⁴ Ibid., s/p.

⁷⁷⁵ Dom Quixote foi um personagem, criado pelo espanhol Miguel de Cervantes y Saavedra, no início do século XVII. Tornou-se um termo pejorativo porque poucos o compreendem. Mencioná-lo significa lutar com perigos imaginários por um sonho impossível, mas, que o leva adiante. Neste caso, Aracy falou ‘tentar *quixotescamente* participar da revitalização de uma entidade’, está aludindo a esse termo algo impossível de ser conquistado, e valendo-se do tom irônico.

culturais do país: “Em mãos de uma oligarquia que nem sequer sustenta financeiramente as iniciativas que encabeça”.⁷⁷⁶ E prosseguiu dizendo que aquele momento da Bienal de São Paulo em parte era profícuo para se compreender o exemplo que a Fundação Bienal trazia a toda a América Latina e Caribe, onde o “meio artístico se confundia com o meio social no sentido de alta sociedade, e onde campeava o amadorismo”.⁷⁷⁷ Aracy finalizou citando seu próprio experimento: **“Vivenciada pessoalmente a experiência, resta o gosto amargo da impotência”**.⁷⁷⁸

Carlos Von Smith, que também a cada Bienal cobria o evento até 1978 para a ‘Revista Artes’, quando foi chamado para a **I Bienal Latino-Americana**, colocou seu depoimento da mesma forma que Aracy: “A coisa estava feia. Cuidei da Latino-Americana. Mas, o destino da mostra estava traçado. Não havia interesse em dar continuidade a ela. **Morreu de morte matada. Assassinada. Até hoje descansa em paz. A espera de alguém com bom senso e visão suficiente para ressuscitá-la.**”⁷⁷⁹

O que compete indagar é se essa votação foi justa ou injusta para continuidade ou não da Bienal Latino-Americana?

Aracy esclareceu em relação à votação que poderíamos até questionar a presença dos convidados especiais, além dos observadores, e mais, pela maioria dos delegados do Brasil como país hospedeiro, contudo, esclareceu que ocorreu

⁷⁷⁶ AMARAL, Aracy. Id. Op.Cit. SP: 1980, s/p.

⁷⁷⁷ Ibid.,s/p.

⁷⁷⁸ Ibid.,s/p.

⁷⁷⁹ Fonte: <http://www.art-bonobo.com/carlosvonschmidt/carlosvonschmidt.html>, acesso em 19/02/12 (7h20).

um erro de ordem técnica: “Ou seja: quiçá não apenas esses convidados especiais não deveriam ter participado das votações (posto que eles tinham vindo para uma outra reunião)”.⁷⁸⁰ Porque, segundo Aracy, a fórmula que se considerou mais aconselhável foi a de fazer representar cada país da América do Sul e México por dois representantes, além da América Central e Caribe. Se possível, com um delegado por país: “Foi trocada correspondência para se encontrar até opiniões divergentes, porém, que pudessem abrir um debate proveitoso”.⁷⁸¹ Aracy continuou esclarecendo: “Assim, o Brasil só deveria ter votado também através de seus onze participantes previstos, além dos representantes das entidades de classe (ABCA e Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais)”.⁷⁸² Elucidou que não deveriam ter votado nem observadores, nem convidados especiais, nem representantes da Bienal, e tampouco, diretores dos museus presentes. Finalizou com uma questão bastante complexa que legitimava o mote de representatividade:

“O que é questionável, isto sim, é a existência ou não da possibilidade de se encontrar um critério válido do ponto de vista de representatividade para as pessoas convidadas, a fim de justificar seu voto, definitivo dos destinos de um evento de importância como a Bienal Latino-Americana de São Paulo. Visto ser complicado o que se pode entender por meio cultural, e, em que medida - nos perguntamos hoje - essas pessoas

⁷⁸⁰ AMARAL, Aracy. Op.Cit. SP: 1980, p.5. (É possível um critério de representatividade?)

⁷⁸¹ Ibid.,p.5 (É possível um critério de representatividade?)

⁷⁸² Ibid.,p.5(É possível um critério de representatividade?)

presentes em outubro são suficientemente representativas dos diversos meios culturais do país”⁷⁸³

Em síntese, o grupo de críticos e artistas votou, em sua maioria, pelo fim das bienais latino-americanas, organizadas a partir da Bienal de São Paulo.

4.3 Conscientizar-se, um ato peculiar

“Somos o melhor das raças, mas, não encontramos ainda nossas potencialidades”.

Darcy Ribeiro

Três anos mais tarde, Aracy viria a publicar o livro ‘Arte e meio artístico: entre a feijoada e o *x-burguer*: 1961-1981’, sintetizando os principais momentos compreendidos entre as décadas de 60 a 80. Talvez a própria obra de Marta Traba, ‘Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970’, também compilado por um período próximo e tenso, a tivesse inspirado. Ambas as publicações tornaram-se referência no meio cultural. No entanto, é possível ponderar que existe pouca literatura que aborda a arte latino-americana

⁷⁸³ Ibid. p.6 (In: É possível um critério de representatividade?)

com a verdade com que estas duas críticas de arte o fizeram, enfrentando muitos preconceitos socioculturais e políticos que velavam informações, impondo máscaras agressivas de ditaduras militares no continente, ao final da década de 60 até início dos anos 80. Como argumenta Belluzzo, em sua introdução: “Aracy historiadora empreende uma viagem meticulosa a pequenos grandes fatos, chaves que destravam a vida-obra do artista. Constrói uma micro história”.⁷⁸⁴ Segue: “Outras vezes, aventura-se em busca de mais alguma informação significativa, que organiza e deixa à espera de reinvestidas futuras. Aracy abre caminhos. Revê posições”.⁷⁸⁵ Completa: “Livre da camisa de força das teorias críticas, mergulha nas ocorrências e nos impasses da cultura brasileira”.⁷⁸⁶ Belluzzo explica que o pensamento de Aracy tornou-se bastante representativo da mentalidade desse período que assistiu às profundas transformações na cultura dos países do continente.

Aracy nos presenteia com análises referendando tópicos diversos, e nos permite uma incursão ao passado histórico de alguns fatos que permanecem nublados na história brasileira. A Bienal Latino-Americana é citada, e volta a permanecer esquecida, até então, por mais estas últimas três décadas (1980-2011).^{LXXX/787} Aracy Amaral data cada uma de suas apreciações, e assim, é possível compreender seu pensamento no momento em que estamos estudando.

⁷⁸⁴ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer: 1961 - 1981*. Apresentação Ana Maria de Moraes Belluzzo. São Paulo: Nobel: 1983, p.3.

⁷⁸⁵ Id, 1983, p.3.

⁷⁸⁶ Id. 1983, p.3.

⁷⁸⁷ Esclareço que quando iniciei a pesquisa sobre a I Bienal Latino-Americana no acervo Wanda Svevo em fevereiro de 2010, não havia ainda nenhuma publicação exposta nem pela FBSP com qualquer outro canal que não tenha sido citado nessa pesquisa. No entanto, em junho de 2011, ao auferir dados na internet vi a inserção do catálogo da mostra sobre a bienal-latino-americana, inédita e recém postada, na página oficial da Fundação, que segue o *link* na nota de fim LXXIX: deste capítulo. Menciono que fiquei surpresa por tantos anos sem essa a FBSP ter essa preocupação.

No ano de 1980, em que ocorreu o encontro, Aracy nomeia-o como “Reunião de Consulta de Críticos de Arte do Continente”,⁷⁸⁸ que adveio a convite da própria Fundação Bienal de São Paulo. Apresenta-nos um panorama da Fundação, como uma grande encruzilhada, em que é meramente fundação no nome, e sem recursos, permanecendo à mercê de dotação orçamentária do Município e do Estado. Aracy explica que Ciccillo Matarazzo fez da Bienal de São Paulo uma fundação, porém, “trata-se de uma fundação sem fundos, o que chega a ser uma total irracionalidade”.⁷⁸⁹ Observamos essa constante ao longo do perfil histórico da instituição. Em editoriais da ‘Folha de São Paulo’, tornou-se recorrente às vésperas das bienais internacionais, e mesmo da Bienal de Arquitetura. Nesse ano de 2012, a Fundação Bienal continua sendo fomentadora de projetos relacionados às edições internacionais e cria o exercício de se manter reestruturada financeiramente.^{790/LXXXI}

Em que pese o fato de que esses críticos, mais uma vez, convocaram a necessidade de se reestruturar a entidade como organismo estável e cultural. Aracy vai ao ponto quando enfatiza que o problema principal da Bienal é a preservação dos interesses coletivos, visto que se trata de dinheiro de gestão pública. A presença desses críticos veio no intento de garantir confiança à presença de diversos países aos próximos certames, visto o desgaste de sua imagem institucional nos últimos trinta anos (1951-1981). Cita que não houve nem o levantamento de fundos necessários à reforma do prédio pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha, e cujo projeto foi simplesmente, mais uma vez, engavetado.

⁷⁸⁸ Id.Op.Cit.SP:1983, p354.

⁷⁸⁹ Id. 1983, p353.

⁷⁹⁰ Folha de São Paulo. Ilustrada E3. *Bienal tem contas bloqueadas por inadimplência*. São Paulo: sexta-feira: 27/01/12, [nº?], por Fábio Cypriano. Cf.Mais observações em nota de fim: LXXX

Aracy reforça as carências culturais, e as ausências por iniciativas que poderiam proporcionar projetos culturais mais abrangentes e motivadores, sem preconceitos. Nesse ponto, explica as referências elaboradas pelo grupo de críticos à continuidade de uma bienal latino-americana, que, no entanto, também se desfez: “O projeto de um grande encontro latino-americano bienal ou trienal em São Paulo teria atendido a esse fim, caso a votação da reunião ocorrida não tivesse favorecido um posicionamento ‘internacionalista’, e de certa forma ‘tradicional’ para as próximas bienais”.⁷⁹¹ Explicou que a ideia defendida girava em torno de um festival, que substituiria a concepção original de bienal. Pontuou que as classes sociais mais baixas igualmente se sentiriam acolhidas, com apresentações de espetáculos de teatro, cinema, música popular e erudita, danças, exposições de fotografia, livros, artes visuais de toda a América Latina, concentradas em quarenta dias. A Bienal Latino-Americana além de perder o caráter de execução a cada dois anos, também deixava de ser exclusivamente dedicada à linguagem das artes visuais.

Esse fora o intento, no entanto, malogrado, pela sua não continuidade, e pelo despreparo de alguns em não enxergar além.

Aracy esclareceu didaticamente o histórico dos acontecimentos em relação à execução da Bienal Latino-Americana, para chegar a essas premissas: “Infelizmente a Bienal de São Paulo queimou de saída uma iniciativa que se asseverava como uma das mais importantes desde sua fundação”.⁷⁹² Explicou que continuavam a agir pela ‘improvisação’, com ‘a falta de profissionalismo’ costumeiro. Elucidou que depois da vinda de Juan Acha, que assessorou o

⁷⁹¹ Id.Op.Cit.SP:1983, p354-5.

⁷⁹² Id. SP:1983,p.300.

Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo para a conceituação do tema, foi preciso “ainda apelar a sessenta (e depois mais quatro) personalidades das mais diversas áreas, para aconselhar o dito Conselho a como executar a Bienal Latino-Americana”. Em sua análise tornava-se uma consequência de ausência total da autocrítica, ao mesmo tempo em que era um atestado de incompetência. Como não deu certo o escopo, porque as pessoas não se sentiram ‘convidadas’ e apenas ‘participadas’ da possibilidade de integrarem o evento, muitos equacionaram não atender ao pedido, e assim, o Conselho, como ‘último suspiro’ enviou convites às personalidades de outros estados brasileiros. Aracy diagnosticou tal situação, como total falta de competência e gestão administrativa: “Com quase trinta anos de existência (1951-1978) só um país bastante sem perspectiva na área cultural pode dar exemplo de entidades que possuem tanta insegurança em seus procedimentos. Rápidas viagens de ultima hora podem, evidentemente conforme o uso, trazer alguns bons envios”.⁷⁹³ Aracy finalizou que talvez houvesse uma ‘tradição’ por parte da Bienal em não objetivar nem o consumo interno, e muito menos a comunicação dentro do continente, mas sim, destinavam-se à exportação, visto que americanos e europeus buscavam o exotismo em países como o Brasil, enfim na América Latina: “A falta de nexos não importa muito, nem a didática parece ser necessária. Afinal, a I Bienal Latino-Americana não é para latino-americanos, mas, parece ser sobre a América Latina”.⁷⁹⁴

⁷⁹³Ibid.p.300.

⁷⁹⁴Ibid.p.301.

Aracy sabia que todos os críticos de arte, no Encontro de 1980, estavam cientes do que ocorria por trás dos bastidores da Fundação Bienal. A mídia explorava sem piedade. O histórico dos anos tornava a situação ainda mais afrontosa para uma votação imparcial.

Ao analisar uma referência final de Aracy, datada de 1981, pós Bienal Internacional de São Paulo, há uma citação, que mostra todo o seu desapontamento pelo fervor em que se empenhou pessoalmente para agregar mudanças à mentalidade cultural paulistana: “É bom lembrar o que escreveu Jean Dubuffet:⁷⁹⁵ Cultura e comércio andam de mãos dadas. Não se destrói um sem destruir o outro”.⁷⁹⁶ Continuou: “E segundo Alain Jouffroy,⁷⁹⁷ a função primária da ‘abolição da arte’ é de destruir todas as mitologias culturais por onde os poderosos cristalizam a imagem de sua própria superioridade, sua própria inteligência; a arte é a poltrona em que o Estado senta seu próprio prazer”.⁷⁹⁸ Aracy concluiu: “E essa vinculação do poder econômico com a cultura, e dessa com o sistema, é sempre importante que tenhamos a humildade de reconhecer, apesar de nosso inconformismo”.⁷⁹⁹

Aracy Amaral faz uma análise que ao longo dos trinta anos iniciais da Bienal Internacional de São Paulo, as respectivas edições bienais não

⁷⁹⁵ Jean Dubuffet (1901-1985), pintor e escultor francês. Em 1973 ele montou sua própria fundação. Revolucionou a arte chamada de “lowart”. Fonte: www.Fondation_Jean_Dubuffet.com, acesso em 12/01/12 (15h15).

⁷⁹⁶ Id.Op.Cit.SP:1983, p.406.

⁷⁹⁷ O ano de 1950 viu o seu trabalho como escritor e crítico de arte sobre um primeiro reconhecimento. Ele trabalhou regularmente para revistas *Arts* e *The Eye*. Alain Jouffroy 2007 ganhou o *Prêmio Goncourt* para a poesia de seu corpo de trabalho. Escreveu uma carta aberta a Fidel Castro em apoio a Revolução Cubana, juntamente com outros notáveis, em 6/maio/1971. Fonte: <http://www.nybooks.com/articles/>, acesso em 12/01/12 (15H00).

⁷⁹⁸ Id.Op.Cit.SP:1983 p. 406-7.

⁷⁹⁹ Ibid.,p.407.

conseguiram despertar e provocar um interesse maior pela arte continental.⁸⁰⁰ E ao ponderar sobre a América Latina e Caribe, igualmente notamos, que houve certames que só se sucederam num único evento, como a Bienal de Córdoba, de Medellín, entre outras, mesmo por motivos dissidentes. Na pesquisa, evidenciamos que após o boicote à X edição da Bienal, em função da censura imposta pela política militarista, vários artistas de renome passaram a não mais querer participar. E assim, nasceram edições com artistas cada vez mais jovens, com exceção das retrospectivas. Lembramos que, no início da década de 70, continuavam as queixas que a Bienal de São Paulo estava servilmente ligada à crítica europeia, que por sua vez, ignorava a arte latino-americana. A tentativa de valorizar a arte brasileira vem com as Bienais Nacionais, salvo o recurso de integrar os representantes de todo o país, de tal modo, que permaneciam latentes as dificuldades de ordem financeira, transporte, ou mesmo, de haver representação oficial por parte desses centros regionais.

‘Nosso reflexo era nativo’, como disse Aracy. Enxergávamos a nós mesmos sempre em versão subdesenvolvida ou terceiro-mundista, dois ‘jargões’ que nos acompanharam por décadas, porque não éramos capazes de olhar para ‘dentro de nós’, sempre achando que o que vinha dos EUA ou da Europa era melhor. Não acreditávamos que possuíamos uma identidade própria e muito peculiar ao desenvolvimento de nossa criatividade, fora do molde das grandes metrópoles.

“Poucas pessoas se dão conta que os modelos dos anúncios brasileiros (cartazes de rua, como de revistas) são correntemente anglo-saxões,

⁸⁰⁰Id.1983:298.

adultos como crianças, loiros de olhos azuis de preferência, o mais distante possível, do tipo físico brasileiro que se vê na rua, moreno mestiçado em sua generalidade, cafuzo ou mulato, mais uma prova da nossa insegurança cultural, de não aceitação da nossa realidade, mas, chegará o dia em que começarão a aparecer equivalentes brasileiros de que o ‘mestiço é bonito’ ou algo semelhante”.⁸⁰¹

Os EUA se tornaram um dos precursores em querer abraçar os levantamentos antológicos da arte do continente. A compreensão de uma latino-americanidade surgia com urgência, principalmente para os hispano-americanos, que buscavam essa conscientização, o reencontro com nossas raízes, à procura de denominadores comuns do ponto de vista cultural.

O **ideário por um espaço comum**, considerando as diferenças e dialogando na diversidade, foi um princípio norteador para o estudo em equipe e a expectativa de debates entre os especialistas da arte. Havia a necessidade de uma **sistematização** para alicerçar a interdisciplinaridade e os processos criativos.

A **mídia** exerceu seu papel, e gerou tanto um discurso polêmico, como algumas vezes, conciliatório, como a intenção da Bienal de organizar, mostrar e exemplificar. Era um período rígido, de censuras impostas pelo regime ditador, no Brasil e em vários outros países do continente. O artista se comunicava pela sua ousadia, e muitas vezes, por sua rebeldia. O crítico de arte buscava humanizar essas relações, e entender os caminhos híbridos que a arte mostrava.

⁸⁰¹Id.1983:221(1975)

O espectador permanecia regionalista, em sua maioria, ou mesmo preso aos valores acadêmicos, ou mesmo, aos ditames americanos, que após a Segunda Guerra Mundial alcançaram um patamar de referência. O conceito da arte tornava-se mais importante que o trabalho.

Autenticidade era a ação catalisadora, em prol de fórmulas que acrescentassem fundamentos importantes nessa busca do processo da arte. Era o verbo que conectava os críticos de arte e artistas plásticos em torno de um simpósio, de uma experiência em ‘fazer da crítica um ato criador’. O Simpósio tornou-se um diferencial para esta Bienal.

O **meio social** absorvia a arte por sua produção vinculada ao consumo, ou simplesmente, pela liberdade do homem no senso estético, no desejo do lazer. O comportamento ditava certos ritos. Exemplificando que muitos artistas visavam mistificar a obra, mais do que esperar pela aprovação do público, e alguns poucos tiravam o prazer de reconhecer-se em seu nacionalismo. A arte tornava-se um dos caminhos para os artistas evidenciarem a miséria, a mestiçagem, e a submissão.

A **intenção primária** da I Bienal Latino-Americana vinha ao encontro do paradigma da época.

4.4 Novos caminhos, uma análise

“Caminhante, não há caminho, faz-se o caminho ao andar”.

Antonio Machado

Marta Traba nos indicou que havia um caminho, e dependeria de nós podermos descobrir ou não. Ao longo do Simpósio da I Bienal Latino-Americana em 1978, e mais outros encontros, como a Reunião de Críticos de Arte em 1980, muitos desses críticos presentes aos dois eventos, apreciaram e reforçaram aspectos que nos identificavam como latino-americanos.

Anunciou-se de forma positiva o escopo da I Bienal Latino-Americana em reunir, analisar, e discutir sobre vinte e um países em um só bloco no Simpósio, elencando os debates e as vivências artísticas do continente. E fundamentalmente, argumentando sobre quatro pontos fundamentais: produção artística, mercado da arte, papel das galerias, arte e instituições governamentais. Em forma de notas suscitaram possibilidades de estudo para a compreensão da nossa produção artística, os limites do mercado artístico e suas respectivas entidades dominantes, objetivando novas teorias com aplicação de metodologia. Esclareceram a necessidade de uma nova disciplina de cunho formativo para a compreensão dos ‘feitos e fenômenos’, e assim, poder construir teorias; com o foco de que Bienal se tornasse fomentadora a uma crítica de arte embasada na história da arte latino-americana, com ampliação e reverberação do vocabulário

artístico, como centro promotor contínuo da arte, absorvendo mais linguagens artísticas, e expandindo a participação aos países.

Os críticos e artistas presentes acrescentaram mais conclusões, entre as quais, a necessidade de se compreender a criatividade,^{LXXXII} com uma metodologia precisa para atingir um público mais amplo, comparando ao processo criativo do artista apenas imerso em seu espaço de trabalho.

“Se no momento a arte está em silêncio, refletindo, concebendo os artistas conscientes, tentando desenvolver-se; (...) esses ansiosos por captar a problemática do instante, e que surgirá como necessidade vital, será mais cedo ou mais tarde, sob forma plástica, ou por outra que não nos cabe profetizar; que o seja, por que não respeitar, enfim, este ‘compasso de espera’ que bem pode ser gerador, se otimismo se permitem”?⁸⁰²

Finalizaram alguns pontos, entre esses, algumas das proposições que nos afligem até os dias atuais:

“O que pensa o latino-americano?”⁸⁰³ Como organiza seu pensamento? Há necessidade de sistematizar formas, conceitos e novas ideias? O que é arte para os artistas e o que é arte para os teóricos? Para que e para quem são as Bienais”?

No geral, houve boa vontade em gestar ideias, sugestões e críticas sobre a produção da arte nos países latino-americanos, tanto na mostra expositiva como

⁸⁰² Id.1983,305.

⁸⁰³ Cito que no original consta “O que pensa o Latino?”.

no Simpósio. Foi observada uma tentativa positiva pelo grupo, de se estimular os mecanismos profundos que regiam toda a produção de arte, naquele período, em especial, na América Latina e Caribe, como em outros continentes. Resta-nos indagar se estas conjecturas do ano de 1978 ainda fazem parte, a propósito do pensamento estético da atualidade, do pensar crítico no século XXI. E tentar compreender, porque uma Bienal construída e valorizada no início pela sua própria latino-americanidade, é ao final, instigada e simultaneamente exortada por aqueles que a defenderam. Como diria Mariza Bertoli: “De início é necessário que se reconheça, que todo o discurso crítico é parcial, a começar pelo enfoque que o analista assume, um olhar entre tantos que se pretende crítico, mas, nem por isso deixa de ser parcial ou apaixonado”.⁸⁰⁴

4.5 O ato de se reconhecer e o legado possível da I Bienal Latino-Americana para a contemporaneidade

*“A Bienal é uma grande peregrinação onde as vozes do mundo, que falam a nós de seu e de nosso futuro, reúnem-se nas criações dos artistas e no trabalho do curador”.*⁸⁰⁵

Bice Curiger, 2011

⁸⁰⁴ BERTOLI, Mariza (Contribuição para uma estética simbólica) In BERTOLI, Mariza e STIGGER, Veronica (orgs.) *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2008. (Crítica de arte; coordenada por Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves), p.159.

⁸⁰⁵ 54^o Bienal de Veneza. Texto introdutório da curadora. Veneza: 54^a Bienal: 2011. Fonte: <http://www.forumpermanente.org/.painel/relatos-criticos/>, acesso em 02/06/12 (10h15). Bice Curiger é curadora da Zurich Kunsthau (desde 1993) e editora chefe da revista Parkett (fundada em 1984) editora da revista TATE etc.

*“Vemos as pessoas, aparentemente entediadas, visitando Bienais, ou uma exposição de arte, individual ou, sobretudo, coletiva, nacional ou estrangeira. Por quê? Na verdade, quem se surpreende, se impacta, com o que vê? Mas, pergunto: **haveria algo para se surpreender do que é apresentado**”?*⁸⁰⁶

Aracy Amaral, 2011

*“As bienais passam a oferecer uma **“mudança de paradigma na qual nós como espectadores somos capazes de encontrar muitas culturas experimentais, sem possuí-las completamente**”.*⁸⁰⁷

Okwei Enwezor, Documenta 11

*Na posição de quem observa o Brasil a partir de uma perspectiva “de fora”, como você analisa o lugar do país hoje no universo das artes visuais? Parece a você (Tobi Maier) real e palpável o presumido interesse global pela **arte contemporânea brasileira**?*⁸⁰⁸

Lembrando as análises de Radha Abramo ao final do Simpósio da I Bienal Latino-Americana fica mais evidente compreender seu ideal visionário de estabelecer parâmetros corretos para que haja sempre ‘colheitas’ para as gerações futuras. E quando replicou a respeito dos possíveis fracassos que poderiam ocorrer em relação a latino-americanidade da Bienal, Radha impôs seu

⁸⁰⁶ *Cena Artística: Arte Contemporânea*. Apresentação de Aracy Amaral. São Paulo: Fórum permanente: 28/12/2011:01h52. Fonte: <http://www.forumpermanente.org/painel/artigos/cena-artistica-arte-contemporanea/>, acesso 02/06/12 (9h50).

⁸⁰⁷ ENWEZOR, Okwei. Op.Cit.,p.27. apud MEYRIC-HUGHES, Henry (A história e a importância da bienal como instrumento de globalização) In BERTOLI, Mariza e STIGGER, Veronica (orgs.) *Arte, critica e mundialização*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2008, p.42

⁸⁰⁸ *Tobi Maier*: “A Bienal vai evitar a sequência linear de obras de arte avulsas”. Apresentação de Fernando Oliva. Tradução: Soraia Vilela. Copyright: Goethe-InstitutBrasilien: São Paulo: Abril de 2012. Email: feedback@saopaulo.goethe.org, Fonte: <http://www.goethe.de/ins/br/>, acesso em 02/06/12 (9h26). Entrevista de Tobi Maier, curador-associado da 30ª Edição da Bienal de São Paulo fala em entrevista sobre o interesse pela arte brasileira no mercado internacional e explica os conceitos que permeiam as zonas curatoriais da mostra, que acontece a partir de setembro próximo.

bom senso aos que a precederam, lembrando que “**nem sempre as medidas novas eram mais acertadas do que as velhas**”.

Neste ponto, nos perguntamos **o que havia de novo nesta estratégia em 1978, e depois concomitantemente em 1980? E sequencialmente?** Não era assim sempre? Não foi assim, na escolha pelo Conselho de Arte e Cultura em relação aos convites expedidos aos artistas da I e II Bienal Latino-Americana?

Voltávamos à história, ao percurso individual e a pesquisa das raízes de origem. Como podemos querer **reconhecimento nacional** (Bienais Nacionais) e **continental** (Bienal Latino-Americana) se nós mesmos, dentro da América Latina e Caribe não quisemos evidenciar apenas um país, com o desconforto em relação à ‘evidenciar mais São Paulo/Brasil’, em detrimento de outras bienais que ocorriam em nível continental? Ao menos, essa argumentação foi parte das vozes que ouvimos das comissões dos críticos de arte, pela não continuidade da II Bienal Latino-Americana. Faltou-nos **autorreconhecimento**. E a exemplo, citamos que a questão de ‘reconhecimento próprio’ nasce dentro de casa e perpetua. Cito que atualizada no ano de 2011, no dia 27 de setembro, a Bienal comemorou seu 60º aniversário, e publicou no mesmo veículo, ‘a Folha de São Paulo’,⁸⁰⁹ um caderno especial, trazendo à frente, todas as capas que caracterizaram a comunicação visual de cada uma das suas edições internacionais. Não citam, infelizmente, como item de sua trajetória, as ‘pré-bienais’ ou Bienais Nacionais de 1970 a 1976, e muito menos, a I Bienal Latino-Americana de 1978. Simplesmente trinta e quatro anos de não reconhecimento.

⁸⁰⁹ Folha de São Paulo. Caderno Especial. *Bienal 60 anos: em nome dos artistas*. São Paulo: terça-feira: 27/09/2011. [nº?] [s/n]

A própria Aracy Amaral em outro depoimento, relacionada à exposição norueguesa, da coleção do Museu Astrup Fearnley, de Oslo, instalada no pavilhão da Bienal de São Paulo, por razão do aniversário de 60 anos, coloca sua indignação a esse ‘não reconhecimento’:

“Acho interessante para os artistas e amadores de arte, locais, conhecer os trabalhos originais de artistas, tão celebrados de hoje. Mas, não me falem em comemoração de 60 anos da Bienal! **O que essa mostra tem a ver com nossas Bienais?** Não importa o valor que deve ter custado essa exposição, pois, se a Bienal pode, que a faça. Mas, considerar que essa exposição tem alguma relação com a história das Bienais de São Paulo em seus tumultuados 60 anos, que acompanhamos desde a primeira em 1951, é algo bem diferente. Não se falou em seu iniciador, Matarazzo Sobrinho, nos diversos diretores e curadores das Bienais ao longo das décadas, dos artistas premiados e representados em sessenta anos, estrangeiros e brasileiros. **Nenhuma palavra. Não houve comemoração.** Foi trazida uma coleção com a presença de obras de primeira grandeza de artistas hoje festejados internacionalmente, sejam britânicos como norte-americanos, entre outros de várias nacionalidades. Mas, não ocorreu, que se saiba, nenhuma comemoração na expressão da palavra. Pode-se admirar a importância das aquisições do museu norueguês, mas, passa em branco, ao visitante que percorre a imensa exposição, **o nexó entre ela e os 60 anos das Bienais de São Paulo.** Parece ter faltado um historiador de arte junto à Fundação Bienal, alguém que orientasse a entidade do

ponto de vista do que seja uma celebração. Artistas que já participaram das principais Bienais, artistas premiados? Aliás, este recorte já foi tentado, se bem me lembro, nos anos 70. Mas, se houve agora ampla possibilidade financeira para uma mega-exposição, porque então, não fazê-la homenageando pelo menos certos artistas que marcaram, em nosso meio, com sua presença, a nossa Bienal”?⁸¹⁰

Como o título: “cura-dores, arte para quê?” bem interessante no momento atual, porque além de ser nomeado como ‘arquivos de etiquetas: Luis Pérez-Oramas’, este artigo remete a questão elaborada por Gisele Miranda⁸¹¹: “A arte prolifera, mas, não seria esse terreno feliz e arenoso a persuasão do vazio? O vazio revogado é o elemento que paira sobre as artes”?⁸¹² E a questão da ‘cura’ (de cura-dores), como analisou o crítico César Romero (ABCA/BA), em relação já a 29ª Bienal, ou seja, edição anterior a atual, e posterior a ‘Bienal do Vazio’ de 2008: “Curar é tomar a si a responsabilidade de cuidar. Portanto, cuidem dos

⁸¹⁰ *Cena Artística: Arte Contemporânea*. Apresentação de Aracy Amaral. São Paulo: Fórum permanente. (Última modificação: 28/12/2011:01h52). Fonte: <http://www.forumpermanente.org/.painel/artigos/cena-artistica-arte-contemporanea/>, acesso 02/06/12 (9h50) [Escrito original em novembro de 2011].

⁸¹¹ Como coloca a própria jornalista: “Mas, o que vem ocorrendo nas artes visuais (por exemplo) para que possamos esboçar na pichação, uma crítica policiada a um estado feliz, arenoso e vazio? Ignorar? Em desdobramentos (ou rupturas), a 28ª Bienal (2008) esteve sob curadoria de Ivo Mesquita – que foi vitimada (?) de pichações; também uma galeria de arte e numa faculdade de arte, ambos na cidade de São Paulo, e mais, o encarceramento de jovens do “pixo” de Belo Horizonte. Fonte: <http://olhodecorvo.redezero.org/nova-cruzada-moral-e-caca-as-bruxas-o-pixo-em-belo-horizonte/>” a grafia “pixo” no lugar de “picho”, conforme o uso que os ativistas fazem, diferenciando-se assim do termo oficial, que se tornou pejorativo” (Garrocho, L. C.) In “Cura-dores: arte para quê? Apresentação de Gisela Miranda. Seção: Arquivo de etiquetas: Luis Pérez-Oramas. Fonte: <http://tecituras.wordpress.com/tag/luis-perez-oramas/>, acesso 03/06/12 (23h30)

⁸¹² Id. Op. Cit. 03/06/12 (23h30)

artistas e suas ideias, do público fruidor, da educação do país”.⁸¹³ E finaliza: “Arte é coisa polêmica, mas, há um princípio de realidade”.⁸¹⁴

Estamos nesse impasse. Buscamos que os outros ainda nos reconheçam. Seria um ‘resquício do colonizador’ que ainda paira em nosso subconsciente pela aprovação maior? Portanto, como parte da resposta à pergunta anterior, em relação ao reconhecimento de uma arte latino-americana, e trinta e quatro anos de não inserção, traçaremos, o paralelo da I Bienal Latino-Americana a 30ª Edição Internacional da Bienal de São Paulo de 2012. Porque hoje, temos um curador venezuelano, em princípio, preocupado sobre a nossa latino-americanidade. **Será um legado para a contemporaneidade, esse ‘vazio adormecido’ de tantas décadas?** Observaremos.

Analisa-se, portanto, que o princípio **norteador da I Bienal Latino-Americana** se torna mais presente com a aproximação desta 30ª Edição Internacional da Bienal de São Paulo em setembro próximo (2012). Com a presença ativa do venezuelano, Luis Pérez-Oramas, escolhido pela Fundação Bienal de São Paulo como o curador-geral da próxima edição da mostra, e, com o histórico de pesquisador de arte latino-americana do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), teremos, em princípio, um cenário de valorização da arte latino-americana. Portanto, objetivaremos olhar, inicialmente, o que essa Bienal quer evidenciar, e depois analisaremos semelhanças que não quiseram ficar ‘adormecidas’ no tempo.

⁸¹³ Jornal da Abca. Seção Arte Brasil. A “nova” bienal internacional de São Paulo. Caderno: ABCA 60 Anos: Arte e bienais. Propostas e realizações. Setembro de 2009, nº 21, p. 4-5; por César Romero – ABCA-BA.

⁸¹⁴ Ibid. p. 4-5.

Em entrevista ao 'Estado' por telefone, em poucas palavras, Pérez-Oramas já define para que veio: "Discute-se muito sobre o esgotamento do modelo bienal, mas, acho que com a de São Paulo é o contrário, porque ela tem uma história própria e um vínculo orgânico com a cidade".⁸¹⁵ Ele esclarece que a intenção primária desta 30ª Edição Internacional é **"revelar artistas da América Latina que não foram suficientemente reconhecidos"**⁸¹⁶ evidenciando os jovens, ou pelo menos com uma carreira média já identificada. Seu projeto curatorial "A Iminência das Poéticas", divide-se em quatro grandes áreas, nomeadas por 'zonas', assim definidas: 'Memória'; 'Como as poéticas alternam formas conhecidas'; 'As derivas na arte contemporânea; e 'Vozes', oriundas das obras e do público de arte; além, de uma zona transversal, 'Reverso'. Pérez-Oramas explica: "As zonas atuam como forma de articular, de maneira constelar e polifônica, os artistas e temas que irão compor o quadro geral da mostra".⁸¹⁷ Neste centro curatorial, os subtemas abrangem multiplicidade, transicionalidade, recorrência e permanente mutabilidade das poéticas artísticas. Em outro depoimento a Folha de São Paulo, fica confirmada sua proposta: **"Potencializar a relação entre o local e o internacional, com força na arte latino-americana, que vive seu "momento de ouro"."**⁸¹⁸

Dentro do tema, que sempre gera polêmicas, lembrando o que ocorreu à I Bienal Latino-Americana de 1978, e que prontamente Juan Acha a defendeu,

⁸¹⁵ *Bienal dos latinos, anunciado curador da 30.ª Edição da mostra brasileira de arte em 2012*: o venezuelano Luis Pérez-Oramas detalha seu projeto. Apresentação de Camila Molina. São Paulo: 15 de fevereiro de 2011: 6h00. Fonte: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,bienal-dos-latinos,6796070.htm>, acesso em 10/06/2012 (10h05).

⁸¹⁶ Ibid. 10/06/2012 (10h05).

⁸¹⁷ *A iminência das poéticas*. Apresentação da FBSP: São Paulo: junho 2012. Fonte: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Noticias/Paginas/30%C2%AA-Bienal---A-Imin%C3%Aancia-das-Po%C3%A9ticas.aspx>, acesso em 22/06/12 (20h05).

⁸¹⁸ Id. Op. Cit. 10/06/2012 (10h05).

Pérez-Oramas explica: “A ‘iminência’ representa o que está a ponto de acontecer, a palavra na ponta da língua, o silêncio imprevisto que antecede a decisão de falar ou de não falar, a arte como estratégia discursiva e a poética em sua pluralidade e multiplicidade”.⁸¹⁹ E declina a explicar sobre ‘poéticas’: “Entende-se o repertório instrumental que permite que um indivíduo, uma coletividade, um campo disciplinar ou uma tradição estabeleça, de forma intuitiva, intencional ou inconsciente, as estratégias ou plataformas discursivas que tornam possíveis atos expressivos de caráter artístico”.⁸²⁰

Como explica o time composto não só pelo curador Luis Pérez-Oramas, mas, também pelos ‘curadores-associados’, o alemão Tobi Maier, o artista gaúcho André Severo, e a assistente curadora Isabela Villanueva: “‘Vozes’ manifesta-se explicitamente através de obras em que a voz prevalece em suas vinculações com a dimensão performativa da arte e com o material fônico – som, rádio, música etc.”.⁸²¹ Esclarecem que esse processo baliza perguntas acerca das inter-relações entre as poéticas visuais e poéticas discursivas ou verbais no presente momento, refletindo a voz como matéria prima; ou seja, plástica e artística, explorando todas as suas possibilidades, atravessando as outras zonas: “‘Vozes’ atravessa ‘Sobrevivências, Alterformas e Derivas’ e deverá configurar-se como a principal extensão da mostra na cidade de São Paulo”.⁸²² Avaliam que esta zona curatorial constitui “uma ponte entre a noção de voz e as mais variadas dimensões performativas da arte contemporânea”, e como é evidenciado, “permite pensar e organizar um momento participativo dos

⁸¹⁹ Id. Op. Cit. 22/06/12 (20h05).

