

A presença latino-americana nas edições da *Bienal Internacional de Arte de São Paulo* durante o regime ditatorial brasileiro (1964-1985)

Simone Rocha de Abreu

Pós-doutoranda Instituto de Artes da UNESP

simonerochaabreu@gmail.com

A delimitação temporal desta pesquisa se inicia com a oitava edição da *Bienal de São Paulo*, ou seja, 1965. Naquele momento, a *Fundação Bienal* já contava com prestígio e reconhecimento internacional consolidado por quatorze anos de trabalhos, prestígio esse não isento de polêmicas e críticas negativas que muitas vezes questionavam os critérios de seleção, seu regulamento e principalmente os critérios para premiação dos artistas participantes. Esse prestígio e reconhecimento da instituição somente serão abalados com as denúncias da existência de torturas no Brasil, o que gerou o boicote de artistas internacionais e por parte dos brasileiros à décima edição (1969) deste evento. Outro ponto a destacar também é o caráter mutável dessa instituição. Dentre essas mudanças destacamos a preocupação da bienal por ser “internacional”, depois “global”, “nacional” e “latino-americana”.

Francisco Matarazzo Sobrinho, ou Ciccillo, idealizador do *Museu de Arte Moderna de São Paulo* e da bienal deste Museu, abriu a *I Bienal* saudando-a como um “Festival internacional de Arte” ou como “primeira grande manifestação artística no Brasil” e afirmou que, através desta mostra, pode-se “ter uma consciência maior e mais explícita dos valores artísticos nacionais em confronto com as grandes realizações artísticas de outros países”¹. Desta forma, Ciccillo deixou claro no catálogo da primeira edição da mostra que a exposição deveria ser internacional, e completou que a arte brasileira deveria ser confrontada com as produções artísticas de outros países. Um elemento salta aos olhos: nenhuma menção é feita aos demais países da América Latina além do Brasil.

Parece-me importante investigar o que seria esse caráter internacional tão aclamado por Ciccillo. Neste sentido, vale a pena uma análise das nacionalidades premiadas pela mostra. A primeira edição (1951) entregou 25 prêmios: destes, 13 foram para artistas europeus, apenas um para artista norte-americano, 11 para artistas brasileiros e nenhum artista premiado dos demais países latino-americanos.

Na segunda edição, a edição de *Guernica* no ano de 1953, dos onze prêmios, três foram para artistas europeus, um para artista norte-americano, um para artista mexicano e o restante dos prêmios para brasileiros. Na terceira edição (1955), foram nove artistas premiados, cinco brasileiros, três europeus e um japonês. Mediante essa rápida análise, podemos afirmar que o internacionalismo pretendido por Ciccillo era na verdade um eurocentrismo. Cabe lembrar a origem italiana de Ciccillo.

Ainda no catálogo da primeira edição da mostra, o crítico e historiador da arte Lourival Gomes Machado, diretor artístico do Museu de Arte Moderna e da primeira edição da Bienal, afirmou:

Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato (sic) com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial. Era inevitável a referência a Veneza; longe de fugir-se a ela, procurou-se tê-la como uma lição digna de estudo e, também, como estímulo encorajador.²

Fica claro que se o modelo para o estabelecimento da instituição paulista era a *Bienal de Veneza*, a expressão “resto do mundo” que se referiu Ciccillo e Machado era os países europeus. Cabe lembrar também a cultura universitária no Brasil que, a este momento, também era bastante eurocentrada, visto que na fundação da Universidade de São Paulo, a maior universidade brasileira, estavam presentes professores franceses que trouxeram para cá muito da cultura universitária francesa e principalmente seus referenciais teóricos, formando os críticos e corpo de funcionários da *Fundação Bienal*.

