

AS BIENAS NACIONAIS DE SÃO PAULO: O CASO DA PRÉ-BIENAL 1970

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Professora da Universidade Federal de Juiz de Fora. Doutora em Artes Visuais pela Unicamp.

renatamaiazago@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2634-8406>

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar a primeira de uma série de quatro exposições realizadas pela Fundação Bienal de São Paulo entre os anos 1970 e 76, denominadas Bienais Nacionais de São Paulo. Buscou-se analisar o motivo pelo qual foi criada a Pré-Bienal 1970, a sua função e a sua relevância para a Fundação Bienal de São Paulo e para o cenário histórico-artístico do período, a partir de pesquisa elaborada em documentos históricos presentes no Arquivo Histórico Wanda Svevo, da historiografia da arte e da crítica da época. Apesar de serem mostras organizadas pela Fundação Bienal, as Bienais Nacionais foram marginalizadas pela própria história construída pela Fundação e preteridas pela historiografia da arte.

Palavras-chave: Bienais Nacionais de São Paulo, Fundação Bienal, arte brasileira na década de 1970.

ABSTRACT

The objective of this paper is to present the first in a series of four exhibitions held by the São Paulo Biennial Foundation between the years 1970 and 76, called National Biennials of São Paulo. Based on research elaborated in historical documents in the Historical Archive Wanda Svevo, the aim was to analyze the causes that led to the creation of the Pre-biennial of 1970, its role and its relevance for the São Paulo Biennial

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **AS BIENAS NACIONAIS DE SÃO PAULO: O CASO DA PRÉ-BIENAL 1970.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.

v.7, n.13: mai..2017

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

101

Foundation and for the historical and artistic scenario of the period. Despite being exhibitions organized by the Biennial Foundation, the National Biennials were marginalized by the history built by the Foundation and overlooked by the historiography of art.

Keywords: *National Biennial of São Paulo, Biennial Foundation, Brazilian art in the 1970s.*

PERCURSOS E CAMINHOS: APRESENTAÇÃO

Essa pesquisa¹ nasceu de uma curiosidade inicial bastante ampla, que poderia ser resumida em uma questão: o que são as Bienais Nacionais de São Paulo? As Bienais (Internacionais) de São Paulo são mostras já conhecidas de todos. Marcadas ora pela irreverência, ora pelo conservadorismo, sempre aparecem conectadas a polêmicas e/ou questionamentos críticos e são parte integrante e importante da história da arte. Mas e as Bienais Nacionais?

A primeira análise da história dos eventos recuperada na literatura especializada sobre as Bienais de São Paulo, em especial no livro *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores* (2004), no qual os autores Francisco Alambert e Polyana Canhête elaboram uma espécie de resenha da história das Bienais de São Paulo desde sua criação, em 1951, até a edição que ocorreu em 2001, sugere a existência de uma série de eventos, batizados por eles de Bienais Brasileiras. Segundo os autores, essas exposições teriam sido criadas em resposta ao desejo que surgia, já no final da década de 1960, entre os membros do Conselho de Arte e Cultura² da Fundação Bienal, da realização de uma segunda mostra que contaria apenas com a participação de artistas brasileiros (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004)³.

A hipótese inicial presumia que essas exposições tivessem sido cogitadas pela Fundação Bienal como uma série unívoca e que apresentaria a mesma finalidade, o que foi reavaliado no decorrer da pesquisa, já que foram observadas divergências no caráter de cada uma das exposições.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **AS BIENAIS NACIONAIS DE SÃO PAULO: O CASO DA PRÉ-BIENAL 1970.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.

v.7, n.13: mai..2017

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

Portanto, trata-se de um conjunto de quatro exposições que ocorreram na década de 1970 entre as Bienais Internacionais de São Paulo (nos anos ímpares aconteciam as Bienais Internacionais e nos anos pares as exposições exclusivamente nacionais), pensadas inicialmente como um conjunto, que, no entanto, ao longo de suas realizações, mostraram diferenças cruciais entre si. A primeira, chamada Pré-bienal 1970, surgiu com a proposta de escolher a representação brasileira para a Bienal Internacional de 1971. Em 1972, a segunda edição foi dividida em duas mostras distintas, Brasil Plástica 72 e Mostra do Sesquicentário da Independência e integrou-se às comemorações oficiais do Sesquicentário da Independência do Brasil. Houve mais dois eventos, em 1974 e 1976, chamadas de fato de Bienais Nacionais. A terceira edição retomou a proposta original da primeira, e na última mostra, de 1976, a decisão do júri foi aceitar todos os artistas inscritos.

Para melhor compreensão do momento de criação da primeira Bienal Nacional, estabeleceu-se como critério norteador a confluência de dois pontos principais: o histórico institucional das Bienais de São Paulo e o momento em que, segundo a historiografia, há uma crise da Fundação Bienal. Não se trata de erigir uma narrativa extensa, mas de pontuar episódios elementares a partir dos documentos primários, da historiografia e da crítica de arte do período abordado (final da década de 1960 e a década de 1970) para construir percursos e estabelecer possíveis conexões que corroboraram para a edificação da proposta de criação de uma exposição exclusivamente brasileira em meio às Bienais Internacionais.