⁸²⁰ Ibid. 22/06/12 (20h05).

⁸²¹ Id. Op. Cit. 10/06/2012 (10h05).

⁸²² Ibid. 10/06/2012 (10h05).

espectadores (ou interlocutores) por meio da ativação de dispositivos de diálogo presentes na mostra ou nas plataformas virtuais da Bienal”.⁸²³ Ao pensarmos em interlocutores, observamos uma relação que ‘as vozes’, literalmente, também foram evidenciadas na I Bienal Latino-Americana, ao termos uma campanha publicitária veiculada ineditamente, na época, ao rádio e a TV, para atingir o maior número de espectadores, que se tornariam irremediavelmente também ‘público’ da mostra e do Simpósio. E se entrássemos na avaliação estética, conceito este não explorado nesta pesquisa por conta do extenso trabalho apresentado sobre ‘o olhar da crítica de arte’, teríamos exemplos como os painéis de Pietro Maria Bardi expostos logo na entrada do Pavilhão Armando de Arruda Pereira, aguçando a avaliação simbólica do expectador.

Em princípio, a imprensa diz que Pérez-Oramas já definiu seu artista brasileiro favorito, Arthur Bispo do Rosário (1911-1989)^{824/LXXXIII}. Como todos sabem, Bispo do Rosário ficou conhecido pelo seu trabalho, principalmente, por meio do olhar da psiquiatra junguiana Nise da Silveira nos tempos de sua internação (esquizofrênia-paranoica), na Colônia Juliano Moreira. Pérez-Oramas tem a intenção de trazer a obra de Bispo do Rosário como ‘figura periférica’ evidenciando o núcleo da “invenção da linguagem”. A busca inicial dessa pesquisa é a questão da identificação da identidade cultural latino-americana. Segundo Renato Seixas⁸²⁵, a mais profunda indagação que todo pesquisador

⁸²³ Ibid. 10/06/2012 (10h05).

⁸²⁴ Rosário, Arthur Bispo do (1911 – 1989) Biografia vide NF LXXXIII. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=568, acesso em 05/06/2012 22h05.

⁸²⁵ Professor do PROLAM-USP nas áreas de Relações Internacionais, Direito Internacional de Integração; e Comunicação e Cultura. Foi meu professor no Doutorado em 2 disciplinas, sempre estimulando seus alunos a novos desafios. Pesquisador de temas relacionados à identidade e integração cultural e econômica na globalização contemporânea, além de outras áreas que atua

deva fazer a si próprio, talvez seja esta: “O que determina que nos identifiquemos com certos fenômenos, pessoas, grupos, ou costumes e, por outro lado, que não nos identifiquemos com outros”?⁸²⁶ Ele próprio responde: “Em síntese bastante audaciosa, a resposta pode estar numa única palavra: **diferença**”.⁸²⁷ Exatamente o que Pérez-Oramas procura. Como diz em depoimento: “Sim, linguagem periférica, símbolos resgatados pela inventividade dos magníficos objetos renomeados e realocados; pelos mantos bordados de símbolos por um artista pleno, em um mundo desconhecido e encarcerado por ser diferente”, para demonstrar a “**arte da diferença**”.⁸²⁸

Como essa pesquisa aborda uma ‘visão crítica’, trazemos um trecho publicado originariamente em 2007, e depois reproduzido em 2009 no jornal da ABCA, em sua data comemorativa de 60 anos; o crítico Cauê Alves, ao falar em seu artigo sobre ‘Sobre a crítica e o mercado’, se pronuncia: “Toda crítica pressupõe a diversidade e o conflito. Faz parte de seus atributos, além de chamar atenção para bons artistas, consolidar o **espaço da diferença**”.⁸²⁹ Não estamos tratando nada de novo na perspectiva crítica, artística e estética. Esse é o papel do crítico, ao emitir sua opinião, e justificá-la baseado em critérios. Nesse sentido, Lisbeth Rebollo Gonçalves nos auxilia a compreender que na perspectiva artística, temos que analisar a arte contemporânea inserida em sua

profissionalmente. Doutor pelo PROLAM (2004). Ver mais em:

Fonte: <https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=27A27548DF32>

⁸²⁶ Cadernos do Prolam. *Identidade cultural pós-moderna: uma abordagem por meio de mensagens publicitárias*. São Paulo: USP: 2008, [nº], p3/12, por Renato Seixas.

⁸²⁷ Ibid. 2008, p3/12.

⁸²⁸ *Cura-dores: arte para quê?* Apresentação de Gisela Miranda. Seção: Arquivo de etiquetas: Luis Pérez-Oramas. Fonte: <http://tecituradas.wordpress.com/tag/luis-perez-oramadas/>, acesso 03/06/12 (23h30)

⁸²⁹ Jornal Abca. (Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Seção Nacional da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte). *Sobre a crítica e o mercado*. Ano VII. Novembro de 2009, nº 22, p.4-5, por Cauê Alves, ABCA-SP [Presidente da ABCA: Lisbeth Rebollo Gonçalves. Jornalista responsável: Margarida Nepomuceno MTb 16276].

própria realidade. Como ela própria comenta: “Vale observar que a arte contemporânea tem na realidade vivida seu principal eixo propulsor e que ela, de certa forma, interage, por sua dimensão crítica, com a ciência”.⁸³⁰ E complementa: “Sem a intenção direta de estabelecer mudanças ou transformações que possam se impor à realidade, a arte atua, entretanto, criticamente, quando observa, mostra, constata, faz ver. E acaba revertendo sua prática em cognição sensível”.⁸³¹

Interessante notar que as obras de Arthur Bispo do Rosário não eram ainda conhecidas para participar da mostra latino-americana em 1978. No entanto, por conta da exequibilidade ou não à II Bienal Latino-Americana em 1980, vemos o mesmo crítico de arte, Frederico Moraes, ativo na definição dos rumos da edição latino-americana e curatorialmente comprometido em trazer, desde então, Bispo do Rosário para participar na exposição ‘À Margem da Vida’, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em 1982. Esclarecendo que fica a cargo de Samuel Wainer Filho, o crédito inicial para tais inserções, ao produzir um documentário em 1980, para o programa ‘Fantástico’ da TV Globo, revelando os traços ‘mágicos’ das obras de Arthur Bispo do Rosário naquele ano de produção da II Bienal Latino-Americana.

Observamos que essa 30ª Edição Internacional aspira ser um evento capaz de produzir **“constelações de obras e artistas que conversam entre si”**, ou seja, um alicerce para que essas analogias se tornem dispositivos dinâmicos e

⁸³⁰ Jornal Abca. (Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Seção Nacional da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte). *Arte frágil, resistências: a natureza como tema*. Ano VII. Novembro de 2009, nº 22, p.14-15, por Lisbeth Rebollo Gonçalves. [Presidente da ABCA: Lisbeth Rebollo Gonçalves. Jornalista responsável: Margarida Nepomuceno MTb 16276].

⁸³¹ Jornal Abca. Op.Cit. Ano VII. Novembro de 2009, nº 22, p.14-15, por Lisbeth Rebollo Gonçalves.

articuladores. Como diz o curador, Pérez-Oramas, “de renovação e de produção de sentido e significação, procurando instaurar-se como uma plataforma de encontro para a diversidade das poéticas”.⁸³² Conceitua-se que “as poéticas sobrepõem-se, desagregam-se, assimilam-se, parasitam-se e condensam-se,” como componentes expositivos.

O projeto curatorial chamado de ‘**Reverso**’ quer abraçar as intervenções urbanas, exposições de filmes, apresentações teatrais e musicais solicitadas aos artistas locais e/ou internacionais, dentro da zona transversal, proposta pela área de ‘A iminência das poéticas’ e se estende para dentro da cidade de São Paulo. Como a Fundação Bienal avaliza: “Reverso pretende constituir-se como uma possibilidade de desenvolver um diálogo aberto entre a 30ª Bienal, o público, as instituições e os demais agentes culturais e sociais atuantes na cidade”.⁸³³ É uma rede constituída por instituições, como a Casa Modernista, a Capela do Morumbi, a Casa do Bandeirante, entre outras.

Mantiveram a preocupação com a área de **arte-educação**. Stela Barbieri, responsável pela área, planeja ações a serem desenvolvidas durante todo o ano. Composto por uma equipe de artistas, educadores e pesquisadores, “o Educativo Bienal propõe desenvolver iniciativas, cursos e oficinas que provoquem reflexão sobre o tema da mostra, assim como sobre a vida e a arte contemporânea em suas diversas manifestações”.⁸³⁴ Nomeados por ‘Encontros de Formação em Arte Contemporânea’ é dirigido para professores, educadores sociais, jornalistas

⁸³² Id. Op. Cit. 22/06/12 (20h05)

⁸³³ Ibid 22/06/12 (20h05)

⁸³⁴ *Sob a forma de constelações, 30ª Bienal de SP anuncia tema e artistas*. Apresentação de Beatriz Carrasco. (Última modificação:13/04/2012:00h09). Fonte: Portal Terra In <http://www.forumpermanente.org/imprensa/30a-bienal/sob-a-forma-de-constelacoes-30a-bienal-de-sp-anuncia-tema-e-artistas/view>, acesso em 02/06/12 (9h45).

e público em geral, com a finalidade de agregar os conceitos, artistas e obras da exposição ‘A iminência das poéticas’. A previsão que quinze mil exemplares sejam confeccionados, com distribuição gratuita. A equipe do ‘Educativo’ também forma estudantes para serem supervisores ou educadores profissionais, em visitas guiadas à mostra. Lembramos que Fábio Magalhães apresentou todo um curso de arte-educação a I Bienal Latino-Americana que consta no anexo, e Antônio Santoro Jr. foi um dos percursos desta temática, como citado nos capítulos desta pesquisa.

Organizaram também os ‘**Encontros**’. Pensaram em ciclo de seminários, “capaz de possibilitar ao grande público o contato com renomados artistas e intelectuais da atualidade; o ciclo se dará sob a forma uma série simpósios realizados ao longo de 2012 na cidade de São Paulo”.⁸³⁵ Elucidam que o encontro de caráter ‘poético/teórico’ será organizado em dois momentos, sendo entre duas cidades, ‘Ciudad Abierta’, Valparaíso, no Chile, e a cidade de São Paulo, no Brasil. A intenção é que seja um diálogo transterritorial e transpoético. Recordando, que o ineditismo de 1978, um ano de ‘galopante latino-americanismo’ evidenciado por Aracy Amaral e outros críticos de arte, foi justamente, pelas possibilidades de diversos encontros desses críticos, para juntos equacionarem diálogos no continente, sobre a arte latino-americana, e a inserção continental dessa arte própria nas vanguardas vigentes; como o próprio Simpósio da I Bienal Latino-Americana comprovou com os eixos temáticos de suas teses.

⁸³⁵ Ibid. 22/06/12 (20h05)

Em relação à **programação visual dos cartazes** a própria Fundação Bienal explica que durante muitos anos, a Bienal realizou concursos de cartazes para representar as edições das bienais de São Paulo. Com exceção da I Bienal Latino-Americana de 1978, em que cancelaram os respectivos envios. Na época, convidaram a agência DPZ a assumir; agora equacionaram a se inspirar em uma proposta aberta a todos, baseado na filosofia curatorial da 30ª Edição do evento, onde os interessados puderam enviar propostas de trabalho, com o objetivo coletivo de definir a nova identidade visual da Bienal. Tobi Maier esclarece:

“A ideia do *workshop* nasceu da cooperação com a equipe de designers gráficos da Bienal, sob a direção de André Stolarski. A proposta era dar continuidade à ideia da **constelação**; quer dizer, não nos submetermos à autoria de um designer gráfico, mas sim, nos abrimos a um grupo de ideias e influências, para então, criarmos a partir daí, *identidades* para a exposição”.⁸³⁶

Em um *workshop* exclusivo⁸³⁷, que foi conduzido por seus curadores, pela coordenação de *design* e pela curadoria educacional da Bienal, e por três designers brasileiros de renome, e cujo cunho histórico da Bienal mostra que já elaboraram projetos para exposições, citamos: Daniel Trench, Elaine Ramos e Jair de Souza; por Rico Lins, vencedor do concurso de cartazes da 21ª Bienal; e pela dupla holandesa, Mevis & Van Deursen. Doze propostas foram

⁸³⁶ Id. Op. Cit. 02/06/12 (9h26)

⁸³⁷ Participantes do workshop: Adriano Guarnieri, São Paulo, SP; Cecília Oliveira da Costa, Rio de Janeiro, RJ; Daniel Frota de Abreu, Rio de Janeiro, RJ; David Francisco, São Paulo, SP; Débora Falleiros Gonzales, São Paulo, SP; Miguel Nobrega, Rio de Janeiro, RJ; Pedro Moraes, Rio de Janeiro, RJ; Rafael Antônio Todeschini, Rio de Janeiro, RJ; Renata Graw, São Paulo, SP; Renato Tadeu Belluomini Cardilli, São Paulo, SP; Tatiana Tabak, Rio de Janeiro, RJ; William Hebling, São Paulo, SP. Fonte: <http://www.id30bienal.org.br/>, acesso em 13/06/12 (21h10).

selecionadas. Evidenciamos que igualmente não haverá premiação para o melhor cartaz, para não estimular a competição, e sim, a colaboração,

Pergunta-se: **O que o *workshop* tem a ver com a proposta curatorial?**

A própria Fundação Bienal responde de maneira resumida que “a proposta curatorial se baseia na ideia **de que nada vem do nada**”.⁸³⁸ Explicam: “Obras de arte contemporânea serão sempre vistas sobre o fundo de tudo aquilo que já foi produzido na história da arte e essa história, a que normalmente chamamos tradição, está sempre na iminência de ressurgir em novos trabalhos e interpretações”.⁸³⁹ Isto quer dizer, que a própria **identidade visual** da Bienal se aproveita do diálogo entre o que já está dado e o que está por ser inventado: “Um *workshop* no qual designers que já fizeram a identidade de outras bienais, acompanhados por curadores e designers da Bienal, trabalhem com pessoas que proponham novos caminhos para pensar essa identidade”.⁸⁴⁰ Essa equipe também trouxe uma nova tipologia a essa edição, de modo que a identidade visual da 30ª Bienal se defina por um princípio ‘constelativo’, que induz à variação; ou seja, que “o segundo elemento da identidade é o Sinal Constelar, formado pela interseção também variável de quatro segmentos de reta. Além de sintetizar o princípio constelativo da mostra, o sinal alude ao número 30 em algarismos romanos”.⁸⁴¹

Fazemos novamente um parâmetro para esclarecer que ao contratar a agência DPZ para elaborar a comunicação visual e campanha publicitária de

⁸³⁸ Fonte: <http://www.id30bienal.org.br/>; acesso em 12/06/12 21h10.

⁸³⁹ Ibid. 12/06/12 21h10.

⁸⁴⁰ Ibid. 12/06/12 21h10.

⁸⁴¹ O principal elemento da identidade é a família tipográfica Constelar Mono, caracterizada pela reunião de todas as fontes monoespacejadas que existem ou que venham a existir. Fontes monoespacejadas são aquelas nas quais todos os caracteres ocupam o mesmo espaço horizontal, independentemente de seu desenho. Fonte: <http://www.id30bienal.org.br/> 12/06/12 (20h15)

toda a Bienal de 1978, Alexandre Wollner, criador chefe, também desenvolveu em equipe o *layout*. O trabalho dentro de uma agência de *design* se passa de forma análoga, ninguém cria sozinho. É um trabalho coletivo, em que prevalece o nome do diretor de criação. Em minha análise, os resultados são provenientes de processos de criação semelhantes. O que mudou é o mercado da arte, e a forma dos expectadores da arte, ao enxergarem o produto final. A Documenta 13 também atrelou sua identidade visual a uma nova tipologia e ao número 100, que corresponde ao tempo de exibição: 100 dias, e contratou também uma agência de *design*, a Leftloft.

Coincidentemente nesta pesquisa também mencionamos o conceito sobre ‘vozes’. **Quais vozes?** Parece-me que essas ‘vozes’ estão em uníssono querendo evocar um espaço próprio de artistas latino-americanos que agora pertencerão a uma edição internacional da Fundação Bienal de São Paulo. Busca essa, lembrando, dimensionada na I Bienal Latino-Americana de 1978. Seriam, então, **reflexos de uma Bienal Latino-Americana?** Creio que não seria justo a todos que se empenharam há trinta e quatro anos atrás, apenas falar de coincidências.

Estamos na contemporaneidade. Existem sintonias evidentes. No mercado internacional, podemos citar outro exemplo atual, a **Bienal de Veneza** em sua 54ª Edição (junho 2011). Lembrando, que mencionamos no capítulo I, o modelo veneziano na concepção de Ciccillo Matarazzo, e o modelamos novamente ao resgatar essa história, e assim, poder construir seu conteúdo cultural e crítico, e para falar de ‘vozes’ além do continente. Ressaltamos o texto introdutório escrito pela curadora da 54ª Edição da Bienal de Veneza:

“A Bienal é como uma máquina de vento. A cada dois anos ela sacode florestas, descobre verdades escondidas, e dá força e luz a novas ramificações, enquanto fornece uma perspectiva diferente para ramos já conhecidos e troncos antigos (...). A Bienal é uma grande peregrinação onde as vozes do mundo, que falam a nós de seu e de nosso futuro, reúnem-se nas criações dos artistas e no trabalho do curador.”⁸⁴²

Com uma perspectiva curatorial também diferenciada, a 54ª Edição de Veneza trouxe a tentativa de intersecção dos elementos tanto do passado quanto do presente, em dois lados. De forma a avaliar o princípio norteador ligado à própria cidade, por meio de sua pintura veneziana clássica, e de outro, explorar o conceito de nação (*Nations*),⁸⁴³ a partir de um ponto de vista mais próximo do âmbito artístico. A edição buscou articular, a partir “da tentativa de iluminar (alegoricamente) as diversas conotações que compõem o entendimento de territórios e comunidades contemporâneas”, elucidando que houve a intencionalidade de descobrir quais conceitos estariam relacionados às esferas culturais que organizam o espaço artístico contemporâneo. Pérez-Oramas ainda recomendará a representação brasileira na 55ª Bienal de Veneza.

A **Documenta 13** está ocorrendo no momento presente, ou seja, entre junho a setembro de 2012. São cem dias de arte contemporânea na cidade de

⁸⁴² *Entre lampejos, entrevemos uma luz no fim do túnel*: impressões sobre a 54ª Bienal de Arte de Veneza. Apresentação de Beto Shwafaty. (Última modificação: 08/11/2011:00h01). Fonte: <http://www.forumpermanente.org/.painel/relatos-criticos/entre-lampejos-entrevemos-uma-luz-no-fim-do-tunel/>, acesso em 02/06/12 (9h55).

⁸⁴³ A ideia de nação é colocada como uma forma de explorar o potencial da arte em compor novas formas de comunidade e em negociar diferenças e afinidades que poderão servir como modelos para o futuro das sociedades. A exploração destas perspectivas nacionais de forma mais ampla, como colocado pelos enunciados desta Bienal, implicaria uma articulação tanto das possibilidades atuais em exercer liberdades individuais e coletivas em campos sócio-culturais, como demandaria também refletir sobre a arte e suas conexões a esferas culturais constituintes de grupos e comunidades diversas. Fonte: <http://www.forumpermanente.org/.painel/relatos-criticos/>, acesso em 02/06/12 9h55.

Kassel. A Documenta é uma mostra internacional, como descrito no capítulo I, que acontece a cada cinco anos na Alemanha, apresentando sempre novas ponderações sobre a arte, bem como, um panorama da produção artística contemporânea, e um valioso ‘aparato complexo de criação de significados’. Entre tantos signos, a curadoria atual trabalha com *site-specific*, ou seja, destaca o valor da localização física. Visa à realocação e criação de outras perspectivas; entre estas, a exploração de micro-histórias na mudança de padrões, a história local e a realidade deste lugar para se conectar com o mundo. Como cita a crítica de arte e jornalista Anna Theiss: “Carolyn Christov-Bakargiev, diretora artística do evento, convidou outros especialistas em artes para criarem juntos a 13ª Edição da mostra. Eles são chamados de ‘agentes’”.⁸⁴⁴ A curadora esclarece que a Documenta 13 não tem a visão individual, e sim, a "ressonância coletiva" de diversas opiniões, experiências e visões. E aprecia a terminologia ‘agente’; e minuciosamente registra:

“Em sistemas menores, um agente age com base em uma procuração e faz escolhas entre várias alternativas, de forma que a ele é delegado poder de ação. Isso implica em um momento de incerteza, através do qual o sistema funciona. Na biologia, um agente desencadeia uma reação; na literatura, o agente é aquele que age no terreno oculto ou escondido, sem nunca revelar totalmente sua identidade. Em latim, *agere* significa agir”.⁸⁴⁵

⁸⁴⁴ A *Documenta 13*: “Vamos dançar”? Apresentação de Anna Theiss. Tradução Soraia Vilela. Copyright: Goethe-Institut Polen: São Paulo: Fevereiro de 2012. In Fonte: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/doc/pt8789631.htm>, acesso 04/06/12 (21h15).

⁸⁴⁵ Ibid. 04/06/12 (21h15).

E vai mais além, excluindo a denominação ‘cocurador’, que na ótica de Carolyn Christov-Bakargiev implicaria em que “há alguém detentor de um saber maior e mais adequado que outros”. Mas, existem treze outros agentes escolhidos pela curadora, para o trabalho em equipe, juntamente com as pessoas que ‘agem’, como os artistas e pensadores da atualidade. Está articulada em quatro posições centrais, vinculadas a quatro condições que estão dentro dos espaços físicos e mentais do projeto que entra em jogo; e também a quatro cidades: Kassel, Cabul, Alexandria / Cairo e Banff. Anna Theiss esclarece: “Estas posições ou posições, que cobrem, de longe, nem todos os itens que podem tomar um sujeito ganhar o seu significado através de sua relação de ressonância mútua”.⁸⁴⁶

⁸⁴⁷ ‘Anotações do pensamento puro’

Concomitantemente, pela primeira vez em cinquenta anos, estão tendo a preocupação de atualização da **identidade/comunicação visual** na Documenta, e cujo logotipo fora sempre escrito em letras minúsculas. Contratou-se igualmente uma agência de *design*, a Leftloft, mencionado

⁸⁴⁶ *A dança era muito frenético, barulhento, alegre, tocando, rolando, torcendo, e durou muito tempo.* Apresentação de por Anna Theiss. Tradução Soraia Vilela. Copyright: Goethe-Institut Polen: São Paulo: Janeiro de 2012. In <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/doc/pt8789631.htm>, acesso 04/06/12 (21h15)

⁸⁴⁷ Imagem 38 p.434, **Imagem dos cadernos da Documenta 13**. Fonte: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/doc/pt8789631.htm>, acesso 04/06/12 (21h30)

anteriormente, para assumir esta tarefa. Além disso, a jornalista Martyna Nowicka ilustra que criaram o conceito editorial muito interessante, de associar os ‘100 dias a 100 pensamentos’, em cadernos nomeados de ‘Anotações do pensamento puro’, e serem divididos em três partes. A primeira parte ‘livro dos livros’, trabalha com os temas centrais da exposição e textos selecionados da série em questão. A segunda parte traz o histórico da Documenta 13, e simultaneamente, segue conceitualmente os curadores e artistas em seus projetos. A terceira parte surge como um apêndice, com ilustrações sobre os participantes, redigidas a partir de um estreito intercâmbio com os próprios artistas.

Em relação à área **administrativo-financeira**, repassamos que a Fundação Bienal de São Paulo teve suas contas bloqueadas pelo Ministério da Cultura (MinC) para esta 30ª Edição, pairando incertezas durante longos meses sobre sua realização. Ao conseguiu reverter o quadro na Justiça, anunciou oficialmente a lista de seus artistas. Apesar da crise institucional ocorrida este ano, o curador Pérez-Oramas, define "Uma Bienal contra a ideologia da imagem", tratando-se da memória e não a da nostalgia. Segundo o diretor presidente da instituição, Heitor Martins, “o orçamento da mostra, aprovado pelas Leis de Incentivo, é de R\$21milhões”.⁸⁴⁸ Os números apresentados e atualizados giram em torno de um total de R\$25milhões como orçamento prévio da 30ª Bienal de São Paulo, programada para ser inaugurada em setembro de 2012; comparativamente a R\$700mil que foi o montante usado para a representação nacional brasileira na 54ª Bienal de Veneza, com a instalação de

⁸⁴⁸ Ver mais em: *Artistas emergentes vão dominar 30ª Bienal de SP*. S/autor. (Última modificação 13/04/2012: 17h59). Fonte: estadao.com.br, acesso em 05/06/12 (21h15).

Artur Barrio, artista português radicado no Brasil. É com a previsão de doze a quinze itinerâncias que já integram o projeto selecionado da 30ª Bienal pelo Brasil, em 2013.⁸⁴⁹ Só evidenciando que em 1978-79, igualmente a I Bienal Latino-Americana também teve suas contas investigadas, só que após a data da abertura oficial.

As Bienais continuam buscando diferenciais entre si, seja a de São Paulo, inserida em um múltiplo complexo megalópico da cidade, como as Bienais de Veneza e a de Kassel, entre outras aqui citadas. Como alude Tobi Maier: “A Bienal de São Paulo é produzida a partir de sua própria tradição institucional. Ela é uma espécie de ‘regulador’ do intercâmbio de informação entre o Brasil e o resto do mundo”. E comprova: “A Bienal mantém sua ambição de ser a mais importante exposição de grande porte do Brasil e da América Latina”. Observem que por causa dessa mesma ‘ambição’, não tivemos a votação a favor de uma II Bienal Latino-Americana em 1980. Estamos falando sobre um curador-associado, que também se identifica com o conceito de Harald Szeemann, aqui nesta pesquisa igualmente citado: “Pessoalmente me identifico mais com o conceito *szeemânico* [derivado de Harald Szeemann (1933–2005), responsável entre outros pela lendária documenta 5 de Kassel] do “realizador de exposições”, do que com o conceito da moda do curador”.⁸⁵⁰ E na contramão, evidencia: “Mas, primeiro de tudo, é naturalmente importante que se ofereça no Brasil um

⁸⁴⁹ Ver mais em: *Latino-americanos são 50% da escalação para a próxima Bienal*. Apresentação de Silas Martí. (Última modificação 13/04/2012:18h04,).Fonte: Folha de São Paulo, In <http://www.forumpermanente.org/.imprensa/30a-bienal/>, acesso em 02/06/12 (10h00).

⁸⁵⁰ Id. Op. Cit. 02/06/12 (9h26).

fórum aos criadores internacionais”. E diz: “O mercado da arte brasileira reflete a curiosidade”.⁸⁵¹

Para ponderar sua tão ‘sofrível reflexão’ em relação à ‘curiosidade’ da arte brasileira, adiciono o pensamento de Aracy Amaral, participante do Fórum Permanente no final de 2011, que justifica que o mundo atual é múltiplo. E ceticamente Aracy coloca que existem apenas três categorias de público que prestigia a arte contemporânea: “Os muito ricos, os que se aguentam desejando ascender, e os miseráveis”.⁸⁵² E questiona: “**Como evitar que o mundo da arte não seja pretensioso...**”? Esclarece em poucas palavras sua inquietação: “Quando não pleno de realizações rasas, os artistas mais novos, pouco sabendo que já se fez há 30-40 anos, algo que hoje concebem, pensam que são os primeiros... Quanta perplexidade e indagações diante desta fronteira da arte contemporânea...!”⁸⁵³

Em nível continental, podemos referenciar ainda a Bienal do Mercosul, e a VentoSul, entre outras.

Em relação à **Bienal do Mercosul**, Maria Amélia Bulhões esclarece um ponto chave para a arte continental: “Apesar das diferenciadas estratégias curatoriais empreendidas, sobretudo nos últimos anos, pode-se observar que a opção da Bienal do Mercosul tem sido de ser uma **bienal regional** quando

⁸⁵¹ Ibid. 02/06/12 (9h26).

⁸⁵² Quando Aracy menciona ‘miseráveis’ está se referindo às pessoas sem país, vivendo em campos de refugiados ou em barracas, quando ocorrem inundações ou terremotos, aguardando a piedade de um hipotético governo que lhes trará alguma dignidade. In *Cena Artística: Arte Contemporânea*. Apresentação de Aracy Amaral. São Paulo: Fórum permanente: (Última modificação:28/12/2011:01h52). Fonte: <http://www.forumpermanente.org/.painel/artigos/cena-artistica-arte-contemporanea/>, acesso 02/06/12 (9h50) [Escrito original em novembro de 2011].

⁸⁵³ Id. Op.Cit. 02/06/12 (9h50)

praticamente todas as outras são internacionais”.⁸⁵⁴ Esclarece que desta maneira possibilitou-se que a cidade de Porto Alegre se tornasse nessas oito edições, um ícone referencial para se discutir e de conhecer mais a arte latino-americana: “Em vista do esgotamento do modelo “bienal”, manter e enfatizar uma mostra que tenha esse aspecto é um diferencial. Parece ter pouco sentido tirar essa qualidade do evento, ainda mais, quando ele é o **único grande momento da arte latino-americana na atualidade**”.⁸⁵⁵ Elucida a importância para o público, aos artistas, como uma rede alternativa de visibilidade e legitimação; e enfatiza “sobretudo aos brasileiros, historicamente ‘de costas’ para a Hispano-América”.⁸⁵⁶ Lembrando que Fábio Magalhães e Leonor Amarante, foram curadores-gerais da 2ª e 3ª edição respectivamente.

Quanto a **Bienal do VentoSul**, cuja intenção é dialogar entre as diversas relações culturais das respectivas partes do planeta, como diz Fernando Bini (ABCA-PR): “O Norte e o Sul, o centro e a periferia, o frio dos pólos e o calor dos trópicos, e do Primeiro ao Terceiro Mundo”.⁸⁵⁷ E explica a didática curatorial que abrange a todas as edições: “Confrontar a produção artística que se desenvolve dentro e fora dos chamados grandes eixos da arte nacional e internacional e a produção local, unir grandes artistas já consagrados de todas as partes do planeta”.⁸⁵⁸ No entanto, evidencia que a partir da curadoria de Leonor

⁸⁵⁴ Jornal da Abca. (Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Seção Arte Brasil. *Bienal de artes visuais do Mercosul: percursos*. Caderno: *ABCA 60 Anos: Arte e bienais*. Propostas e realizações. Ano VII. Setembro de 2009, nº 21, p. 8; por Maria Amélia Bulhões/Paula Ramos, ABCA-RS. [Presidente da ABCA: Elvira Vernaschi. Jornalista responsável: Margarida Nepomuceno MTb 16276].

⁸⁵⁵ Ibid. 2009, p. 8.

⁸⁵⁶ Ibid. 2009, p.8.

⁸⁵⁷ Jornal da Abca. (Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Seção Arte Brasil. 5ª. *Bienal Vento Sul: Curitiba, Paraná*. Caderno: *ABCA 60 Anos: Arte e bienais*. Propostas e realizações. Ano VII. Setembro de 2009, nº 21, p. 6, por Fernando Bini, ABCA-PR. [Presidente da ABCA: Elvira Vernaschi. Jornalista responsável: Margarida Nepomuceno MTb 16276].

⁸⁵⁸ Jornal da Abca. Op.Cit. Setembro de 2009, nº 21, p. 6.

Amarante e Tício Escobar, a 5ª Vento Sul **deixou de ser unicamente latino-americana para ser também internacional.**

439

Ressalta-se que temos um mundo atual redescobrimdo a América Latina e Caribe, com o intuito de integrar, revelar, e escutar. Buscando referências próprias, e não a consagração exterior pelas vanguardas estrangeiras, como se evidenciou ao longo das históricas décadas.

Ao termos um olhar mais aguçado sobre os acontecimentos históricos que nortearam a base dessa pesquisa, poderíamos nos indagar se estas edições internacionais e continentais na contemporaneidade não tratam de questões semelhantes que poderiam ser da própria Bienal Latino-Americana com seu tema ‘Mitos e Magia?!’

Ao trazermos a 30ª Edição de São Paulo de 2012, e ao citarmos os momentos atuais, tanto da 54ª de Veneza, como da Documenta 13, cujos moldes também permearam o ideário exclusivo de uma bienal latino-americana na ótica de Ciccillo Matarazzo, afirmamos, em diferentes intersecções, sem entrar no ,mérito ou descrédito de suas propostas, estamos diante de referências necessárias a falar de uma arte que alarga seu caminho de construção, com a chegada de uma globalização e hibridização conceitual. Em que, valores como **autenticidade** são postos em xeque para extrairmos um legado ancestral, miscigenado de histórias culturais e vínculos, que nos fazem trazer na ‘raiz’, nossas origens. O caminho alargou para nos mostrar uma arte diferenciada, e novamente uma arte identitária.

859 Obra: *sem identificação*. Artista: **Lutgardo Molina**. Imagem39/pg.440.

**CONSIDERAÇÕES
FINAIS**

Processo aberto

“Só sabemos quem somos quando reconhecemos como nos diferenciamos”.

Samuel Huntington

Como a Samuel Huntington, Mircea Eliade também afirmou: “Um sujeito ou grupo sabe quem é na medida em que consegue perceber quem não é”. E acrescenta: “Não existe uma só **identidade cultural** para um indivíduo ou grupo social. Há vários graus e dimensões possíveis de identificação cultural; mais amplos ou mais restritos”.⁸⁶⁰

Neste sentido, Lisbeth Rebollo Gonçalves evidencia que “cultura são os modos de pensar, sentir e agir coletivos. (...) A cultura é dinâmica, é um devir, é um fazer permanente”.⁸⁶¹ Lisbeth explica que não há inferioridade ou superioridade entre as culturas, “tem a cultura, portanto uma identidade de espaço e tempo. (...) As diferenças são a marca da diversidade”.⁸⁶² Lisbeth nos

⁸⁶⁰ ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo, Martins Fontes, 1991, p.116-7.

⁸⁶¹ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo In GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p.19. (Edição especial para o XLI Congresso Mundial da AICA 1-4 outubro de 2007/São Paulo/Brasil).

⁸⁶² Ibid., p.19

auxilia na compreensão de ‘cultura’ por valores, ideias, técnicas, comportamentos, conhecimentos que caracterizam uma sociedade ou uma área geográfica, e reforça a nossa abordagem de cultura “como produção simbólica do ser humano, com entrecruzamento das esferas, em relação ativa, socioeconômica, política, científico-teórica, estética e religiosa”.⁸⁶³ De tal modo que, é necessário redefinir alguns conceitos, em função do nosso objeto de estudo, principalmente, dentro da complexidade do processo artístico do Continente. Também evidenciada por Juan Acha, um dos principais protagonistas desta Bienal, ao falar de “revisão e redefinição dos conceitos usados pela história da arte ocidental”,⁸⁶⁴ perpassando pela identidade, processo cultural, abordagem estética da arte como realidade simbólica, entre outros tópicos que também transcorremos nesta tese. Além desses aspectos, e da ordenação cronológica de dados, vamos imergindo em um discurso histórico, crítico, e artístico, observando o sentido constante de elos interligados na arte. Investigamos sobre a identidade e os pertencimentos que esta Bienal Latino-Americana nos suscitou, observando todas essas vozes que nos dão o sentido de ‘povo latino-americano’, para compreender todas as possíveis diferenças que possamos vir a construir, somando habilidades e talentos.

De tal modo que, no capítulo anterior (IV), além, de apresentarmos a história e o percurso à II Bienal Latino-Americana, evidenciamos análises em relação ao macro processo desta pesquisa, e seu possível legado a contemporaneidade. Tangenciamos pontos relevantes para compreendermos os passos à execução das principais bienais no eixo europeu, referenciando os mitos

⁸⁶³ Ibid., p.19.

⁸⁶⁴ ACHA, Juan (*La necesidad de redefinir el arte*) Apud GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) Id. 2007, p.19.

que nortearam o ideário de vanguarda de Ciccillo Matarazzo há mais de 60 anos. Trouxemos situações de duas importantes bienais no eixo sul continental que se consolidam hoje, a cada etapa, em relação à integração da arte e da crítica latino-americana. São Paulo pode não ter sido beneficiado em sua intenção primária de ser o centro ‘irradiador’ de uma bienal latino-americana, mas, o Brasil depois de 1990, o fez.

Assim, com essas descrições em mente, migrando por entre as décadas que nos separam da I Bienal Latino-Americana aos dias atuais, desenvolvemos um raciocínio específico narrativo em relação alguns pontos que instigam à nossa própria reflexão: a experiência, ou melhor, as experiências aqui vivenciadas; um comparativo com o processo de homogeneização da globalização; a dicotomia entre querer e fazer acontecer; a especificidade da função museológica; a importância do registro da documentação; as várias discussões relacionadas aos temas expositivos; a formação educativa, com a constituição de um núcleo para auxiliar o público a se aproximar e compreender a arte contemporânea; a emancipação cultural, e os diversos encontros de críticos latino-americanos daquela década. Na sequência, perpassamos pelo caráter competitivo da Bienal; a concepção da I Bienal Latino-Americana, e sua verdadeira autoria; a resposta mais plausível do por que da não continuidade das bienais latino-americanas; e finalmente, as vozes que queremos ouvir, e que não quiseram se calar, diante dos governos militares, e da história da arte no Brasil e no continente.