Em outro texto de catálogo, agora da décima primeira edição de 1971, Ciccillo substituiu o adjetivo internacional conferido à arte pelo adjetivo global. Agora a arte e a Bienal precisariam ser globais. O texto do catálogo diz:

Na Bienal de São Paulo, desejamos destacar, a criatividade artística sempre encontrou liberdade, sem restrições, sem censuras. Jamais houve condicionamentos em nossas atividades e em nossas mostras. Sabemos que a criatividade não tem coloração política, ideológica ou religiosa. É, antes de tudo, a explosão interior do artista em busca de uma imagem, uma nova forma de comunicação que podemos chamar de global, tendo como objetivo o pleno entendimento, o grande diálogo que é a confraternização humana.³

Agora mais do que se internacionalizar era preciso globalizar-se. De fato, as diversas edições da *Bienal* se constituíram em uma grande vitrine de intercâmbio entre

os artistas e isso proporcionou muitos diálogos entre essas produções, além das oportunidades para o mercado de arte. Mas é importante salientar que nesta grande vitrine as obras não ingressavam vistas com a mesma qualidade, ou com o mesmo interesse, ou seja, não havia igualdade de condições, e as obras europeias foram, inúmeras vezes, vistas “*a priori*” como “avançadas” e que deveriam renovar o ambiente artístico brasileiro e latino-americano.

Será que este discurso se manterá? Responder a esta questão é um dos objetivos desta pesquisa. E apontamos uma inflexão na décima terceira edição (1975), onde, ao lado do discurso de Ciccillo que novamente retoma a ideia de que a arte brasileira precisa internacionalizar-se, aparece menção aos “artistas latino-americanos” que “vem evidenciar os aspectos que configuram a existência de uma unidade cultural e artística, não explicável unicamente como decorrência do parentesco de língua e colonização”.

A esta questão, soma-se ainda a existência, nessa décima terceira edição da mostra (1975), da *Sala Brasília*⁴, cuja ideia era ser o acervo inicial para a formação do *Museu do Artista Brasileiro* na capital federal do país, ideia que não foi efetivada; outro ponto de destaque dessa edição é o texto do crítico Olney Krüse, membro do *Conselho de Arte* responsável pela seleção dos artistas, que clama por uma arte brasileira não mais ofuscada pela assimilação da arte estrangeira. O crítico conclama para que se escreva *Arte Brasileira* com A e B maiúsculas para enfatizar a diferença e o respeito às especificidades da arte do Brasil. Do discurso de Krüse, é importante citar:

E o Brasil, como está depois de 1951? Mal, confuso. Com muito ódio concentrado. Reclamando – sempre e monotonamente – contra a Bienal de São Paulo. Como se ela fosse a culpada pelo vazio de invenção pessoal. Como se ela tivesse a obrigação de dizer (principalmente aos que ainda estão copiando, perdão, assimilando a arte do mundo) que é preciso parar. Parar e pensar. Pensar e mudar. Mudar e construir. Construir mergulhando – com sinceridade e sem demagogia ou falso ufanismo – na nossa realidade cultural. Nos nossos problemas sociais, políticos e econômicos. No nosso folclore tão odiado, incompreendido, desconhecido e mal amado. [...] A *Arte Brasileira* só será respeitada e admirada lá fora e por nós mesmos quando ela for uma extensão natural do que somos.⁵

O discurso de Olney Krüser e a concepção de uma *Sala Brasília* vinculada à décima terceira Bienal demonstram o surgimento de uma discussão com caráter nacionalista entre os membros da *Fundação Bienal* que levaram a decisões colocadas

no material oficial de veiculação para o público das ideias da fundação, ou seja, os catálogos. É importante destacar que, referente à *Sala Brasília*, foi publicado material à parte do catálogo da *XIII Bienal*, do qual ressaltamos o seguinte trecho que aclara o projeto:

Reunindo cerca de trezentas obras, representativas da produção de artistas brasileiros de diferentes épocas e tendências, a Sala Brasília confere à XIII Bienal de São Paulo dimensão e significados inteiramente novos, sem prejuízos das características fundamentais [...] Para além do registro histórico da reunião dos trabalhos que compõem a mostra e da oportunidade de fruição estética e de reflexão crítica que a sua presença oferece, situa-se a preservação de um expressivo conjunto das obras expostas, perpetuado sob a forma de acervo inicial do Museu do Artista Brasileiro.⁶

Se o ponto de inflexão para a discussão da especificidade brasileira parece ser 1975, o ponto de inflexão para o surgimento da discussão acerca de uma identidade latino-americana parece ser a XIV edição da *Bienal* (1977) e culmina com a primeira e única *Bienal Latino-Americana* em 1978. Em meio a este debate, aparecem os críticos Frederico Morais e Aracy Amaral como importantes atores a favor da criação de um olhar latino-americano para as artes.