BIENAL DE SÃO PAULO: CRISE INSTITUCIONAL E DISCUSSÃO DE UM MODELO

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

“sua vinculação aos desenvolvimentos da arte moderna do pós-guerra. (...) A partir daí, ela se estabelece como o principal meio de contato da arte brasileira com o cenário artístico internacional.” (SPRICIGO, 2011, p.127)

No ano em que a Bienal de São Paulo completou dez anos de existência, 1961, era quase unânime a opinião dos críticos e estudiosos da época: o evento cumpriu seu papel de colocar os artistas e o público brasileiro em contato com a arte mais atual produzida em todo mundo. No entanto, a partir do final da década de 1960, a Fundação Bienal, criada em 1962,⁴ passa por um momento de crise institucional. Essa crise pode ser analisada a partir de três principais pontos: divergências entre a comunidade artística e a Fundação Bienal; críticas a organização do evento; e a postura política de seu idealizador, Francisco Matarazzo Sobrinho. Evidentemente esta conjuntura não se iniciou no final da década de 1960 e normalmente aponta para a correlação entre esses três aspectos acima mencionados. Como exemplo, há episódios amplamente descritos por críticos, historiadores e pesquisadores, como a provável conexão entre o MAM de Francisco Matarazzo Sobrinho e o MoMA de Nelson Rockefeller⁵ que comumente provocavam protestos e dissonâncias entre a comunidade artística brasileira.

Ademais, a criação das Bienais Internacionais de São Paulo está inserida em um momento de consolidação da ideia de uma cultura brasileira do pós-guerra, que compartilha espaço com a fundação de museus de arte, tornando a arte acessível ao público em geral, o que sempre esteve presente no projeto da Bienal⁶. Em consenso, expoentes da arte internacional sempre foram apresentados com destaque, muitas vezes em detrimento da produção local.

Promover então a arte internacional no Brasil também estava de acordo com o projeto da Bienal, bem como a internacionalização da arte brasileira no pós-guerra. De acordo com Aracy Amaral, “(...) assistíamos a um fenômeno curioso: o que uma Bienal mostrava internacionalmente, víamos aparecer nas tendências de muitos dos artistas brasileiros (...) na Bienal seguinte.” (AMARAL, 2001-2002, p.20). A tão citada relação entre os artistas concretos brasileiros e a exposição do

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **AS BIENAS NACIONAIS DE SÃO PAULO: O CASO DA PRÉ-BIENAL 1970.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.

v.7, n.13: mai..2017

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

artista suíço Max Bill no MASP e a premiação de sua obra Unidade Tripartida na primeira Bienal é um dos episódios mais narrados pela historiografia da arte. Amaral continua o mesmo debate em seu artigo, com pertinentes questionamentos: “Atropelou? Desfigurou a trajetória de nossa arte? A resposta dependia da postura de cada artista, de sua posição política ou apolítica em plena época da guerra fria.” (Idem, p.20)

Em texto publicado na mesma revista USP em 2002, averiguamos uma perspectiva similar elaborada por outro crítico, Teixeira Coelho, segundo o qual a Bienal de São Paulo não apenas ignorou o caráter nacionalista da arte brasileira, como colaborou, inclusive, para desmantelá-lo. O autor afirma que “as artes plásticas no Brasil manifestaram expressa e reiteradamente, desde o início do século XX, o desejo de internacionalizar-se.” (COELHO NETO, 2001-2002, p. 87) A publicação aponta para o problema de se construir uma representação da arte brasileira com projeção internacional copiando-se os modelos estrangeiros. Amaral (op.cit., p.20) também cita o crítico carioca Marc Berkowitz como alguém que já se interrogava a respeito da influência da Bienal sobre a cultura e o ambiente artístico do Brasil.

Por outro lado, criticava-se o excesso de participações da representação brasileira nas Bienais Internacionais, como observa Aracy Amaral em artigo para O Estado de São Paulo: “Onde irá parar a representação do Brasil, se não for tomada uma providência em contrário, com o aumento constante dos artistas ‘isentos de júri’, além dos candidatos aprovados e das salas especiais?” (AMARAL apud AMARAL, 1982, p. 107)

Para Amaral, esse problema poderia ser resolvido da mesma forma como eram feitos os convites para outros países, ou seja, após os organizadores da mostra entrarem em “contato com os diversos grupos de várias cidades do Brasil, o que obrigaria o MAM de São Paulo a viajar pelo país.”(Idem, p.107) Essa ideia de Amaral é colocada parcialmente em prática durante as seleções prévias para as

Bienais Nacionais, nas quais mostras eram organizadas por instituições culturais ou governamentais em algumas regiões do país, como será explanado posteriormente.

Conforme salienta Alambert, o crítico Paulo Mendes de Almeida⁷, em artigo publicado no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo, compartilhava da mesma opinião sobre a representação brasileira na Bienal de São Paulo, chegando a afirmar que: “é simplesmente ridículo que a cada Bienal se apresentem todos os artistas do País” (ALMEIDA apud ALAMBERT; CANHÊTE, op. cit., p.93). Almeida argumenta ainda, no mesmo artigo, que durante sua gestão como diretor do Museu de Arte Moderna, em 1960, sugeriu que se programassem exposições de artistas brasileiros, de curta duração entre uma Bienal e outra, a fim de realizar uma pré-seleção para a mostra internacional. Porém, ciente de que Ciccillo Matarazzo providenciava a separação entre MAM e Bienal e a criação de uma Fundação para gerir as mostras Bienais, Paulo Mendes de Almeida assumiu que naquele momento a sua ideia não se processaria.