Propusemos, portanto, entender primeiro, se a **experiência** nos singularizava ou não, como participantes de culturas latino-americanas. Buscou-

se compreender e destacar os papéis do artista, do crítico de arte e do curador, que dentro de um cenário de regime de ditaduras, reverberaram o diálogo entre o cidadão e a política, permeando campos, antes indispostos a uma cultura de ação da arte. Ao questionar sobre os conceitos desta Bienal, optamos por analisar o comportamento, por meio das narrativas criativas construídas na troca de experiências, no debate, nos encontros, no espaço expositivo, nas comissões de trabalho. Igualmente, verificou-se que houve um fortalecimento desse sujeito latino-americano e a construção de sua identidade em uma rede complexa do pensamento. Assim, o papel do crítico de arte, sua inserção no cenário histórico da América Latina e Caribe, mostrou-nos um crítico imerso em um mundo globalizado e, ao mesmo tempo, um crítico impregnado de heranças ancestrais de sua cultura. Ressaltamos que não foi nossa intenção abordar só o ponto de vista de cada um, mas sim, verificar sua inserção dentro do conceito identitário latino-americano, a difusão que cada um deu, no sentido de trazer observadores culturais, e com o intuito de potencializar o diálogo de interpretação e integração na I Bienal Latino-Americana. Talvez não intencionalmente a princípio, mas, com o propósito de verificar o que nos unia e o que nos separava. Uma das chaves da mudança, ao final da década de 70, foi a posição de todos, no sentido de “salvar já não a arte”, e sim, a uma ‘sociedade onde a arte pudesse ser ela mesma’. O maior processo artístico seria, então, o próprio estabelecimento dessa sociedade, como nos esclareceu Marta Traba. Outra chave, desse período da década de 70-80, era a percepção do artista de revelar os desejos de sua comunidade. Nessa perspectiva, devemos levar em conta o pensamento de Pierre Bourdieu ao afirmar que a crítica de uma ‘cultura invadida’ não poderia se

desvincular dos demais elementos sociais que rodeavam a obra de arte, porque o perigo, de se transformar em ‘sociologia da arte’, cercava-a frequentemente. Mirko Lauer evidenciou a capacidade de uma cultura colocar-se dentro e fora do terreno circunscrito historicamente. Falava-se de um homem em busca de um comportamento social, no entanto, a própria cultura social era fragmentada, apenas uma parcela dentro da sociedade. Perdurava uma mentalidade colonizada e colonizadora.

Ao se destacar um elo entre a Bienal e o Simpósio, como fator fundamental que se construiu no enredo artístico, estético e político da I Bienal Latino-Americana, ouvimos Canclini, da mesma forma que Pierre Bourdieu, reafirmar a necessidade de olhar a arte latino-americana; por meio das concepções estéticas, que estavam mudando a função social da arte, e que era preciso buscar um nível científico de investigação, e não apenas reflexões ensaístas. Bourdieu analisa a superação dos padrões clássicos de representação, e a exigência imediata de ‘um novo olhar’ para a arte da contemporaneidade.

Notamos apoiado neste pressuposto, que muitas perguntas continuam sem respostas em relação à identidade latino-americana, e nos caminhos percorridos para tal compreensão. E **em comparativo** com o processo de homogeneização da globalização, em que são observados os processos de conscientização do indivíduo, o ser cultural, processos de mediação cultural, há uma **posição pluralista** na contribuição à construção desta Bienal Latino-Americana. Dentro do cenário gerado, era explícita a **dicotomia entre querer e fazer acontecer**. A própria Bienal criava também uma dicotomia decisiva na forma de se ver o material exposto. A preocupação com a **função museológica**

ampliou-se, desenvolvendo-se, no intuito de estabelecer um programa contínuo de aperfeiçoamento, e melhor comunicação.

Houve o intento de **registro da documentação**, o que infelizmente se fez com certa precariedade. Até os dias atuais, mesmo com a constituição do Acervo Wanda Svevo, formado em 2004, e patrocinado pela Petrobrás, importante para a memória e a pesquisa, atende a pesquisadores, críticos, professores e estudantes de arte. Não há ainda a catalogação oficial da I Bienal Latino-Americana e das Bienais Nacionais, como foi mencionado. No entanto, as edições internacionais foram se reorganizando na forma de expor esse conteúdo por meio de catálogos, e patrocínios de livros, debates, mesas-redondas, e ganharam mais ‘voz’ e presença.

Houve várias discussões relacionadas aos **temas expositivos** das bienais. Dentro de um conceito histórico, ressaltamos que depois da entrada no século XXI, pensou-se em criar mecanismos, mais eficientes, na “escolha de curadores vinculados às diversas regiões do mundo, como extensão do olhar da Bienal”,⁸⁶⁵ no intuito de “projetar para o futuro, os valores que se consolidam no processo histórico, e não um rígido congelamento da memória do evento”.⁸⁶⁶ Como evidenciamos, ao trazer as bienais atuais: a 54ª Bienal de Veneza, a Documenta 13, as bienais do Mercosul, Vento Sul, e em específico, a 30ª Bienal de São Paulo.

Em relação à inserção da **formação educativa** à mostra da Bienal Latino-Americana, Fábio Magalhães^{LXXXIV} em 1978 apresentou uma proposta,

⁸⁶⁵ HERKENHOFF, Paulo. (A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos) In Revista USP. *Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo*. São Paulo, nº52, dezembro-fevereiro 2001-2, p.121. Paulo Herkenhoff é crítico de arte, e foi curador da XXIV Bienal de São Paulo.

⁸⁶⁶ Id.2001-2, p.121.

sem deixar de mencionar que houve esta iniciativa em 1975, por Radha Abramo, também na edição internacional. Esta questão emerge na entrevista de Antonio Santoro Jr. E, por que não lembrar este fato nas colocações de Mário Pedrosa, quando questiona os escopos da Bienal? O objetivo de se criar propósitos didáticos e formativos aos professores, estudantes, profissionais e investigadores da arte, esteve sempre presente nos princípios norteadores da instrução das bienais. A Fundação Bienal de São Paulo, consciente da dificuldade em lidar, de um lado com as ‘massas’ que afluem à exposição, e de outro, com a dificuldade qualitativa de se fazer compreender a arte contemporânea, constituiu o ‘núcleo educação’ para capacitação de professores. Promove assim, a doação de material pedagógico relacionado à edição, e visitas acompanhadas de monitores (arte-educadores) previamente treinados no espaço expositivo e na ideia curatorial. Vide a 30ª Bienal de São Paulo de 2012 que distribuirá quinze mil exemplares gratuitamente, fora os cursos de formação e fomento à arte, tanto presenciais como a distancia, para públicos diversos. Compreendemos assim, como a área educativa, formativa, foi se inserindo nas grandes exposições da atualidade. E tornou-se hoje, um valor agregado às escolas da rede municipal e estadual de São Paulo, que se cadastram no ‘Educativo’ da Fundação Bienal. Em comparativo, ao que mencionaram Alambert e Canhete, há mais de dez anos: “As crianças ‘consumiam’ educação pela arte, mais que aprendiam com a arte”.⁸⁶⁷ Ele também esclarece que o público da Bienal, ao ser transformado em ‘massa de audiência’, ou seja, medido quantitativamente, em busca desse ‘entretenimento’, tornava-se consumidor, e não mais aquele público/cidadão que

⁸⁶⁷ Id.2004,p.240.

poderia ser educado para a arte. Alambert e Canhete elaboraram uma importante pergunta relacionada a todo este diagnóstico: “O cosmopolitismo internacionalista da Bienal ainda tem algo a dizer à **formação e emancipação da cultura nacional**”? ⁸⁶⁸ Por meio desta pesquisa, afirmamos que muitas pessoas acreditam que **sim**, e a resposta ao questionamento de Alambert e Canhete é que por este ‘idealismo’ à cultura e a arte é que as bienais continuam proliferando em diferentes continentes, como descritas no capítulo IV.

Discutimos no capítulo II se realmente **a concepção** desta Bienal Latino-Americana teria sido de Ciccillo Matarazzo. Houve uma fala que se pronunciou e assumiu também esta autoria apenas há dez anos, e não há trinta e três... Alberto Beuttenmüller concedeu uma entrevista ao jornal da ABCA em 2002. Ele, ao explicar sobre a América Latina e globalização, disse que esta “é formada de países que ‘sofrem’ a história e não de países que ‘fazem’ a história”, e que esta “globalização servia, pelo menos, para que isso ficasse claro”, e na sequência, desabafou, como um ‘grito’: “**Eu criei a Bienal Latino-Americana em 1978, para unir a América Latina muito antes do atual Mercosul**”. ⁸⁶⁹ E depôs: “Os doutores da USP, Aracy Amaral e Walter Zanini, convidaram os críticos e historiadores da América Latina para um conclave, cuja decisão já estava tomada, ou seja, acabar com a Bienal Latino-Americana”. ⁸⁷⁰ Beuttenmüller nos evidencia porque houve a sentença de morte das bienais latino-americanas: “Não perceberam que os demais países **não queriam**

⁸⁶⁸ Ibid., 240.

⁸⁶⁹ Fonte: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/aq32revista3.htm>, acesso em 19/02/12 (10h20).

⁸⁷⁰ Ibid.

reforçar a liderança do Brasil”.⁸⁷¹ Ao analisar estes fatos, vimos que faz sentido **esta autoria**, porque Beuttenmüller fez parte do Conselho (dois anos e meio) chegando à presidência, e pedindo sua exoneração em 1978, após a morte de Ciccillo, por não concordar com a gestão administrativa. Foi a público criticando a administração, e depois, simplesmente se calou. Calou-se diante do parecer da assessoria jurídica indicada pela Prefeitura e pelo Estado pela não supressão das verbas, e por terem julgado haver um empenho sério por parte da diretoria na causa da Fundação Bienal de São Paulo. Calou-se (talvez) para não ser calado. Explicamos que politicamente era o ano de tentar mudanças nas eleições para os governadores dos estados, que passariam a ser nomeados por eleições ‘diretas’. Mas, por conta do MDB não contar com a maioria no Congresso, e com a instituição do AI5 (Ato Institucional) decretou-se o recesso parlamentar. Baixaram-se duas emendas à Constituição. E uma delas, a emenda 7 introduzia as eleições indiretas (novamente) para o governo estadual, entre outras ações. Assim, assumiu por via indireta (colégio eleitoral), Paulo Salim Maluf para o governo de São Paulo. Mudanças políticas aconteciam no estado de São Paulo, e conseqüentemente, novos pesos nas parcerias estabelecidas em convênio com o Estado, como ocorreu no convênio com a Fundação Bienal. A Fundação Bienal sempre passou por dificuldades de gestão de ordem administrativo-financeira, e acabou por superá-las, mesmo com todos os escândalos publicados via imprensa. Neste período de 2011-12 a Fundação Bienal foi acusada pela Controladoria Geral da União - CGU, de ter desviado

⁸⁷¹ Ibid.

R\$75 milhões de recursos incentivados entre 1999 e 2007.⁸⁷² Mesmo tendo suas contas bloqueadas pelo Ministério da Cultura (MinC), a Fundação Bienal reverteu o processo judicialmente.

Em meio às soluções apontadas pelos críticos de arte, ao longo dos **encontros latino-americanos** daquela década, algumas das ideias se esvaíram, mas, outras continuam em pauta, exemplificando a criação oficial de grupos de estudo interdisciplinar em cada país, que não só auxiliariam curadores de bienal, como vieram a assumir a responsabilidade partilhada das escolhas. Ou seria mais aconselhável abolir o **caráter competitivo da Bienal**? Essa questão continua há várias décadas. No entanto, informamos que foi abolida a competitividade em relação à criação do cartaz da 30ª Bienal, neste ano de 2012. E tanto as curadorias da Bienal de São Paulo, como a Documenta 13, e como a 54ª Bienal de Veneza, passaram a evidenciar o trabalho no **coletivo**.

Por análise aos textos publicados, e por meio da fala dos críticos de arte e dos artistas de renome, incluindo a análise de Aracy Amaral em 1980, pós I Bienal Latino-Americana; ou seja, avaliações determinadas entre um período específico, entre 1978 a 1980, afirmamos que a **pesquisa** é fundamental para o **dialogismo** que se impõe no século XXI, e no estudo comparativo com a Europa, ou mesmo EUA, e que existe pouca reflexão sobre a arte e a crítica de arte na América Latina. Observamos que é um espaço que se movimenta, e a historiografia cronológica ainda apenas transplanta dados.

⁸⁷² 30ª Bienal de São Paulo: menor e experimental. S/autor. (Última modificação 13/04/2012:17h58). Fonte: band.com.br, In <http://www.forumpermanente.org/.imprensa/30a-bienal/>, acesso 02/06/12 (11h00).

Identifica-se, que por demandas de natureza política, monetária e cultural (não necessariamente nessa ordem), como primeira avaliação, que **as bienais internacionais de São Paulo passaram a fazer parte do currículo dos artistas proeminentes e dos respectivos movimentos**, sucedendo-se em aportes financeiros às premiações, estimulando, portanto, as indicações. A mostra ‘bienal’ tornou-se referência para alguns dos países da América Latina, como o Paraguai, em questão de despontar a arte contemporânea daquele momento. No entanto, ao longo das décadas subsequentes, observa-se um padrão administrativo de gestão de verbas públicas decrescente, e cada vez menos comprometido com a classe artística, e moldado por favorecimento político, ou troca de favores. E as próprias premiações, ocorrendo no molde e no valor que o júri e ou o Conselho determinassem; isso quando equacionavam que haveria a premiação. A Fundação Bienal de São Paulo, mesmo com escândalos de ordem administrativo-financeira continua tocando seus ‘tambores’ e indo adiante. Ainda no processo desta pesquisa, nos deparamos com uma inquietação vinculada à mídia, e expressa em relação à Fundação Bienal de São Paulo, no momento presente de 2012: “Será que teremos a 30ª edição nesse ano de 2012, ou ocorrerá como aconteceu em 2000, que a 25ª teve que aguardar dois anos, para a edição nascer”? ⁸⁷³ Tivemos a resposta, e aqui também a mencionamos no capítulo IV: a confirmação da 30ª Edição da Fundação Bienal de São Paulo e seu respectivo projeto curatorial.

⁸⁷³ Folha de São Paulo. Ilustrada. *MinC abre operação para realizar Bienal*. São Paulo: sábado: 25/02/2012. [nº?], por Fábio Cypriano.

Como segunda avaliação, entendemos que apesar de não ter havido a continuidade oficial das Bienais Latino-Americanas em São Paulo, **esta primeira e única Bienal também suscitou parâmetros de inserção para as culturas ditas ‘minoritárias’, no período de dominação dos moldes artísticos tanto americanos como europeus, estimulando a multiplicidade cultural.**

A terceira e última ponderação possui respostas imbricadas. Primeiramente se refere ao **ideologismo que se fez presente no Simpósio da I Bienal Latino-Americana** por meio dos debates e teses apresentadas, já **transpondo limites geográficos e nacionalistas, e colocando a produção artística acima de ranços colonialistas de dominação.** E nesse ínterim, desde a criação das Bienais Nacionais à sequência da Bienal Latino-Americana, fomentada, de certo modo até a decisão final, em 1980, na ‘Reunião dos Críticos de Arte em São Paulo’, com o propósito de definir o futuro das bienais latino-americanas, legitimamos que houve e muito, **um ganho de comprometimento dos críticos de arte, artistas e gestores de arte e da cultura do continente.** Principalmente, ao se proporem, conjuntamente, **dialogar sobre os nossos processos de latino-americanidade, e compreender as nossas raízes, gerando uma proposta de fundamentação e reflexão para a arte latino-americana.** Consignaram apreender a mecânica sociológica e ideológica da produção e do consumo das obras de arte latino-americanas, no contexto internacional, **como uma arte própria, dotada de diversidade e pluralismo étnico e social.**

Dentre os princípios norteadores, há situações que não querem mais permanecer adormecidas ou silenciadas.

De quem são as vozes que queremos ouvir em nosso continente?

*“Afiml, as letras compõem a palavra apenas para transmitir
ao outro nossos sentimentos e nossas ideias”.* Radha Abramo

Olhamos às experiências, aos debates, as buscas que permearam as décadas que singularizam as culturas latino-americanas, e falamos no registro desta cultura, do espaço da arte, porque ainda há, muito por ser narrado. A **identidade e os pertencimentos** foram construídos no processo de trabalho do artista, do crítico de arte e de todos aqueles que se envolveram nas ações socioculturais, com o objetivo de verificar o que nos une e o que nos separa.

Como diria o poeta português Fernando Pessoa, “há sempre três verdades: a sua, a minha, e a verdade em si”. Nesse sentido, não queremos ter razão, ou apontar a verdade, apenas observar todas essas vozes que nos dão o sentido de ‘povo latino-americano’, e **compreender todas as possíveis diferenças que possamos vir a construir, para somar habilidades e talentos nessa diversidade que se espelha**. Artistas, curadores e críticos de arte latino-americanos, especialmente brasileiros, passaram a ganhar uma projeção internacional, e o respectivo respeito profissional em diversas bienais do mundo. Para Radha, a Bienal Latino-Americana significou o ponto de partida, porque propunha a si mesma, para o artista e para o crítico, **os fundamentos da autocrítica**.

Esse foi um dos caminhos abertos, e que continuamos a perquirir. Seja como for, passados trinta e quatro anos, aqui apenas se começa uma

investigação. Este é um ensaio crítico, sobre uma Bienal que se fez em plena ditadura militar, e que, apesar de ter sido ‘silenciada’, marcou um lugar na história do Brasil. Talvez, chegamos agora a outro ‘ponto de partida’ para entender as possibilidades que essa fruição da arte gestou, e nos oferta a algo que ainda buscamos: **um discurso internacional sem perder o sentido da própria identidade latino-americana.**

A Bienal Latino-Americana em sua concepção individual, nunca mais aconteceu. De tal modo que, Radha Abramo já havia anunciado em 1978, que esta Bienal precisava primeiramente ‘viver a experiência do seu passado próximo, para posteriormente, tomar novos rumos’, porque **avaliar-se a si própria** não era uma acomodação ou recuo histórico, era o contrário disso.

Observamos nomes importantes que fizeram a história da I Bienal Latino-Americana, se entrelaçando em todas as bienais aqui, de certa forma, comparadas. Portanto, entendemos que a I Bienal Latino-Americana funcionou, talvez, como um **embrião**, a gestar e fomentar indagações que vieram a se consolidar nas futuras propostas curatoriais.

Nesse vasto mundo de culturas que se miscigenaram em suas etnias, o homem não busca a guerra, busca e constrói **redes solidárias**. A ideia da obra aberta continua como conceito mais exequível para os tempos atuais. O processo é contínuo, e pode ser refeito, se necessário. O reconhecimento desta Bienal Latino-Americana se faz indispensável, para isto.

⁸⁷⁴ Obra: *sem identificação*. **Artista: Osvaldo Salerno** Imagem40/pg.456. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.631, sem identificação de fotógrafo.

**REFERÊNCIAS
BIBLIOGRÁFICAS**

Referências Bibliográficas

Livros

ACHA, Juan (*La necesidad de redefinir el arte*) Apud GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do O Estado de S.Paulo, 2007. (Edição especial para o XLI Congresso Mundial da AICA 1-4 outubro de 2007/São Paulo/Brasil).

ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyanna. *As bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores(1951-2001)*. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALVARADO, Daysi Valle Peccinini de. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural: EDUSP, 1999.

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

_____. *Arte e sociedade: uma relação polêmica*. São Paulo: Itaú Cultural: 2003.

_____. *Yes, nós temos artistas*. Arte Hoje: Rio de Janeiro: Rio Gráfica e Editora, ano 1, n.11, maio de 1978.

_____. (Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo) In Revista USP. *Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo*. São Paulo, nº52, dezembro-fevereiro 2001-2.

_____. *Críticos de América Latina votam contra uma Bienal de Arte Latino-Americana*. São Paulo: 1980.(material próprio datilografado por Aracy Amaral)

_____. In PECCININI, Daisy V.M. *Figurações Brasil anos 60: neofigurações fantásticas e neosurrealismo, novo realismo e nova objetividade*. São Paulo: Itaú Cultural: EDUSP, 1999.

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

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. 2ª edição. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa: 1995.

BARREIRINHAS, Y.S. (org.) *Menotti del Picchia: O galeão do modernismo:1920-22*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1983.

BAYÓN, Damián. *América latina en sus artes*. Siglo Veintiuno: 1974.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.); Aracy Amaral (colaboradora), et al. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP: 1990.

BERTOLI, Mariza. (A descoberta da arte latino-americana) In *Arte e Identidade na América Latina*. 51º SBPC, (s/d).

BERTOLI, Mariza e STIGGER, Veronica (orgs.). *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2008. (Crítica de arte; coordenada por Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves)

BONOMI, Maria. (Bienal sempre). In Revista USP. *Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo*. São Paulo, nº52, dezembro-fevereiro 2001-2.

BULHOES, Maria Amélia. (Percursos e desafios da crítica e da pesquisa de arte visual no Brasil) In GONÇALVES, Lisbeth R., FABRIS, Annateresa (orgs.). *Os lugares da crítica de arte*. SP: ABCA Oficial do Estado, 2005.

CHAIMOVICH, Felipe (Espaço e democracia: lugares para a arte brasileira desde os anos 1980) In GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do O Estado de S.Paulo, 2007, p.249. (Edição especial para o XLI Congresso Mundial da AICA 1-4 outubro de 2007/São Paulo/Brasil).

CHIAMPÌ, Irlemar. *Barroco e Modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectivas, FAPESP, 1988. (Estudos)

COELHO, Teixeira. (Bienal de São Paulo: o suave desmanche). In Revista USP. *Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo*. São Paulo, nº52, dezembro-fevereiro 2001-2.

De MASI, Domenico. *Descoberta e invenção*. Rio de Janeiro: Sextante, 2005, p16-17. (Criatividade e grupos criativos v 1).

ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

FABRIS, Annateresa. *Crítica e modernidade*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da língua portuguesa*. 2ª Ed. São Paulo: Nova Fronteira: 1986.

FRANCO, Ceres In MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) *Arte brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de S.Paulo, 2007. (Edição especial para o XLI Congresso Mundial da AICA 1-4 outubro de 2007/São Paulo/Brasil).

_____. *Entre cenografias: museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: EDUSP/FAPESP; 2004.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; Fabris, Annateresa (orgs.) *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005.

KLINTOWITZ, Jacob. *Ivald Granato: gênio inventor de granatês*. São Paulo: Francis: PROAC, [s/d]

KUSPIT, Donald. (*An interview with Louise Bourgeois*) In BOURGEOIS, L. New York, 1988. Apud MEYRIC-HUGHES, Henry (A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização) In BERTOLI, Mariza e STIGGER, Veronica (orgs.) *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2008. (Crítica de arte; coordenada por Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves)

LLANES, Lilian. 'Die biennale von Havanna/The havanna bienal'. In: *Das lied Von der erde/ the song of the earthcat.exp*. Kassel, Museum Fridericianum, 2000.

MESQUITA, IVO. (Bienais, bienais, bienais, bienais, bienais, bienais). In Revista USP. *Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo*. São Paulo, nº52, dezembro-fevereiro 2001-2.

MEYRIC-HUGHES, Henry (A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização) In BERTOLI, Mariza e STIGGER, Veronica (orgs.) *Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: ABCA; Imprensa Oficial do Estado, 2008. (Crítica de arte; coordenada por Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves).

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

NIETZSCHE, F. *Obras Incompletas*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3ª Ed. São Paulo: Abril: livro V, &429, 1983. (Os pensadores)

PEDROSA, Mario. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.) São Paulo: Perspectiva, 1975 (Arte Debates).

_____. *Futebol e Arte*. Frederico Moraes (Org.) In Silvana Seffrin. RJ: FUNARTE, 2004. (Pensamento Crítico; 2)

_____. In MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

_____. (Manifesto pela arte total de Pierre Restany) In Id. 1975, p.237-240.

SCHWARZ, Roberto. *Fim do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. (Sequências brasileiras).

SZEEMANN, H. "The timeless, grand narrative of human existence in its time". In: Cat. exp., 49th International Exhibition, Biennale of Venezia, Veneza, 2001. In MEYRIC-HUGHES, Henry (A história e a importância da bienal como instrumento de globalização) In Id. 2008, p.30.

TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra: 1977. (Estudos latino-americanos v.10)

Catálogos

Catálogos da Bienal Mercosul e Jornal da Crítica, n.8, jan./fev./mar./2000, publicação da ABCA.
Catálogo da Exposição Bienal Nacional 1976. São Paulo: FBSP, 1976.
Catálogo expositivo, 49th International Exhibition, Biennale of Venezia. Veneza: 2001.
Catálogo da X Bienal Iberoamericana de Arte: Grabado Iberoamericano, Instituto Cultural Domecq, México, 1996
Catálogo Geral das obras do Museu de Arte Contemporânea da USP. São Paulo: 1973.
Catálogo Geral da I Bienal Latino-Americana. Parque Ibirapuera: novembro-dezembro, 1978. São Paulo: FBSP, 1978.
 _____. São Paulo: Cart Color:1978.

Congressos

19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “*Entre Territórios*”. Cachoeira/ BA: 2010
 Fórum Arte das Américas, realizado em BH, 2001, por Marília Andrés Ribeiro (Mapa das Bienais Americanas), In Catálogo da X Bienal Iberoamericana de Arte: Grabado Iberoamericano, Instituto Cultural Domecq, México, 1996.
 ACHA, Juan apud BERTOLI, Mariza. *A descoberta da arte latino-americana: breve comentário sobre os documentos inaugurais da arte latino-americana*. In Curso *Arte e Identidade na América Latina*, 51º SBPC. São Paulo: USP. [s/d]

Jornais e revistas (periódicos)

A Notícia. [S.I.] *A bienal latino-americana: o tema em questão*. Rio de Janeiro, RJ: 10/11/78. [nº], por Walmir Ayala.
 A Tribuna [S.I.] *A I Bienal Latino-Americana: um mito*. Santos, SP: 14/11/78. [nº?] [s/n].
 Cadernos do Prolam. *Identidade cultural pós-moderna: uma abordagem por meio de mensagens publicitárias*. São Paulo: USP: 2008, [nº], p3/12, por Renato Seixas.
 Correio Brasiliense. [S.I.] *A nossa arte é mestiça: roteiro da Bienal Latino-Americana de São Paulo*. Brasília, DF: 4/11/1978. [nº?] [s/n]
 Diário de São Paulo. [S.I.] *Mitos e magia nos simpósios*. São Paulo: 4/11/78. [nº?] [s/n]
 Diário de São Paulo. [S.I.] *Governo do estado também contribuirá com a bienal*. São Paulo: 23/08/78. [nº?] [s/n]
 Diário de São Paulo. [S.I.] *Vicissitudes do artista*. São Paulo: 07/11/78. [nº?] [s/n]
 Folha da Manhã. [S.I.] *Mitos e magia na bienal latino-americana de São Paulo*. Porto Alegre, RS: 24/05/78, por Orlando Carlos Brasil.
 Folha da Tarde. Coluna Artes Visuais. *I Bienal Latino-Americana*. São Paulo: 18/11/78. [nº?] [s/n]
 Folha da Tarde.[S.I.] *Pouca gente compareceu a abertura da I Bienal Latino-Americana*. São Paulo: 04/11/78. [nº?] [s/n]
 Folha de Goiás. [S.I.] *Mitos e magia na I bienal latino-americana de São Paulo*. Goiânia: 19/05/78. [nº?] [s/n]
 Folha de São Paulo. Artes. *A bienal: um desperdício*. São Paulo: 1978. [nº?] [s/n]
 Folha de São Paulo. Caderno Especial. *Bienal 60 anos: em nome dos artistas*. São Paulo: terça-feira: 27/09/2011. [nº?] [s/n]
 Folha de São Paulo. Ilustrada. *MinC abre operação para realizar Bienal*. São Paulo: sábado: 25/02/2012. [nº?], por Fábio Cypriano.
 Folha de São Paulo. [S.I.] *Bienal: 14 países em São Paulo*. São Paulo: 29/10/78. [nº?] [s/n]

Folha de São Paulo. Ilustrada. *Bienal tem contas bloqueadas por inadimplência*. São Paulo: sexta-feira: 27/01/12, [nº?], p.E3, por Fábio Cypriano.

Folha de São Paulo. [S.I.] *Bienal tem novo conselho*. São Paulo: 24/10/78. [nº?][s/n]

Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Descentralização da burocracia cultural*: primeira vitória da Bienal Latino-Americana. São Paulo: 12/04/1978, [nº?], por Radha Abramo.

Folha de São Paulo. [S.I.] *Berdiaev e a Servidão*. São Paulo: 09/12/1977. [nº?] [s/n]

Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Mitos e magias*: contestar é aprender. São Paulo: 03/11/78. [nº?], por Radha Abramo.

Folha de São Paulo [S.I.] *O risco do folclorito sobrepujar as intenções*. São Paulo: [1978] [nº?] [s/n]

Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Pedido aos magos da América Latina em transformar o mito do 3º mundo em pelo menos 2º mundo*. São Paulo: [s/d] [nº?], por Radha Abramo.

BEUTERNMÜLLER, Alberto In: Folha de São Paulo [S.I.] *Público saberá tudo sobre o desvio de verba na bienal*. São Paulo: 22/02/79. [nº?] [s/n]

Folha de São Paulo [S.I.] *Bienal*: propostas aceitas. São Paulo: 20/08/78. [nº?] [s/n]

Folha de São Paulo. [S.I.] [S/T] São Paulo: 12/04/78. [nº?], por Radha Abramo.

Folha de São Paulo. [S.I.] *Secretário ouvirá diretoria da bienal*. São Paulo: 03/01/79. [nº?] [s/n]

Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Soluções de caráter suplementar*. São Paulo: 16/04/78. [nº?], por Radha Abramo.

SMIDTH, Carlos Von In: Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Soluções de caráter suplementar*. São Paulo: 16/04/78. [nº?], por Radha Abramo.

Folha de São Paulo. Coluna Artes Visuais. *Uma inversão de papeis*: primeira bienal latino-americana. São Paulo: 16/04/78. (História da própria fundação), [nº?] por Fernando Lemos.

Folha de São Paulo. Coluna Artes Visuais. *Campanha publicitária*. [1978], [nº?] por Fernando Lemos.

Folha de São Paulo. Coluna Artes. *Uma nova proposta de reflexão*. São Paulo: 06/03/79. [nº?], por Radha Abramo.

Jornal da Abca. (Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Seção Arte Brasil. A “nova” *bienal internacional de São Paulo*. Caderno: *ABCA 60 Anos*: Arte e bienais. Propostas e realizações. Ano VII. Setembro de 2009, nº 21, p. 4-5; por César Romero, ABCA-BA. [Presidente da ABCA: Elvira Vernaschi. Jornalista responsável: Margarida Nepomuceno MTb 16276].

Jornal da Abca. (Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Seção Arte Brasil. *Bienal de artes visuais do Mercosul*: percursos. Caderno: *ABCA 60 Anos*: Arte e bienais. Propostas e realizações. Ano VII. Setembro de 2009, nº 21, p. 8; por Maria Amélia Bulhões/Paula Ramos, ABCA-RS. [Presidente da ABCA: Elvira Vernaschi. Jornalista responsável: Margarida Nepomuceno MTb 16276].

Jornal da Abca. (Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Seção Arte Brasil. *5ª. Bienal Vento Sul*: Curitiba, Paraná. Caderno: *ABCA 60 Anos*: Arte e bienais. Propostas e realizações. Ano VII. Setembro de 2009, nº 21, p. 6, por Fernando Bini, ABCA-PR. [Presidente da ABCA: Elvira Vernaschi. Jornalista responsável: Margarida Nepomuceno MTb 16276].

Jornal da Abca. (Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Seção Arte Brasil. *Bienal da Bahia: avanço e retrocesso**. Caderno: *ABCA 60 Anos*: Arte e bienais. Propostas e realizações. Ano VII. Setembro de 2009, nº 21, p. 18-19, por Raul Córdoba, ABCA-PB. [Presidente da ABCA: Elvira Vernaschi. Jornalista responsável: Margarida Nepomuceno MTb 16276]. * (Texto escrito em Salvador, em 1994).

Jornal Abca. (Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Seção Nacional da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte). *Sobre a crítica e o mercado*. Ano VII. Novembro de 2009, nº 22, p.4-5, por Cauê Alves, ABCA-SP [Presidente da ABCA: Lisbeth Rebollo Gonçalves. Jornalista responsável: Margarida Nepomuceno MTb 16276].

Jornal Abca. (Informativo da Associação Brasileira de Críticos de Arte). Seção Nacional da AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte). *Arte frágil, resistências: a natureza como tema*. Ano VII. Novembro de 2009, nº 22, p.14-15, por Lisbeth Rebollo Gonçalves. [Presidente da ABCA: Lisbeth Rebollo Gonçalves. Jornalista responsável: Margarida Nepomuceno MTb 16276].

Jornal da Tarde. Coluna de crítica. A implantação de um modelo alienígena exótico e outras questões *pertinentes*: a seleção brasileira de futebol de 1978. São Paulo, SP: 1978, por Jacob Klintowitz. (Parte da Tese apresentada no Simpósio da I Bienal Latino-Americana).

Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Adalice de Araujo*: mito e magia na arte catarinense. São Paulo, SP: 1978. [nº?], por Jacob Klintowitz. (Parte da Tese apresentada no Simpósio da I Bienal Latino-Americana).

Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Israel Pedrosa*: arte, documentação didática. São Paulo, SP: 1978. [nº?], por Jacob Klintowitz. (Parte da Tese apresentada no Simpósio da I Bienal Latino-Americana).

Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Como foi a contestação à bienal*. São Paulo, SP: 14/11/78. [nº?], por Jacob Klintowitz.

Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *O artista vira comunicador social e critica a criatividade popular*. São Paulo, SP: 14/11/78. [nº?], por Jacob Klintowitz.

Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *O mito do avestruz*. São Paulo, SP: 1978 [nº?], por Jacob Klintowitz.

Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Participação brasileira no simpósio*. São Paulo, SP: 1978 [nº?], por Jacob Klintowitz.

Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *s/n*. São Paulo, SP: 1978 [nº?], por Jacob Klintowitz.

Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Será a bienal o verdadeiro espaço para a arte?* São Paulo, SP: 23/11/78 [nº?], por Jacob Klintowitz.

Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *36 teses no caos*: um esforço digno do livro de recordes deverá acontecer nesta Bienal. São Paulo, SP: 23/11/78. [nº?], por Jacob Klintowitz.

Jornal da Tarde. Coluna de crítica. *Uma tomada de posição*: mito, magia e nacionalismo. São Paulo, SP: 23/11/78. [nº?], por Jacob Klintowitz.

Jornal de Santa Catarina. *Mitos e magias na arte latino-americana*. SC: Blumenau: Front: 22 /08/ 1978, por Norton de Azambuja.

Jornal do Brasil [S.I]. *O palco, a bienal no ar, a América Latina*. Rio de Janeiro, RJ: 30/10/78. [nº?] por Roberto Pontual.

Jornal do Brasil [S.I] *Bienal Latino-Americana*: uma exposição que melhor faria se convidasse Kafka. Rio de Janeiro: 09/11/78. [nº], por Cavalcanti, N. apud Gropillo, Ciléia.

Jornal do Comércio. [S.I]. *Mitos e magia*: evolução é conceito. RJ: 21/08/78. [nº?] [s/n]

Jornal El Cronista. [S.I.] *Cambio de líder em bienal de São Paulo*. Chile: Santiago:12/04/78. [nº?] [s/n]

Jornal Estado de Minas. [S.I]. [S/T] Belo Horizonte, 3 de novembro de 2001. [nº?] [s/n]

La Opinion. *La bienal latinoamericana y el fin de La dependencia europea*. Buenos Aires:AG: 16/4/78, [nº?] por Alfredo Anders.

Musem. [S.I.]nº I, 1977. [s/n]

O Estado de S.Paulo. [S.I.] *Bienal latino-americana sob o desafio de não se tornar efêmera*. São Paulo: 29/10/78 [nº?] [s/n]

O Estado de S.Paulo. [S.I.] *Secretaria de cultura*: bienal não apresenta irregularidades. São Paulo: 16/03/79. [nº?] [s/n]

O Estado de S.Paulo. Suplemento cultural. *Arte visual latino-americana em processo* (com foto: o crítico peruano Juan Acha com o Conselho de Arte e Cultura da Bienal). São Paulo: 14/05/78, [nº?] por Alberto Beuttenmüller.

O Globo. Coluna Artes Plásticas. *Brasil*: anos 60 e 70. Rio de Janeiro: 11/05/78. [nº?], por Frederico Moraes.

O Globo. Coluna Artes Plásticas. *Convidados presentes, menos da metade*: gente que volta, exposições, cursos, revistas e laudos. Rio de Janeiro: 19/04/78 [nº?], por Frederico Moraes.

