

**Viso: Cadernos de estética aplicada**

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 26, jan-jun/2020

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**De São Paulo a Curitiba:  
A Bienal dinamiza nosso meio?**

**Caroline Saut Schroeder**

Universidade Federal do Paraná (UFPR)  
Curitiba (PR)

## RESUMO

### De São Paulo a Curitiba: A Bienal dinamiza nosso meio?

Neste artigo proponho uma discussão sobre a Bienal de São Paulo e a trama de forças políticas e artísticas que a enredam desde a primeira edição, bem como as relações conflitantes com a comunidade artística e as instâncias governamentais intensificadas ao final dos anos de 1960. Ao trazer esse caso ao debate, contribuindo com a reflexão sobre as bienais e seus efeitos em contexto locais, tenho em perspectiva a Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Curitiba, que está em sua 14ª edição e vem se consolidando na capital paranaense.

#### Palavras-chave

Bienal de São Paulo; diplomacia cultural; boicote; Bienal de Curitiba

## ABSTRACT

### From Sao Paulo to Curitiba: Does the Biennial Make Our Circuit More Dynamic?

In this article, I propose a discussion about the Sao Paulo Biennial and the web of political and artistic forces that have entangled it since its first edition, as well as the conflicting relations with the artistic community and government bodies, intensified at the end of 1960s. Bringing this case to debate, contributing to the reflection on the biennials and their effects in local contexts, I have in perspective the Curitiba International Biennial of Contemporary Art, which is in its 14th edition, and has been consolidating itself in the capital of Paraná.

#### Keywords

Sao Paulo Biennial; cultural diplomacy; boycott; Curitiba Biennial

SAUT SCHROEDER, Caroline. "De São Paulo a Curitiba: A Bienal dinamiza nosso meio? ". *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 14, n° 26 (jan-jun/2020), p. 140-158.

Aprovado: 21.02.2020. Publicado: 04.07.2020.

© 2020 Caroline Saut Schroeder. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 21.02.2020. Published: 04.07.2020.

© 2020 Caroline Saut Schroeder. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

O evento “Bienal, precisamos falar sobre isso”, promovido pelo Grupo de Estudos “Filosofia Moderna e Contemporânea”, do Departamento de Filosofia (UFPR), e pelo Departamento de Artes (UFPR), propôs debater sobre o modelo bienal de exposição e a Bienal de Curitiba, que se encontra, pelos registros da própria instituição, em sua 14ª edição. Desde a Bienal de Veneza, inaugurada em 1895, este formato de exposição tem se propagado pelo mundo, tornando-se um fenômeno global. No Brasil, há pelo menos cinco bienais e trienais em atividade, cada qual com suas particularidades e propostas conceituais.<sup>1</sup> Essas megaexposições tratam não apenas das questões da arte, revelam-se também como instrumentos da diplomacia cultural, de poder político e simbólico. Ademais, as grandes exposições contribuem com a divulgação e desenvolvimento econômico da cidade ou região em que estão localizadas, construindo narrativas sobre a arte e ativando o turismo cultural. Para contribuir com o debate, trouxe para a discussão o caso da Bienal de São Paulo, a primeira nesses moldes instaurada no Brasil, em 1951, com o intuito de destrinçar a trama de forças políticas e artísticas que a enreda desde a primeira mostra, e, desse modo, refletir sobre as bienais e seus efeitos no contexto local. As tensões entre a comunidade artística e as diretrizes da instituição se intensificaram ao final dos anos de 1960, em período de fortalecimento da ditadura civil-militar no Brasil.