Prontamente, durante a década de 1960, criticava-se a organização do evento como um todo – sua preparação, sua coordenação, sua disposição e montagem no espaço físico, sua premiação –, que se mantivera praticamente idêntica desde as suas primeiras edições do evento. Essa crise das exposições Bienais, não apenas no Brasil, mas em todo o mundo, estava intimamente ligada à tradição museológica de valorização dos objetos que passava por discussões a respeito do status da unicidade da obra de arte exibida em um espaço neutro que se configurou ao longo das exposições da arte moderna (O'DOHERTY, 2002). Dessa forma, o modelo Bienal deveria ser reestruturado no sentido de valorizar a arte contemporânea – não mais a arte criada nas décadas anteriores – e de compreender a arte dentro de seu contexto artístico, histórico, social e político – não mais como uma ação isolada do mundo. Foram propostas algumas mudanças nas edições das Bienais internacionais da década de 1960⁸, como a unificação dos prêmios nacionais e internacionais, em 1967, fato comemorado pela crítica

atuante no período, pois se presumia que os artistas brasileiros deveriam competir em igualdade com os artistas de outros países. Mas levando-se em consideração o momento histórico-político vivenciado pelo país, a implementação de qualquer modificação radical seria complexa⁹.

Devido a essa crise da Fundação Bienal, caracterizada como um período de constante instabilidade, durante o qual a instituição teve que lidar com o influxo das questões políticas e econômicas pelas quais o país passava, a Bienal do final da década de 1960 e início da de 1970 atravessou um período marcadamente desgastado e de reputação questionável. Assim, a Bienal chegou aos anos 1970 desacreditada perante as classes artística e crítica do país.

RUMO A PRÉ-BIENAL: A CRISE PERMANECE, SEGUIDA DO BOICOTE À X BIENAL

Como consequência desses fatores anteriormente expostos, revelou-se uma vontade de se realizar uma mostra prévia, somente com artistas nacionais, em que seriam escolhidos os representantes para a Bienal Internacional.

Informações encontradas em documentos textuais a partir do final da década de 1960 demonstram que Ciccillo Matarazzo esboçava o desejo de realizar uma mostra de arte brasileira em 1968. Há notas publicadas na imprensa de 1967 e 1968, bem como trocas de correspondência entre funcionários da Fundação Bienal e membros da AIAP (Associação Internacional de Artistas Plásticos) e da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte), sobre a realização de uma futura Bienal Nacional. Ainda no início de fevereiro de 1967, foi publicada no jornal paulistano Diário de São Paulo, uma nota comentando a sugestão de Ciccillo:

Com o objetivo de dar à representação brasileira mais qualidade em menor número de artistas e obras a serem incluídos nas bienais internacionais e alterando o critério da seleção por júris nacionais, a Assessoria da IX Bienal de São Paulo recebeu uma sugestão do presidente da Fundação, sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, no sentido de ser estudada, para 1968, a realização de uma Bienal exclusivamente

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **AS BIENAS NACIONAIS DE SÃO PAULO: O CASO DA PRÉ-BIENAL 1970.**

PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG.

v.7, n.13: mai..2017

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

nacional. Desse modo, nos anos pares haverá uma exposição a ser considerada prévia das Bienais dos anos ímpares, devendo servir para selecionar artistas brasileiros e, conseqüentemente, permitir à nossa representação impor com mais ênfase as suas possibilidades. (Diário de São Paulo, 1967)

A paternidade dessa ideia apresentada aos leitores de jornais, como demonstra o trecho acima transcrito, é atribuída a Ciccillo, porém, é reivindicada por Paulo Mendes de Almeida: “A proposta, naquela ocasião, passou por nuvens brancas. Vejo, agora, com agrado, que ela é ressuscitada e aceita (...). A Bienal Nacional deverá ser realizada em 1968. A paternidade da ideia, porém, devo tê-la perdido...” (ALMEIDA apud. ALAMBERT; CANHÊTE, op. cit., p.128). Como vimos anteriormente, Mendes de Almeida ansiou por criar algo semelhante quando diretor do MAM, no início da década de 1960. Mendes de Almeida e Aracy Amaral tiveram relevante participação no âmbito da crítica de arte do período, em especial naquela voltada para a Bienal, o que é possível perceber analisando os periódicos da época. Desse modo, compreendemos que o cerne da ideia partiu de ambos os críticos e foi retomada em momento pertinente pelo presidente da Bienal.