O Popular. [S.I.] *Tema para a bienal causa controvérsia*. GO: 25/08/78. [nº?] [s/n]

Revista de Cultura Agulha, 2004. [nº?] [s/n]

Revista Arte e Cultura da América Latina. *Juan Acha*: In memoriam. Sociedade Científica de Estudos da Arte: São Paulo: Ano III:nº4:1993, p.9, por GONÇALVES, Lisbeth Rebollo, pelo comitê editorial.

Revista Confirmado. Artigo: *El Mito Del Desencuentro*. Buenos Aires, Argentina: 23/11/78, Nº 464 AÑO 12, por Hugo Bonanni.

Revista Visão. *Uma nação censurada é uma nação castrada*. [?][nº?] Agosto 1973, p.111, por Érico Veríssimo.

Revista USP. *Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo*. São Paulo, nº52, dezembro-fevereiro 2001-2.

Revista USP. *Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo*. HERKENHOFF, Paulo. (A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos) In São Paulo, nº52, dezembro-fevereiro 2001-2.

Última Hora. [S.I.] *Os jurados da bienal*. São Paulo: 26/08/78. [nº?] [s/n]

Última Hora. [S.I.] *A América latina*. São Paulo: 03/11/78. [nº?] [s/n]

[Jornal?][S.I.] *A bienal sem desperdício*. [s/d][nº?], por Frederico Moraes.

[jornal?][S.I.] *A Bienal: um desperdício, tema e ausência dos bons artistas*. [s/d][nº?][s/n].

[jornal?][S.I.] *Artistas vão vadiar contra a Bienal*. São Paulo: 31/10/78. [nº?] por Ivald Granato apud Marcellus Leitão.

[Jornal?][S.I.] *Como nos armarmos na essência mítica, para enfrentar o capitalismo*. 08/1978, [Nº?] por Alejo Carpentier.

[Jornal?][S.I.] *Euro defende censura ao inaugurar a bienal*. [1978] [nº?][s/n].

[Jornal?][S.I.] *O mito também é apropriação da realidade, através da fantasia*. 08/1978, [Nº?] por Alejo Carpentier.

[Jornal?][S.I.] Participação brasileira no simpósio. (Com imagens: Juan Acha coordenador, “alfabeto deformado de Bienal Caro”, e Schenberg, o acusado). 1978. [Nº?] [s/n]

[Jornal?][S.I.] Pela censura: Euro Brandão diz que ela é necessária. 4/11/1978. [nº?][s/n].

[jornal?][S.I.] Roteiro da bienal latino-americana. (Com imagem da obra ‘Declaração de amor à Venezuela’ de Camilo Uribe). [s/d] [Nº?] [s/n].

[jornal?][S.I.] Roteiro da bienal latino-americana. (com imagem “declaração de amor à Venezuela” de URIBES, Camilo) [s/d] [Nº?] [s/n], apud Marta Traba.

Teses e dissertações

BERTOLI, Mariza. *A sedução dos contrários na arte na América Latina: através da análise comparada da produção artística de Francisco Brennand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador) e de Gustavo Nakle (Uruguai)*. São Paulo: 2003. Tese de Doutorado: Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM/USP, orientadora Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves.

CANES, Ana Paula; ALMEIDA, Marcos Leite Almeida. Lucio Costa, o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte e a atualidade de seu pensamento e ação. Porto Alegre, RGS: Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS: 2009. In: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/123.pdf>, acesso 18/02/12 (13h05).

MARIANO, Walter. ETSEDON. Bahia, Salvador: 2005. Dissertação de Mestrado: Programa De Pós-Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, orientador Prof. Dr. Luiz Alberto Freire (UFBA). Banca Examinadora: prof.Dr. Antônio Fernando Guerreiro Moreira de Freitas (UFBA), e pela Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves (USP).

MEIRELLES, Lucila. *Óperas conceituais dos anos 70 de José Roberto Aguilar*. São Paulo: 2010. Dissertação de Mestrado: Poéticas Visuais, Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP, orientadora Silvia Laurentiz. In 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas “Entre Territórios”. Cachoeira/ BA: 2010 p.1433.

PONTES, Maria Adelaide do Nascimento. A documentação nas poéticas conceituais dos anos 70 no Brasil. Fonte: www.anpap.org.br/anais/2011/

PESSÔA, Yumara. *Colorindo cinzas: a participação baiana na I Bienal Latino-Americana*. Publicado na Revista Cultura Visual: Salvador, Nº 10, Setembro/2007. ISSN 2175-084X (versão eletrônica) ISSN 1516-893X (versão impressa). Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) de São Paulo – Mitos e Magia, Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. As bienais nacionais de São Paulo: 1970-76. UNICAMP-IA: artigo HTML, p.4 (doutoranda e pesquisadora contratada no período 2005-6 no Acervo Wanda Svevo. Fonte: <http://www.anpad.org.br/2009/74.125.155.132/>, acesso em 23/02/2011 (16H00).

Artigos/textos via web

- *A dança era muito frenético, barulhento, alegre, tocando, rolando, torcendo, e durou muito tempo.* Apresentação de por Anna Theiss. Tradução Soraia Vilela. Copyright: Goethe-Institut Polen: São Paulo: Janeiro de 2012. In <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/doc/pt8789631.htm>, acesso 04/06/12 (21h15)
- *A Documenta 13: “Vamos dançar”?* Apresentação de Anna Theiss. Tradução Soraia Vilela. Copyright: Goethe-Institut Polen: São Paulo: Fevereiro de 2012. In Fonte: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/doc/pt8789631.htm>, acesso 04/06/12 (21h15).
- *A iminência das poéticas.* Apresentação da FBSP: São Paulo: junho 2012. Fonte: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Noticias/Paginas/30%C2%AA-Bienal---A-Imin%C3%Aancia-das-Po%C3%A9ticas.aspx>, acesso em 22/06/12 (20h05).
- *Alcides Santos.* Apresentação de Jacob Klintowitz. Revista Shalom, nº 157, São Paulo, 9-1978. Fonte: <http://alexandreblamingac.blogspot.com/2009/02/alcides-santos.html>, acesso em 04/12/11 (19h00).
- *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois.* Apresentação de Roberto Pontual. São Paulo: Collection: 1973.
- *Artistas emergentes vão dominar 30ª Bienal de SP.* S/autor. (Última modificação 13/04/2012: 17h59).
- Fonte: estadao.com.br, acesso em 05/06/12 (21h15).
- *Bienal dos latinos, anunciado curador da 30.ª Edição da mostra brasileira de arte em 2012: o venezuelano Luis Pérez-Oramas* detalha seu projeto. Apresentação de Camila Molina. São Paulo: 15 de fevereiro de 2011: 6h00. Fonte: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteeelazer,bienal-dos-latinos,6796070.htm>, acesso em 10/06/2012 (10h05).
- *Bienal 50 anos: 1951-2001.* Agnaldo Farias (org.) São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. Fonte: www.fbsp.org.br/ acesso em 23/02/2011 (15h30)
- *Cena Artística: Arte Contemporânea.* Apresentação de Aracy Amaral. São Paulo: Fórum permanente: (Última modificação: 28/12/2011: 01h52). Fonte: <http://www.forumpermanente.org/painel/artigos/cena-artistica-arte-contemporanea/>, acesso 02/06/12 (9h50) [Escrito original em novembro de 2011].
- *Cura-dores: arte para quê?* Apresentação de Gisela Miranda. Seção: Arquivo de etiquetas: Luis Pérez-Oramas. Fonte: <http://tecituras.wordpress.com/tag/luis-perez-oramas/>, acesso 03/06/12 (23h30)
- *Entre lampejos, entrevemos uma luz no fim do túnel: impressões sobre a 54ª Bienal de Arte de Veneza.* Apresentação de Beto Shwafaty. (Última modificação:08/11/2011:00h01). Fonte: <http://www.forumpermanente.org/painel/relatos-criticos/entre-lampejos-entrevemos-uma-luz-no-fim-do-tunel/>, acesso em 02/06/12 (9h55).
- *Israel Pedrosa.* Apresentação de Miriam de Carvalho. São Paulo: Revista Agulha, nº39, São Paulo. [s/d]
- Fonte: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag39pedrosa.htm>, acesso em 10/12/11 (20h40).
- *Latino-americanos são 50% da escalação para a próxima Bienal.* Apresentação de Silas Martí. (Última modificação 13/04/2012:18h04.).Fonte: Folha de São Paulo, In <http://www.forumpermanente.org/imprensa/30a-bienal/>, acesso em 02/06/12 (10h00).
- *Pinturas e desenhos de Eli Heil.* Introdução de Walter Zanini. São Paulo: MAC/USP: 1966. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?acesso em 04/12/11 (18h30).
- *Sob a forma de constelações, 30ª Bienal de SP anuncia tema e artistas.* Apresentação de Beatriz Carrasco. (Última modificação:13/04/2012:00h09). Fonte: Portal Terra In <http://www.forumpermanente.org/imprensa/30a-bienal/sob-a-forma-de-constelacoes-30a-bienal-de-sp-anuncia-tema-e-artistas/view>, acesso em 02/06/12 (9h45).
- *Tobi Maier: “A Bienal vai evitar a sequência linear de obras de arte avulsas”.* Apresentação de Fernando Oliva. Tradução: Soraia Vilela. Copyright: Goethe-InstitutBrasilien: São Paulo: Abril de 2012. Email: feedback@saopaulo.goethe.org, Fonte: <http://www.goethe.de/ins/br/>, acesso em 02/06/12 (9h26).
- *30ª Bienal de São Paulo: menor e experimental.* S/autor. (Última modificação 13/04/2012:17h58). Fonte: band.com.br, In <http://www.forumpermanente.org/imprensa/30a-bienal/>, acesso 02/06/12 (11h00).
- *54ª Bienal de Veneza.* Texto introdutório da curadora. Veneza: 54ª Bienal: 2011. Fonte: <http://www.forumpermanente.org/painel/relatos-criticos/>, 02/06/12 (10h15). Bice Curiger é curadora da *Zurich Kunsthaus* (desde 1993) e editora chefe da revista *Parkett* (fundada em 1984) editora da revista *TATE* etc.

<http://www.bienal.org.br>,
<http://www.fbsp.org.br/arquivo-pt.html>
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3588&cd_idioma=28555,
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm,
<http://educacao.uol.com.br/biografias/menotti-del-picchia.jhtm>,
<http://www.niemeyer.org.br/>
<http://bsb.hd1.com.br/burle.html>,
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC,
<http://www.fbsp.org.br/bienais-pt.html>,
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC
<http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/123.pdf>,
<http://www.anpad.org.br/2009/74.125.155.132/>,
<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNaBienal/04%20%20Entrevista%20Antonio%20Santoro%20Junior.pdf>,
<http://www.unicamp.br/IFCH/2006>,
http://www.frieze.com/issue/article/harald_szeemann_1933_2005
<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/harald-szeemann-6151552.html>
http://Centro_Georges_Pompidou.fr,
<http://www.casthalia.com.br/periscope/mariaameliabulhoes/memoriasdamao.htm>,
http://www.suapesquisa.com/historia/revolucao_cubana.htm em
http://educaterra.terra.com.br/voltaire/mundo/guerra_vietna.htm,
<http://www.comartevirtual.com.br/InstitutoArtesdasAmericas/textMA.htm>,
<http://www.comartevirtual.com.br/InstitutoArtesdasAmericas/textMA.htm> ,
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4783336A2>,
<http://www.institutoartedasamericas.com.br/textMA.htm>,
http://www.iniva.org/about_us/board_of_trustees,
<http://www.aica-int.org/spip.php?article933>,
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4753261H5&tipo=simples&idiomaExibicao=1>,
<http://educacao.uol.com.br/biografias/claude-levi-strauss.htm>
<http://www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/memoria-e-historia/exposicoes-virtuais/radha-abramo>,
<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNaBienal/07%20%20Entrevista%20Daisy%20Pecinini.pdf>,
<http://www.germinaliteratura.com.br/albertob.htm>,
<http://civicsgeeks.blogspot.com/2008/.../sympotein.htm>; www.lingo2word.com/search_dictionary.php,
articles.latines.com/1997/oct/31/local/me-48634,
<http://www.utexas.edu/opa/experts/profile.php>;
http://www.finearts.utexas.edu/aah/files/faculty_cvs/arh_fac/Dr_Jacqueline_Barnitz.pdf,
http://www.scielo.br/scielo.php?pid=s0103-40142002000100012&script=sci_arttext,
http://pt.wikipedia.org/wiki/Giulio_Carlo_Argan; <http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2007/06/07/000.htm>,
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=1834, <http://www.frans-krajcberg.com/fkmanifesteportugues.html>,
<http://afilosofia.no.sapo.pt/DEWEY.htm> e
<http://educarparacrescer.abril.com.br/aprendizagem/john-dewey-307892.shtml>,
<http://educacao.uol.com.br/biografias/mario-de-andrade.jhtm>,
<http://www.studium.iar.unicamp.br/19/04.html?studium=2.html>,
<http://www.abca.art.br/br/sobre-a-abca/historico>,
<http://www.abca.art.br/br/sobre-a-abca/associados/4-associados/32-lisbeth-rebollo-goncalves->,
[: http://www.abca.art.br/br/sobre-a-abca/associados/jk](http://www.abca.art.br/br/sobre-a-abca/associados/jk),
<http://arteculturajacobklintowitz.blogspot.com/>,
<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/about/editorialTeamBio/9644>,
http://vereda.saber.ula.ve/historia_arte/artelatinomode/juanprin.htm,
<http://encontros.art.br/artistas/frederico-morais>,

<http://educacao.uol.com.br/biografias/herbert-marcuse.jhtm>,
<http://educacao.uol.com.br/biografias/theodor-adorno.jhtm>,
<http://arteculturajacobklintowitz.blogspot.com/>,
<http://universes-in-universe.de/car/cinco-cont/e-cur.htm>,
http://www.esteticas.unam.mx/cinvestigacion/curricula/eder_rita.html,
<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Noticias/Paginas/Conversa-com-Jorge-Larrosa.aspx>,
http://www.ecclesia.com.br/biblioteca/filosofia/berdiaev_e_a_servidao.html,
<http://www.fae.unicamp.br/vonzuben/nostalga.html>,
<http://vsites.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/criticosarte.pdf>,
<http://www.argentinaxplora.com/actividad/arteditella/ditella.htm>,
<http://amediavoz.com/adoum.htm>; http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/ecuador/jorge_enrique_adoum.html#p,
<http://www.loc.gov/acq/ovop/delhi/salrp/mulkrajanand.html>,
<http://www.latinartmuseum.net/gilberto.htm>,
<http://www.abca.art.br/br/sobre-a-abca/associados/4-associados/23-israel-pedrosa>; <http://www.revista.agulha.nom.br/ag39pedrosa.htm>;
<http://www.gazetadopovo.com.br/perfil/conteudo.phtml?id=1045470>;
http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=9322&MES=/6/2006&max_por=10&max_ing=5#not,
http://www.brasilcultura.com.br/artes-plasticas/a-critica-de-arte_adalice-araujo-sera-uma-das-homenageadas-no-encontro-internacional-de-criticos-de-arte-da-bienal-vento-sul/,
<http://www.magicasruinas.com.ar/revdesto029.htm>,
http://www.archivesdelacritiquedart.org/outils_documentaires/,
<http://bibweb.fgv.br/>,
www.blogger.com/profile/10987436633627771720,
http://www.casadagravura.com.br/index.php?sec=62&artista=136&artistaNome=Newton%20Cavalcanti&art_letra=N,
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia,
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_verbe
<http://www.escriitoridearte.com/listarQuadros.aspe> <http://www.antoniopoteiro.com>,
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?/,
<http://www2.uol.com.br/ahamaral/artista/index.htm> e
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?/,
<http://www.institutobardi.com.br/bardi/biografia/index.html>,
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?/,
<http://www.revista.agulha.nom.br/wayala.html>,
<http://www.pitoresco.com/brasil/valentim/biografia.htm>,
<http://www.galeriaestacao.com.br/artista/11>,
www.eliheil.org.br/,
<http://alexandreflamingac.blogspot.com/2009/02/alcides-santos.html>,
<http://www.rizoma.net/interna>,
http://www.portoalegre.rs.gov.br/publicacoes/porto_virgula/pv35/,
<http://www.artbonobo.com/valdirsarubbi/02-sabi.htm>,
<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/3667/2694>,
<http://www.portaldearte.cl/autores/egenau1.htm>,
<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/> e
http://www.luxonline.org.uk/artists/david_lamelas/index.html,
<http://www.picassomio.com/fernando-de-szyszlo.html>,
<http://www.epdip.com/escritor.php?id=3134/>,
<http://www.banrepcultural.org/exposicion-camilouribe.htm>,
www.anpap.org.br/anais/2011/,
<http://www.poesis.org.br/mlp/institucional.php>; <http://www.wikiarq.com/projetos/62>,
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.015/853>,
<http://www.cultura.gov.br/brasilidade/agraciados-2010/mauricio-segall/>,
<http://www.edusp.com.br/catalogoautoralfasp>,
http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/paraguai/miguel_angel_fernandez.html,
<http://www.ticioescobar.com/>,

http://www.portaldearte.cl/publicacion/critica/nena_ossa/introduccion.htm,
<http://www.ambafrance-pe.org/spip.php?article1198>,
http://books.google.com/books/about/El_museo_peruano.html,
http://www.elespectador.com/Gloria_Zea,
<http://uy.linkedin.com/in/angelkalenberg>,
<http://www.art-bonobo.com/carlosvonschmidt/carlosvonschmidt.html>,
<http://www.nybooks.com/articles/>,
<http://www.forumpermanente.org/.painel/relatos-criticos/>,
<http://www.forumpermanente.org/.painel/artigos/cena-artistica-arte-contemporanea/>,
<http://www.goethe.de/ins/br/>,
<http://tecituras.wordpress.com/tag/luis-perez-oramas/>,
<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,bienal-dos-latinos,6796070.htm>,
<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Noticias/Paginas/30%C2%AA-Bienal---A-Imin%C3%AAncia-das-Po%C3%A9ticas.aspx>,
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=568,
<http://www.forumpermanente.org/.imprensa/30a-bienal/sob-a-forma-de-constelacoes-30a-bienal-de-sp-anuncia-tema-e-artistas/view>,
<http://www.id30bienal.org.br/>,
<http://www.forumpermanente.org/.painel/relatos-criticos/entre-lampejos-entrevemos-uma-luz-no-fim-do-tunel/>,
www.forumpermanente.org/.painel/relatos-criticos/,
<http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/doc/pt8789631.htm>,
<http://www.forumpermanente.org/.imprensa/30a-bienal/>,
<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag32revista3.htm>,
<http://labratobranco.wordpress.com/2010/12/19/walter-zanini-e-hans-ulrich-obrist/>,
<https://sistemas.usp.br/tycho/curriculoLattesMostrar?codpes=66668>,
http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao_homenagem_pierre/exposicao_homenagem_restany.asp,
<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4753261H5&tipo=simples&idiomaExibicao=1>,
<http://brysons.net/academic/levistrauss.html>,
<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/levistra.htm>,
<http://www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/memoria-e-historia/exposicoes-virtuais/radha-abramo>,
<http://www.art-bonobo.com/carlosvonschmidt/carlosvonschmidt.html>,
www.ehrenberg.art.br,
<http://www.estadao.com.br/noticias/artelazer,tela-de-rufino-tamayo-e-destaque-em-leilao-de-arte-da-latina,787162,0.htm>,
www.franciscotoledo.net,
http://www.mastersofphotography.com/A/alvarez_bravo/alvarez_bravo_articles1.html,
http://vereda.saber.ula.ve/historia_arte/artelatinomode/juanprin.htm,
http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=95:frederico-morais-audiovisuais-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15,
www.fae.unicamp.br/vonzuben/nostalg.html,
www.brasilcultura.com.br/artes-plasticas/a-critica-de-arteadalice-araujo-sera-uma-dashomenageadas-no-encontro-internacional-de-criticos-de-arte-da-bienal-vento-sul/,
<http://www.usmp.edu.pe/webingles/novedades/index.php?pag=bodegones>,
<http://www.larepublica.pe/tecnologia>,
<http://www.pitoresco.com/brasil/valentim/biografia.htm>,
<http://alexandreflamingac.blogspot.com/2009/02/alcides-santos.html>,
<http://issuu.com/bienal/docs/>,
www.biografiasyvidas.com/biografia/x/xul_solar.htm,
<http://www.revistabrasileiros.com.br/2012/02/06/o-adeus-de-glusberg/>,
<http://www.venezuelatuya.com/biografias/reveron.htm>,
<http://www.fluxus.org/classic/higgins.html>,
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u395944.shtml>,
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.015/853>,
<http://www.cultura.gov.br/brasilidade/agraciados-2010/mauricio-segall/>,
<https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=27A27548DF32>

⁸⁷⁵ Obra: sem identificação. Artista: **Newton Cavalcanti** (escultura) Imagem41/pg.468. Fonte: Acervo Wanda Svevo, FBSP, março 2012, código 01BLA00.343, sem identificação de fotógrafo.

Sumário

Adalice Araújo	496/LII
Alberto Beuttenmüller Jr	488 / XXXII
Alcides Santos por Jacob Klintowitz	498/LXIV
Alexandre Wollner	496/ LV
Antonio Henrique Amaral	497/LVII
Antônio Poteiro	497/ LVI
Antonio Santoro Jr	487-8/XXXI
Aracy Amaral	473/ IX
Armando Julio Reverón	499/ LXXXII
Artigo Folha de São Paulo. Ilustrada. <i>Bienal tem contas bloqueadas por inadimplência</i> . São Paulo: sexta-feira: 27/01/12, [nº?], p.E3, por Fabio Cypriano.	501-2/ LXXXI
Artistas ausentes importantes	499/ LXXI
Arthur Bispo do Rosário	603/LXXXIII
Ata de aprovação para realização da Bienal Latino-Americana	475/ XVI
Ata de não aprovação do cartazete pelo júri (Capítulo 1) em 01/09/1978	486/ XXX
Ato de indignação/contestação a 'não' premiação (carta) em 12/09/197	487/ XXX
Bienal de Veneza	472/ IV
Bienal do Vazio' de 2008	500/LXXXVI
Burle Marx	473/ VIII
Carlos Von Smith	481-2/XXVII
Carmen Portinho (AICA-Brasil)	500/LXXXVIII
Carta convite (minuta)	482-3/XXVIII
Carta de Marta Traba ao presidente da FBSP em 10 de outubro de 1980.	501/ LXXIX
Carta de Oscar Landman a Luiz Fernando Rodrigues Alves	476-7/ XXI
Claude Lévi-Strauss	477/ XXIII
Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959	473-4/ XI
Criatividade	502/LXXXII
Daisy Valle Machado Peccinini	474/ XV
David Lamelas	498-9/LXVII
Delegação mexicana	483/XXIX
Documento de Seleção dos artistas (metodologia)	477-481/XXV
Donald Goodall	488-9/XXXII
Edmundo Desnees	495/ XLV
Eli Heil por Roberto Pontual	498/ LXII
Eli Heil por Walter Zanini	498/ LXIII
Entrevista de Jacob Klintowitz, por Floriano Martins, 2011.	492-5/XLIII
Fernando De Szyszlo Valdelomar	499/LXVIII
Ficha de inscrição	481/ XXVI
Francisco Alambert	474/ XII
Francisco Matarazzo Sobrinho	472/ I
Frans Krajcberg	490/XXXVI
Frederico Moraes	490/ XXXVIII
Frederico Moraes: Audiovisuais, por Mário Schenberg	490-1/XXXVIII
Friedrich Nietzsche	495/XLVIII
G.T.O	497/ LX

Gilberto Hernández Ortega	496/ L
Giulio Carlo Argan	489/XXXIV
Grupo CAYC	498/ LXVI
Happenings	499-500/LXXIII
Herbert Marcuse	492/ XL
I Encontro Ibero-Americano de Críticos de arte e artistas plásticos	500/LXXV
Imagem do link do catálogo na internet, página oficial da FBSP, a partir de junho de 2011	501/LXXX
Irlemar Chiampi	475/XVIII
Israel Alves Pedrosa	496/ LI
Israel Pedrosa por Miriam de Carvalho (ABCA)	498/LXV
Jean Paul Sartre	495/XLIV
Jorge Larossa	495/XLVI
Juan Acha	490/XXXVII
Juan Camilo Uribe	499/LXIX
Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves	476/XIX
Louise Bourgeois	476/XX
Lourival Gomes Machado	472/ II
Luis Alberto Solari	499/ LXX
Mário Pedrosa	472/ V
Mariza Bertoli	477/ XXII
Marta Traba	491-2/XXXIX
Martín Buber	495/XLVII
Mauricio Segall	500/LXXXVIII
Mirko Lauer (Miroslav Lauer Holoubek)	496/ LIII
Mulk Raj Anand	495-6/XLIX
Newton Cavalcanti	496/ LIV
O Manifesto do Rio Negro, por Pierre Restany	489-490/ XXXV
Oscar Niemeyer	473/VII
Paulo Mendes da Rocha	499/ LXXIV
Paulo Menotti Del Picchia	472-3/ VI
Pierre Restany	475/ XVII
Projeto de monitoria apresentado a FBSP por Fábio Magalhães (considerações finais) (4 folhas abaixo na sequência)	503-507/LXXXIV
Radha Abramo	477/XXIV
Regulamento do cartazete	484-485/ XXX
Rubem Valentim	497/ LIX
Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno	492/ XLI
Um pouco de história: modernos e não modernos	473/ X
Um pouco mais da história de Ciccillo	472/ III
Valdir Sarubbi	498/ LXI
Walmir Ayala	497/LVIII
Walter Zanini	474/ XIII

I/ Francisco Matarazzo Sobrinho – *Ciccillo*

Mesmo antes de ser considerado o mecenas da arte paulistana, foi político, atuando como prefeito de Ubatubae passou por dois processos de cassação. Um deles por motivo de ser presidente da Bienal de São Paulo, e serem constantes suas viagens ao exterior, onde representava o Brasil. Denúncias de irregularidades moveram o segundo processo de cassação, ambos sem êxito mantendo Ciccillo à frente da Prefeitura. Após este desgaste político, em 1967, Ciccillo solicitou afastamento; mas, seu vice se recusou a assumir. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbo=3588&cd_idioma=28555 em 10/02/2010, (13h15). Essa breve biografia se relaciona com o papel executor e político que Ciccillo igualmente exerceu frente à gestão da FBSP. (N.A.)

II/ Lourival Gomes Machado

Sua convicção era de que o crítico deveria ser isento de primazias “olhando para todos os artistas e tendências como iguais”, buscando, assim, definir qual espaço cabe a cada um deles em um entendimento do meio artístico diversificado. Em 1959, Gomes Machado dirigiu a V Bienal Internacional de São Paulo, vista pelo colega de crítica Mario Pedrosa como uma “ofensiva tachista e informal”.

Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm. Acesso em 05/03/2011(20H00). Hoje a biblioteca situada dentro do MAC USP leva seu nome. (N.A.)

III/ Um pouco mais da história de Ciccillo

Temos também a história contada por Elza Ajzenberg (Professora Titular da ECA, USP. Pertence ao quadro de docentes, pesquisadores há mais de 25 anos, ex-diretora do MAC-USP) que em 1946, Ciccillo havia tomado a decisão de formar uma coleção de arte contemporânea de dimensões internacionais. Antes da II Guerra Mundial, as aquisições de obras eram motivadas pelo desejo de apoiar os artistas. Em fins de 1946, realizou viagem à Europa e nessa ocasião conheceu o artista italiano Alberto Magnelli, residente em Paris, a quem se referia como sendo a pessoa que o fizera conhecer a arte contemporânea. Nessa mesma viagem, Ciccillo teve também o apoio de sua mulher, na escolha das obras para a coleção que tencionava constituir. In: AJZENBERG, Elza. *Francisco Matarazzo Sobrinho: a constituição do MAC USP*.

In: http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=8074, acesso 18/02/12(20h10). Ver também em: In MACHADO, Lourival G. (Apresentação). In *Catálogo geral das obras do Museu de Arte Contemporânea da USP*. São Paulo: 1973 apud ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyanna. *As bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores (1951-2001)*. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2004; p.32.

IV/ Bienal de Veneza

Um dos projetos alternativos seria o próprio modelo que havia inspirado a própria Bienal de Veneza criada em 1895. Mas que modelo era este? Segundo o crítico Ivo Mesquita, baseada no modelo das feiras internacionais, realizadas a partir da segunda metade do século XX, a Bienal de Veneza, já fora concebida como uma estratégia econômica. “Após a reunificação da Itália, as cidades do norte do país (...) apoiadas por investimentos de capital alemão, lançaram-se num acelerado processo de desenvolvimento e modernização (...). Devido à singularidade de sua geografia, Veneza, no entanto, não se prestava à adoção deste modelo de desenvolvimento”. Fonte: MESQUITA, IVO. (Bienais, bienais, bienais, bienais, bienais, bienais) In Revista USP. *Cinquenta anos de bienal internacional de São Paulo*. São Paulo, nº52, (dez-fev 2001-2), p.74-5

V/ Mário Pedrosa

Mário Xavier de Andrade Pedrosa (Timbaúba, 1900-1981), foi um militante político e crítico de arte e literatura brasileiro, e com atividades de oposição da Esquerda Internacional no Brasil, organização liderada por Leon Trotsky. Mário Pedrosa foi, conforme define Otília Arantes, ‘o crítico do movimento concretista’. Colaborador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, nas décadas de 1950 e 1960 fez parte do comitê para sua reconstrução após o incêndio de 1978, que propunha a criação do Museu das Origens. Entre 1979 e 1980 foi consultor da Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbo=2733&cd_idioma=28555&cd_item=1, acesso em 23/09/11 (7h45). Será mais detalhado no capítulo 2 dessa pesquisa. (N.A.)

VI/ Paulo Menotti Del Picchia

Diretor de diversos outros jornais e revistas, jornalista, exerceu inúmeros cargos públicos. Foi o primeiro diretor do Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado de São Paulo. Em 1982, foi proclamado ‘Príncipe dos Poetas Brasileiros’, título que pertenceu anteriormente a Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Olegário Mariano. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/menotti-del-picchia.jhtm>, acesso em 23/08/11(22H00).

VII/ Oscar Niemeyer

Pioneiro na exploração das possibilidades construtivas e plásticas do concreto armado. Seus trabalhos mais conhecidos são os edifícios públicos que desenhou para a cidade de Brasília. “Não é o ângulo reto que me atrai, nem a linha reta, dura, inflexível, criada pelo homem. O que me atrai é a curva livre e sensual, a curva

que encontro nas montanhas do meu país, no curso sinuoso dos seus rios, nas ondas do mar, no corpo da mulher preferida. De curvas é feito todo o universo, o universo curvo de Einstein". Fonte: <http://www.niemeyer.org.br/> acesso em 05/03/2011 (20h24).

VIII /Burle Marx

O paisagista foi reconhecido no mundo todo por suas obras realizadas em diversos países. Destacam-se os jardins situados em Brasília, o projeto da Pampulha, em Belo Horizonte, o aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, dentre outras obras em espaços públicos e particulares. Tarsila do Amaral, ao visitar a estufa de Burle Marx com suas plantas exóticas, batizou-o de "O Poeta dos Jardins". O paisagista definia um jardim como "uma obra viva, que resulta da combinação de diferentes formas e cores, como na pintura ou nos sons musicais". Fonte: <http://bsb.hd1.com.br/burle.html>, Acesso em 05/03/2011(20h15) e fonte: www.fbsp.org.br/acesso em 23/02/2011 (15h30). (Este artigo é uma versão atualizada do texto que foi publicado em Agnaldo Farias (org.) *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001).

IX/Aracy Amaral

Foi diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Curadora de diversas exposições no Brasil e América Latina, membro do Comitê Internacional de Premiação do *Prince Claus Fund* (Haia/Holanda) entre 2002 e 2005, e coordenadora do projeto Rumos do Itaú Cultural, de 2005 a 2006. Em 2009, foi curadora de exposição na Trienal de Santiago, Chile. Recebeu o *John Simon Guggenheim Fellowship*, entre outros prêmios, e é autora de inúmeros livros publicados sobre o modernismo no Brasil, arte latino-americana e arte contemporânea brasileira, além de ter organizado antologias sobre arte brasileira e da América Latina. Fonte: <http://www.cpfcultura.com.br/site/category/aracy-amaral/>. Acesso em 15/01/12 (23h10). Aracy recebeu o Prêmio Gonzaga Duque (destinado a crítico associado, pela sua atuação ou publicação de livro) em 1984 pela ABCA. Além disso, participou do *Prince Claus Awards Committee*, na Holanda, no qual atuam também Niek Biegan, o filósofo sírio Sadik Jalal Al-azm, o poeta indonésio *Goenawan Mohamad*, o produtor de cinema moçambicano Pedro Pimenta, a especialista em gastronomia Claudia Roden e o arquiteto Mick Pearce. <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2564.1.shl>, acesso em 25/01/12 (7h15). Trouxe valiosas contribuições à instituição da Bienal Latino-Americana. (N.A.)

X/Um pouco de história: modernos e não modernos

Para se compreender didaticamente, a divisão entre 'modernos' e 'não modernos' remontamos aos últimos anos da Academia Imperial de Belas Artes – AIBA e a criação da Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, em 1890. Este primeiro embate foi conhecido como a crise entre 'modernos e positivistas', em função de uma disputa cerrada sobre o ensino artístico no país, com seus modelos e práticas. Mais tarde, a renovação do modelo acadêmico de ensino, sob inspiração da *Académie Julian de Paris*, reuniu o grupo 'moderno'. Neste sentido, as mudanças foram como iniciativas para abrir a arte brasileira frente às vanguardas estrangeiras, fortalecendo diálogos no eixo entre Rio - São Paulo.

XI/Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959

Ocorrido em São Paulo, Rio e Brasília, de 17 a 25 de setembro de 1959, ano anterior à inauguração da capital, de acordo com seus referenciais próprios, o tema do encontro foi sugerido por Mário Pedrosa: "Brasília, cidade-síntese das artes". Vieram representantes de todas as partes do mundo, de países europeus, da América Latina, da América do Norte, além de um crítico turco e um japonês. Ao todo, foram 47 participantes, alguns não são tão famosos, outros são muito conhecidos como o arquiteto suíço Richard Neutra, o casal Saarinen, arquitetos de renome, finlandeses radicados nos Estados Unidos, André Chastel, Giulio Carlo Argan, historiadores da Arte, sendo o primeiro, especialista no período Barroco, Meyer Shapiro, dos EUA, William Holford, da Inglaterra, José Augusto França, de Portugal, e da Itália, Bruno Zevi, historiador da arquitetura e Gillo Dorfles, filósofo e esteta italiano.

Citam que esta foi uma dentre as 'numerosas medidas institucionais tomadas com o objetivo de divulgar o projeto e as obras da futura capital do Brasil, Brasília, que representava um redirecionamento da imagem do país, internamente e externamente, de rural e com base na economia agrária, para urbano, em um momento de intensificação do processo de industrialização, ocorrido no governo do presidente Kubitschek'. Fonte: <http://vsites.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/criticosarte.pdf>, acesso em 17/07/11(11h30), por Angélica Madeira, e Cecília Mori.

Do Brasil, além das presenças prestigiosas de Mário Pedrosa, Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, respectivamente, o crítico, o arquiteto e o urbanista mais consagrados daquele momento, participaram professores, historiadores e críticos de arte que tiveram um papel significativo na década de 1950 e para além dela: Mário Barata, Flávio de Aquino, Carlos Cavalcanti, Ferreira Gullar, Fayga Ostrower, Flexa Ribeiro, dentre outros. Alguns mais lacônicos, outros mais extensos, os artigos tratam todos de problemas relacionados à arquitetura e ao urbanismo, alguns de forma mais técnica, outros mais poéticos, cada qual fala do tema de sua eleição, interpretando a seu modo, e livremente, o título-chamada para o Encontro. Fonte: <http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/123.pdf>, por Anna Paula Canez e Marcos Leite Almeida, acesso 18/02/12 (13h05)

Citando alguns dos artigos apresentados, trago a referência a Fayga Ostrower: 'Arte-educação é o tema de Fayga Ostrower, Augusto Rodrigues e de Lúcio Costa. Fayga demonstra uma compreensão clara do **papel socializador da arte como a instituição responsável pela transmissão de cultura de geração a geração**. Afirma que arte ensina-se sim, e não só as técnicas, mas também o gosto artístico. Provavelmente influenciada por leituras de Fenomenologia – teria sido uma leitora de Suzanne Langer? – concebe o artista como aquele que é capaz de "dar forma a forma", e a arte como "forma significativa". Ensinar arte seria ensinar a apreender este significado e o conhecimento exteriorizado na arte'. In MADEIRA, Angélica; MORI, Cecília. Nota

de pesquisa: *Congresso Internacional Extraordinário de Críticos De Arte*. Nota de Pesquisa 1. *A itinerância dos artistas*. Resenha em pdf. Fonte: <http://vsites.unb.br/ics/sol/itinerancias/grupo/angelica/criticosarte.pdf>, acesso em 17/07/11(11h30) Relaciona-se desde já a preocupação 'de formação pedagógica' junto às instituições de arte, correlatas ao processo que veremos nas edições das bienais. (N.A.)