A XIV edição da *Bienal* (1977) marca diversas mudanças nos rumos da fundação anunciadas na apresentação do catálogo publicado. Entre elas, apontamos que Francisco Matarazzo Sobrinho deixa de presidir a Bienal, estando nesse cargo o também industrial Oscar P. Landmann que acumulava as funções de diplomata pela Colômbia. Soma-se a esta mudança, o fato de que o recém-criado *Conselho de Arte e Cultura* passou a ter funções mais efetivas na construção da mostra, atuando mais livremente na conceituação desta. Outra novidade bastante propagada foi que a *Bienal* não mais se propunha a ser um espaço de legitimação da arte produzida e sim um espaço de experimentação. Portanto, aboliu-se a palavra “artista”, substituindo-a por “autor”.

Na apresentação do catálogo da XIV Bienal, Landmann anunciava que:

A exemplo das Bienais anteriores onde grandes mestres se fizeram representar, como Leger, Picasso, Kandinsky e outros, é com grande satisfação que vejo realizado o meu desejo de apresentar, como convidado de honra, um dos grandes expoentes da atualidade artística mundial, o Latino-Americano, RUFINO TAMAYO, que constitui (sic) a Sala Antológica mais importante desta Bienal. [...] Já está confirmado que a nossa Fundação será a sede das futuras Grandes Bienais Latino-Americanas, a partir de outubro de 1978.⁷

No trecho acima, é notável o entusiasmo de Landmann pela presença da arte latino-americana e por futuras bienais dedicadas somente a ela. O autor apontou na direção de várias edições, mas sabemos que esta experimentação de uma bienal que evidenciasse uma produção vinculada à identidade latino-americana levou a somente uma edição, justamente a edição seguinte, em 1978.

O texto de apresentação assinado por Luiz Fernando Rodrigues Alves, presidente da fundação na época, para o catálogo da *I Bienal Latino-Americana* de São Paulo atribui a ideia do recorte latino-americano desta bienal ao seu idealizador, Ciccillo Matarazzo, afirmando, de maneira laudatória, que esta ideia era do homem de “geniais idéias”⁸. O texto prossegue definindo aquela bienal como o lugar fomentador de estudos, pesquisas e debates para se estabelecer o que se poderá chamar de arte latino-americana, afirmando que os artistas e críticos dos demais continentes poderiam participar do “desenvolvimento cultural da América Latina”. Rodrigues Alves termina o seu texto dizendo que entrega a *I Bienal Latino-Americana* a São Paulo, ao Brasil e a todos os irmãos da América Latina e dos outros Continentes. De fato, no discurso oficial desta instituição nunca a América Latina esteve tão presente como em 1977 e 1978.

Dois documentos presentes no arquivo da Fundação Bienal referentes à preparação para as edições de 1975, 1977 e 1978 sugerem que a ideia de aumentar a presença latino-americana na mostra é atribuída a Ciccillo. Apontam também para uma ideia compartilhada com Landmann, ou ao menos inflamada por este. Os dois documentos citados são relatórios de viagens pelo continente sul-americano. Um desses relatórios é lido por Landmann em uma ata da Diretoria Executiva⁹ em agosto de 1974 e já aponta o interesse em fazer a América Latina se tornar presente em salas de honra ou especial, ou como consta no citado relatório, salas “Hors Concours”. Landmann relatou a sua viagem e consequentes contatos feitos com críticos de arte, como Juan Acha (no México), autoridades da área, como Victor Balvanera (assessor do Instituto Nacional de Bellas Artes do México), o que resultou em indicações seguras para compor as salas especiais. O relatório sugere cartas de agradecimento ao bom acolhimento do representante da fundação e a sugestão dos nomes dos artistas e de Balvanera como comissário, mas lembra que estas sugestões de nomes precisam ser feitas de maneira sutil, afinal, como afirma o relatório, “a Bienal não pode intervir nas decisões de outros países”⁹, portanto as indicações devem ser feitas na forma de

sugestão. Ainda no México, Landmann convida José Luis Cuevas e no Peru, Fernando Szyszlo, e sugere que os contatos continuem na direção de convidar Fernando Botero, Oswaldo Guayasamin (Equador), Roberto da Matta (Chile), Augusto Torres Garcia (filho de Joaquim Torres Garcia, Uruguai).