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

[...]o trabalho em torno desta Pré-Bienal proporcionará um conhecimento mais aprofundado das tendências e das atividades artísticas nacionais, e movimentará o meio (...) produzindo muito mais do que o trabalho da Comissão de Seleção, que atua sobre uma quantidade enorme de obras de arte, em um julgamento que tem todas as características da pressa e da improvisação. Quando chegarem à Bienal Internacional dos anos ímpares, os artistas brasileiros estarão certamente mais categorizados. (O Estado de São Paulo, 1967)

Os críticos expuseram suas opiniões bastante positivas nos jornais do período. Além disso, toda a crítica negativa gerada durante o período da Bienal de 1967 fez com que os organizadores da mostra buscassem alternativas rápidas para a conjuntura de crise instaurada. Em documento referente à IX Bienal Internacional de São Paulo, de 1967, fica evidente tal questão:

A preocupação dos Diretores da Bienal de São Paulo, tem sido sempre a de eliminar qualquer vantagem ou distinção entre artistas nacionais e estrangeiros, para nós, vale apenas o teor artístico da peça e jamais a origem dela, ou a nacionalidade de seu autor. Essa orientação vem sendo mantida sempre, e este ano, na premiação, colocaremos os artistas em absoluto pé de igualdade. Há, entretanto, uma vantagem que permanece para os artistas nacionais, com relação aos estrangeiros: a que se relaciona com o número de peças expostas. (...) Daí termos pensado em realizar nos anos pares, no mês de junho, Bienais nacionais, selecionando 20 ou 30 artistas no máximo que, além de receberem prêmios estabelecidos pelo regulamento, terão o direito de participar da Bienal Internacional de São Paulo. (MATARAZZO SOBRINHO, 1968)

O amadurecimento desta ideia justifica a procura de profissionais especializados e chancelados por instituições importantes para a arte no Brasil, como Mário Pedrosa, presidente da ABCA e Caciporé Torres, presidente da AIAP, para opinarem sobre a criação da mostra exclusivamente brasileira. O diretor-secretário da Fundação Bienal, Luiz Fernando Rodrigues Alves, enviou a Mário Pedrosa uma correspondência que se encontra arquivada no acervo do AHWS na qual o crítico fornece importantes informações. Primeiramente, revela que a provável data para a realização da Pré-Bienal seria junho de 1968 e logo após discorre, em itens, sobre as sugestões preliminares dadas pela ABCA, após sua última reunião ordinária, em agosto de 1967¹⁰. Para Pedrosa, a Fundação Bienal deveria enviar o júri de seleção da Pré-Bienal para as principais capitais da produção artística do país, ou seja:

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

do país. Estes locais poderiam ser os seguintes: Recife, Salvador, Rio, São Paulo, Curitiba, Porto Alegre e Belo Horizonte. (PEDROSA, 1967)

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

Ainda em busca de indicações para o êxito da Bienal exclusivamente brasileira, o diretor secretário da Fundação Bienal remete a Caciporé Torres uma correspondência na qual consta um pré-projeto da Pré-Bienal. Rodrigues Alves solicita ao artista, com urgência, recomendações a respeito da ideia. Ainda na mesma carta, o artista é parabenizado pela aceitação de suas esculturas pelo Júri de Seleção da IX Bienal. (RODRIGUES ALVES, 1967a)

O planejamento e o regulamento da Pré-Bienal, passaram a serem discutidos em reuniões realizadas pelos assessores da mostra, que a princípio seriam José Geraldo Vieira, Fábio Magalhães, Maria Bonomi, Sergio Ferro, Jayme Mauricio e José Roberto Teixeira Leite. O primeiro encontro do grupo provavelmente aconteceu no início de janeiro de 1968, segundo correspondência arquivada no AHWS. Foi agendada uma reunião para os dias “quatro e cinco de janeiro de 1968, às 16h, a fim de elaborar a redação final do Regulamento da Pré-Bienal de 1968”. (RODRIGUES ALVES, 1967b)

Porém, a crise de direção instaurada na Fundação Bienal, que se arrastava desde 1967, descrita pela pesquisadora Caroline Schroeder em sua dissertação de mestrado, diz respeito à “total passividade” da Fundação Bienal e à completa indiferença perante importantes questões como: falta de profissionais especializados na organização da mostra e de assessorias e departamentos especial-

izados com funções educativas, de atendimento ao público e à imprensa, crítica de arte, coordenação artística, de que resultou o afastamento do diretor-secretário Luiz Fernando Rodrigues Alves e de Radha Abramo, secretária-geral, na ocasião da IX Bienal, em 1967 (SCHROEDER, 2011), também fez com que dois dos membros da Assessoria de Artes da Pré-Bienal abdicassem de seus cargos: “julgamos nosso dever colocar à disposição dessa presidência os cargos de Assessores da pré-Bienal de 1968, para os quais fomos designados, assim procedendo no intuito de facilitar a solução do problema que V.S.^a está enfrentando”. (MAURÍCIO; TEIXEIRA LEITE, 1968)

Dessa maneira, a primeira Bienal Nacional não ocorreu em 1968, como planejado pelo presidente da Fundação. Sua ideia se concretizaria apenas em 1970. No ano que antecede à realização da I Bienal Nacional ocorreu a X Bienal Internacional de São Paulo, conhecida como Bienal do Boicote. Na X Bienal houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países. A representação brasileira foi, naturalmente, a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto *Non à Biennale*, de que, além deste país, participaram Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália. Desta forma, constatamos que a Bienal Nacional não surgiu em consequência do boicote realizado em 1969, mas que este foi um grande impulso para a concretização da primeira bienal dos artistas brasileiros.

As razões para o boicote da comunidade artística à X Bienal de São Paulo, bem como a criação de uma Bienal exclusivamente nacional estão intimamente atrelados ao momento político brasileiro do final da década de 1960 e início da década de 1970.