XII /Francisco Alambert

Prof. Alambert trouxe valiosas contribuições a essa pesquisa na Banca de Qualificação (São Paulo: Abril 2011). Possui graduação em História pela PUC – SP, Mestre e Doutor em História Social pela USP. Atualmente é membro do Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico e professor da USP. Tem experiência na área de História, com ênfase em História Social da Arte e da Cultura, atuando principalmente nos seguintes temas: história da cultura, história da arte, intelectuais, modernismo e crítica de arte. Pesquisador-bolsista em Produtividade. Colabora em diversas revistas e jornais nacionais. É autor da '*Semana de 22: a aventura modernista no Brasil* (1992), coautor de '*Viagem incompleta*' (2000), e '*As bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores: 1951-2000* (2004). Este último livro publicado juntamente com Polyanna Canhête (1980), sua esposa, nos brinda com uma visão macro de uma parte importante da história da arte paulistana enacional, e um senso crítico aguçado sobre o todo, mas, para nossa infelicidade não se apropria mais extensamente da I Bienal Latino-Americana (apenas 2 páginas). (N.A) Fonte parcial:<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=E420198&idiomaExibicao=2>

XIII /Walter Zanini

Uma das experiências mais importantes de Zanini, a Jovem Arte Contemporânea, é lembrada nos dois textos. Primeiro no próprio texto de Zanini "Alterando o regulamento anterior ao transferir a ênfase colocada na obra para o processo, e eliminando o princípio da seleção de candidatos, proposto aos participantes um programa de atividades que transformava o próprio museu, em centro dessas atividades." (p. 60-64) E como explica na entrevista: "Era preciso ter em mente que era um museu universitário, situado no interior da Universidade de São Paulo – e artistas que também estavam dando aulas colaboravam em vários aspectos da atividade da nova instituição. A JAC foi apresentada como um fator de destaque nessa aproximação." Seria uma de suas realizações mais importantes, e mais lembradas no contexto da arte, por ser uma atitude política, experimental em um meio institucionalizado. Ver mais em: In ZANINI, Walter. *Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea*. In: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p.60. Fonte: <http://labratobranco.wordpress.com/2010/12/19/walter-zanini-e-hans-ulrich-obrist/>, acesso em 17/02/12 (8h15). Walter Zanini (São Paulo, 1925; vive em São Paulo) historiador, crítico de arte e curador. Foi o diretor do MAC USP, entre 1963 e 1978, e curador das 16a e 17a edições da Bienal Internacional de Arte de São Paulo ocorridas em 1981 e 1983 respectivamente.

XV /Daisy Valle Machado Peccinini

Foi pioneira na pesquisa da obra de Hélio Oiticica, Lygia Clark e do Grupo Austral do Neo-Surrealismo do movimento *Phases*. É especialista e pesquisadora da obra do escultor modernista Victor Brecheret. Criou como inovação tecnológica do saber o método de Informática e História da Arte, aplicado no projeto de Pesquisa "Arte do século XX-XXI visitando o MAC na Web". Este projeto de pesquisa apoiado pelo CNPq por 5 anos recebeu o Prêmio INFOLAC WEB 2005, do Departamento de Informação das Oficinas da UNESCO - Quito, em 2006. Também museóloga, curadora, historiadora e crítica de arte, recebeu reconhecimentos, prêmios e distinções: em 1997, Prêmio Gonzaga Duque da ABCA pela pesquisa, curadoria e livro da exposição PHASES Surrealismo e Contemporaneidade: Grupo Austral do Brasil e Cone Sul; em 1999, Prêmio Sergio Milliet da ABCA pela pesquisa e publicação de "Figurações: Brasil anos 60", que recebeu também neste mesmo ano o Prêmio de Arte e Comunicação da APCA; em 2005, recebeu o Prêmio Destaque Especial da ABCA pelo livro "BRECHERET - A Linguagem das Formas" e recebendo, em 2007, o prêmio Destaque do Mérito Artístico e Cultural da Academia Brasileira de Arte, Cultura e História pela mesma publicação. Em abril de 2008 recebeu o Prêmio Maria Eugênia Franco 2007 da ABCA, pela curadoria da exposição 'Centenário MÁRIO ZANINI: Territórios do Olhar', realizada no MAB-FAAP, março/maio/ 2007. Em novembro de 2009 foi curadora da exposição Brecheret e a Escola de Paris, no SESC - Vila Mariana em 2010, dentro da programação do "Ano da França no Brasil". Pesquisas em Paris revelaram ao público, novos dados sobre obras e prêmios nos salões; uma carreira de sucesso reconhecida pelo governo francês com a condecoração da Legião de Honra da França e aquisição de uma obra para o *Museu do Jeu de Paume* em 1934, dispersada durante a Segunda Guerra Mundial e localizada em *La Roche sur Yon*. Em 2012 foi curadora da exposição "BRECHERET" no MUBE, SP. Possui graduação em História, Mestre e Doutora em História da Arte pela USP, com Pós-Doutorado com bolsa da FAPESP em História da Arte e Informática, no Collège de France (1989) e Livre Docente com distinção em Estética e História da Arte pela ECA-USP. Professora do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte MAC-USP. Tem experiência na área de História e Crítica da Arte e Museologia; com ênfase em História da Arte e Informática; História da Arte Moderna e Contemporânea, especificamente à História da Arte e novos meios e tecnologia, Barroco brasileiro e nas manifestações artísticas da pós-modernidade. Fonte: <https://sistemas.usp.br/tycho/curriculoLattesMostrar?codpes=66668>. Acesso em 18/02/12 (14h15). Foi convidada a suplente desta Banca Examinadora. (N.A)

XVI /Ata de aprovação para realização da Bienal Latino-Americana

Ata
Executiva IBla

ATA DA 140a. REUNIÃO DA DIRETORIA EXECUTIVA DA FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

Presentes os Senhores Diretores, Dilson Funaro, Oswaldo Silva, Justo Pinheiro da Fonseca, Luiz Rodrigues Alves, Armando Sodré tendo justificado sua ausência: Dr. Jorge Stockler; Dr. Oswaldo Silva pede que seja discutido, em primeiro lugar, por estarem presentes os representantes da Prefeitura de Campinas e da Unicamp, a solicitação feita para que a Fundação Bial de São Paulo empreste trinta e três painéis, mais suportes e prateleiras para exposição de livros que será realizada no Centro de Convenções de Campinas. Dr. Luiz Rodrigues Alves afirma que a Fundação Bial de São Paulo sempre procura cooperar com estas solicitações mas acrescenta não achar possível ceder o material pedido pois ainda estamos desmontando a Bial do Livro e que teremos pouco tempo para preparar os painéis e iniciar a montagem da I Bial Latino-Americana. Após várias considerações feitas pelo Dr. Justo e Dr. Oswaldo, foi deliberado que a Fundação Bial de São Paulo emprestará alguns painéis, suportes e prateleiras que seriam retiradas pela Prefeitura e devolvidas em perfeito estado até o dia 30 do corrente mês de 1978. / Foi a seguir comunicado a decisão do Juri do cartaz da I Bial Latino-Americana em mudar o prêmio; foi lida a ata assinada pelo Juri, foi lida a seguir cartas do Tribunal de Contas do Município comunicando a aprovação das contas do exercício de 1977 e formando normas para a próxima prestação. Foi sugerido pelo Dr. Oswaldo Silva que fosse solicitado do Tribunal de Contas do Estado as normas para futuras prestações, ficando o Dr. Oswaldo Silva de providenciar junto ao Tribunal de Contas do Estado. Dr. Luiz Rodrigues Alves comunica ter enviado ao Dr. Manoel Whitaker, nosso conselheiro legal, nota da Receita Federal comunicando ter sido indeferido o processo número... 65419/77 e que a Fundação Bial de São Paulo seria considerada devedora remissa. Foi discutida a seguir propostas para a montagem da I Bial Latino-Americana tendo sido aprovada a indicação do Sr. Alexandre Wollner para se encarregar da montagem. Aprovado também a contratação de dois montadores / por um período provisório na base de três mil cruzeiros mensais cada. Aprovado também a contratação de Armando Campos Mello por período de noventa / dias com salário de vinte mil cruzeiros. Dr. Dilson sugere e foi aprovado /

FUNDAÇÃO
BIENAL DE SÃO PAULO
CAIXA POSTAL 7892 - SÃO PAULO - BRASIL

que esta contratação seja designada pela denominação de Assessor da Diretoria. Nada mais havendo para ser tratado foi encerrada a reunião.

XVII / Pierre Restany

Pierre Restany (1930-2003) foi um dos mais conhecidos críticos de arte. O seu nome estava associado a nomes de importantes artistas, entre os quais ao de Yves Klein. Segundo Pierre Restany, o mérito dos novos realistas residia no fato de terem se comportado como 'perfeitos humanistas da tecnologia'. Lançaram um novo olhar sobre o mundo, tendo na apropriação do real 'a chave do maravilhoso contemporâneo'. Em síntese, na base, o grupo liderado pelo crítico Restany procurava desenvolver ações sobre uma questão chave: "Um novo aproximar-se perceptivo do real." Fonte: http://www.mac.usp.br/mac/templates/exposicoes/exposicao_homenagem_pierre/exposicao_homenagem_restany.asp por Elza Ajzenberg, acesso em 23/08/11(23h40).

XVIII Irleamar Chiampi

Irleamar Chiampi foi uma das fundadoras juntamente com Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves do PROLAM, e sua primeira coordenadora. Foi convidada a suplente da Banca de Qualificação.

XIX/Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

É professora titular da USP, integra disciplinas do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte MAC USP, e no PROLAM, onde é uma de suas fundadoras. Tenho o privilégio de tê-la como minha orientadora. Lisbeth fortaleceu meus princípios a essa pesquisa, que hoje passado este período de 'amadurecimento' da tese, vejo-me completamente envolvida e 'apaixonada' pelo objeto de estudo em questão, por tratar-se de um tema histórico, crítico e cultural tão importante a um período de compreensão da arte continental dentro do cenário da sociedade brasileira. E assim, torna-se fácil compreender seu comprometimento também em sala de aula, diante das disciplinas que ministra. Ela nos envolve com sua maneira peculiar de lecionar, e nos partilha o desejo de buscar nossos desafios. (N.A.) Tem experiência na área de Sociologia, com ênfase em outras Sociologias Específicas, atuando principalmente nos seguintes temas: arte brasileira, arte contemporânea, crítica de arte, artista brasileiro e arte contemporânea. Foi Diretora do Museu de Arte Contemporânea da USP em duas gestões: de 1994 a 1998 e de 2006 a 2010. Atualmente é presidente da ABCA e vice-presidente da AICA, cargos esses que tem alternado em sua vida. Possui graduação em Ciências Sociais pela USP, Mestre e Doutora em Sociologia pela USP.

Fonte: <http://sistemas.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=37A0AE8A5F83>
(<http://lattes.cnpq.br/2753819507135011>), acesso em 20/03/11 (22h10).

XX/Louise Bourgeois

Artista plástica artista franco-americana (1911-2010) conhecida no Brasil por sua escultura 'Maman', que simboliza a mãe da artista, mas, também sua própria condição maternal. É uma enorme aranha que permanece em exposição permanente no MAM-SP, na marquise do Parque Ibirapuera. Seus trabalhos tendem a ser abstratos e altamente simbólicos, e estão presentes em vários espetáculos e coleções permanentes em museus ou galerias pelo mundo fora. Fonte: <http://www.swissinfo.ch>, acesso em 21/08/11 (22H00).

XXI/Carta de Oscar Landman a Luiz Fernando Rodrigues Alves (abaixo)

Sr. Presidente do Conselho
Srs. Membros do Conselho
Srs. Colegas de Diretoria
Sr. Superintendente da Fundação

Ao entregar, neste momento, a Presidência da Fundação Bienal de São Paulo, para os próximos anos, ao Dr. Luiz Rodrigues Alves, desejo que este amigo receba o mesmo apoio que eu recebi da parte do Conselho.

Quero agradecer a confiança que me foi dispensada pelo Conselho, colegas da Diretoria, Superintendente da Fundação, Conselho de Arte e funcionários desta casa.

Dentro de nossas possibilidades e de nossos recursos limitados, estamos fazendo o possível para preparar, com a máxima urgência, o programa da primeira Bienal Latino-Americana, que deve abrir suas portas ao público em outubro deste ano. De minha parte, prometi ao novo Presidente a minha colaboração, se esta for desejada.

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

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

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

Acho muito importante que os futuros Presidentes da Fundação sejam escolhidos de preferência dos quadros da administração ou da diretoria desta casa, pois, sem dúvida, o conhecimento dos problemas internos é essencial para este cargo.

Não quero encerrar minhas palavras sem agradecer profundamente a ajuda que nos foi prestada por todas as autoridades federais, estaduais e municipais.

Mais uma vez agradeço a confiança e cooperação recebidas e desejo o maior êxito e muita felicidade ao novo Presidente e à Diretoria.

Muito obrigado,

XXII / Mariza Bertoli

Crítica de arte, consultora, curadora, dedica-se a pesquisa das estéticas simbólicas e da arte latino-americana contemporânea. Mariza Bertoli trouxe preciosas contribuições a essa pesquisa não só na Banca de Qualificação da USP, como no decorrer da elaboração da tese, reflexivamente com comentários e depoimentos. (N.A.) É Mestre e Doutora em Estudos Latino-Americanos – Fundamentos e Crítica de Arte, pelo PROLAM- USP. A citar: BERTOLI, Mariza. *A sedução dos contrários na arte na América Latina*: através da análise comparada da produção artística de Francisco Brennand e Gilvan Samico (Brasil), de Oswaldo Viteri (Equador) e de Gustavo Nakle (Uruguai). São Paulo: 2003. Tese de Doutorado: Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM/USP, São Paulo. Orientadora: Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves. Atua também como restauradora, com especialização pela Universidade de Florença e Federal de Minas Gerais, já participou de revitalização de interiores e restauração de acervos de pintura no Brasil e na Itália. Fonte: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4753261H5&tipo=simples&idiomaExibicao=1>, acesso em 25/01/11 (12h35).

XXIII /

Claude Lévi-Strauss

Defendia que a mente 'selvagem' tem a mesma estrutura que a 'civilizada', e que as características humanas são semelhantes em todo lugar. Viveu no Brasil no período de 1935 a 1939, tempo esse que se dedicou não só a ser professor visitante de Sociologia na USP, como aos estudos etnográficos em Mato Grosso, na Floresta Amazônica, com os índios guaicurus, bororós, nambikwara, tupi-kawahib. Aprendeu a língua nativa para ter plena compreensão das características do objeto de seu estudo. Publicou, entre diversos, 'Tristes Trópicos' em 1955, sobre essa experiência, em que concilia as disciplinas de sociologia, geologia, música história e literatura. Publicou extensivamente sobre o mito, e no livro '*The Structural Study of Myth*', ele define: *Myth, like the rest of language, is made up of constituent units. These constituent units, or mythemes, is a relation, and the meaning of a myth is to be found in 'bundles' of such relations.* 'O mito é como o resto das linguagens, é feito de várias integrações. Essas unidades integradas, ou temas míticos, são como uma relação fechada e o significado do mito é a possibilidade do contínuo encontrar em muitas outras relações atadas entre si'. Fonte: <http://brysons.net/academic/levistrauss.html>, <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/levistra.htm>, acesso 21/01/12 (13h33). (T.A.).

XXIV / Radha Abramo

Como diretora do Acervo Artístico-Cultural dos Palácios do Governo do Estado de São Paulo formulou políticas públicas que priorizaram ações como o 'Projeto Jardim das Esculturas', no pátio do edifício do Arquivo do Estado de São Paulo. Foram décadas de trabalho de uma mulher compromissada com o ambiente intelectual do país e com todas as suas transformações político-culturais. Tem atuado em momentos diversos, como professora, historiadora, crítica de arte e museóloga. Membro da Comissão Teotônio Vilela, ABCA, ICOMOS/Brasil – *International Council of Monuments and Sites* e do Sindicato dos Jornalistas de São Paulo. Residiu e trabalhou na França e na Inglaterra. Fonte: <http://www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/memoria-e-historia/exposicoes-virtuais/radha-abramo>, acesso em 18/02/12 (8h20). No período de maio-1978 a 1980 Radha foi a 2ª. vice-presidente da ABCA. Trouxe contribuições fundamentais a I Bienal Latino-Americana. (N.A.)

XXV / Seleção dos artistas (metodologia)

I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO - 1978RELAÇÃO DE CONCORRENTES REGISTRADOS POR PSEUDÔNIMO

1. EHAMR	28. JONATAN	56. LOLI
2. ARAÇÁ	29. HOMEM	57. SAMA (A e B)
3. NSC	30. ANDY	58. HAINOS
4. DESIO	31. CIRCUS	59. ALDEBARAN
5. GRITO	32. BIA'DER	60. M1
6. PATRICK (A e B)	33. MIS	61. GEGÊ
7. GAÚCHOS DE BAGÊ	34. SOL PERSON	63. MEDÊ GUERRA
8. ECS (A e B)	35. M ^{me} Butterfly	64. EDY
9. XYKO (A e B)	36. JOCA	65. BRAMA
10. XAMÃ	37. DISPAR	66. BATMAN
11. BILAM	38. INVERSÃO	67. CRÉDULO CONDE (A,B,C)
12. OCTAVE (A)	39. VOVÔ	68. JOHN DOE
12. MAR (B)	40. ESLI	69. ATITATI
13. LORE	41. MITO LÓGICO	70. SATA
14. ANGLASI (A e B)	42. ZECA	71. LATINO AMERICANO
15. LARÔ (A e B)	43. PSEUD	72. PINTOR DE MURO
16. GOM	44. EQUIPE SOLUÇO (A e B)	73. EFEITO RW
17. = 82	45. ÔNIMO	74. DINHO 78
18. VEMA (A e B)	46. YADWINGA	75. YOITH
19. MOMOR	47. LETRA 1	76. SECRETA
20. TERRA	48. LETRA 2	77. FLASH
21. DAN 78	49. CHURRASQUITO	78. HARA
22. R.B.	50. ELDA	79. CHUVA
23. LETRAS	51. O ÚNICO; O PRIMEIRO	81. CORÔ
24. VLD	52. ZEBRA (A, B e C)	80. BONFIM
25. NEILOR	53. MARININHA	82. BARRO PRETO
26. AMÉRICA	54. REJEN	83. ZUZA
27. PTERO	55. EQUIPE GRUZIE	

○ indicado
 X contados
 □ em discussão

RELAÇÃO DE ARTISTAS INDICADOS

- III 1. Rubem Valentim ~~OK~~ ?
- III 2. Grupo Etsedron ~~OK~~
- III 3. Clyde Morgan (Simpósio) ~~OK~~
- III 4. Dimitri Ribeiro ~~OK~~
- II 5. Edvaldo Ramosa - ~~nao~~
- II 6. Glóvis Irigaray - ~~nao~~
- II 7. Gilberto Salvador - ~~OK~~
- II 8. Waldir Sarubi - ~~OK~~
- II 9. Glauco Rodrigues - ~~OK~~
- II 10. Maria Tomaselli Cirne Lima - ~~OK~~
- I 11. Aldemir Martins - ~~OK~~
- I 12. Rubens Gerschmann - ~~OK~~
- I 13. Claudio Tozzi - ~~OK~~
- Emo 14. Marcelo Grassman - ~~OK~~
- I 15. Mira Schendel - ~~OK~~
- I 16. Niobe Xanão - ~~OK~~
- I 17. Umberto Espíndola - ~~OK~~
- II 18. Aderson Medeiros - ~~OK~~ contados
- II 19. Sonia Rangel - ~~OK~~
- II 20. Renato de Silveira - ~~nao~~
- II 21. Roberto Magalhães - ~~OK~~
- II 22. Newton Cavalcanti - ~~OK~~ me autuário
- II 23. Osmar Fonseca - ~~nao~~
- III 24. Tenório de Azevedo - ~~nao~~
- II 25. João Câmara - ~~OK~~
- I 26. Gilvan Samico - ~~OK~~
- III 27. Carlos Vergara - ~~OK~~ unificação
- III 28. Antonio Carlos Fontoura - ~~OK~~
- I 29. José Lima - ~~OK~~
- III 30. Roberto Evangelista - ~~OK~~
- I 31. Nelson Leirner - ~~OK~~
- III 32. Pedro Seman - ~~nao~~
- III 33. João Versus - ~~OK~~
- III 34. João Pinheiro - ~~nao~~
- III 35. Helio Oiticica - ~~OK~~ Parangolê
- III 36. A. L. Pinheiro - ~~OK~~ unificação
- I 37. Antônio Maia - ~~OK~~ unificação
- II 38. Antônio Henrique Amaral - ~~OK~~
- II 39. Gustavo Pinto de Moraes - ~~OK~~
- III 40. Maria Helena Chantuni - ~~OK~~
- III 41. Ana Carolina - ~~OK~~
- III 42. Carlos - ~~nao~~
- III 43. Geraldo de Barros - ~~OK~~ ?
- III 44. Farnese de Andrade - ~~OK~~ unificação
- III 45. Henrique Léo Fúhr - ~~OK~~
- III 46. Cartoon - ~~OK~~
- III 47. Aluísio Zuloaga - ~~OK~~
- III 48. Berenice - ~~OK~~
- III 49. Guim - ~~OK~~
- III 50. Renan de Almeida - ~~OK~~
- I 51. Maurício Nogueira Lima - ~~OK~~
- I 52. Edgar de Carvalho Junior - ~~OK~~

- ~~Thais A~~
- ~~Bonaventura~~
55. Maria Carmem Albernez - ~~OK~~ unificação
56. Newton Mesquita - ~~OK~~
57. Aldeide Santos - ~~OK~~

RELAÇÃO DE ARTISTA NÃO INDICADOS

- ~~XXX~~ Eunibaldo Tinoco -
~~XXX~~ Marcio Sampaio -
~~XXX~~ José Roberto Aguillar -
~~XXX~~ Raul Córdula -
~~XX~~ José Valentim Rosa -
~~XX~~ Darcílio Lima -
~~XX~~ Francisco Augusto -
~~XX~~ Antonio Carlos Maciel -
~~XX~~ Trindade Leal -
~~XX~~ Inge Roessler -
~~XX~~ Mário Cravo Junior -
~~XX~~ Mário Cravo Netto -
~~XX~~ Oscar Ramos -
~~XX~~ Marina Karam -
~~XX~~ Calazans Neto -
~~XX~~ Emanuel Araújo -
~~XX~~ Ione Saldanha -
~~XX~~ Odetto Guersoni -
~~XX~~ Guilherme de Faria -
~~XX~~ Lia Amaral -
~~XX~~ Lourdes Cedran -
~~XX~~ Antonio Dias -
~~XX~~ Maria Leontina -
~~XX~~ Cildo Meirelles -
~~25. Ligia Clark - simbo~~
~~26. Wilma Pasqualini e Astúria Nijach - um pouco~~
~~27. Antonio Poteiro - um pouco~~
 28. GTO. - um pouco

RELAÇÃO DE ARTISTAS EM DISCUSSÃO

- ① João Sebastião - OK -
 ② João Galixto (verificar trabalho) -
 ③ Glauber Rocha - u -
 ④ Juarez Paraiso -
 ⑤ Milton Dacosta -
 ⑥ Ubirajara Ribeiro (verificar trabalho) - *maneira*
 ⑦ Wilma Martins -
 ⑧ Inácio Rodrigues -
 ⑨ Aldeides Santos - u -
 ⑩ Samuel Spitz - *ver*
 ⑪ José Ilu. - *ver*

XXVI/

Ficha de inscrição

<p>FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO</p> <p>I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO</p> <p>FICHA DE PARTICIPAÇÃO</p>	inscrição nº
	entidade
	país

nome (individual ou equipe)

REGULAMENTO DA I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO - 1978

capítulo I - MITOS E MAGIA

A. DAS MANIFESTAÇÕES

B. DA DOCUMENTAÇÃO

O INDÍGENA

O AFRICANO

O EUROASIÁTICO

A MISTIÇAGEM

C. DO SIMPÓSIO

MITOS E MAGIA
NA ARTE LATINO-AMERICANA

PROBLEMAS GERAIS
DA ARTE LATINO-AMERICANA

PROPOSTAS PARA AS PRÓXIMAS
BIENAS LATINO-AMERICANAS

Fundação Bienal de São Paulo - Caixa Postal 7832

São Paulo - Brasil - Tel. 275-4390

XXVII/

Carlos Von Smith

Carlos Von Schmidt (1929-2010) foi jornalista, escritor, professor, museólogo, crítico de arte, curador e autor de diversos artigos e alguns livros como, 'Na cama com Picasso', 'Dalí Libertino e Surreal', e 'Além do Sol Nascente' (2008).

Ver mais sua declaração sobre a **I Bienal Latino-Americana**: "Acredito que dos senhores que se dizem críticos de arte sou talvez o único que viu a 1ª Bienal Internacional de São Paulo, no Trianon da Avenida Paulista. Um barracão de madeira. Tudo muito precário e improvisado. A 2ª em 53, a que teve a *Guernica* de Picasso, foi no prédio em que funcionava o Prodam. Foi lá que vi *Guernica* pela primeira vez. *Mademoiselles d'Avignon* não veio. Havia quem jurasse que viu a pintura no Ibirapuera. Delírio. Alucinação, ou desinformação. A sala Picasso tinha, com a *Guernica*, 75 obras. Meu primeiro contato profissional com a Bienal foi em 1959

quando Lina Bardi chamou-me para administrar o Pavilhão da Bahia, sob a marquise, onde hoje está o MAM. Aliás, o MAM instalou-se no espaço adaptado e criado para abrigar a mostra baiana".

[...] Em 79, fui indicado para a curadoria geral da *15a Bienal Internacional de São Paulo*. **Dinheiro não havia.** A esquerda local e do exterior boicotava a Bienal. A solução foi trazer obras de artistas premiados nas bienais anteriores. Nos bastidores as baixarias faziam parte do dia-a-dia. Se em Elsinor havia algo de podre, na Bienal nem se fala. Shakespeare teria no Ibirapuera, às margens do fétido córrego do Sapateiro, um prato cheio. Ou melhor, um banquete para muitos talheres. Dez anos mais tarde, em 89 fui indicado para a curadoria internacional da 20a Bienal Internacional de São Paulo. Afinal conhecia a América Latina, a Europa, os Estados Unidos. Desde os anos 50. Não era um parvenu, um paraquedista. Mantinha como mantenho até hoje, contato com críticos e curadores importantes desses países. Dispunham de U\$100 mil dólares. Com esse dinheiro foi possível trazer Stela, Hockney, Hamilton, Ives Klein, e outros, além de críticos, jornalistas e designers dos Estados Unidos, Japão, Europa, América Latina. Hoje só se fala em milhões de dólares. Da Bienal para cá, tenho me dedicado a escrever. Artigo escrito em maio de 2001. Fonte: <http://www.art-bonobo.com/carlosvonschmidt/carlosvonschmidt.html>, acesso em 19/02/12 (7h20).

XXVIII / Carta convite (minuta)

MINUTA DE CARTA/CONVITE - I BIENAL LATINO-AMERICANA 1978

São Paulo, X de junho de 1978.

Prezado Senhor

V.....

Em reunião conjunta do Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo com o Grupo de Trabalho para a I Bienal Latino-Americana, realizada a 2 de junho do corrente ano, foi definida a seguinte metodologia para a organização da participação brasileira na I Bienal Latino-Americana:

1. Agrupamento dos artistas por área.
2. Organização da amostragem do artista.
3. Elaboração de um texto específico da área, por elemento especializado no assunto.
4. Coleta de um depoimento vivo do artista sobre o tema - gravado em fita - que deverá ser reproduzido no local da exposição.
5. Elaboração de um texto crítico e legendas com dados biográficos do artista.

Observações: a) Os textos previstos nos itens (3) e (5) deverão ser ampliados fotograficamente e expostos como complementação a amostragem do artista.

b) As áreas mencionadas no item (1) são: Área I - FUTEBOL; Área II - INDÍGENA; Área III - AFRICANA; Área IV - POBULISMO; Área V - SINCRETISMO.

Nessa mesma oportunidade, o Conselho de Arte e Cultura e o Grupo de Trabalho indicaram o nome de Vossa Senhoria - por suas pesquisas na área(...) - para integrar a representação brasileira na I Bienal Latino-Americana, que se realizará de 3 de novembro a 17 de dezembro do corrente ano.

Gostaríamos de salientar que o caráter de investigação e pesquisa assumido para este evento latino-americano, não poderia

fls. 2

prescindir de seu trabalho, sob pena de omissão de um fator da maior importância para a melhor compreensão do pensamento criativo brasileiro, um dos objetivos desta Bienal. Assim sendo, esperamos contar com a indispensável colaboração de Vossa Senhoria para

- (a consecução de um objetivo, que não acreditamos só nosso, mas de todo um continente.)
- (a consecução de um objetivo que responderá não às nossas perguntas, mas às de todo um continente)
- (a consecução de um objetivo cujos resultados só poderão levar-nos mais além na busca de um maior conhecimento latino-americano)
- (a consecução de um objetivo que resultará num passo a frente para a melhor compreensão do panorama cultural latino americano)

Solicitando ainda de Vossa Senhoria a gentileza de responder-nos com a maior brevidade possível, subscrevo-me

atenciosamente

Luiz Fernando Rodrigues Alves
Presidente

XXIX / Delegação mexicana

Na sequência, a delegação mexicana: **Filipe Ehrenberg**, com extensa carreira no México, que reside atualmente no Brasil. Fonte: www.ehrenberg.art.br, acesso 02/02/12 (19h10); **Rufino Tamayo**, morto em 1991, é considerado por especialistas como um dos grandes nomes da arte mexicana no século XX, ao lado de Diego Rivera, José Clemente Orozco e David Siqueiros. "Fatias de Melancia", tela pintada em 1950 pelo artista foi avaliada em até 2 milhões de dólares, sendo o grande destaque de um leilão de arte latino-americana em novembro de 2011 na casa Sotheby's. Fonte: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,tela-de-rufino-tamayo-e-destaque-em-leilao-de-arte-da-a-latina,787162,0.htm>, acesso 02/02/12 (20h10), por Walker Simon; A arte de **Francisco Toledo** está inserida na ancestralidade mexicana e em sua mitologia. F: www.franciscotoledo.net, acesso 02/02/12 (19h50); **Cuevas** é *dibujante, escritor, grabador, escultor*; **Bravo** Foi considerado um fotógrafo que influenciou profundamente a arte mexicana e a arte latino-americana, com seu trabalho publicado em todo o mundo. Fonte: http://www.mastersofphotography.com/A/alvarez_bravo/alvarez_bravo_articles1.html (tradução da autora), acesso em 02/12/12 (21h10). Recentemente a Folha de SP publicou uma de suas fotos mais famosas, por conta da exposição no Instituto Moreira Salles em cartaz até 26/12/2012. (N.A.)

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO
I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO
CONCURSO DO CARTAZ
REGULAMENTO

- Art. 1º - Instituído pela Diretoria Executiva, e pelo Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal de São Paulo, realizar-se-á um concurso para seleção do cartaz que divulgará a I Bienal Latino-Americana de São Paulo.
- Art. 2º - Poderão concorrer ao Concurso do Cartaz todos aqueles que aceitarem as regras estabelecidas por este Regulamento.
- Art. 3º - A Secretaria da Fundação Bienal de São Paulo - Parque Ibirapuera, Pavilhão Armando de Arruda Pereira, Caixa Postal 7832 - receberá até as 19,00 horas do dia 31 de julho de 1978, impreterivelmente, os projetos que concorrerão ao Concurso do Cartaz. Estes projetos deverão ser artes finais, acompanhadas de memorial com as devidas instruções técnicas para a impressão.
- Art. 4º - Os projetos deverão obedecer as seguintes medidas: 0,96m de altura por 0,66m de largura. Quanto as cores, não deverão ultrapassar o número de 4 (quatro). Devem constar obrigatoriamente do projeto as seguintes informa-ções: I Bienal Latino-Americana de São Paulo - Novembro / Dezembro de 1978 - Parque Ibirapuera - São Paulo/ Brasil - Prefeitura do Município de São Paulo - Governo do Estado de São Paulo / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia - Governo Federal / FUNARTE / MEC - Ministério das Relações Exteriores.
- § 1 - O algarismo I poderá ser em arábico.

- § 2 - Os projetos que não chegarem à Secretaria da Fundação Bial de São paulo até o dia 31 de julho de 1978 estarão automaticamente impedidos de con correr ao Concurso.
- § 3 - A Fundação Bial de São Paulo dispensará aos projetos os cuidados habituais e de praxe, porém não se responsabilizará por eventuais danos, per das ou extravios que porventura venham a aconte cer. O seguro dos projetos competirá, única e ex clusivamente, ao autor ou autores dos mesmos, fi cando a Fundação Bial de São Paulo isenta de qualquer responsabilidade quanto ao seguro dos projetos enviados.
- § 4 - Somente após a seleção e premiação do projeto pa ra o Cartaz da I Bial Latino-Americana, será permitida a retirada dos projetos concorrentes.
- § 5 - Os concorrentes poderão apresentar um ou mais projetos ao Concurso.
- § 6 - Deverá acompanhar cada projeto um envelope fe chado contendo a identidade do autor ou autores, bem como endereço dos mesmos. Na face externa do envelope deverá constar o pseudônimo correspon den te ao do projeto.
- § 7 - Os possíveis casos não previstos neste Regulamen to serão solucionados pelo Conselho de Arte e Cul tura da Fundação Bial de São Paulo.
- Art. 5º -A seleção do Cartaz será realizada no dia por um Juri a ser designado pela Diretoria Executiva e pelo Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bial de São Paulo.
- Art. 6º - As decisões do Juri são irrecorríveis.
- Art. 7º - Ao projeto selecionado pelo Juri será atribuído um prêm io (), no valor de...
Cr\$50.000,00 (cinquenta mil cruzeiros).
- § 1 - O cartaz selecionado, e premiado pelo Juri, será o cartaz oficial da I Bial Latino-Americana de São Paulo.

FUNDAÇÃO
BIENAL DE SÃO PAULO
CAIXA POSTAL 7832 - SÃO PAULO - BRASIL

- § 2 - A Fundação Bial de São Paulo reserva-se o direi to de reproduzir e utilizar o projeto premiado, pa ra os fins que julgar convenientes.
- § 3 - O projeto premiado passará - automaticamente - a integrar o acervo da Fundação Bial de São Paulo.
- Art. 8º - Os projetos não selecionados deverão ser retirados até 31 de agosto de 1978. A partir desta data, a Fundação Bial reserva-se o direito de lhes dar o destino que lhe convier.

São Paulo, 19 de março de 1978

Ata de não aprovação do cartazete pelo júri (Capítulo 1) em 01/09/1978

Ata do Juri de Premiação do Concurso de Cartazes para a I Bienal Latino-Americana de São Paulo. Em reunião realizada no dia primeiro de setembro de mil novecentos e setenta e oito, na sede da Fundação Bienal de São Paulo.

Em primeiro de setembro do ano de mil novecentos e setenta e oito, às catorze horas, na sede da Fundação Bienal de São Paulo, reuniu-se o Juri de Premiação para o Concurso de Cartazes da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, com a presença de Alex Perissinoto, Alexander Wollner, Carmem Portinho e Jacob Klintowitz. Esteve ausente, por motivos de saúde, a artista plástica Ana Letycia Quadros. Iniciados os trabalhos passou-se ao exame dos oitenta e três projetos inscritos. Por unanimidade, o Juri de Premiação considerou a totalidade dos projetos participantes em nível não representativo, tendo em vista a finalidade primeira a que se propunham. Como decorrência, por decisão unânime do citado Juri de Premiação não será conferido o Prêmio Industrias Villares, no valor de quarenta mil cruzeiros, a qualquer dos trabalhos concorrentes. Registra-se ainda a sugestão de que para a efetiva realização do cartaz referente a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, sejam adotados um dos procedimentos que se seguem: instituição de um concurso fechado entre profissionais do setor; indicação de um profissional para a execução do projeto. Encerrados os trabalhos, foi lavrada a presente ata que vai por todos abaixo assinada.

Alex Perissinoto

Alexander Wollner

Carmem Portinho

Jacob Klintowitz

cpcl

São Paulo, 1º de setembro de 1978

FUNDAÇÃO
BIENAL DE SÃO PAULO
CAIXA POSTAL 7832 - SÃO PAULO - BRASIL

Ato de indignação/contestação a 'não' premiação (carta) em 12/09/1978

CLAUDIO MOSCHELLA/ARQUITETO

São Paulo, 12 de setembro de 1978

À
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

At: Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal
de São Paulo.

Soube, pelos matutinos de hoje, que a comissão julgadora decidiu não outorgar o prêmio a nenhum dos 95 (noventa e cinco) cartazes inscritos para divulgar a I Bienal Latino-Americana de São Paulo e que a confecção seria entregue a um profissional da área.

Custa-me acreditar que entre tantas obras não houvesse uma sequer à altura de divulgar o tão badalado evento e abiscoitar, por conseguinte, a fabulosa fortuna de 40 milhas.

Isso equivale a dizer que um artista brasileiro cujo talento equivallesse à média do talento dos artistas inscritos teria sua proposta rejeitada mesmo que apresentasse 95 alternativas!

E agora a comissão julgadora pretende convidar um profissional da área que, num passe de mágica (ou magia) resolva o problema.

Por que razão esse profissional não participou do concurso nas mesmas condições dos demais, isto é, totalmente às escuras quanto à pressão e tendências da comissão julgadora, que até agora não se identificou?

Será que esse "profissional" não vai dar uma beliscadinha nas idéias apresentadas? Será?

Ou por que, então, não confiar o trabalho diretamente a um profissional, sem a realização de concurso algum, poupando, assim, trabalho, despesas e enchimento de saco de algumas dezenas de latino-americanos que têm mais o que fazer?

É claro que a realização do concurso serviu para promover, sem maiores despesas, a própria Bienal de São Paulo, o que se configura, convenhamos, numa sudamericanidade repugnante.