O outro documento encontrado nas pastas organizadas como referentes à documentação do processo de construção da Bienal de 1977 (XIV edição) é também um relatório de viagem pelo continente sul-americano endereçado ao “Ilmo. Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho”¹⁰, redigido em papel timbrado da *Fundação Bienal*. Este documento não traz assinatura e afirma textualmente que a ideia de atribuir maior relevância aos países do continente nas edições da *Bienal* é de Ciccillo. Deste documento, destacamos:

A partir de sua ideia, como presidente da Fundação, de dar maior destaque à presença da América Latina na Bienal de São Paulo, para um estímulo mais intenso ao desenvolvimento artístico latino-americano, foram realizados contatos no México, Guatemala, Venezuela, Colômbia, Peru e Chile. Na Argentina, [...] o assunto foi debatido com o adido cultural da Embaixada brasileira, e traçado um plano de ação.¹⁰

O referido documento passa a relatar alguns pontos vistos como obstáculos profissionais ouvidos nos diversos países. Ele afirma textualmente que “o descontentamento maior resultava da sensação de marginalização, da reduzida participação na premiação concedida pela Bienal”¹¹. Sendo assim, as pessoas consultadas nesta viagem sugeriram que era necessário aumentar a representatividade de críticos latino-americanos no júri de premiação, que os artistas latino-americanos premiados na Bienal eram exatamente aqueles que não viviam mais na América Latina¹² e, portanto, poderiam ser conhecidos por críticos norte-americanos ou europeus. Outras sugestões foram aumentar o número de prêmios regulares e dedicar cinco deles somente aos artistas latino-americanos, promover salas com retrospectivas de um artista de cada país latino-americano, bem como incluir uma sala multinacional, para a América Latina, subordinada a uma tendência ou tema. Também, solicitou-se um empenho maior da fundação em promover a efetiva comunicação entre as entidades de arte espalhadas pela América Latina sobre os planos e perspectivas da Fundação Bienal.

Outra sugestão foi que a Fundação Bienal fomentasse itinerância das obras vindas para São Paulo entre os países da América Latina e que a Bienal facilitasse o

intercâmbio das entidades latino-americanas com os artistas de outros continentes, a fim de que os mesmos pudessem expor em outros países. Também foi sugerido que a fundação funcionasse continuamente aproximando os artistas latino-americanos, com o ensejo de que eles pudessem apresentar seus trabalhos em galerias. A preocupação com a circulação das obras e das notícias, bem como com o material impresso (catálogo), também foi apontada como importante para atingir o objetivo de aumentar a presença latino-americana na Bienal.

Os documentos citados evidenciam a construção de um discurso no seio da instituição que culminou com a organização da *I Bienal Latino-Americana* em novembro de 1978, a qual foi a primeira e única mostra com esse recorte temático. Na mostra de 1978, o *Conselho de Arte e Cultura* desta instituição, formado por Leopoldo Raimo, Marc Berkowitz, Maria Bonomi, Yolanda Mohalyi, Juan Acha, Alberto Beuttenmüller, Carlos Von Schmidt, Olívio Tavares de Araújo e pelo sempre polêmico Jacob Klintowitz, estabeleceu o seu regulamento, escolhendo o tema Mitos e Magia para conduzi-la, dividida em quatro módulos: Cultura indígena, módulo Africano, um módulo dedicado à mestiçagem e um à herança euro-asiática. É importante ressaltar que as obras não foram agrupadas por critério geopolítico, mas por temática.