PRÉ-BIENAL: REGULAMENTO, ORGANIZAÇÃO E FORTUNA CRÍTICA

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

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

O regulamento da Pré-Bienal foi organizado pela Assessoria de Artes Visuais da Fundação Bienal de São Paulo, integrada pelos críticos de arte Geraldo Ferraz, Antônio Bento e pelo artista Sérgio Ferro. Nota-se aqui que nenhum dos membros da Comissão de Artes Plásticas da X Bienal¹¹ apareceu entre os nomes dos integrantes acima citados. Inicialmente, a Comissão da X Bienal seria responsável pela organização da Pré-Bienal, no entanto, seus integrantes demitiram-se ainda em 1969. O trabalho da Assessoria de Artes Visuais foi acompanhado pela AIAP de São Paulo, por meio da presença de Anatol Wladislav, presidente; Bethy Giudice, secretária; e Hanna Brandt, tesoureira.

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

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

De acordo com a documentação gerada pelo evento, a Fundação Bienal efetuou cinco mostras prévias regionais nas cidades de: Belo Horizonte, Recife, Brasília, Goiânia e Belém do Pará. Em cada uma destas mostras estava presente um júri formado por um membro enviado pela Fundação Bienal e outros membros escolhidos de acordo com o critério de cada região. Sua função, como foi citada anteriormente, era selecionar, dentro da exposição regional, os artistas que participariam da Pré-Bienal 1970. Segundo nota publicada no Diário Popular:

Cada capital brasileira (ou região, dependendo do interesse artístico que despertar) fez uma prévia para escolher os melhores trabalhos. A Fundação Bienal indicou um coordenador para cada centro. Depois os trabalhos escolhidos foram enviados aqui para São Paulo e o júri fez a escolha final das obras. (Diário Popular, 1970)

Por meio dessas mostras, a Fundação Bienal pretendia trazer para São Paulo artistas que provavelmente não figurariam numa Bienal Internacional, oferecendo um panorama democrático ideal de seu idealizador, da arte brasileira. Além disso, seria possível se aparelhar com a disposição do Estado a promover uma cultura nacionalista com fundações no regional e no popular.

Além das cinco mostras efetuadas pela Fundação Bial, outras regiões do país organizaram a sua maneira uma pré-seleção para enviar os trabalhos a São Paulo. No caso do Amazonas, a seleção foi feita em Manaus e o artista escolhido para representar seu Estado foi Afrânio de Castro. Já no Mato Grosso, a escolha foi realizada por um júri local organizado por Aline Figueiredo, então diretora-presidente da Associação Mato-grossense de Arte em Campo Grande. Outras seleções também ocorreram no Rio de Janeiro (e Guanabara), São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul e Santa Catarina, porém, sem exposições. Com isso, a Fundação Bial pretendia: “Realizar [...] trabalhos de seleção pela primeira vez em pontos diferentes do País, o que permitira uma representação artística nacional, assegurando uma visão mais ampla, quase um panorama global, da atividade artístico-visual brasileira.” (Pré-Bial, 1970, p. 80) Estava ali o panorama buscado em todo o território nacional, segundo Ciccillo Matarazzo:

[...] naturalmente oferecendo deficiências e falhas que foram principalmente nossas – pois não pudemos bater de porta em porta e levar nossa convocação a todos os recantos. Nem ainda mais debater razões de ausência ou de indiferença à iniciativa, que por isso nos afigurava bastante a despertar o interesse e a participação. (MATARAZZO SOBRINHO, 1970)

As fichas de inscrição, indicando o local de nascimento dos artistas participantes, apresentaram um resultado interessante: havia artistas de todos os Estados do Brasil, menos Piauí e Maranhão, além de estrangeiros naturalizados ou radicados no país, que figuraram entre os 258 selecionados em todo o Brasil¹².

Hugo Auler¹³, membro do júri de premiação e seleção para a XI Bial, e anteriormente, membro do júri de seleção da Pré-Bial, representando a instituição nas seleções regionais de Brasília e Goiás, publica no Correio Braziliense um artigo discutindo o teor da mostra. Auler destaca que a Pré-Bial de São Paulo:

[...] deve ser considerada um raro acontecimento artístico e cultural que, não obstante certos pontos negativos, inevitáveis em todo e qualquer processo de natureza experimental, apresentou altos resultados positivos no contexto da excelente idéia da Fundação Bial

de São Paulo, cuja execução somente foi possível em face da irrestrita cooperação dos Governos do Distrito Federal e dos Estados. (AULER, 1970 b)

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

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

Porém, nas edições seguintes do evento brasileiro esse critério não foi mantido completamente. Na mostra de 1972, essa preocupação artística fora diluída em razão de uma demanda política¹⁴.