No aspecto prático e objetivo quero adiantar à Fundação Bienal que nesta data estou encaminhando a meu advogado, toda a documentação relativa ao episódio, inclusive cópia desta carta e o Edital do Concurso, para que seja iniciada uma ação pleiteando os honorários correspondentes a meus serviços prestados a essa conceituada entidade, esperando que os demais participantes sigam meu exemplo.

Saudações Latino-Americanas

cc: Folha de São Paulo
O Estado de São Paulo
Revista Veja

R. Maria Figueiredo, 350/11
RG. 2697495

XXXI / Antonio Santoro Jr

Antonio Santoro Jr é membro ativo da ABCA, professor da Faculdade Belas Artes de São Paulo e crítico de arte. Trabalhamos juntos (tive o privilégio) nas edições 2009-2011 (2012 Estadual/Circulação) e 2007-2009 do Programa 'Mapa Cultura Paulista' pela Secretaria de Estado da Cultura. (N.A.) Transcrevo abaixo parte de sua entrevista concedida em: SANTORO Jr, Antonio In 'Entrevista a José Minerini Neto e Júlia Rocha Pinto'. Trabalho desenvolvido na disciplina CAP 5083 sob orientação da Profa. Dra. Maria Christina Rizzi - Coordenadora da Licenciatura em Artes Plásticas e Docente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, ECA-USP. 1º. Semestre de 2010, p.1/5. (Fonte de acesso citada abaixo).

Santoro: Aproveitando esta entrevista, cabe um adendo, eu sempre quis ser crítico de arte, por isso entrei no curso de Desenho e Plástica da Faculdade de Belas Artes, onde estou há quarenta anos (quatro como estudante e trinta e seis como docente). Primeiro eu quis aprender a pintar, a desenhar, para depois trabalhar como crítico de arte. Eu tinha uma meta e a Bienal contribuiu muito para isso. Lá conheci a crítica Lisetta Levy, uma expert na crítica de arte. Sempre que a encontrava pedia para acompanhar os trabalhos do júri que selecionava as propostas artísticas a serem expostas. Neste período de maio-1976 a 1978 foi a 2ª. vice presidente da ABCA.

A conversa era mais ou menos assim:

"- D. Lisetta, eu quero ser crítico de Arte." Italiana, que era, ela respondia em português carregado de sotaque:

- Não, você é muito pequenininho, não pode.
- Mas D. Lisetta, eu queria ver o júri trabalhar.
- Não, não pode entrar.
- E se eu entrar carregando os quadros, ajudando em qualquer coisa?
- Não, não pode!

Entrava e saía ano e lá estava eu insistindo com dona Lisetta. Contava a ela tudo o que eu estava fazendo e estudando, até que ela percebeu que eu não desistiria da ideia de ser crítico de arte. Um dia concordou.

- Vem pra cá. Entra comigo pra ver o júri trabalhar.

Ela era bem poderosa naquela época. Eu entrava na sala de seleção e ela logo dizia ao júri: Ele está comigo! Eu entrava como se fosse um dos funcionários. Carregava os quadros, aproveitava para me envolver no processo de julgamento das obras, o que era muito interessante. Ao pegar um quadro, antes de mostrá-lo eu pensava: "este não vai ser aceito". Entretanto era aceito. Quando eu pegava outro e pensava: "este será aceito!", o júri o desclassificava!

Neste percurso, aprendendo o que os críticos questionavam e julgavam, fui me fundamentando para chegar a trabalhar como júri em salões de arte, uma das atividades que faço até hoje. Mas foi dona Lisetta Levi quem me abriu as portas da crítica e isso aconteceu dentro da Fundação Bial.

Lá na Bial eu cheguei a ver críticos que hoje são meus colegas e ao questioná-los se recordavam de mim naquela época, mostrando quadros, eles dizem que não. Mas foi assim que me introduzi na crítica de arte. Eu fui atrás...

Fonte: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNaBienal/04%20%20Entrevista%20Antonio%20Santoro%20Junior.pdf>. Acesso em 19/02/12 (19h50).

Observação: A pesquisa foi realizada pelos alunos da disciplina de 'Arte-educação e museologia: introdução ao estudo da apreciação estética em exposições', no ano de 2010 e tem como metodologia a História Oral baseada nos depoimentos dos profissionais que conceberam e atuaram nos educativos anteriores a 29ª Bienal. Partilho que essa pesquisadora fez essa disciplina no ano de 2005 com a Profa. Dra. Maria Christina Rizzi, como aluna especial da USP. (N.A.)

XXXII / **Alberto Beuttenmüller Jr**

Jornal da ABCA (Brasil) Diálogo entre editores: Alberto Beuttenmüller & Floriano Martins, publicado em dezembro de 2002.

Floriano Martins explicou a primeira mudança que foi transformar as edições, o Jornal da ABCA iniciava as atividades em setembro de 2001, após uma gestão anterior em que a entidade contava com outra publicação, o Jornal da Crítica. [...] Fez inúmeras perguntas a Beuttenmüller, no entanto, transcrevemos apenas as relacionadas ao período da Bienal Latino-Americana e olhar sobre a América Latina.

FM - Por outro lado, dada a conexão existente entre ABCA e AICA, de que maneira a publicação de um jornal que represente a entidade brasileira tem encontrado chances de um diálogo mais intenso com seus pares em outros países?

AB - A AICA está dividida. Antes, o presidente ficava em Paris, sede da entidade; agora a presidência permanece em seu país de origem, ou pelo menos era assim até bem pouco tempo. Nós temos correspondentes na França, Itália, Alemanha, atentos aos fatos mais importantes da Europa. Prefiro um texto vindo de lá a copiar notas de jornais estrangeiros. **Nós da América Latina somos vistos com restrições pela inteligência europeia da mesma forma que pelos Estados Unidos.** Entretanto, elogiaram o jornal. Nós temos de provar que somos superiores a essas questões. Por outro lado, eu não elogiaria a newsletter da AICA, falta-lhe um caráter próprio, para dizer o mínimo.

FM - **Não me parece que tenhamos que provar nada exceto a nós mesmos, sendo este um dos dilemas centrais da cultura brasileira: a baixa autoestima.** Mas como se relaciona então a direção do jornal com os críticos latino-americanos de uma maneira geral? Há outras publicações desta natureza na América Latina ou, a exemplo, da AICA, tudo se resume a mera circulação de newsletter?

[...] Os críticos da América Latina sobrevivem à duras penas, não recebem os altos salários dos países que fazem a História. Por isso, o interesse pessoal é maior do que o interesse cultural. Há muito pouco intercâmbio entre as Nações da América Latina. Os críticos da América Espanhola, quando escrevem livros, deixam o Brasil de fora, porque desconhecem a arte que se faz aqui. Com tantas bienais no Brasil isso talvez mude. Nós estamos dando exemplo: a AICA devia ter um jornal e uma revista online, mas não fazem nem um nem outro. A divisão da AICA na América Latina, criada há cerca de cinco anos, sumiu como por encanto, sob a presidência de Horacio Saffons, da Argentina. O nosso representante nessa divisão Latino-Americana nem fez um relatório sobre as atividades dessa entidade fantasmática. Há muito que fazer e poucos que querem realizar algo nos nossos 'Tristes Trópicos', como dizia Claude Lévi-Strauss. Fonte:

<http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag32revista3.htm>, acesso em 19/02/12 (10h20).

XXXIII / **Donald Goodall**

Ele não só valorizou artistas latino-americanos, como popularizou artistas antes desconhecidos, como por exemplo, Carlos Mérida e Rufino Tamayo. Comandou o Museu Escola Do Museu de Arte de Toledo em 1974. Como fundador e diretor do Museu de Arte em Austin da Universidade do Texas. Goodall também organizou seminário para o programa de estudos para essa universidade, bem como, para as Universidades de Stanford e UC Berkeley. Em Stanford liderou o programa especial para crianças do nível de 1º Grau sobre arte da América Central e Sul. Fonte: articles.latimes.com/1997/oct/31/local/me-48634. Acesso em 17/10/11 (23h10). Aracy Amaral em seu livro 'Arte e meio artístico: entre a feijoada e x-burguer (1961-1981): SP: Nobel: 1983, p.271' analisa o pensamento de Goodall diante o ano de 1978: "Donald B. Goodall, diretor do Museu de Arte da Universidade de Austin confirma o tradicionalismo da posição americana ao atribuir a indiferença generalizada pelo exterior, que não Europa, pela manutenção de sua articulação com o Velho Mundo desde a época colonial.

Aliás, devemos reconhecer que no Brasil também se observa que o nosso dialogo cultural é na realidade bem mais com a Europa e EUA recentemente, que com países ao lado dos quais estamos e nos formamos politicamente ao longo do tempo, desde o século XVI. Ela explicou que era o mesmo se constatava na África, onde jovens nações mantinham vínculos culturais com os países que eram dependentes, exemplificando Zaire com Bélgica, Nigéria com Inglaterra, Senegal com França, e assim, por diante, "e não entre si, como poderia crer à primeira vista um estrangeiro desavisado".

XXXIV/**Giulio Carlo Argan**

Destacam-se seus livros em Arte Moderna, Clássico e Anticlássico, História da Arte como História da Cidade. Colocou-se na defesa do abstracionismo e da arquitetura funcionalista, o que era pouco comum entre os militantes comunistas, mesmo entre os italianos, tidos como os mais liberais e tolerantes nas questões de estética, marcou sua posição entre os críticos que ajudaram na difusão da arte moderna.

Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Giulio_Carlo_Argan e

<http://educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2007/06/07/000.htm>, acesso em 07/09/11(8h00).

XXXV/**O Manifesto do Rio Negro, por Pierre Restany**

Amazônia constitui hoje, sobre o nosso planeta, o "último reservatório", refúgio da natureza integral. Que tipo de arte, qual sistema de linguagem pode suscitar tal ambiência - excepcional sob todos os pontos de vista, exorbitante em relação ao senso comum? Um naturalismo do tipo essencialista e fundamental, que se opõe ao realismo e à própria continuidade da tradição realista, do espírito realista, além da sucessão de seus estilos e de suas formas. O espírito do realismo em toda a história da arte não é o espírito da pura constatação, o testemunho da disponibilidade afetiva. O espírito do realismo é a metáfora; o realismo é, na verdade, a metáfora do poder: poder religioso, poder do dinheiro na época da Renascença, em seguida poder político, realismo burguês, realismo socialista, poder da sociedade de consumo com a pop art.

O naturalismo não é metafórico. Não traduz nenhuma vontade de poder, mas sim, outro estado de sensibilidade, uma maior abertura de consciência. A tendência à objetividade do "constatado" traduz uma disciplina da percepção, uma plena disponibilidade para a mensagem direta e espontânea dos dados imediatos da consciência. Como no jornalismo, mas sendo este transferido ao domínio da sensibilidade pura, "o naturalismo é a informação sensível sobre a natureza". Praticar esta disponibilidade ante o natural concedido é admitir a modéstia da percepção humana e suas próprias limitações, em relação a um todo que é um fim em si. Essa disciplina na conscientização de seus próprios limites é a qualidade primeira do bom repórter: é assim que ele pode transmitir aquilo que vê - "desnaturando" o menos possível os fatos.

O naturalismo, assim concebido, implica não somente maior disciplina da percepção, mas também maior na abertura humana. No final das contas a natureza é, e ela nos ultrapassa dentro da percepção de sua própria duração. Porém, no espaço-tempo da vida de um homem, a natureza é a medida de sua consciência e de sua sensibilidade.

O naturalismo integral é alérgico a todo tipo de poder ou de metáfora de poder. O único poder que ele reconhece é o, poder purificador e catártico da imaginação a serviço da sensibilidade, e jamais o poder abusivo da sociedade.

Este naturalismo é de ordem individual. A opção naturalista oposta à opção realista é fruto de uma escolha que engaja a totalidade da consciência individual. Essa opção não é somente crítica, ela não se limite a exprimir o medo do homem frente ao perigo que corre a natureza pelo excesso de civilização industrial e a consciência planetária. Ela traduz o advento de um estado global da percepção, a passagem individual para a consciência planetária. Nós vivemos uma época de balanço dobrado. Ao final do século se junta o final do milênio, com todas as transferências de tabus e da paranoia coletiva que esta concorrência temporal implica - a começar pela transferência do medo do ano 1000 sobre o medo do ano 2000, o átomo no lugar da peste.

Vivemos, assim, uma época de balanço. Balanço do nosso passado aberto sobre nosso futuro. Nosso Primeiro Milênio deve anunciar o Segundo. Nossa civilização judaico-cristã deve preparar sua Segunda Renascença. A volta do idealismo em pleno século XX supermaterialista, a volta de interesse pela história das religiões e a tradição do ocultismo, a procura cada vez maior por novas iconografias simbolistas: todos esses sintomas são consequência de um processo de desmaterialização do objeto, iniciado em 1966, e que é o fenômeno maior da história da arte contemporânea no Ocidente.

Após séculos de "tirania do objeto" e seu clímax na apoteose da aventura do objeto como linguagem sintética da sociedade de consumo - a arte duvida de sua justificação material, ela se desmaterializa, se conceitua. Os andamentos conceituais da arte contemporânea só têm sentido se examinados através dessa ótica autocrítica. A arte é ela mesma colocada numa posição crítica. Ela se questiona sobre sua imanência, sua necessidade, sua função.

O naturalismo integral é uma resposta. E justamente por sua virtude de integracionista, de generalização e extremismo da estrutura da percepção, ou seja, da planetarização da consciência, hoje ela se apresenta como uma opção aberta - um fio diretor dentro do caos da arte atual. Autocrítica, desmaterialização, tentação idealista, percursos subterrâneos simbolistas e ocultistas: essa aparente confusão se organizará talvez um dia, a partir da noção do naturalismo - expressão da consciência planetária.

Esta reestruturação perceptiva refere-se a uma real mudança e a desmaterialização do objeto de arte, sua interpretação idealista, a volta ao sentido oculto das coisas e sua simbologia constituem um conjunto de fenômenos que se inscrevem como um preâmbulo operacional à nossa Segunda Renascença - etapa necessária para uma mutação antropológica final.

Hoje, vivemos dois sentidos da natureza: aquele ancestral, do "concedido" planetário, e aquele moderno, do "adquirido" industrial e urbano. Pode-se optar por um ou outro, negar um em proveito do outro; o importante é que estes dois sentidos da natureza sejam vividos e assumidos na integridade de sua estrutura antológica, dentro da perspectiva de uma universalização da consciência perceptiva - o Eu abraçando o mundo,

fazendo dele um uno, dentro de um acordo e uma harmonia da emoção assumida como a única realidade da linguagem humana.

O naturalismo como disciplina de pensamento e da consciência perceptiva é um programa ambicioso e exigente que ultrapassa de longe as balbuciantes perspectivas ecológicas de hoje. Trata-se de lutar muito mais contra a poluição subjetiva do que contra a poluição objetiva - a poluição dos sentidos e do cérebro contra a queda do ar e da água.

Um contexto tão excepcional como o do Amazonas suscita a ideia de um retorno à natureza original. A natureza original deve ser exaltada como uma higiene da percepção e um oxigênio mental: um naturalismo integral, gigantesco catalisador e acelerador das nossas faculdades de sentir, pensar e agir.

Imagem: Alto Rio Negro, quinta-feira, 3 de agosto de 1978. Na presença de Sepp Baendereck e Frans Krajcberg. Fonte:

P. Restany & F. Krajcberg (imagem 42/p490).

XXXVI/**Frans Krajcberg**

Na década de 1970 ganhou projeção internacional com as suas esculturas de madeira calcinada. Krajcberg está radicado desde 1972 no sul da Bahia, onde mantém o seu ateliê no Sítio Natura, no município de Nova Viçosa. Na década de 1980, inicia a série Africana, utilizando raízes, cipós e caules de palmeiras associados a pigmentos minerais. O Instituto Frans Krajcberg, em Curitiba, é inaugurado em 2003, recebendo a doação de mais de uma centena de obras do artista.

Fontes: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&c_d_verbete=1834, idem; e <http://www.frans-krajcberg.com/fkmanifesteportugues.html>, acesso em 24/08/11(21h30).

XXXVII/**Juan Acha**

Em 1971 ele finalmente se mudou para o México. Em 1989, Acha foi professor visitante do Programa de Integração da América Latina, PROLAM-USP, ministrando seminários e encontros da ABPA e também cursos de difusão cultural junto ao Museu de Arte Contemporânea da USP, em mais de uma ocasião. Entre suas publicações mais importantes incluem: *Arte latino-americana Hoje*, Peru (1961); *Arte e Sociedade na América Latina* (1979) México: *Fundo de Cultura Económica*; *Ensaio y Conferencias latinoamericanista* (1984) Caracas: *National Art Gallery*; *As culturas estéticas da América Latina* (1994), México: *Universidad Nacional Autónoma de México*. Fonte: http://vereda.saber.ula.ve/historia_arte/artelatinomode/juanprin.htm, acesso em 23/09/11 (8h15). E na Revista 'Arte e Cultura da América Latina'. *Juan Acha: In memoriam*. Sociedade Científica de Estudos da Arte: São Paulo: Ano III: nº4: 1993 p.9, por Lisbeth Rebollo Gonçalves, pelo comitê editorial.

XXXVIII/**Frederico Morais**

Entre outras, a série denominada 'Domingos de criação' que marcou época no MAM-RJ, em 1971. No Rio de Janeiro, foi titular da coluna de Artes Plásticas do Diário de Notícias (1966) e do Globo (1975-1987). De 1986 a 1987, dirigiu a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Entre 1962 e 2003, publicou mais de 36 livros sobre arte brasileira e latino-americana no Brasil, Colômbia, México e Cuba. Fonte: <http://encontros.art.br/artistas/frederico-morais>, acesso em 22/09/11 (7h00).

Frederico Morais: Audiovisuais, por Mário Schenberg (Artigos de 1973).

Durante a última década Frederico Morais tornou-se uma das personalidades marcantes da nossa crítica de arte. Foi sempre um crítico muito 'engagé' com algumas das tendências mais importantes da arte de vanguarda, talvez desdenhando outras de muita significação, em virtude da fé exclusivista que o empolgava. Graças a ela passou a exercer uma influência considerável sobre os jovens ligados às várias tendências da arte conceitual, o movimento de maior expressão da última parte da década dos sessenta e nos primeiros anos da atual.

A razão mais profunda do *engagement* de Frederico foi revelada posteriormente, quando se manifestaram as suas notáveis qualidades de artista criador nos seus audiovisuais. Este novo desenvolvimento da sua personalidade fez também com que se despidesse de um intelectualismo anterior, substituído por uma vivência mais profunda e visceral dos problemas fundamentais da nossa época e do seu reflexo na arte.

A realização dos audiovisuais conduziu a uma interação muito benéfica entre a atividade crítica de Frederico Morais e o seu desenvolvimento artístico, permitindo um equilíbrio dinâmico e dialético entre as suas qualidades intelectuais e intuitivas. Hoje ele adquiriu uma admirável compreensão das afinidades profundas que

podem existir entre manifestações artísticas muito diferentes quanto à sua forma e à sua linguagem, por vezes até maiores do que as existentes entre as que empregam a mesma forma de expressão.

Vai se tornando cada vez mais claro que, na fase atual da arte, a comunicação de novos conteúdos vivenciais e ideológicos tornou-se mais importante do que as simples pesquisas formais de linguagem, que caracterizaram o movimento artístico de vanguarda nas décadas anteriores. Já podemos compreender que muitas das pesquisas formais e de linguagem artística da primeira metade do século XX correspondiam essencialmente às tentativas de novas apreensões da realidade complexa de um novo período histórico que começava e exigia a criação de novos valores fundamentais. As diferenças ou semelhanças de linguagem artística não indicavam necessariamente diferenças ou semelhanças das atitudes básicas ante a nova realidade.

Só tive a oportunidade de conhecer alguns dos audiovisuais de Frederico Moraes, se bem que de várias fases diferentes. Não me sinto, portanto, em condições de avaliar toda a importância da sua obra, nos seus aspectos críticos e de criação artística. Pude, contudo, reconhecer a sua capacidade de utilização múltipla das possibilidades tão variadas do audiovisual, assim como a sua notável compreensão da especificidade do audiovisual como forma de comunicação, que a distingue tanto da fotografia como do cinema.

Frederico Moraes soube utilizar o audiovisual como um novo instrumento para a crítica de arte, como em "O Pão e o Sangue de Cada Um" (1970) e "Volpi" (1972), dedicados a Artur Barrio e a Alfredo Volpi. Parece-me, porém, que em audiovisuais como "Cantares" (1971), "Cara de Minas" (1971/72) e "Água" (1973), Frederico atingiu nível superior de realização, dando livre curso à sua capacidade de artista criador de grande talento.

Mesmo nos audiovisuais com objetivo crítico, Frederico Moraes penetra na obra de outros artistas, sobretudo, através da sua aguda sensibilidade e da sua capacidade de vibração lírica, compondo na verdade outras obras de arte, inspiradas por aquelas. Substitui assim o processo analítico da crítica por uma nova síntese, fruto de uma ressonância lírica e intuitiva.

Em "O Pão e o Sangue de Cada Um", num verdadeiro poema audiovisual contra a crueldade e a violência da nossa época conturbada, inspirado pela obra de Barrio, Frederico Moraes relacionou Barrio com Goya. Fez assim compreender a grande afinidade entre as obras conceituais de hoje e as grandes pinturas do passado, não obstante a diferença total dos meios de expressão.

No audiovisual "Volpi", Frederico se inspirou em certos aspectos da obra do grande mestre da Escola Paulista, para compor um poema metafísico sobre a espacialidade cromático-musical de essência vibratória. Tornou a aproximar manifestações artísticas atuais de outras do passado, ressaltando a afinidade de Volpi com Giotto.

No audiovisual "Cantares", Frederico já conseguiu uma combinação admirável de música e imagem, sobretudo, na primeira parte, em que a música conduz a uma transfiguração surpreendente do rolo de cabo numa escultura monumental e misteriosa. A utilização do movimento do rolo nas partes seguintes foi também notável criando um clima fantástico impressionante. "Cantares" é sem dúvida um dos pontos mais altos da obra de Frederico Moraes, que revela a sua apreensão dos aspectos misteriosos e fantásticos da época presente.

A suíte 'Carta de Minas' é certamente a realização mais rica e complexa de Frederico Moraes como artista do audiovisual. Na primeira parte, 'As Minas', há imagens de beleza plástica e cromática surpreendente, na sua desolação silenciosa, magnificamente realçada pelo som. Na sua beleza trágica exprimem a dor dos mineiros pela terra violentada e despojada pela mineração do passado e do presente, sem benefícios duradouros. Na segunda parte, 'As Gerais', ele evoca a mediocridade do desenvolvimento agropastoril, depois da riqueza efêmera da mineração do século XVIII. Na quarta parte, 'A Invasão', com as paisagens devastadas pelo cupim, a tragédia mineira atinge ao seu clímax. É o ponto mais alto de toda a suíte pela dramaticidade pungente e silenciosa das suas imagens sonorizadas.

Na terceira parte de 'Carta de Minas', 'Uma História de Amor', e na quarta parte, 'A Invasão', aparece o artista mineiro na sua dor e paixão pela sua província, no tema da identificação do corpo do artista com a terra, no amor e na tragédia. É uma bela realização de subjetividade e erotismo telúrico. Na 'Carta de Minas', o tema da relação do artista com a terra mineira surge, também, ligado à criação artística, de modo original, no episódio de apropriação artística dum parque de Belo Horizonte. Aliás, o tema da apropriação artística da Natureza é um dos mais importantes dos últimos anos, em toda a arte mundial, e em particular no Brasil.

Em 'Água', dedicado ao filósofo francês Bachelard, Frederico Moraes atingiu talvez ao seu ponto mais alto no audiovisual. Em imagens magníficas são mostradas as várias fases da corrosão da pedra, sem que apareça visualmente a água, apenas sentida através do som. Há uma utilização muito feliz das projeções simultâneas. 'Água' revela o sentimento poético da Natureza em toda a sua plenitude existencial – duma fusão da subjetividade lírica com a percepção visual e auditiva, numa vivência de imaginação material bachelardiana.

A obra audiovisual de Frederico Moraes tem uma importância excepcional para o movimento artístico brasileiro, pela sua abertura para muitos dos temas vitais da época atual, assim como pela sua sensibilidade para a Natureza e para o Homem, nos seus aspectos individuais, sociais e históricos. Encontramos nela uma síntese de percepção intuitiva, capacidade de expressão artística e análise crítica intelectual.

Fonte: http://www.eca.usp.br/nucleos/cms/index.php?option=com_content&view=article&id=95:frederico-moraes-audiovisuais-&catid=17:artigos-de-mario-shenberg&Itemid=15, acesso em 22/09/11 (8H00).

XXXIX/Marta Traba

Queria ser uma escritora desde pequena, e porque escolheu a carreira de filosofia e literatura, que estudou na Universidade Nacional de Buenos Aires. Durante a realização de seus estudos. Em seus livros sobre a história da arte da América Latina, como 'Duas décadas vulneráveis na arte latino-americana', foi publicado no México, em 1973. Traba analisou a passagem das décadas de 50 a 60, e 60 a 70, época que lhe interessava porque durante este tempo apareceram as atitudes que ela chamou de vanguarda. Em seu último livro, 'Arte da América Latina 1900-1980', expandiu esta visão. País por país, foi apontando os movimentos e características individuais que a arte contemporânea é apresentada. Em uma ordem sistemática e histórica explica que o surgimento dos artistas que viveram a condição de individualidade até a cadeia de acontecimentos que tornou

possível a aparência histórica dos movimentos, tendências e posições. Ela sempre viu a arte latino-americana como 'quebra-cabeça's, onde cada peça foi um mal necessário para formar um todo e entender cada etapa. (T.A.)Fonte: http://www.latinartmuseum.com/marta_traba.htm, acesso em 23/09/11 (13H00).

Aracy fala de Marta Traba em seu livro 'Arte e meio artístico: entre a feijoada e x-burguer (1961-1981):SP:Nobel:1983,p.278' como uma confissão de Traba a ser enfrentada diante da mídia: "Resolução de fruto de longo preparo, relacionava-se com seu objetivo de dedicar-se exclusivamente à literatura. Apaixonada e polêmica, Traba declarou: "Já se vê hoje grande número de críticos com preocupações similares às minhas, o garante uma continuidade na abordagem da arte latino-americana". *Definitivo seu afastamento?* Os que a conheciam, duvidaram; mas, ela garantiu que era afirmativo. Garantindo que recomeçar era sempre um desafio e que se sentia renovar ao seguir para outra etapa de vida. Este testemunho foi dado alguns meses antes no I Encontro de Críticos de Arte e Artistas Plásticas em 1978, em Caracas, onde ficaram reunidos durante 10 dias.

XL/Herbert Marcuse

Suas ideias influenciaram as revoltas estudantis por sua capacidade de se engajar seriamente e apoiar os estudantes que protestavam contra a guerra do Vietnã (1961-1974) e queriam mudar a sociedade e a política. Fez vários discursos engajados nos Estados Unidos e na Europa no fim da década e durante os anos 70. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/herbert-marcuse.jhtm>, acesso em 02/11/11 (7h30).

XLII/Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno

Seus textos têm o poder do esclarecimento, de tornar compreensível a realidade, e permanecem atemporais. Alcançou em seus escritos, a rara qualidade de conceder à razão uma força crítica, procurando mostrar diferentes aspectos do real para conduzir o leitor a um novo patamar de análise e, portanto, de consciência. Fonte: <http://educacao.uol.com.br/biografias/theodor-adorno.jhtm>, acesso em 02/11/11 (8h30)

XLII/ Grifo do próprio autor, em seu texto original, para evidenciar a contação explícita da FBSP 'não competir' com museus (...), etc.

XLIII/Entrevista de Jacob Klintowitz, por Floriano Martins, 2011.(Capítulo 2)

Na atualidade, Jacob sendo entrevistado em fevereiro de 2011, nos proporciona um fio condutor de toda a sua crítica nessas décadas, passando por questões que nos inquietam como latino-americanos, como artistas, como críticos de arte, como formadores e gestores da arte e da cultura em nosso continente.

O pensa Jacob sobre a arte?

JK – A arte muda o mundo. Eu acredito na força do espiritual. Mas leva o tempo que for. A medida da vida humana é curta. Para mim, a arte é o espelho que mostrou a minha identidade. Eu pouco seria sem ela. É o que me alimenta. Uma época eu tive uma doença que parecia grave e que não era diagnosticada corretamente pelo médico, de resto uma escolha errada minha. Insone e com dores terríveis, eu lia Borges e tudo entrava em harmonia: o mundo parecia ter sentido.

JK – Esqueçamos de reafirmar que o princípio que rege a arte, em qualquer gênero, é o do prazer. Não só na concepção, mas como entendimento do mundo. Eu estou neste universo das imagens e das palavras porque sinto prazer. A alegria da descoberta, do encontro, da identificação com determinadas formas. Este universo da arte – não o circuito da arte – é de encantamento.

O pensa Jacob sobre a arte na rua?

JK – Escrevi um artigo certa vez, reproduzido para a minha glória em um livro de Samir Curi Mezerani, sobre a rua. Arte da rua para mim é a própria rua. Não sou um fetichista que idolatra o suporte. Tela, papel, azulejo, cimento, muro velho, parede cega, computador, vídeo, cinema, aço, mármore, não é tão significativo para mim. Acho que este movimento a favor do que chamam de arte da rua é puramente mercadológico. Neste caso, nada mais próximo das galerias de arte do que os grafites. Basta ver onde este pessoal está expondo e vendendo. É apenas uma contradição verbal, discurso para mistificar. Nada contra, de qualquer maneira, pois o mercado não me diz respeito. Existem, naturalmente, bons artistas desenhando em galerias públicas, muros, túneis. E péssimos artistas. Na tela também encontramos bons e maus pintores. Mas, convenhamos, é muito difícil um grande artista obstinado em desenhar numa parede velha que será demolida...

O pensa Jacob sobre os artistas?

JK – Também não acredito em artista ingênuo, no sentido filosófico. Existem artistas ignorantes de seu ofício. Existem artistas ignorantes em relação aos conhecimentos atualizados de ciência, arte e cultura. Mas todos têm uma formação social e são habitantes da linguagem. O que Cage quis dizer com esta frase que você cita? Fora do contexto não sei o que responder. Aparentemente ele pensa que uma arte formal não tem conteúdo. Será isto? Ele estará dissociando forma e conteúdo? O que houve foi o deslocamento do assunto para outros gêneros de expressão, e a arte ficou com o tema. Se se trata disto, ainda que mal formulado, está certo em princípio, mesmo que eu não goste de dogmas em arte. A cada artista que nasce, existe a possibilidade de reformulação. E isto vale para a técnica, para o suporte, para o próprio conceito de arte. A arte se escreve a cada novo artista.

O pensa Jacob sobre a imagem?

Descrevemos três momentos de sua reflexão ao jornalista FM:

JK – Não vejo dificuldade em falar da imagem. Eu nunca a descrevo, eu nunca quero substituí-la. O que faço é criar equivalências poéticas em outra linguagem, a da palavra. Pretender substituir uma linguagem por outra é amar o fracasso.

FM pergunta a JK: Mark Rothko, em sua última conferência, observou a impossibilidade de descrever o que ele então chamou de "a noção trágica da imagem". A força com que este novo componente – a imagem – passa a

definir a arte no século XX, como modificaria a visão da crítica? Como diferenciar as duas estações dessa atividade intelectual?

JK – Penso que o mundo se modificou. A derrota do assunto em favor do tema faz parte da rejeição ao anedótico em troca de uma visão do mundo e da intermitência da realidade. O que mudou foi o conceito do que seja o real. Alargou-se e perdeu as nítidas fronteiras. O que era considerado real, não é mais, do ponto de vista da ciência.

JK – Do ponto de vista da vida humana, cresceu a importância da intuição, da sensibilidade, da subjetividade. O homem é maior, depois de Freud. O oculto faz parte da totalidade do homem. A arte busca a arte e não o registro de fatos históricos. Ela é a própria história, é o próprio fato, não é a repórter do mundo, senão a biografia de si mesmo. Certamente a imagem, ainda mais a de Rothko, tem o sentido trágico da biografia profunda (não tópica), da narração da vida e, no caso, da narração da própria morte. E por que ele conseguiria expressar o que é esta imagem? Ele já o havia feito na linguagem certa, a sua.

O pensa Jacob sobre o desenvolvimento da crítica de arte?

JK – Em três ocasiões específicas, eu acho que contribuí para o desenvolvimento da crítica, ou para o seu aprofundamento, para a sua diferenciação. Mas fico constrangido de relatar estes fatos históricos, pois pareceria relato em causa própria ou missa de corpo presente.

FM – Mesmo assim terás que relatá-los, menos como satisfação pessoal do que pela ilustração que tais ocasiões representam no cenário geral de nossas artes.

JK – Na década de 60, numa votação no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro, discutia-se um prêmio de destaque, na época de grande repercussão midiática. Eu votei em aberto, publiquei o meu voto na Tribuna da Imprensa. Votei em Israel Pedrosa, afirmei saber que ele teria um só voto. Ficou registrado que a grande conquista da pintura brasileira, o domínio da refração cromática com a qual Israel Pedrosa pintava, era um marco e que havia este reconhecimento. Eu estava desligado da festa das premiações. Aquele voto solitário e o seu registro jornalístico ficaram ressoando. [...]

O pensa Jacob sobre o processo que o levou à crítica de arte?

JK – O lugar onde eu me sinto perfeitamente à vontade é entre imagens, textos, palavras, diálogos. Desde sempre eu fui assim. Aos 10 anos li e fiz uma imediata análise de parte da obra de Fiodor Dostoiévski e Honoré de Balzac. [...]

Jacob nos dá um breve relato de sua biografia para chegar a ser crítico de arte:

JK – Em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, onde nasci, ainda adolescente e já amigo de artistas, seguidamente eu respondia às entrevistas por eles. Deduzia por sua obra o que eles deveriam pensar sobre as coisas do mundo. Eu nem me dava conta que isto já era crítica de arte. E comecei a escrever no maior jornal da terra, o Correio do Povo. Naturalmente eu escrevi sobre temas que estavam além da minha possibilidade, como Franz Kafka, Cervantes e Gil Vicente.

JK – Quando me senti asfixiado pela vida pequena da, na época, província, e perseguido pelo autoritarismo político, mudei para o Rio de Janeiro, repetiu-se o fenômeno. Fui procurado por um artista chamado Aloysio Zaluar. Ele e seu grupo queriam falar, dar opiniões, mas não sabiam como fazer. Eu escrevi os depoimentos em forma de reportagem. E foi publicado em página inteira no jornal A Tribuna da Imprensa. Eles tiveram a gentileza de colocar também o meu nome como co-autor. A segunda matéria, à falta de máquina, eu fui escrever na redação. Um senhor elegante e de olho brilhante chamado Hélio Fernandes, dono do jornal, perguntou quem eu era, identificou o nome com a matéria, declarou o meu “talento” e, para encurtar, me deu uma coluna diária no seu jornal a partir daquele momento. **Eu me tornei publicamente crítico de arte.**

Jacob nos fala com simplicidade do “acaso” se tornar fato:

JK – Parecem acasos e talvez sejam. Mas este acaso estava de acordo com o meu destino. E, agora, retornei os comentários sobre literatura e estou publicando a minha ficção. Estou em casa.

Entrelaçando o propósito dessa entrevista com elementos construtivos do pensamento do ano de 1978 no Brasil, Jacob nos brinda com muitos exemplos que dialogam com as teses apresentadas no Simpósio da Bienal Latino-Americana:

FM – **Em que momento nasce a crítica de arte no Brasil?**

JK – Esta pergunta me confunde. Você quer uma descrição histórica, tipo Gonzaga Duque, etc. Ou é ideológico? Interessante observar a sagacidade de sua resposta, porque como já foi mencionado por Jacob em outro momento, existe explicitamente a sua contrariedade em relação ao mecanicismo se tornou “julgar” uma obra ou uma série de obras.

FM pergunta a JK: – Eu me refiro àquele momento em que se percebe a perspectiva de convívio enriquecedor entre a criação e sua leitura crítica. Um crítico espanhol, crítico de literatura, hoje afastado da atividade por decepção com o mundo literário – em face do que agradece que não se faça aqui menção a seu nome – certa vez me disse que a função gratificante que a crítica teria a cumprir seria a de iluminação de certos pontos obscuros da criação. Mas que este exercício de iluminação jamais deveria ser entendido como a afirmação de uma nova verdade estética.

JK – Há muitas manifestações críticas, diversos formatos, biografias, entrevistas, comentários, e a própria atitude de alguns artistas tem caráter crítico, como a recusa da luz artificial do ateliê, numa cópia do ambiente aconchegante, imaginário e nostálgico de Paris, e a busca da luz da paisagem brasileira na própria paisagem brasileira. É o nascimento da nossa pintura de paisagem.

JK – E eu, para responder a esta pergunta, devo ser absolutamente restritivo e injusto, pois deverei eleger um momento, iluminar este momento e obscurecer tempos anteriores e diversas formas de crítica. Entretanto, do ponto de vista do símbolo, é possível fazer esta eleição. Eu tenho para mim que o momento chave foi a crítica do escritor Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti, em 20 de dezembro de 1917. O título da matéria, publicada no jornal O Estado de S. Paulo, era “Paranoia ou mistificação? A propósito da exposição Malfatti.”

[...]