A *I Bienal Latino-Americana* privilegiou artistas brasileiros, argentinos e mexicanos. Já as ausências foram muitas e críticos como Marta Traba e Frederico Morais, que eram defensores da causa “latino-americanista”, teceram críticas pesadas à mostra, principalmente devido às ausências e ao predomínio de artistas providos do Brasil, da Argentina e do México. Morais chegou a acusar a *Fundação Bienal* de reproduzir “no interior da América Latina, as mesmas relações de dominação que envolvem nosso relacionamento cultural com outros países de fora do Continente”.¹³

Aracy Amaral assumiu como curadora em 1980 e convocou diversos críticos de todo o continente para um seminário onde deveria se debater os rumos da *Fundação Bienal*, se o evento latino-americano iria prosseguir e mesmo se a mostra continuaria sendo bienal. Foram três dias de debates e Aracy Amaral defendeu a realização de uma mostra exclusiva da América Latina. Marta Traba apoiou a ideia da exposição, porém repetia as críticas anteriormente feitas às ausências na mostra de 1978. Ao final dos três dias de debate, foi decidida a extinção precoce da Bienal Latino-Americana. Resta lamentar a falta de persistência em um projeto latino-americanista que havia nascido para fomentar pesquisas, estudos e debates para

desenvolver a ideia da identidade latino-americana, como afirmou o catálogo da *I Bienal* de 1978. Poderíamos ter ganhado muito não somente como referência ao que é ou poderia ser estabelecido como 'latino-americano', mas também o que é 'brasileiro'. Abortou-se o projeto identitário na arte da América Latina como vem se abortando a busca pelo caráter nacional.

¹ SOBRINHO, F. M. Apresentação. Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro a dezembro de 1951, p. 12. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name3fe634> Acesso em: 20 de julho de 2016.

² MACHADO, L. G. Introdução. Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro a dezembro de 1951, p. 14-15. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name3fe634> Acesso em: 20 de julho de 2016.

³ SOBRINHO, F. M. Apresentação e agradecimento. XI Bienal de São Paulo. Fundação Bienal, setembro a novembro de 1971, p. 7. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name9839c4> Acesso em: 20 de julho de 2016.

⁴ A *Sala Brasília* se consistiu de uma mostra anexa à XIII edição da Bienal de São Paulo e perdurou até janeiro de 1976. Referente a esta mostra, produziu-se um catálogo próprio com reproduções coloridas, o que demonstra o cuidado e empenho com este projeto, já que as reproduções de qualidade eram escassas, intitulado "a sala Brasília e o museu do artista brasileiro".

⁵ KRÜSE, Olney. BRASIL. In: XIII Bienal de São Paulo, 17 de outubro a 15 de dezembro de 1975, p. 57. Disponível em: <https://issuu.com/bienal/docs/name63a314> Acesso em: 22 de julho de 2016.

⁶ FUNDAÇÃO BIENAL. A Sala Brasília e o Museu do Artista Brasileiro, p. 75. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2139> Acesso em: 29 de julho de 2016.

⁷ LANDMANN, O. P. Apresentação. XIV Bienal de São Paulo, outubro-dezembro de 1977, p. 1. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/publicacao.php?i=2137> Acesso em: 29 de junho de 2016.

⁸ ALVES, L. F. R. Apresentação. I Bienal latino-americana de São Paulo, Fundação Bienal, p. 19.

⁹ O documento referido é a ata da 64ª reunião da Diretoria Executiva da Fundação Bienal de São Paulo, realizada em 20 de agosto de 1974. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo, p.57 - 68.

¹⁰ Documento datilografado em papel timbrado da *Fundação Bienal* sem assinatura, localizado no arquivo Wanda Svevo entre os documentos referentes ao preparo da XIV edição da mostra (pasta 390), p.1.

¹¹ Documento datilografado em papel timbrado da *Fundação Bienal* sem assinatura, localizado no arquivo Wanda Svevo entre os documentos referentes ao preparo da XIV edição da mostra (pasta 390), p.3.

¹² Documento datilografado em papel timbrado da *Fundação Bienal* sem assinatura, localizado no arquivo Wanda Svevo entre os documentos referentes ao preparo da XIV edição da mostra (pasta 390), p.3-4.

¹³ MORAIS, F. *Artes Plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979, P. 63.