Ademais, a Pré-Bienal também deveria preocupar-se com a escolha de artistas que tivessem condições de representar o Brasil na Bienal Internacional que ocorreria no ano seguinte, com a intenção de mostrar um panorama da arte produzida em todo o país. A I Bienal Nacional contou com a participação de artistas de dezenove Estados, fato que, segundo Alambert “por si só possuía o mérito de mostrar a produção artística fora do eixo Rio-São Paulo, diferentemente do que ocorria na Bienal Internacional e nos salões nacionais, com maioria de participantes paulistas e cariocas”. (ALAMBERT; CANHÊTE, op. cit. p. 130)

Alguns críticos consideraram que essa primeira Pré-Bienal teve o caráter de um salão nacional. Segundo Geraldo Ferraz “A Pré-Bienal tem o mérito de ser a primeira tentativa de um Salão nacional não apenas no nome, mas na procura pertinente que fez, indo a todas as fontes do nosso imenso território, para solicitar a contribuição múltipla e característica.” (FERRAZ, 1970)

Ferraz depõe a favor da iniciativa da Fundação Bienal, de se realizar uma mostra semelhante a um Salão de Arte. Porém, em crítica de Paolo Maranca¹⁵ (1970), em sua coluna de Artes Plásticas do jornal Última Hora, essa analogia aparece de maneira negativa. O crítico discorre sobre a função da Bienal Internacional em contrapartida com a Pré-Bienal – e aqui ele utiliza o termo Bienal Nacional que é posteriormente adotado pela Fundação. Para ele, a Pré-Bienal é uma “anti-bienal” (MARRANCA, 1970), já que nela estão participando os jovens artistas, com obras ainda em processo de amadurecimento, por isso seria comparável a um Salão de Arte.

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

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

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

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

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

Sob o ângulo dos pontos negativos da Pré-Bienal de São Paulo [...] devemos destacar a omissão de artistas pátrios de alto teor, os quais se abstiveram de concorrer a fim de não se aventurarem aos riscos de uma competição. [...] E foi justamente essa abstenção a causa determinante do estranho nível da exposição destinada à formação da delegação brasileira. [...] a exposição aberta atualmente no pavilhão das Bienais dá a impressão de que se destina a uma mostra internacional da jovem arte contemporânea e jamais à

XI Bienal de São Paulo, na qual é apresentado o que há de mais representativo no campo da criação artística das grandes nações da civilização atual. (AULER, 1970 a)

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

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

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

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

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

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

Dessa maneira, a opinião dos críticos e artistas se divide quanto à eficácia da exposição nacional, em especial da escolha da representação brasileira para a XI Bienal, em 1971. Noutro periódico, aparece uma declaração de Auler afirmando que a ideia da Fundação de se criar uma Pré-Bienal destinada à seleção de artistas de todas as regiões do país “extrapola os limites da delegação do júri.” (AULER, 1970 a)

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

[...] há uma seleção, mas sem o vexame das exclusões. Pode-se então concluir que a Pré-Bienal é uma feira aberta a todos os artistas, mas com a dignidade de uma exposição neutra. E através do acervo, é a crítica selecionadora que passa a ser criticada pela assistência itinerante e pelos artistas expositores. Havendo em suma o direito à Bienal [Internacional] de vinte e cinco expositores brasileiros, entrarão nesse prélio artistas novos, de gerações diferentes, provenientes das mais distintas procedências. (VIEIRA, 1970)

Entretanto, Frederico Moraes considerou a mostra uma “lástima” (MORAIS, 1970). Apreciou a ideia – um vasto panorama da arte brasileira – mas criticou o modo como foi organizada e concebida a mostra: “[...] as decisões e vacilações na sua

organização, as falhas do regulamento, a composição dos júris regionais e, finalmente a escolha do júri final, tudo isso trabalhou contra a exposição. O resultado é mais que melancólico. É trágico.” (Idem)

Geraldo Ferraz, indicado para a coordenação da representação brasileira na XI Bienal, defende a escolha do júri, que “usou um critério de evolução, acreditando que eles [os artistas] apresentarão obras mais importantes” (FERRAZ, 1970). Em artigo publicado no O Estado de São Paulo, Ferraz afirma:

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

Dessa forma, fica claro que a escolha não se baseou apenas nas obras que ali estavam expostas, mas pensou-se no desenvolvimento da obra dos artistas. Por isso, a Fundação Bienal oferece a cada um dos vinte e cinco eleitos para a X Bienal, uma quantia em dinheiro (Cr\$ 2500,00 – dois mil e quinhentos cruzeiros) para investir em sua obra e em sua formação. Há notas na imprensa que comentam a premiação, descrevem-na como um prêmio de pesquisa (apesar da Fundação Bienal não chamá-la assim), uma ajuda de custo para a produção das obras, para estimular os artistas a viajarem, fazerem cursos, para assim, trazerem trabalhos mais maduros para a mostra internacional.

Prêmios de pesquisa eram comuns em alguns salões de arte contemporânea realizados durante esse período, fato que demonstra uma vontade de renovar o evento. Dessa forma, na tentativa de ser atual e ao mesmo tempo escolher a representação brasileira que figuraria na Bienal Internacional de 1971, a Pré-Bienal 1970 cumpriu sua proposta inicial, estabelecendo um primeiro esforço para retirar a Bienal da crise instaurada, sem correr o risco de se indispor com o Estado autoritário, e garantir que houvesse uma participação de artistas brasileiros na Bienal Internacional do ano seguinte, nem desmedida, nem esvaziada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do trabalho, diversas questões foram lançadas e muitas delas permaneceram em aberto. Da curiosidade inicial, desvendar o que seriam as Bienais Nacionais, vários vetores foram traçados, muitas vezes de maneira um pouco caótica, já que o objeto está inserido em um contexto bastante híbrido.