Jacob nos fala do movimento modernista que também foi objeto de discurso durante o Simpósio:

JK – Foi esta crítica que transformou a pintora em uma espécie de mártir do modernismo brasileiro e que serviu de alvo, de inimigo ideal, para a Semana de Arte Moderna, em 1922, uma tardia manifestação. Deve-se notar que a Semana de 1922 só se tornou possível porque o escultor Victor Brecheret, então um quase desconhecido, tinha um conjunto magnífico de esculturas. Anita teve um papel mais limitado na Semana. Esta crítica foi um divisor de águas e serviu como paradigma pró e contra as inovações artísticas. Foi utilizada politicamente, manipulada, transformada em manifestação emblemática. E muito pouco analisada. Apesar de seu conteúdo conservador, da tolice e da incompreensão do que seja arte, do distanciamento do pensamento expressivo e do novo conhecimento científico e cultural, é importante a hipótese levantada por Monteiro Lobato das questões relativas à paranoia e à mistificação. A aparência libertária, o foco romântico no artista e não na obra, a simplificação das análises culturais, as contaminações da arte pela publicidade e pelo marketing atualizam estas questões colocadas por Monteiro Lobato.

Jacob nos faz refletir sobre a questão do acaso *versus* um olhar crítico:

JK – Monteiro Lobato é um escritor seminal no Brasil. Ele não sucumbiu na mediocridade. O que ele confusamente chamou de arte moderna é hoje a única arte que se pratica, em suas múltiplas e infinitas facetas. E a nossa época, doente de narcisismo, corrupta e egocêntrica, uma época patológica, fez aflorar o deboche como método. Às vezes, por guerras na vida cultural, alguém perde o senso de medida, como foi este momento de Lobato, atira no que vê e acerta em outro alvo. É o caso. De qualquer maneira, não conheço nada no Brasil que tenha causado tanto impacto. É uma crítica injusta, desproporcional, abrangente e excessiva. E facilitou a causa que condenava. **E foi o marco inaugural da nossa crítica de arte.**

Jacob nos faz refletir sobre a questão do modernismo

JK – No caso do modernismo, custa a crer que seja entendido como um estilo, quando é uma postura científica e filosófica. Vingou por muitos séculos, teve a sua glória profana e superficial, e nos conduziu ao caos sem ética e a esta quase hecatombe final da humanidade. Está prestes a se encerrar, derrotado pela ciência quântica, pela psicologia, pela alta literatura, pela arte mais sensível. O mundo se torna mais completo e complexo.

JK – No Brasil, houve muitos equívocos. E como é comum no nosso país, os equívocos tornam-se dogmas. Tornam-se verdades religiosas. Há de tudo no nosso modernismo, até mesmo um pouco de modernismo. E nunca podemos esquecer que os resultados, as obras, são de nível bem mediano.

Jacob nos faz refletir sobre a questão do nacionalismo:

FM pergunta a JK – A entrada na modernidade essencialmente se caracteriza por uma visão cosmopolita e a rejeição a toda forma de nacionalismo. O que vimos no Brasil, no entanto, foi justamente uma busca ou afirmação do caráter nacional. Como recorda o mexicano Octavio Paz, a ideia dos estilos nacionais, típica do século XIX, era fruto de países que desconheciam o Renascimento ou o Barroco.

Qual o teu entendimento a este respeito? Haveria aí uma singularidade de nossa leitura da modernidade ou simplesmente **o que chamamos de modernismo ainda é reflexo de uma cultura subdesenvolvida?**

JK – Nós amamos, no Brasil, a hipocrisia do nacionalismo. É ele que justifica os nossos atrasos, que nos faz levantar o nariz e dizer que somos insensíveis, egoístas, destruidores, mas que isto é um jeito tipicamente nosso. O nosso nacionalismo esteve ligado ao fascismo, ao totalitarismo militar, ao atraso. No Brasil, lamentavelmente, toda pessoa terrível e prejudicial levanta a bandeira do amor acendrado e separatista da pátria. A pátria apenas para eles. Um horror.

Jacob nos faz refletir sobre a questão da vanguarda:

JK – Não haverá mais, imagino eu, este teor explosivo. Nada mais choca em nosso mundo. A antiga ideia, ainda hoje adotada por muitos artistas autodenominados de “vanguarda”, de chocar o burguês, é um arcaísmo tolo. As imagens da destruição, das guerras, dos mortos, ou das vítimas da incúria governamental, com barracos destruídos por deslizamentos dos morros, ou vítimas de enchentes em razão da destruição ambiental, tribos aniquiladas por tribos rivais no poder, as epidemias de novas doenças como a AIDS, convivem com notícias fúteis do ambiente da moda e do comportamento. Morte, destruição, genocídio, convivem no mesmo espaço, dividem o mesmo tempo, nos noticiários. De que maneira uma pintura, ou automutilação física e estética, ou sacos ensanguentados, ou um espaço artístico saturado de materiais de embalagens, podem chocar? Também um texto crítico não será explosivo. Hoje as novas ideias se remetem à inteligência e têm um fatal tempo de amadurecimento.

Jacob nos fala sobre os artistas e a América Latina:

JK – Os nossos artistas estão muito a par do que se faz no mundo. Às vezes, este saber do mundo é até excessivo, pois se transforma em submissão. Os artistas são os sucessivos governos brasileiros, como se pode observar na miséria inamovível da nossa população, sem acesso real à saúde, habitação e educação. E no discurso demagógico e salvacionista que, tristemente, encontra eco na população despreparada. É o pesadelo vivo da América Latina. A nossa arte está a par, e, em alguns casos, sabe criar as suas trilhas ou estar em terreno nunca antes pisado por pés humanos. Estou pensando em gente como Israel Pedrosa, Guignard e Volpi. [...]

JK – Também não acredito em artista ingênuo, no sentido filosófico. Existem artistas ignorantes de seu ofício. Existem artistas ignorantes em relação aos conhecimentos atualizados de ciência, arte e cultura. Mas todos têm uma formação social e são habitantes da linguagem. O que Cage quis dizer com esta frase que você cita? Fora do contexto não sei o que responder. Aparentemente ele pensa que uma arte formal não tem conteúdo. Será isto? Ele estará dissociando forma e conteúdo? O que houve foi o deslocamento do assunto para outros gêneros de expressão, e a arte ficou com o tema. Caso se trata disto, ainda que mal formulado, está certo em princípio, mesmo que eu não goste de dogmas em arte. A cada artista que nasce, existe a possibilidade de reformulação. E isto vale para a técnica, para o suporte, para o próprio conceito de arte. A arte se escreve a cada novo artista.

Fonte: <http://arteculturajacobklintowitz.blogspot.com/>, acesso em 07/09/11 (8h30)

XLIV/ Jean Paul Sartre

No livro 'O Ser e o Nada' (1943), a busca do ser resultava em fracasso pela própria estrutura do desejo. Mas, Sartre (1905-1980) logo percebe que tal fracasso poderia ser assumido e transcendido em uma existência autenticamente humana; que, por meio de um livre engajamento, lutasse por objetivos concretos. Partindo de novos conceitos de autenticidade e o de engajamento - Sartre fundamenta sua moral existencialista. Logo após a libertação de Paris, depois de passar por um campo de concentração nazista, e participar da resistência francesa à ocupação alemã, Sartre se desperta para a política, corrigindo seus erros anteriores. Elaborou, no confronto com o marxismo, a síntese monumental de 'Crítica da razão dialética' (1960), que assimilou a teoria crítica da sociedade em uma nova filosofia da liberdade em plena História. Ao lado de Simone de Beauvoir, também filósofa existencialista e sua companheira de toda a vida, Sartre participou da vida política não só da França, mas, mundial. Fonte:

<http://www.livrariacultura.com.br/scripts/resenha/resenha.asp?isbn=8574900605>, acesso em 25/01/12 (7h30).

XLV/ Edmundo Desneés

Explico como curiosidade que citaram o exemplo da trajetória de Edmundo Desneés, na obra 'Memorias del subdesarrollo', renomado escritor cubano e atualíssimo na contemporaneidade, em colocar a precisão de organizar a realidade da América Latina por meio da cultura, baseando-a na imaginação, e com essa possibilidade, a imagem organizaria e traduziria a realidade do continente. Lembrando, que naquele período Cuba não mantinha relações diplomáticas com o Brasil, e os próprios artistas cubanos tiveram seu acesso negado à participação na I Bienal Latino-Americana pelo Ministério das Relações Exteriores. Cuba foi uma ausência sentida por todos, e cujo romance escrito na época, tornou-se reeditado em 2008. E em 2010 virou filme renomeado por "Memórias do Super Desenvolvimento". Rita Eder em sua tese citou Edmundo Desneés (Havana, Cuba, 1930), como uma história complexa que descreve a alienação de um burguês cubano lutando para se adaptar ao processo da Revolução. Durante os anos 1960 e 1970, Desneés atua como crítico de arte, e escreve vários ensaios. Ele viveu em Nova York, desde 1979. Em 2008, publica *Memórias del Desarrollo* um *follow-up* de seu romance original, que foi adaptado por Miguel Coyula em 2010 para o filme citado 'Memórias de Super Desenvolvimento'. Ou seja, por ações mais que atualizadas.

Fonte: http://en.wikipedia.org/wiki/Edmundo_Desnoes, acessado em 17/07/2011, (16H30).

XLVI/ Jorge Larossa

NF. Esse autor também fundamentou a dissertação de mestrado desta pesquisadora (UNESP/IA:2009)

XLVII/ Martín Buber

O próprio Buber se denominou um homem "atípico". O essencial não era construir um sistema, uma doutrina. Seus escritos nem sempre obedeceram a planos preconcebidos. Aconteciam à medida que as questões cruciais lhe defrontavam e exigiam sua "palavra". A obra de Buber, na amplitude de suas facetas, contribui valiosamente para o conhecimento do homem e da sociedade contemporânea. Nada mais simples, na verdade, conceber o homem como ser de relações. Porém, a originalidade de Buber reside na maneira pela qual ele dispõe tal concepção no conjunto de sua obra: a relação interhumana, a diálogo, foi o elemento propulsor e catalisador de toda a sua concepção de homem, de sociedade, de política, educação, religião, terapia, etc.. A relação, o diálogo representa no pensamento de Buber, a chave da transposição da tensão dialética "conforto intelectual-insatisfação constante", tensão esta que sobreveio na adolescência e que o acompanhou em toda a sua vida. A utopia para Buber se funda na fidelidade ao espírito. (*) Publicado em Reflexão, Pontifícia Universidade Católica de Campinas. no.32 maio/agosto, 1985.

In:<http://www.fae.unicamp.br/vonzuben/nostalq.html> acesso em 31/01/2012 (19H00).

XLVIII/ Friedrich Nietzsche

Inicia o Livro I de 'Aurora' explicando sobre o conceito de eticidade do costume, perpassando nos livros subsequentes pelas questões de educação do gênero humano, sentimentos, moral, juízo, modelo, Estado, deveres. Finaliza trazendo o elemento impulso, em que afirma que "nosso impulso ao conhecimento é forte demais para que ainda sejamos capazes de estimar a felicidade sem conhecimento ou a felicidade de uma ilusão forte firme". Fonte: NIETZSCHE, F. Obras Incompletas. Seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3ª Ed. São Paulo: Abril: livro V, &429, p.183, 1983. (Os pensadores).

XLIX/ Mulk Raj Anand

Foi amigo pessoal de Picasso e apreciava a sua obra, a ponto de colecioná-la. Durante os anos 70, trabalhou com a International Progress Organization (I.P.O.), com a tarefa de 'compreensão cultural entre as nações'. Em 1974, com muita influência no meio, apresentou a tese sobre 'O diálogo entre as civilizações'. Raj recebeu o Prêmio 'International Peace Prize' do World Peace Council. Outros prêmios: Sahitya Akademi Award, "Padma Bhushan" and Leverhulme Fellowship. A Biblioteca do Congresso Americano tem mais de 150 títulos publicados em seu nome, na atualidade. Fonte: <http://www.loc.gov/acq/ovop/delhi/salrp/mulkrajanand.html>, acesso em 21/01/12 (12h57).

L/ Gilberto Hernández Ortega

É um espírito de magia, duendes, 'ciguapas e galipotes'. Advertem-se, sem abrigo, em que há seres que se encadeiam para outros organismos para torná-los saltar ou gemer em uma possessão triunfante. Gilberto executa seu trabalho como se oficiaria um ritual sagrado, do ponto de vista estético, o trabalho de Hernández Ortega é uma mudança de valiosas influências indígenas. (T.A.). Fonte: <http://www.latinartmuseum.net/gilberto.htm>, acesso em 21/01/12 (14h10).

LII/Israel Alves Pedrosa

Foi um dos vencedores do Prêmio Thomas Mann, instituído pela Embaixada da República Federal da Alemanha e União Brasileira de Escritores (1973). Recebeu o prêmio destaque Hilton de Pintura da Década de 1970. Possui trabalhos nos acervos do Museu Nacional de Belas-Artes, nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro e São Paulo, no MASP – Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand e do MAB-FAAP – Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado. Fontes: <http://www.abca.art.br/br/sobre-abca/associados/4-associados/23-israel-pedrosa>; <http://www.revista.agulha.nom.br/ag39pedrosa.htm>; acesso 24/11/11 (20h15). Texto original em português com síntese da autora. Lembrando, que são originais datilografados, e cuja cópia xerox apresenta muitas falhas na reprodução.

LII/Adalice Araújo

Adalice Araujo é pesquisadora, crítica de arte e professora universitária. É Doutora e Livre Docente em História da Arte pela UFPR. Pelo dinamismo e destaque na sua atuação como crítica de arte, em 2003 a ABCA atribuiu-lhe o Prêmio Mário de Andrade. Nasceu em uma tradicional família de ervateiros de Ponta Grossa. cursou Belas Artes, estudando na Itália e retornando ao Brasil para uma rotina serena de casamento, filhos e algumas aberturas de suas exposições. Mas, sua vida de moça de fino-trato não resistiu aos abalos de 1968. Foi quando deu de defender a cultura. Deu-se conta que não havia material escrito adequado. "Fiquei chocada quando falaram que Guido Viaro era impressionista. Com isso, vi que tinha muito trabalho para fazer", reconheceu Adalice, em uma de suas entrevistas. Fontes: <http://www.gazetadopovo.com.br/perfil/conteudo.phtml?id=1045470>; http://www.revistamuseu.com.br/noticias/not.asp?id=9322&MES=/6/2006&max_por=10&max_ing=5#not acesso em 25/11/11 (00hs). Texto original em português, com síntese da autora. Lembrando, que são originais datilografados, e cuja cópia Xerox apresenta muitas falhas na reprodução.

A crítica de arte Adalice Araujo, foi uma das homenageadas no encontro internacional de críticos de arte da Bienal VentoSul, publicado em 19/10/2011 pela Redação, nas categorias 'Almanaque Brasil Cultura, Artes Plásticas, Destaques' e com as tags 'Artes Plásticas, Cultura', acesso em 29/02/12 (18h50) (Portal da Cultura Brasileira 2004-2012). Fonte: <http://www.brasilcultura.com.br/artes-plasticas/a-critica-de-arteadalice-araujo-sera-uma-dashomenageadas-no-encontro-internacional-de-criticos-de-arte-da-bienal-vento-sul/>, acesso em 29/02/12 (18h50)

LIII/Miroslav Lauer Holoubek (Capítulo 3)

Mirko Lauer tem grau de bacharel em letras pela Universidade Pontifícia Católica do Peru e doutor e mestre em literatura latino-americana e peruana pela Universidade de San Marcos. Em 1966 ele publicou seu primeiro livro. *En los cínicos brazos*, um poema teatral onde o objetivo era esvaziar o significado do discurso, ritmo e jogo. Em 1968, publicou o que talvez seja seu melhor livro de poemas, "Cidade de Lima", onde seu famoso poema *Sextina Ayacuchana* está incluída. Depois deste livro, viaja para a República Popular da China e Espanha, onde trabalha como editor em Tusquets, e produz uma versão em espanhol da sabedoria antiga do livro chinês "I Ching", que é atualmente publicado desde 1971 por Barral Editores. Em 1974, por meio de Tusquets, publica *Bajo Continuo*, um de seus poemas mais experimentais junto à Santa Rosita e Pêndulo Proliferante, (1972) notório influência de William Burroughs. Mirko publicou dezenas de livros, um deles nomeado como *Bodegon de Bodegones* em 2010, editado pela Editorial Fund of San Martin de Porres University (USMP), que ganhou o primeiro prêmio no Gourmand World Cookbook Awards em 2011, considerado o 'Oscar' do mundo da gastronomia. (T.A.) Fonte: <http://www.usmp.edu.pe/webingles/novedades/index.php?pag=bodegones>, acessado em 27/11/11 (19h30), e Fonte: <http://www.larepublica.pe/tecnologia>, acessado em 27/11/11 às 20h00.

LIV/Newton Cavalcanti

Tendo sido premiado em 1969 e em 1972 na Trienal de Xilogravura Contemporânea na Itália, e, também convidado a fazer palestras em diversos países. Citado pelo crítico Raffaele de Grada como o mais autêntico gravador da Triennale, veio a executar ilustrações da Série 'Lendas Brasileiras' (selos, postais e cartazes) para a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos. Inclusive para o Correio de Portugal apresentou a Série Marconi (selos e envelopes). Foi o único artista convidado individualmente para a exposição Stampex 1975, na Inglaterra. Fonte: [ww.mnba.gov.br/6_programacao/texto_newton.htm](http://www.mnba.gov.br/6_programacao/texto_newton.htm), acessado em 27/11/11 (21h15)

LV/Alexandre Wollner

Inicia seus estudos no curso de design visual do Instituto de Arte Contemporânea - IAC, criado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - MASP, em 1950, onde estuda com Lina Bo Bardi (1914 - 1992), Poty (1924 - 1998) e Sambonet (1924 - 1995). Interessado no movimento concretista vincula-se, em 1953, ao Grupo Ruptura, e apresenta suas obras construtivas na 2ª Bienal Internacional de São Paulo. Em 1963, participa da estruturação e criação da Escola Superior de Desenho Industrial - ESDI, no Rio de Janeiro, a primeira instituição de design de nível superior no país.

Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia, acesso em 10/12/11(19h30).

LVI/Antônio Poteiro

Radicou-se em MG e GO, em diversas cidades. No ano da Bienal Latino-Americana se estabelece na cidade do Rio. Em 1972, em Goiânia, é incentivado a pintar por Siron Franco e Cléber Gouvêa. Em 1985, recebe o prêmio Associação Paulista dos Críticos de Arte, APCA 1984, na categoria escultura, e 1999, recebe a Medalha Gustavo Ritter, do Conselho Estadual de Cultura de Goiás. Parafraseando seu site: "Poteiro pinta poteiros. E assim ficamos entendidos". Fontes:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_verbete=720 e <http://www.escritoriodearte.com/listarQuadros.aspx>
<http://www.antoniopoteiro.com> acesso em 04/12/11 (16H00).

LVII/Antonio Henrique Amaral

Começou sua carreira como gravador, em 1956, estuda gravura com Lívio Abramo (1903 - 1992) no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP. "Em entrevistas e depoimentos, Antonio Henrique antecipa-se à crítica. É tomado de uma urgência de compreensão especialmente quando sua obra passa por mudanças evidentes. Quer entender os saltos que acontecem na pintura e os sobressaltos da vida, compreender para si mesmo e se fazer compreendido. A reflexão não se restringe a ruminar o contingente, visa esclarecer a condição existencial do seu fazer artístico. Para tanto, analisa, divide, corta, para depois se mostrar refeito perante o outro... Sua história começa em São Paulo. "Na minha casa era tudo verbal, conta ele. Palavras, palavras, muitas palavras e livros, muitos livros, discussões, conversas e um clima de inquietação política e ideias em geral, mas nada que me induzisse particularmente à arte. O desenho era coisa íntima; um mundo só meu". (Trecho de "Verso e Reverso da Figura", Maria Alice Milliet, no livro Antonio Henrique Amaral - Obra em Processo, 1997) Fontes: <http://www2.uol.com.br/ahamaral/artista/index.htm> e http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?/ acesso em 04/12/11(17h10).

LVIII/Walmir Ayala

No jornal do Brasil, foi titular, de 1968 a 1974, de uma coluna de crítica de arte, tendo nesta atividade participado de vários júris nacionais e internacionais. Colaborou ainda com os jornais Folha de São Paulo, Correio da Manhã, Jornal do Comércio, Última Hora, O Dia etc., e diversas revistas nacionais e internacionais. Esteve presente, como representante do Brasil, nas bienais internacionais de Veneza e Paris. Tem livros publicados em Portugal, Espanha e Argentina, e poemas, contos e ensaios traduzidos para o inglês, espanhol, francês, italiano e alemão. Autor de mais de uma centena de livros, conquistou vários prêmios nacionais de poesia, ficção e literatura infantil. Deixou ainda um vasto acervo de obras inéditas que vem sendo publicado após a sua morte. Fonte: <http://www.revista.agulha.nom.br/wayala.html>, acesso em 10/12/11 (20h30).

LIX/Rubem Valentim

Rubem Valentim desde o início de sua produção fez referências às tradições populares do nordeste brasileiro. Entre os anos 1946 e 1947 integrou o Movimento de renovação das artes plásticas na Bahia, junto com Mario Cravo Júnior, Carlos Bastos, entre outros. Em setembro de 1966, após tomar parte no Festival Mundial de Artes Negras de Dacar (Senegal), retornou ao Brasil e se fixou em Brasília, atendendo a convite para dirigir o Ateliê Livre do Instituto Central de Artes da Universidade de Brasília, função que desempenharia até 1968. No mesmo ano do regresso participou com sala especial da I Bienal Nacional de Artes Plásticas, em Salvador. Participou em diversas edições da Bienal de São Paulo (prêmios de aquisição em 1967 e 1973), II Bienal de Arte Coltejer (Medellín, Colômbia, 1970), entre outras. O artista divulgou em 1976 importante documento em que explicava as origens de sua arte e as metas a que aspirava, intitulando-o adequadamente Manifesto Ainda que Tardio. Sua pintura transformou-se, assim, em totem, altar, estandarte, escultura pintada, objeto emblemático eivado de uma grave e recôndita religiosidade. Dessacralizador de fetiches e de objetos rituais, aos quais imprimia os contornos de uma semântica peculiar, Rubem Valentim foi sendo considerado por alguns estudiosos, entre eles José Guilherme Merquior, o pioneiro de uma arte semiótica brasileira. Fonte: <http://www.pitoresco.com/brasil/valentim/biografia.htm>, acesso em 04/12/11 (17h40).

LX/G.T.O

Em 1973, integrou grande exposição sobre o Brasil em Bruxelas e depois em Paris. Consta de "Entre dois séculos", de Roberto Pontual (1987), resumo da arte brasileira no século XX na coleção Gilberto Chateaubriand. Tem trabalhos nos principais museus de arte popular do país. Mestre da linguagem universal recorre apenas à figura humana, esquemática e repetida, aliada aos símbolos geométricos do círculo e do retângulo, para construir à imagem de si mesmo o grande edifício metafísico que é a sua escultura. O seu trabalho se organiza quer na vertical, quer centrado no círculo. A pluralidade de suas figuras termina por construir imagens de grande equilíbrio e unidade formal. ("Pequeno Dicionário do Povo Brasileiro" - Lélia Coelho Frota) In <http://www.galeriaestacao.com.br/artista/11>, acesso em 04/12/11 (21h36).

LXI/Valdir Sarubbi

Participou além da Bienal Nacional, da XI Bienal Internacional de São Paulo; em 1972, da Bienal Nacional de São Paulo; 1973, XII Bienal Int. de São Paulo; 1974, Bienal Nac. de São Paulo; 1976, Bienal Latino-Americana de Desenho em Montevidéu/ Uruguai; 1977, Bienal de Valparaíso/Chile; 1978, Bienal Latino-Americana de São Paulo; entre tantos salões e mostras. Em 1978, recebeu o Prêmio Aquisição (Pintura, Salão

Nacional de Arte) em Belo Horizonte. Fonte: <<http://www.art-bonobo.com/valdirsarubbi/02-sabi.htm>>, acesso em 04/12/11 (21h44).

LXII/**Eli Heil por Roberto Pontual**

"(...) "De um relance nos apercebemos de suas qualidades imagísticas, plásticas e técnicas. Assim, após os primeiros trabalhos em superfície inteiramente bidimensional, as pinturas vieram adquirindo relevo no manejo de sulcos na tinta, até chegar ao acréscimo mais recente de bonecos de enchimento aplicados sobre o plano trabalhado da tela; neste caminho,(...) suas peças continuam preservando a deformação ingênuo-expressionista nas máscaras de alucinação violentamente coloridas, como registro direto do inconsciente fluído". Texto In: HEIL, Eli apud PONTUAL, Roberto. *Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois*. Apresentação de Roberto Pontual. São Paulo: Collection: 1973.

LXIII/**Eli Heil por Walter Zanini**

"O tempo é uma função onipresente de seu espaço: ela o inscreve nesse universo feérico de cores 'fauves' (aplicadas à tela por um pequeno estilete) e ele escorre no ritmo ondulatório do desenho de impressionante peculiaridade psicológica. Somos captados por essa atmosfera de 'despaçamento', sentimo-nos nos limites da alucinação. Uma organicidade lógica aferra, porém, todas essas imagens oscilantes que na evolução da artista partem sempre de sua vivência interior, razão de sua admirável autenticidade". Texto In: HEIL, Eli apud ZANINI, W. *Pinturas e desenhos de Eli Heil*. Introdução de Walter Zanini. São Paulo: MAC/USP: 1966. Fonte: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?/acesso em 04/12/11 (18h30).

LXIV/**Alcides Santos por Jacob Klintowitz**

"(...) A sua maneira de pintar é livre e solta. O pincel circula livremente pelo espaço, inventando metáforas circulares. E as figuras se estabelecem sem a preocupação da perspectiva ou da construção. Simplesmente nascem no espaço, ocupam o suporte e a imaginação, ingênuas e fortes, declarando o seu direito à existência e o seu compromisso com a vitalidade..." Texto IN: SANTOS, A. apud KLINTOWITZ, J. Revista Shalom, nº 157, São Paulo, 9-1978. Fonte: <http://alexandreflamingac.blogspot.com/2009/02/alcides-santos.html>, acessada em 04/12/11 (19h00).

LXV/**Israel Pedrosa por Miriam de Carvalho (ABCA)**

"A produção artística de Israel Pedrosa entrelaça instâncias poéticas e resultados de pesquisas científicas por ele iniciadas a partir da visão da Cor Inexistente. "Fascinante desvelamento de matizes, luzes, sombras. Dinamizando as cores, Pedrosa alcança a essência da Pintura. Por meio dos contrastes de luzes e sombras, ele desvela as nuances dos matizes".[...] Texto In: PEDROSA, I. apud CARVALHO, Miriam. Israel Pedrosa. São Paulo: Revista Agulha, nº39, São Paulo. [s/d] Fonte: <http://www.revista.agulha.nom.br/ag39pedrosa.htm>, acesso em 10/12/11 (20h40).

LXVI/**Grupo CAYC**

Liliana Porter (Argentina), 1941. Professora no *Queens College, City University* de Nova York (1991-2007). Não consta em seu CV a participação na I Bienal Latino-Americana de 1978, no entanto nesse mesmo ano ela ganhou o Primer premio, Arte Argentino 78, no *Museu de Bellas Artes de Buenos Aires* (AG). Dedicase à sua arte, e reside em Nova York desde 1964. Fonte: <http://lilianaporter.com/> acesso em 10/12/11 (22h40). Com uma carreira de sucesso, Martha Minujin (1943), uma das mais importantes profícuas artistas da Argentina, conhecida mundialmente, é considerada pioneira nas artes visuais da Pop Art. Fonte: <www.martaminujin.com/>, acesso em 04/12/11 (23h11). José Maria Cáceres tem uma escola em seu nome. Apresentou na Bienal a obra "Hipótese de catástrofe" (Mitos e magia de origem indígena) ocupando 60m2. Catálogo, p.42. Juana Butler, Fonte: <http://issuu.com/bienal/docs/>, acesso em 10/12/11 (20h45). Xul Solar (San Fernando, 1887 - 1963) Pintor argentino. Hijo de madre italiana y padre alemán, Óscar Agustín Alejandro Schulz Solari. Considerado um é um dos maiores nomes das artes plásticas da Argentina no século XX. As obras de Xul Solar foram sendo reveladas aos poucos em mostras coletivas. A primeira individual aconteceu em 1929, na entidade *Amigos Del Arte*, com 62 obras Fonte: www.biografiasyvidas.com/biografia/x/xul_solar.htm.

Desde 1968, Jorge Glusberg dirigiu o *Centro de Arte y Comunicación* – CAYC, em Buenos Aires, celeiro de uma nova geração de artistas argentinos que propiciou a formação do coletivo conhecido como Grupo de Los Trece (Grupo dos Treze), que reuniu os artistas Jacques Bedel, Luís Bedit, Dujovny Gregorio, Gizburg Carlos, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Marotta Vicente, Pazos Luís, Portillos Alfredo, Juan Carlos Romero, Julio Teich, Horacio Zabala e Alberto Pellegrino. Glusberg faleceu em 02/12/2012. Fonte: <http://www.revistabrasileiros.com.br/2012/02/06/o-adeus-de-glusberg/>, acesso em 22/04/12 (19h05).

LXVII/**David Lamelas**

Entre questões de espaço, tempo e linguagem, David Lamelas realiza propostas escultóricas em que o fundamental não é a materialidade física dos volumes e objetos. O espaço incide conceitualmente em seus trabalhos, oferecendo-lhe possibilidades de assimilação de diferentes culturas e conhecimentos, bem como de ampliação da consciência temporal e sobre os deslocamentos do corpo. O tempo, para o artista, é uma ficção fundamental para a regulação de processos de comunicação com o fazer artístico e político; e a linguagem é algo que pode ser organizado em sistemas provisórios que recondicionem as relações entre audiência, espaço expositivo e vida cotidiana. Fonte: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29Bienal/Participantes/> e http://www.luxonline.org.uk/artists/david_lamelas/index.html, acessos em 10/12/11 (23h00).

LXVIII/Fernando De Szyszlo Valdelomar

Seu trabalho está nos museus e entre as coleções mais importantes do mundo, exemplificando Museu de Arte Moderna, São Paulo, e o Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Quando se fala de sua pintura, fala-se de suas ilusões aos rituais, mitos e a geografia dos oceanos, desertos que são frequentemente associados com os locais sagrados das culturas pré-colombianas. Fonte: <http://www.picassomio.com/fernando-de-szyslo.html>, acesso em 10/12/11 (23h10), e Revista de Cultura Agulha, S/P, 2004.

LXIX/Juan Camilo Uribe

Na década de 1970, Juan Camilo Uribe tomou o 'coração sagrado de Jesus' que estava em milhares de paredes e estatuetas de 'Doutor José Gregório Hernández', que compartilhava a prateleira com a figura da criança de 20 de Julho, e levou-os para a atmosfera da arte. Estas imagens enraizadas na cultura popular, juntamente com outras, tornou-se parte fundamental da sua proposta artística. Década de 70, foi a época em que Uribe lançou as bases para seu trabalho. (T.A.) Fonte: <http://www.banrepultural.org/exposicion-camilouribe.htm>, acesso em 10/12/11 (23h30).

LXX/Luis Alberto Solari

Ele participou na XI Bienal Internacional de São Paulo. Em 1955, obteve o primeiro prêmio de desenho no Salão Nacional. Em 1970, ele decidiu se estabelecer nos Estados Unidos. Em 1975 ele começou seu trabalho para a edição do livro 'Fábulas de Ésopo' com vinte gravuras em cobre, para o estúdio de Pascual Fort (1975-1979). Nos anos seguintes multiplica a participação de seu trabalho em amostras dos EUA, na América Latina e várias capitais europeias no Oriente próximo. (T.A) In: Catálogo da I Bienal Latino-Americana de São Paulo. São Paulo: Cart Color:1978,p.37/39.

LXXI/Artistas ausentes importantes

Roberto Matta Echaurren (Santiago, Chile 1911-2002) Matta deixou o Chile ainda jovem e não gostava de ser chamado de artista latino-americano. Foi um dos poucos artistas surrealistas a se envolver em temas tanto políticos, como social e espiritual, sem abandonar as mutações de seu biomorfismo. Fonte: http://rogallery.com/Matta_Roberto/matta-biography.htm, acesso em 10/12/11 (23h40) (tradução da autora). Fernando Botero, (1932, Medellín, Colômbia). Sua obra tornou-se única e com uma busca contínua de pesquisa para dar volume e realidade aos seus personagens. Fernando Botero é um dos observadores mais agudos da conjuntura colombiana e é interessante notar os dois traços mais salientes de quase toda a sua obra: suas figuras são gordas e têm a boca fechada. Parecem pessoas bem enredadas em sistemas de clientelismo, no qual recebem comida em troca de seu silêncio.

Fonte: <http://www.fernandobotero.com/biography.shtml>, e http://www.passeiweb.com/biografias/fernando_botero, acesso em 10/12/11 (24h00). José Gamarra (1934, Tacuarembó/Uruguay) Na pintura de Gamarra, que chama mais a atenção é a precisão de sua pincelada. Sua pesquisa abrange tanto a botânica como a zoologia, geografia ou história. Este conhecimento da flora, da fauna e da história da América Latina sugerido após a riqueza deslumbrante das paisagens e dos diferentes temas que aparecem em suas pinturas. A identidade cultural é marcada por influências mestiças, técnicas híbridas e científicas e intrusões - por vezes violentas - em sua própria história, em sua própria subjetividade ou a do país. Os mitos e relatos dos fundadores, os heróis da lenda, como sirenes ou Saint George que abate o dragão, misturam-se aqui com representações do simbolismo do pintor, tais como a anaconda, que representa o imperialismo do poder americano. A identidade não aparece como algo fixo, mas, que é evolutiva e preserva a sua parte da singularidade. (T.A.) Fonte: <http://spanish.josegamarra.com/>, por Garante Cappatti, acesso em 11/12/11 (6h00) Anibal Vilacis, artista equatoriano. Consta apenas seu nome no Catálogo, p.37, mas, não há nenhuma bibliografia relacionada no país. (p.104-5).

LXXII/Armando Julio Reverón

Depois que se seguiu um período depressivo se refugiou em um universo mágico que, em torno a objetos e bonecos criados por ele, deu à luz a última e delirante fase expressionista do seu trabalho; etapa figurativa caracterizada pela utilização de materiais como giz, lápis de cor e por uma fantasia teatral que estava se tornando cada vez mais incontrolável; mas, através de um desenho que aspirava à legitimidade acadêmica de correção, procurava restabelecer o equilíbrio emocional de si mesmo (T.A.) Fonte: <http://www.venezuelatuya.com/biografias/reveron.htm>, acesso em 11/12/11 (7h00).

LXXIII/Happenings

O termo intermídia foi criado pelo poeta Dick Higgins na década de 60, abrangendo a inter-relação entre meios diversos, o 'entremeios'. Higgins considerava o *happening*, entremeios por ser algo que abria um espaço 'entre', um intermeio, pois, era um terreno desconhecido que ficava entre a música, a colagem e o teatro. Higgins foi fundador e membro do grupo Fluxus, originariamente denominado por Happenings Fluxus Intermedia and Something Else Press. Fonte: <http://www.fluxus.org/classic/higgins.html> e In: 19º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. MEIRELLES, Lucila. "Entre Territórios": Cachoeira/Bahia: Brasil, p.1430, 2010. Acesso em 12/11/11 (20H00)

LXXIV/Paulo Mendes da Rocha

É na cidade de São Paulo também que o arquiteto passou a maior parte da vida. Pertence à geração de arquitetos modernistas liderada por João Batista Vilanova Artigas. Mendes da Rocha assumiu nas últimas décadas uma posição de destaque na arquitetura brasileira contemporânea, tendo sido galardoado no ano de

2006 com o Prêmio Pritzker, o mais importante da arquitetura mundial. Dentre as OSs mencionadas, reformou a Pinacoteca de SP, e o Museu da Língua Portuguesa, pertencente a Organização Social Poiesis. Fonte: <http://www.poiesis.org.br/mlp/institucional.php>; <http://www.wikiarq.com/projetos/62>, acesso 12/01/12, (15h40).

LXXV/**I Encontro Ibero-Americano de Críticos de arte e artistas plásticos**

Na visão de Aracy tornara questionável essa denominação 'Ibero-Americano' do encontro por seu caráter incompleto em relação às heranças ancestrais bem como 'nostálgica e pouco real na dissimilitude das realidades ibérica e latino-americanas'. Do Brasil compareceram: Roberto Pontual, Aracy e Carlos Von Schmidt, além de Heloisa Lustosa diretora MAM RJ. E só artistas do RJ estiveram expondo. Aracy cita que o núcleo do encontro foram as quase 30 comunicações trazidas à plenária pelos críticos presentes: "Como uma constante por não haver sido fixado uma temário específico, a preocupação de definição da identidade latino-americana no seu fazer artístico, sua articulação e tentativa para abordagem dessa criatividade". No texto declarou sumariamente que entre todas as comunicações a de Marta Traba (nacionalismo e tradição) e de Ida Rodriguez Prampolini (revisão crítica do dadaísmo), eram as mais polêmicas. Explicou que estava vinculado ao exarcebado individualismo burguês e apontava o negativismo das posturas gratuitas em relação à arte latino-americana, exemplificando o ataque direto às avarias das atividades do CAYC de Jorge Glusberg. In: AMARAL, Aracy. Arte e meio artístico: entre a feijoada e x-burguer (1961-1981): São Paulo: Nobel: 1983.