Partindo então de questões artísticas, históricas, institucionais e políticas durante os anos 1970, traduzidas em um complexo quadro ideológico da Fundação Bienal, foi traçado um caminho para melhor percorrer a memória das Bienais Nacionais, fundamentalmente de sua primeira edição. De diversos discursos surgiram enunciados para auxiliar a construção dessa tarefa: a documentação histórica unida a artigos publicados em periódicos que circulavam na época, alguns depoimentos e a bibliografia sobre o contexto histórico e artístico das décadas de 1960 e 70 foram nossas fontes.

A conjuntura política refletia-se, muitas vezes, nas escolhas dos agentes envolvidos na direção da Fundação Bienal, em especial, de Francisco Matarazzo Sobrinho. Há convergências significativas entre a Fundação Bienal e o Governo do Estado pelo menos em duas frentes distintas: a questão do ideário nacionalista do Estado ser propagado nas Bienais Nacionais, e o fato da instituição depender do financiamento público.

Apesar da idealização de uma Bienal Nacional remontar ao início da década de 1960, a primeira mostra se concretizou em um momento propício: após o boicote à Bienal Internacional de São Paulo de 1969, em meio a uma agitação marcada por debates políticos e culturais que certamente reverberavam internamente, na micropolítica da Fundação Bienal.

Nesse momento, durante a década de 1970, houve um período de crise da instituição e havia uma promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. E, a partir das análises realizadas pode-se afirmar que a alternativa encontrada por Francisco Matarazzo Sobrinho e seus agentes culturais foi a efetivação da proposta de se criar a Pré-Bienal de 1970.

PÓS:

REFERÊNCIAS

AFFONSECA, J. H. Ofício XBSP/1843, de José Humberto Affonseca para os Governadores de todos os Estados Brasileiros e seus secretários de educação. São Paulo, 28 jan. 1970. 2 f. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

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

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. As Bienais de São Paulo: da era do Museu a era dos curadores (1951-2001). São Paulo : Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy (org.). Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1982.

_____. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930-1970. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. Bienais ou Da impossibilidade de reter o tempo. In: Revista USP, São Paulo, n.52, dez/fev 2001-2002.

_____. Textos do trópico de Capricórnio: Modernismo, Arte Moderna e o Compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006.

AULER, H. Na Pré-Bienal, você conhece a nossa arte. Diário da Noite, Edição Matutina, São Paulo, 12 set. 1970 (a).

_____. Quatro críticos de arte que, juntamente com Jorge Romero Brest, da Argentina, compuseram o júri internacional da I Pré-Bienal de São Paulo: Marc Berkowitz, da Guanabara; Liseta Levi, de São Paulo; James J. Sweeney, dos Estados Unidos; e Hugo Auler, de Brasília. Correio Braziliense, Brasília, 18 set. 1970 (b).

Bienal Nacional. Diário de São Paulo, São Paulo, 5 fev. 1967.

COELHO NETO, José Teixeira. Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma ideia. In: 50 anos de Bienal Internacional de São Paulo, Revista USP, n. 52, dez/fev 2001-2002.

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

Estuda-se criação de Bienal Nacional. O Estado de São Paulo, São Paulo, 5 fev. 1967.

FARIAS, Agnaldo (org.). Bienal 50 anos: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FERRAZ, G. Pré-Bienal: primeiras considerações. O Estado de São Paulo, São Paulo, 13 set. 1970.

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

_____. Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. Reinventando o Otimismo: Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

LEITE, José Roberto Teixeira. Dicionário crítico da pintura no Brasil. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.

MARANCA, P. A Bienal Internacional de Arte Moderna de São Paulo foi dividida em duas exposições, uma nacional que está sendo montada e outra internacional a ser inaugurada ano que vem, para que os artistas brasileiros passassem a ter uma exposição toda sua, sem descontentamentos. Última Hora, São Paulo, 11 ago. 1970.

MATARAZZO SOBRINHO, F. Release para imprensa. São Paulo, 1968. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

MATARAZZO SOBRINHO, F. Ofício PRÉ/2736. São Paulo, 30 set. 1970. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

MAURICIO, J; TEIXEIRA LEITE, J. R. Carta de Jayme Maurício e José Roberto Teixeira Leite para Francisco Matarazzo Sobrinho. São Paulo, 30 jan. 1968. 2 f. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

MORAIS, F. Pré-Bienal, uma lástima. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 7 out. 1970.

O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PEDROSA, M. Carta de Mário Pedrosa (ABCA) para Luiz Fernando Rodrigues Alves (Fundação Bienal). São Paulo, 15 ago. 1967. 2 f. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo.

PRÉ-BIENAL DE SÃO PAULO, 1970, São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1970. Catálogo geral.