LXXVI/**Bienal do Vazio' de 2008**

A 28ª Bienal de São Paulo, reconhecida por este apelido, 'Bienal do Vazio', causou muitas controvérsias, como o próprio relato do curador daquela Bienal Internacional Ivo Mesquita ao jornalista Fábio Cypriano da Folha de São Paulo, em 26/04/2008, 08h53: "A próxima edição da Bienal, programada para ser inaugurada em 26 de outubro, não irá escapar do apelido de 'Bienal do Vazio'. Afinal, 12 mil m2, o segundo andar inteiro do pavilhão da Bienal, estarão desocupados, em razão da crise pela qual a instituição passa". É a prova de que a situação financeira da FBSP continuava com má gestão administrativa. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u395944.shtml>, acessada em 12/01/2012 (16H00). E outro artigo da Folha de S.Paulo, publicada pelo mesmo crítico editorial, afirma que a 'Bienal do Vazio' além de ter um andar inteiro vazio, ou seja, sem obras expostas, o então presidente, Pires da Costa, se envolveu em escândalos, com um rombo em que a fundação chega a R\$4mi. Fonte: Folha de São Paulo. Ilustrada. Bienal tem contas bloqueadas por inadimplência. São Paulo: sexta-feira: 27/01/12, [nº?], p.E3, por Fábio Cypriano. Cf. Todo o artigo se encontra na Nota de fim: I.

LXXVII/**Carmen Portinho (AICA-Brasil)**

Participa da batalha que levaram a cabo os intelectuais cariocas pela criação de um Museu de Arte Moderna, similar ao existente em São Paulo. Em 1952 é nomeada diretora da nova instituição e começa o desafio de construir uma nova sede: consegue um espaço no Aterro desenhado por Burle Marx, e Affonso Reidy é encarregado do projeto do MAM, criando um dos edifícios mais importantes da arquitetura moderna brasileira. Ao receber em 1953 a visita de Max Bill, interessa-se pelo ensino do desenho industrial na nova Hochschule für Gestaltung de Ulm e propõe a realização de cursos similares no museu. A partir de então se dedica ao objetivo de fundar uma escola no Rio de Janeiro. Com a ajuda de Tomás Maldonado e Otto Aicher – que ministram cursos em 1956 –, cria-se a ESDI (Escola Superior de Desenho Industrial, primeira da América Latina), e atua como diretora da instituição entre 1967 e 1988. Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.015/853>, acesso em 15/12/01(16h00). Portinho viria a receber o Prêmio Gonzaga Duque (destinado a crítico associado, pela sua atuação ou publicação de livro) em 1988 pela ABICA.

LXXVIII/**Mauricio Segall**

Filho do artista Lasar Segall com a escritora e tradutora Jenny Klabin Segall, Mauricio nasceu em Berlim, onde viveu seus primeiros meses de vida. Em 1954 casou-se com a atriz Beatriz Segall, com quem tem três filhos. Em 1970, Maurício foi preso pelo regime militar brasileiro e condenado a dois anos de prisão em 1973 pelo Tribunal Militar de São Paulo. Em 1967, ele e seu irmão, Oscar Klabin Segall, fundaram o Museu Lasar Segall. Durante trinta anos, de 1967 a 1997, inclusive nos anos passados na prisão, Maurício Segall esteve à frente da instituição, localizada em São Paulo, sendo também uma das OSs aqui mencionadas. Sua gestão definiu os rumos que até hoje constituem a estrutura e as atividades do museu, que cresceram a partir da incorporação à Fundação Pró-Memória, depois ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e finalmente ao Ibram/MinC. Fonte: <http://www.cultura.gov.br/brasilidade/agraciados-2010/mauricio-segall/>, acesso em 15/01/12 às 15h50.

LXXIX/ Carta de Marta Traba ao presidente da FBSP em 10 de outubro de 1980.

LXXX/ Imagem do link do catálogo na internet, página oficial da FBSP, a partir de junho de 2011.

<http://issuu.com/bienal/docs/nameb1fc34> (catálogo I Bienal Latino-Americana) digitalizada em 30 de junho de 2011 pela FBSP. I BIENAL LATINO-AMERICANA INI I BIENAL LATINO AMERICANA 3 DE NOVIEMBRE A 17 DE DIZEMBRO DE 1978 PAVILHÃO ARMANDO DE ARRUDA PEREIRA - IBIRAPUERA - SÃO PAULO - BRASIL ... PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO (SECRETARIA DE CULTURA) GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO (SECRETARIA DE CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA) GOVERNO FEDERAL (MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES - MINISTÉRIO DE EDUCAÇÃO E CULTURA - FUNARTE) FRANCISCO MATARAZZO SOBRINHO Sua última idéia: BIENAL LATINO AMERICANA

Acessado em 12/07/11, (18h30).

LXXXI / Artigo: Folha de São Paulo. Ilustrada. *Bienal tem contas bloqueadas por inadimplência*. São Paulo: sexta-feira: 27/01/12, [nº?], p.E3, por Fabio Cypriano.

FOLHA DE S. PAULO

Bienal tem contas bloqueadas por inadimplência

Processo da Controladoria Geral da União constatou uso irregular de verbas públicas no total de R\$ 32 mi

Fundação Bienal acionou a Justiça para resolver o caso; próxima edição da mostra, prevista para setembro, pode ser adiada

FABIO CYPRIANO
CRÍTICO DA FOLHA

Apesar de ter cerca de R\$ 11 milhões em caixa, a Fundação Bienal ligou o botão de alarme em relação à realização da 30ª Bienal de São Paulo, cuja abertura está prevista para o dia 7 de setembro.

Motivo: desde o dia 2 de janeiro as contas da instituição estão bloqueadas pelo Ministério da Cultura (MinC) por inadimplência.

"A realização da Bienal está correndo risco, justo agora que estávamos com tudo para fazer uma mostra memorável, já que o curador foi selecionado com dois anos de antecedência e 80% do orçamento está garantido", disse, anteontem, Heltor Martins, presidente da Bienal.

A inadimplência foi decretada devido a um processo da Controladoria Geral da União, que teve início em abril de 2009 (veja quadro ao lado).

Ele apontava irregularidades em 13 processos da Bienal, ocorridos entre 1999 e 2006, nas gestões de Carlos Bratke e Manoel Francisco Pires da Costa.

No total, a Bienal teria feito mau uso de verbas públicas no total de R\$ 32 milhões, o que foi noticiado pela *Folha* na época. É de praxe que entidades inadimplentes tenham as contas bloqueadas pelo MinC.

"Em 2009 eles nos pediram esclarecimentos sobre esses processos e nós fornecemos. No ano passado, chegamos a devolver ao MinC cerca de R\$ 700 mil, porque foi alegado que, em 1999, foi consertado o telhado da Bienal sem que a verba estivesse liberada", conta Martins.

Procurado pela *Folha*, o Ministério da Cultura não res-

DOZE ANOS DE CRISE NA BIENAL

Prédio da Bienal, no parque Ibirapuera

2000 O curador da 25ª Bienal, Ivo Mesquita, renuncia, contrariado com a proposta do presidente Carlos Bratke de postergar a mostra por um ano por falta de recursos. Na época, Bratke disse que o conserto do telhado do prédio acabara com os recursos da mostra

2002 A 25ª Bienal ocorre, dois anos depois: a maior parte do financiamento é feita pelo governo federal e há atraso no pagamento de prestadores de serviço

2006 O presidente da Bienal, Manoel Francisco Pires da Costa, atrasa pagamentos da 27ª Bienal. Parte das dívidas são sanadas apenas em 2009

2008 A "Bienal do Vazio" tem um andar sem obras. O então presidente, Pires da Costa, se envolve em escândalos. Rombo da instituição chega a R\$ 4 mi

2009 Heltor Martins é eleito presidente da fundação. Com o apoio do Ministério da Cultura, acaba com as dívidas da instituição e promove a 29ª Bienal, em 2010, com um orçamento de cerca de R\$ 30 milhões. CGU aponta irregularidades no uso de R\$ 32 milhões de gestões anteriores, envolvendo 13 processos, e pede esclarecimentos à Bienal

2011 A fundação devolve cerca de R\$ 700 mil ao MinC para que não seja considerada inadimplente, já que o conserto do telhado, um dos 13 processos da CGU, é considerado irregular

2012 No dia 2/1, as contas bancárias são bloqueadas, pois os processos são considerados como não esclarecidos. A 30ª Bienal, com início previsto para setembro, entra em risco

ral solicitando a revisão do caso e espera resolver o problema rapidamente.

"Se não conseguirmos reverter até meados de fevereiro, a situação fica complicada. Já tivemos que atrasar o

mento de R\$ 30 milhões aprovado pelo MinC.

"Pela nossa experiência, sabemos que podemos realizá-la com menos, algo em torno de R\$ 27 milhões, sendo R\$ 22 milhões para a obra e R\$ 5 milhões para a administração da mostra", conclui Martins.

minimizar as contas bloqueadas pelo MinC.

"Em 2009 eles nos pediram esclarecimentos sobre esses processos e nós fornecemos. No ano passado, chegamos a devolver ao MinC cerca de R\$ 700 mil, porque foi alegado que, em 1999, foi consertado o telhado da Bienal sem que a verba estivesse liberada", conta Martins.

Procurado pela *Folha*, o Ministério da Cultura não respondeu até o fechamento desta edição.

BIENAL EM RISCO

A Fundação Bienal entrou com petição na Justiça Fede-

ral solicitando a revisão do caso e espera resolver o problema rapidamente.

"Se não conseguirmos reverter até meados de fevereiro, a situação fica complicada. Já tivemos que atrasar o início de ações do educativo. Enquanto eles analisam o passado, estão inviabilizando o presente", diz Martins.

A 30ª Bienal, com curadoria do venezuelano Luis Pérez-Oramas, tem um orça-

mento de R\$ 30 milhões aprovado pelo MinC.

"Pela nossa experiência, sabemos que podemos realizá-la com menos, algo em torno de R\$ 27 milhões, sendo R\$ 22 milhões com dinheiro incentivado e R\$ 5 milhões de recursos próprios", diz o presidente da Bienal — a quantia bloqueada é a que tem incentivo. "Mas só com R\$ 5 milhões teremos que adiar a mostra", conclui Martins.

início previsto para setembro, entra em risco

LXXXII/Criatividade

Domenico de Mais refaz os trajetos da história da humanidade tendo como fio condutor a criatividade e os grupos criativos. Mostra-nos por meio de uma vasta pesquisa, que a maior parte das criações humanas é obra não de sábios isolados, e sim, de grupos e comunidades, ou seja, o sujeito histórico da criação é a sociedade em que este homem vive. Ver mais In De MASI, Domenico. *Descoberta e invenção*. Rio de Janeiro: Sextante, 2005, p16-17. (Criatividade e grupos criativos v 1). Criatividade vem originalmente da palavra 'criar'. E na concepção da artista plástica Fayga Ostrower, 'criar é formar'. A criatividade humana impulsiona o agir, que nos remete a percepção que temos de nós mesmos. Se analisarmos a história do homem, compreendemos que o potencial criador que está diretamente atrelado à criatividade, é um fator de realização, e está sempre em constante transformação. E por trás de todo ato há sempre uma intenção, mesmo inconscientemente. Estas intenções são nossas escolhas e alternativas que assumimos mediado por critérios elaborados e estruturados previamente.

LXXXIII Arthur Bispo do Rosário (1911 - 1989)

Biografia (Japaratuba SE 19111 - Rio de Janeiro RJ 1989). Artista visual. Em 1925, muda-se para o Rio de Janeiro, onde trabalha na Marinha Brasileira e na companhia de eletricidade Light. Em 1938, após um delírio místico, apresenta-se a um mosteiro que o envia para o Hospital dos Alienados na Praia Vermelha. Diagnosticado como esquizofrênico-paranóico, é internado na Colônia Juliano Moreira, no bairro de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. Entre 1940 e 1960, alterna os momentos no hospício e períodos em que exerce alguns ofícios em residências cariocas. No começo da década de 1960, trabalha na Clínica Pediátrica Amiu, onde vive em um quartinho no sótão. Ali, inicia seus trabalhos, realizando com materiais rudimentares diversas miniaturas, como de navios de guerra ou automóveis, e vários bordados. Em 1964, regressa à Colônia, onde permanece até a sua morte. Cria por volta de 1.000 peças com objetos do cotidiano, como roupas e lençóis bordados. Em 1980, uma matéria de Samuel Wainer Filho para o programa Fantástico, da TV Globo, revela a produção de Bispo. Dois anos depois, o crítico de arte Frederico Moraes inclui suas obras na exposição À Margem da Vida, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ. O artista tem sido enfocado em filmes de curta e média-metragens; em livros, como Arthur Bispo do Rosário: o Senhor do Labirinto, de Luciana Hidalgo; e ainda em peças teatrais. Em 1989, é fundada a Associação dos Artistas da Colônia Juliano Moreira, que visa à preservação de sua obra, tombada em 1992 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Artístico e Cultural - Inepac. Sua produção está reunida no Museu Bispo do Rosário, denominado anteriormente Museu Nise da Silveira, localizado na antiga Colônia Juliano Moreira.

Notas1: Segundo registros da Light, onde trabalha entre 1933 e 1937, nasce em 16 de março de 1911. Nos registros da Marinha de Guerra do Brasil, onde serve entre 1925 e 1933, consta 14 de maio de 1909

À DIRETORIA EXECUTIVA DA FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

DE: FÁBIO MAGALHÃES

ASSUNTO: CURSO DE MONITORES

O curso de monitores representa para muitos jovens uma oportunidade, que só a Bienal propicia, de convívio íntimo com a arte e com artistas, somando-se a responsabilidade de orientar o público na leitura de obras contemporâneas. Passaram pelo curso de monitores, desde as primeiras bienais, diversos alunos que mais tarde se revelaram pesquisadores e críticos de arte, como também inúmeros artistas.

Em 1975, através de uma iniciativa de Radhâ Abramo, Raphael Buongiorno Netto organizou um curso mais extenso, com a duração de um ano, envolvendo diversos professores, o que propiciou uma análise mais aprofundada, de nível universitário, formando um grupo de monitores mais capacitados. Essa experiência se manteve, desde então, baixo minha responsabilidade e auxiliada por Vera Helena Schimuziguer. Na última Bienal Internacional o fato de existir um projeto cultural prévio à mostra permitiu montar um curso inteiramente voltado à análise das propostas aprovadas e das obras apresentadas.

O curso dividiu-se em duas partes, uma de reflexão e de pesquisa dos proplemas contidos nas sete "Proposições Contemporâneas", e a outra de história da arte tendo como ponto de partida a obra de Marcel Duchamp e o movimento dadaísta. Foram convidados diversos artistas e críticos de arte, entre eles: Marcelo Nitsche, sobre o artista e a cidade; Mauricio Fridman, sobre arqueologia do urbano e poesia espacial; Clara Meneses, sobre recuperação da paisagem; José Roberto Aguilar, sobre Vídeo Arte; Maria Bonomi, sobre os objetivos e as propostas culturais do Conselho de Arte; Ernestina Karman, sobre os objetivos da monitoria; entre outros.

O trabalho de pesquisa realizado pelos alunos durante os últimos cursos (desde 1975) versando sobre crítica de arte no Brasil, tendências contemporâneas, sobre artistas contemporâneos, fazem hoje parte do acervo do arquivo da Bienal, e são contribuições que enriquecem a bibliografia artística brasileira.

É importante relatar as dificuldades financeiras que o curso sofreu. Não contando com verbas da Fundação Bienal de São Paulo, o curso foi obrigado a auto financiar-se. Entretanto, sendo a maioria estudantes universitários, as mensalidades tiveram que ser reduzidas, também as exigências de trabalho e estudo provocaram uma seleção natural. Diminuída a mensalidade e o número de alunos o curso tornou-se deficitário, ficando os professores e conferencistas prejudicados na sua remuneração. Contudo o curso realizou-se mantendo sua programação inicial.

Será necessário estudar uma forma de dotação de verbas para o curso de monitores que garanta a remuneração dos professores e possibilite a contratação de conferencistas.

Apesar da reformulação e do aperfeiçoamento do curso, a prática da monitoria escapa à responsabilidade do curso enquanto sua operacionalidade. Todos os monitores aprovados realizaram seminários e submeteram-se a trabalhos de pesquisa demonstrando ter não apenas conhecimento, como aptidão para cumprir a tarefa de monitoria. Entretanto não se pode deixar de reconhecer que os monitores, nesta última bienal, operaram de forma desorganizada, chegando a prejudicar o atendimento ao público, e principalmente às escolas. Este fato se deve fundamentalmente a problemas organizativos, é necessário determinar com clareza os compromissos, as responsabilidades e os horários. Para superar os erros ocorridos seria conveniente elaborar um plano de atuação dos monitores, prevendo as exigências da mostra, bem como, será preciso elaborar um calendário de visitas em grupos, principalmente daquelas mais numerosas e aonde os monitores são mais necessários, ou seja, do ensino estadual.

São Paulo 31 de março de 1978

Fabio Magalhães

PROPOSTA DE CURSO DE MONITORES PARA A I BIENAL LATINO AMERICANA

Prof. Fabio Magalhães

assistente Regina Ferreira da Silva

Doutor

A proposta de curso foi elaborada a partir dos objetivos e das proposições expressos no regulamento da mostra.

A complexidade que envolve arte, mitos e magia no continente latino americano, exige um trabalho intenso ao nível conceitual o que torna urgente a implantação do curso para viabilizar o conhecimento e a familiaridade no tratamento das obras.

O curso preve uma duração de seis meses, a partir de abril, com duas aulas semanais de duas horas de duração, uma de discussão conceitual sobre a estrutura mítica e suas manifestações, e outro de análise de obras e de movimentos artísticos no continente que envolvam aspectos de mito e magia.

As aulas terão um caráter de "laboratório", interpretando textos e obras, discutindo problemas, realizando seminários, convidando especialistas e artistas, elaborando trabalhos críticos, etc.

Proposta de curso:

Aspectos do Mito

1. A estrutura mítica - a visão cosmogônica
2. A concepção dualista do universo
3. O pensamento mágico
4. Caos e cosmos
5. O tempo e o mito - prestígio das origens
 - O mito do eterno retorno
6. A noção de espaço - O sagrado e o profano
7. A sacralização da natureza - os mitos da fertilidade
 - a civilização do milho
8. Desacralização da natureza
9. Princípios da demitização
10. O mundo aberto e o esfacelamento do mito
11. Os mitos do mundo moderno (mass media)
12. A arte como representação das ações humanas

Arte Latino Americana e Suas Relações com o Mito e com a Magia

1. Sobrevivência de uma simbologia e de uma geometria cultural pré-colombiana no muralismo mexicano .
2. Sobrevivências de raízes culturais pré-colombianas na pintura latino americana.
3. O surrealismo na A. L. - a transposição de símbolos e signos da tradição europeia (México e outros países)
4. A influência da mitologia africana na arte brasileira
5. A revalorização de uma mitologia nacional (mitos e lendas) no modernismo brasileiro (Mario de Andrade e Oswald de Andrade).
6. Resistência e sobrevivência rural do mito e da magia - lendas populares (regionalismos)
exemplo: Amazonas - Chico da Silva
7. Tendências irracionais - o inconsciente e a fantasia no expressionismo no Brasil e na A.L.
8. Apropriação de temáticas autóctones na arte contemporânea brasileira principalmente a partir da década de 70.
9. Os mitos contemporâneos e a arte .
10. O mito, a lenda, a magia - procura das origens e de identidade cultural nas tendências contemporâneas no continente.

São Paulo, 31 de março de 1978

Fabio Magalhães

APRESENTAÇÃO DE DEFESA DE TESE A BANCA EXAMINADORA

(Inclusão conforme sugestão da Banca Examinadora)

Universidade de São Paulo

01 de junho de 2012 às 14hs

BANCA DE DEFESA Professores convidados

Profa. Dra. Geralda Mendes F. S. Dalglish (Lalada)

Profa. Dra. Maria Amélia Bulhões Garcia

Profa. Dra. Mariza Bertoli

Prof. Dr. Renato Braz Oliveira de Seixas

Orientadora: Profa. Dra. Lisbeth Ruth Rebollo Gonçalves

Orientanda: Carla Francisca Fatio

I BIENAL LATINO-AMERICANA DE 1978:

UMA PERSPECTIVA
HISTÓRICA E CRÍTICA
E O SEU LEGADO PARA
A AMÉRICA LATINA E BRASIL

*Mitos e magia no
cordel brasileiro* Luiz
Ernesto Kawall

PESQUISA

Este trabalho resulta de uma pesquisa, com leituras de fontes primárias, sobre a I Bienal Latino-Americana que ocorreu na cidade de São Paulo, no ano de 1978, no pavilhão da Fundação Bienal de São Paulo.

Apresenta uma análise de abordagem histórica sobre os acontecimentos, resgata a contribuição dos especialistas envolvidos no evento, artigos de jornal e teses apresentadas, que norteavam a mídia e o olhar crítico do período.

Traz ainda análises atuais que nos apresentarão elementos para subsidiar o melhor entendimento do fato em estudo.

PESQUISA

INVESTIGAÇÃO

Arte em sua
identidade
especificamente
latino-americana

Objetivo principal

compreender a relevância do debate sobre a arte

Pensamento
crítico da
América Latina
Contemporânea

E por extensão, compreender e estabelecer parâmetros históricos, identitários e culturais na paisagem desta integração latino-americana; elementos que trazem diversos atores para o contexto reflexivo, artístico, cultural de nosso país e do continente.

JUSTIFICATIVA

I Bienal
Latino-
Americana

Ponto importante no estudo foi verificar a razão pela qual esta Bienal não teve continuidade, apesar do impacto que trouxe aos debates da arte latino-americana

Os principais teóricos da época compareceram ao Simpósio

Meio artístico

Artistas atuantes no cenário cultural de 14 países, estiveram presentes na mostra

A I Bienal Latino-Americana aconteceu no cenário continental da América Latina e Caribe, em um período de muitos governos militares resistentes à arte e suas possíveis manifestações críticas

FBSP

E mostramos que no período entre 1965 e 1973, houve diversas edições internacionais e nacionais da Bienal que sofreram perdas em suas participações expositivas.

“De início é necessário que se reconheça que todo o discurso crítico é parcial, a começar pelo enfoque que o analista assume, um olhar entre tantos que se pretende crítico, mas, nem por isso deixa de ser parcial ou apaixonado”.

Mariza Bertoli

“Se existe o universal na arte ele não está na pele da obra, mas, no nível mítico, que a crítica deveria ajudar a ver. Portanto, nada mais amplo e livre que sugerir ‘mitos e magia’, para revelar a nossa diferença”.

Mariza Bertoli

ESTRUTURA DA I BIENAL LATINO-AMERICANA

- ❖ Estabeleceu-se um organograma operacional de trabalho

ESTRUTURA DA I BIENAL LATINO-AMERICANA - GESTÃO E CUMPRIMENTO DE METAS

ESTRUTURA DA I BIENAL LATINO-AMERICANA - CORPO DA PESQUISA NACIONAL

OBJETO DE INTERESSE E APLICAÇÃO DE PESQUISAS

❖ A documentação apresentou 3 temas principais (como o Simpósio)

- "Mitos e Magia na arte latino-americana"
- "Problemas gerais da arte latino-americana"
- "Propostas para as próximas bienais latino-americanas"

Documentação

Bienal

FBSP

❖ Dois objetivos fundamentais

- Teria fins didáticos
- Os recursos da premiação seriam utilizados na publicação de livros ou trabalhos referentes às três áreas; além da edição do catálogo geral, referente à mostra da Bienal

❖ A parte da Documentação estava atrelada aos debates do Simpósio e aos grupos de trabalho da Bienal.

ESTRUTURA DA I BIENAL LATINO-AMERICANA - DIVULGAÇÃO E PROMOÇÃO

Campanha
Publicitária

❖ Ineditismo da campanha

❖ Fonte de consulta significativa para se entender a criação de um evento latino-americano.

- Histórico: concurso era um ícone diferencial
- DPZ (Agência de Publicidade)

❖ Graciosidade financeira abonada por todos os parceiros

❖ Catálogo (único material publicado)

Criação de Alexandre
Wollner (DPZ)

ESTRUTURA DA I BIENAL LATINO-AMERICANA - MOSTRA EXPOSITIVA

♦ Abertura da Mostra, às 11hs do dia 3 de novembro de 1978 (Feriado de Finados)

Bienal Latino-Americana

Objetivo prático da Bienal

• Abrir espaços às manifestações culturais
• Mostrar a realidade do continente latino-americano, e sua identidade: (diversas vezes foi marginalizada na convivência com outros centros de expansão cultural)

• A Bienal apresentou novidades museológicas

14 países presentes

• Montagem dos stands: um acesso mais fácil
• A apresentação de atividades simultâneas que possibilitam ao visitante não especializado "um entendimento mais amplo do que estava exposto"
• Escolas circulando pelo espaço expositivo

“Existe uma identidade cultural *genuinamente* latino-americana”?

“A formação de uma identidade cultural pressupõe, necessariamente a *alteridade* e a *diferença*. Exige o reconhecimento da existência do *outro* e a aceitação de que o *outro* é diferente”.

Renato Seixas

O SIMPÓSIO

Capítulo II

s/identificação
Sonia Rangel

CAPÍTULO II

Apresentação

Simpósio

objetivo

Estudo em equipe e a expectativa de debates abertos para o enriquecimento de todos sobre um ideário que compreendesse a arte e a identidade do continente.

Em contraponto com a tendência de super valorizar a arte europeia e norte-americana

I Bienal Latino-Americana

Mostra expositiva

Os críticos olharam em direção às questões e dificuldades tanto internas, no aspecto local e regional, como nas relações internacionais, que estavam intrinsecamente ligadas às relações culturais.

❖ O papel crítico da imprensa

Era um período caracterizado por censuras impostas, e a FBSP estava apresentando uma proposta de bienal ousada e dirigida a um espectador social e culturalmente eclético, ao mesmo tempo, em que era acusada de ser bem regionalista.

❖ A crítica de arte em questão

Uma das análises indicadas a respeito da I Bienal Latino-Americana tangenciava a questão da crítica e sua **presença marcante** nas teses do Simpósio e na imprensa brasileira.

Para tanto, equacionamos compreender seu papel fundamental, ontem e no momento atual, com seu respectivo desempenho de tradutora dos significados artísticos, e sua função incentivadora de diversas pesquisas iconográficas dentre as diversas linguagens dos artistas.

❖ As expectativas da crítica sobre a Bienal Latino-Americana

Buscas por raízes pertinentes aos subtemas da pesquisa.

Abordagem: identidades dos povos latino-americanos, pensando os mitos desde aqueles de origem, às descrições dessas identidades.

Resultado: confirmaram o papel do artista e o processo desses mitos, por oposição à arte das academias.

“A arte trabalha os mistérios da alma humana, sem tentar desvendá-los nem explicá-los, mas antes os mantendo em suspenso”.

Maria Amélia Bulhões

O SIMPÓSIO

E A APRESENTAÇÃO DE ALGUMAS TESES

Capítulo III

Viagem bruxóica à
Índia
Franklin Cascaes

CAPÍTULO III

Apresentação de algumas das teses

Simpósio

4 dias

Debate e textos de pesquisadores

- Jacob Klintowitz | *A implantação de um modelo alienígena exótico e outras questões pertinentes: a seleção de futebol de 1978.*
- Nestor Garcia Canclini | *'Teoría de la supertrutura y sociología de las vanguardas artísticas'*
- Rita Eder | *'El debate latinoamericano en el artes: notas para una analisis'*
- Darcy Ribeiro | *'sem título'*
- Bengt Oldenburg | *'Mezecenazgo y mecanismos selectores'*
- Marianne de Tolentino | *'Problemas y esperanzas del arte dominicana hoy', 'Evolución del mito en la pintura dominicana.'*
- Ernesto Sábato | *'Anotaciones sobre la crises occidental y la desmistificación'*
- Jorge Romero Brest | *'Arte, a obra de arte/artes'*
- Carlos Espartaco | *'El mito del avestruz'*
- Israel Pedrosa | *'Arte, documentação didática.'*
- Adalice de Araujo | *'Mito e magia na arte catarinense'*
- Mirko Lauer | *'A mestiçagem cultural na América Latina é importante'*

Neste capítulo se explicita a diversidade, objetivando descobrir como se processa esta inter e transversalidade especificamente dentro desta Bienal.

O intuito é observar como se potencializa o diálogo de interpretação e integração na I Bienal Latino-Americana.

Alguns destes críticos de arte publicam em jornais, outros são autores independentes, que ocuparam (e ocupam) um quadro importante no cenário cultural e artístico no Brasil e no continente.

O ponto de vista de cada um foi preservado, analisou-se o tratamento que deram ao conceito identitário latino-americano, e a contribuição de cada um como observador cultural.

“Cultura são os modos de pensar, sentir e agir coletivos. (...) A cultura é dinâmica, é um devir, é um fazer permanente. Não há inferioridade ou superioridade entre as culturas, tem a cultura, portanto uma identidade de espaço e tempo.(...) As diferenças são a marca da diversidade”.

Lisbeth Rebollo Gonçalves

ARACY AMARAL

E O PROCEDIMENTO A II BIENAL LATINO-AMERICANA

s/identificação
Edgar Arandia Quirogh

Capítulo IV

CAPÍTULO IV

Exploramos, em especial, o pensamento da crítica Aracy Amaral, suas inquietações, e suas descobertas. E o roteiro de suas anotações em 1980, sob a continuidade ou não de uma Bienal Latino-Americana.

Aracy Amaral e o procedimento a II Bienal Latino-Americana

Coord.

2 anos mais tarde

Bienais
Latino-
Americanas

Histórico dos procedimentos

Questões elaboradas antes do debate dos críticos de arte

Vozes de Marta Traba, Carmen Portinho, Mauricio Segall, Fernando Lemos, Ivo Zanini

Reunião de críticos para decidir o futuro: 3 dias consecutivos de trabalho

5 Comissões plurinacionais estabelecidas

Vozes de Adriano Aquino, Roberto Cabrera, Maria Luisa Torrens, Horácio Safons,

Damián Bayón, Eduardo Serrano, Germán R. Caballero, Marianne de Tolentino,

Jorge Alberto Manrique, Miguel Angel Fernandes, Ticio Escobar, Nena Ossa, Walter Zanini,

Frederico Moraes

Síntese do material coletado

Votação | critério de representatividade

Análise de Aracy Amaral, Marta Traba

O ato de se reconhecer

Continuidade
ou não?

CAPÍTULO IV

Questões comuns às comissões elaboradas antes do Encontro

- ❖ A Bienal de São Paulo, serve para o mútuo conhecimento do artista e do meio cultural dos nossos países ou uma divulgação para o mundo do que se faz em arte na América Latina?
- ❖ Como se proporia uma Bienal Latino-Americana para a FBSP?
- ❖ Para que e para quem são as Bienais?
- ❖ Como seria a frequência das Bienais?
- ❖ Qual é a função das Bienais?

arte

Encontro
dos críticos
de arte da
AL

5 comissões/ + de 30 críticos

algumas da sugestões elaboradas

uma Bienal aberta ao debate, uma grande exposição promovendo diferentes linguagens simultâneas, com alternância de sua periodicidade e localidade, com intervalos maiores com a edição internacional, a sugestão da inclusão do espanhol no currículo escolar brasileiro, fortalecimento de um comitê consultivo, criação de um centro de documentação permanente, entre outras.

“O artista trabalha como um tecelão, com uma complexa gama de fios a tecer, fios de diferentes espessuras e propriedade. Sua maneira de construir nasce de sua história, da espiritualidade de seu mundo, um mundo que traduz via percepção visual”.

Lisbeth Rebollo Gonçalves

CAPÍTULO IV

O diálogo entre os críticos de arte tornou-se a base operacional para a formação e difusão das **vozes** que necessitávamos ouvir em nosso Continente.

Vozes que entenderam a importância desta única Bienal Latino-Americana aos olhos da contemporaneidade.

vozes

O olhar da arte pelo viés da Bienal Latino-Americana

arte

Resultados destas iniciativas

- Fomentou-se uma visão aberta do pensamento:
Nova atitude no que se referia ao recolhimento e troca de informações, coleta de dados, e valor pela representatividade
- Promoveu-se encontros entre críticos de arte, historiadores, pesquisadores, professores, jornalistas, músicos, cineastas, entre outros para discussão e debate dos conceitos sobre a arte latino-americana
No meio artístico surtiu efeito inédito; o que positivamente estimulou àqueles que participaram

CAPÍTULO IV

arte

- Estava cada vez mais, se tornando evidente a urgência de se estudar nas próprias obras, a latino-americanidade formada por elementos míticos e mágicos; e discutir esta procedência
- A Bienal Latino-Americana criara uma dicotomia decisiva na forma de se ver todo o material exposto

Votação = 3 modelos de Bienal

“Vivenciada pessoalmente a experiência, resta o gosto amargo da impotência”.

Aracy Amaral

“Morreu de morte matada. Assassinada. Até hoje descansa em paz. A espera de alguém com bom senso e visão suficiente para ressuscitá-la”.

Carlos Von Smith

Radha Abramo sinalizava os caminhos expostos de integração da América Latina na feitura daquela Bienal que suscitava muitas controvérsias, e positivava a ação corajosa de execução de pesquisa

Bienais Latino-Americanas

- “Se uma Bienal é contestada é porque é uma Bienal didática; e porque a discussão permanente é aprendizagem dialética”

Era o paradigma da época

Resultado: impossibilidade de mudança no estatuto; equívocos na representatividade

“Nas obras associadas aos ritos religiosos
existe sempre uma igreja ou santuário” (...)

Lalada Dalglihd

Considerações Finais

s/identificação
Lutgardo Molina

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Esses processos de formação, transformação e afirmação de identidades culturais tendem a oscilar entre a universalização crescente e a preservação tenaz das identidades locais. A identidade latino-americana está inserida nesses processos”.

Renato Seixas

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Função
museológica

Ampliou-se, com o intuito de estabelecer um programa contínuo de aperfeiçoamento, e melhor comunicação

Registro de
documentação

Mesmo com a constituição do **Acervo Wanda Svevo**, formado em 2004, não houve ainda a catalogação da Bienal Latino-Americana e das Bienais Nacionais. As edições internacionais foram se reorganizando na forma de expor esse conteúdo, e ganharam mais 'voz' e presença

Temas
expositivos

Depois da entrada no século XXI, pensou-se em criar mecanismos, mais eficientes, na escolha de **curadores vinculados às diversas regiões do mundo**, como extensão do olhar da Bienal, no intuito de projetar para o futuro os valores que se consolidam no processo histórico e não um rígido congelamento da memória do evento

Formação
educativa

O objetivo de se criar **propósitos didáticos e formativos** aos professores, estudantes, profissionais e investigadores da arte, esteve sempre presente nos princípios norteadores da instrução das bienais. Tornou-se hoje, um **valor agregado** às escolas da rede municipal e estadual de São Paulo, que se cadastram no 'Educativo' da FBSP

Encontros
LA

Observar todas essas vozes que nos dão o sentido de 'povo latino-americano', e nos auxiliam a compreender todas as possíveis diferenças que possamos vir a construir, para **somar habilidades e talentos** nessa diversidade que se espelha

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Bienal Latino-Americana em sua concepção individual, nunca mais aconteceu. Radha Abramo já havia anunciado em 1978, que esta Bienal precisava **primeiramente viver a experiência do seu passado próximo**, para posteriormente, tomar novos rumos, porque avaliar-se a si própria não era uma acomodação ou recuo histórico, era o contrário disso.

A metodologia de trabalho é ainda um espaço que se movimenta, e a historiografia se faz com frequência essencialmente cronológica e pouco crítica.

Trinta e três anos, e aqui apenas se começa uma investigação ...

Um ensaio crítico, sobre uma Bienal que se fez em plena ditadura militar, e que, apesar de ter sido 'silenciada', marcou um lugar na história do Brasil.

Para Radha, a Bienal Latino-Americana significou o ponto de partida, porque propunha a si mesma, para o artista e para o crítico, os fundamentos da autocrítica.

Talvez, chegamos agora a outro 'ponto de partida' para entender as possibilidades que essa fruição da arte gestou, e nos oferece a algo que ainda buscamos: **um discurso internacional sem perder o sentido da própria identidade latino-americana.**

Esse foi um dos caminhos abertos, e que continuamos a perquirir.

Arte na
América
Latina e
Caribe

“A arte procura guiar o espectador a ‘ver’ e, ao mesmo tempo, ‘tomar consciência’ de que algo lhe escapa, uma vez que é impossível lhe captar todas as nuances”.

“Esta condição da imagem artística permite ao artista, então, retomar, “os mitos oriundos de distintos tempos e diferentes regiões que se encontram no acervo de uma memória cultural, e com eles instaurar os novos ritos da arte”.

Maria Amélia Bulhões

CONSIDERAÇÕES FINAIS

- Como Samuel Huntington, Mircea Eliade também afirmou: “Um sujeito ou grupo sabe quem é, na medida em que consegue perceber quem não é”. E acrescenta: “Não existe uma só identidade cultural para um indivíduo ou grupo social. Há vários graus e dimensões possíveis de identificação cultural; mais amplos ou mais restritos”.
- Nesse vasto mundo de culturas que se miscigenam em suas etnias, o homem não busca a guerra, busca e constrói *redes solidárias*. A ideia da obra aberta continua como conceito mais exequível para os tempos atuais. O processo é contínuo, e pode ser refeito, se necessário. O reconhecimento desta Bienal Latino-Americana se faz indispensável, para isto.

s/identificação
Osvaldo Salerno

Obrigada a todos ☺