RODRIGUES ALVES, L. F. Carta de Luiz Fernando Rodrigues Alves (Fundação Bienal) para Caciporé Torres. São Paulo, 6 jul. 1967. 2 f. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. (a)

RODRIGUES ALVES, L. F. Ofício IXB/1715, de Luiz Fernando Rodrigues Alves (Fundação Bienal) para José Geraldo Vieira, Fábio Magalhães, Maria Bonomi, Sergio Ferro, Jayme Mauricio e José Roberto Teixeira Leite. São Paulo, 28 dez. 1967. 2 f. Arquivo Histórico Wanda Svevo. Fundação Bienal de São Paulo. (b)

SCHROEDER, Caroline Saut. X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação. 2011. [189 p.]. (Dissertação de Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

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

VIEIRA, J. G. Pré-Bienal. Folha de São Paulo, São Paulo, 18 out. 1970.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. As Bienais nacionais de São Paulo: 1970-76. 2013. [180 p.] (Tese de Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas - São Paulo, 2013.

ZÍLIO, Carlos. Depoimento a Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiarale e outros. In: Arte e política: 1966-1976. Rio de Janeiro: MAM, 1996. Catálogo de exposição.

Artigo submetido em: 22 de Janeiro de 2017

Artigo aceito para publicação em: 15 de Fevereiro de 2017

NOTAS

1 Esse artigo é fruto de reflexões sobre a tese da autora. Ver ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *As Bienais nacionais de São Paulo: 1970-76*. 2013. [180 p.] (Tese de Doutorado em Artes Visuais) – Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas, Campinas - São Paulo, 2013.

2 Os autores não citam os membros desse Conselho de Arte e Cultura, mas de acordo com as pesquisas realizadas na documentação do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, em Ata de Reunião datada de 12 de novembro de 1968, Francisco Matarazzo Sobrinho, pressionado pelos representantes da ABCA e da AIAP, propôs a criação de um Conselho Artístico permanente. A diretoria executiva da Fundação Bienal escolheu então os membros do Conselho, que tomaram posse no dia 11 de março de 1969, segundo Ata de reunião deste dia: “*De uma lista de oito nomes fornecida em conjunto pela Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP), a diretoria executiva da Fundação Bienal escolheu os críticos de arte Edyla Mangabeira Unger e Aracy Amaral, e o artista Waldemar Cordeiro. Para completar a Comissão, foram convidados pela Fundação Bienal os críticos Mário Barata e Wolfgang Pfeifer, e o artista Frederico Nasser.*”

3 Nas pesquisas bibliográficas sobre o assunto, a única fonte encontrada foi essa obra. No entanto, o texto apresentado pelos autores no citado livro, por apresentar um caráter de síntese, provavelmente foi produzido a partir de pesquisas em catálogos e artigos de jornais da época. A função do livro é estruturar a história das Bienais como um todo e não realizar uma pesquisa aprofundada acerca de cada evento.

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

5 Julgava-se que o diretor do MoMa em Nova York parecia o parceiro ideal para os setores emergentes da sociedade paulista e intelectuais interessados na criação de instituições artísticas. Em São Paulo, Rockefeller doou um conjunto de obras, viabilizando o início da construção de um acervo para o Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948, presidido por Francisco Matarazzo Sobrinho. O crítico belga Leon Dégand foi convidado para exercer o cargo de diretor artístico. A inauguração do MAM foi realizada com a mostra *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, e após quatro meses, Dégand pediu demissão “incomodado com a pressão dos artistas e, principalmente, com a centralização do poder nas mãos de Ciccillo, que não aceitava a interferência do diretor artístico em suas decisões”. ARTIGAS, Rosa. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p. 49.

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

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

NOTAS

8 Principalmente após a realização do I Congresso Internacional de Críticos de Arte, em 1959, a estrutura da Bienal de São Paulo foi largamente repensada. Temos como principal reflexo desta reunião, para o contexto aqui discutido, a padronização dos júris de seleção e premiação das mostras que deveriam ser integrados por críticos e artistas filiados a AICA (Associação Internacional de Críticos de Arte). O Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959 reuniu uma quantidade expressiva de críticos nacionais e internacionais. Organizado pela representação brasileira da AICA, com a participação incisiva do crítico Mário Pedrosa responsável pela formulação da temática do Congresso. As teses apresentadas no Congresso foram publicadas na *Habitat* número 57 de 1959 e na número 58 de 1960.

9 Walter Zanini, o primeiro curador da Bienal de São Paulo, em 1981, é aclamado como o responsável por tirar o evento desta crise instaurada no final da década de 1960. Zanini propôs um modelo de exposição inovador, definido pelas analogias de linguagens e foi responsável por rerepresentar um panorama das principais manifestações de vanguarda das décadas de 1960 e 70.

10 Nota-se que a reunião da ABCA foi anterior à IX Bienal, portanto, anterior às suas críticas. Como já se diagnosticou nos trechos dos artigos publicados em periódicos e transcritos anteriormente – Diário de São Paulo e O Estado de São Paulo, que datam de 5 de fevereiro de 1967 – a sugestão da realização de uma mostra nacional é anterior à realização da IX Bienal. Assim, as análises feitas por estudiosos do período acerca de uma crise iminente na Bienal Internacional provocaram um impulso naquilo que já estava planejado anteriormente: a vontade de se fazer uma mostra nacional.

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

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

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

14 Ver ZAGO, Renata C. O. M. *Arte e política: a bienal nacional de 1972*. In: ABELLA, R.; BRANDÃO, A.; GUSMÁN, F. (org.) *La Historia del Arte en diálogo con otras disciplinas*. Valparaíso-Chile: Museo de Historia Natural, 2016. Pp. 93-101.

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