Com o apoio e patrocínio das diversas instâncias governamentais, a Bienal de São Paulo mantinha regularmente as exposições bianuais, crescendo em número de obras e participantes.<sup>2</sup> Em 1967, a poucos dias da abertura da décima primeira mostra, a Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo consignou em ata um “voto de júbilo” à Bienal, em um gesto de entusiasmo por contá-la como “patrimônio seu”. Na justificativa para o ato, a ALESP destacava alguns aspectos do evento, afirmando a relevância do mesmo para o Estado de São Paulo e para o país: primeiro,

a Bienal tem feito, pelo Brasil, muito mais do que as Embaixadas que temos pelo mundo e Francisco Matarazzo Sobrinho muito mais do

que os nossos Embaixadores, cujos serviços tanto oneram os cofres públicos; o segundo é a importância que a mostra assume no panorama artístico mundial.<sup>3</sup> São Paulo estaria sendo projetada como 'verdadeiro centro de manifestação de tendências novas e de gestação da arte moderna'.<sup>4</sup>

Graças à Bienal, dizia o documento, o Estado de São Paulo e o Brasil se colocavam no próprio fulcro da criação artística e ligavam-se indissociavelmente às manifestações artísticas expostas na Bienal, vindas de todo o mundo. Em outros termos, a Bienal estaria consolidando a cidade de São Paulo e o Brasil no mapa-múndi da cultura, introduzindo-os em um circuito internacional, cujo poder se manifesta de forma simbólica.

A Bienal de São Paulo, que nasceu da iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho, industrial paulistano e diretor do Museu de Arte Moderna (MAM-SP), juntamente com sua esposa, Yolanda Penteadó, constituiu-se enredada em forças distintas, absorvendo a complexidade do contexto em que estava inserida. Francisco Alambert e Polyana Canhête, ao tratar das bienais, destacam o debate do que seria o "moderno" na década de 1950, que transcendia o terreno da estética para incorporar questões políticas, em clima de guerra fria, com "o debate esquerda-direita e os 'interesses' norte-americanos na divulgação da arte moderna".<sup>5</sup> Havia uma subdivisão que colocava em lados contrários os defensores de um abstracionismo construtivo e geométrico, entendido como necessário e adequado a uma sociedade em desenvolvimento, e os artistas e críticos ligados ao abstracionismo informal ou tachismo, promovido pelo MoMA e divulgado pelo Departamento de Estado norte-americano como expressão da liberdade individual e democrática. Quanto aos interesses dos EUA, era evidente que a organização da I Bienal, nos moldes de Veneza, estava afinada com a política de estado norte-americana de "intervenção cultural liberal (para dizer o mínimo) na América Latina".<sup>6</sup> No entanto, a Bienal não se definia simplesmente como um braço da política norte-americana, como um projeto de colonização ideológica. Críticos de arte e artistas brasileiros ligados a diversos setores da esquerda

estiveram presentes e contribuíram com as suas realizações, entre os quais se destacam Villanova Artigas e Antônio Candido, que foram conselheiros; Mário Pedrosa, que se envolveu intensamente com a realização das primeiras exposições; e Mário Schenberg, professor de física da USP, crítico de arte, membro do Partido Comunista, que irá participar das bienais da segunda metade dos anos 1960.

A II Bienal, realização ainda vinculada ao MAM-SP, que recebeu artistas como Alexander Calder, Pablo Picasso, Paul Klee, Oscar Kokoschka, Marcel Duchamp, foi inaugurada somente em dezembro de 1953, estendendo-se até fevereiro do ano seguinte, para coincidir com as comemorações do aniversário de São Paulo.<sup>7</sup> Matarazzo Sobrinho, que estava à frente da organização do IV Centenário, foi o responsável por escolher o local dos festejos, o Ibirapuera, requisitando a um grupo de arquitetos modernistas um projeto adequado aos eventos culturais e feiras industriais. Para tanto, foi preciso remover do terreno a favela existente, ocupada por 186 barracos e mais de 200 famílias, que foram realocadas.<sup>8</sup> A transferência da Bienal para um dos pavilhões do complexo arquitetônico, que se transformou em um marco da arquitetura moderna, elogiada por Walter Gropius<sup>9</sup>, fundador da Bauhaus, foi uma estratégia para integrar a mostra às comemorações do IV Centenário. De acordo com Mário Pedrosa, a II Bienal “foi a maior exposição moderna que se fez no mundo durante a década”.<sup>10</sup> Com tamanha projeção, a Bienal se consolidava internacionalmente, intimamente conectada com o projeto de modernização de São Paulo. Aproximava-se, no entanto, dos grandes espetáculos, incorporando lógicas de consumo e de mercado.

Para Mário Pedrosa, os efeitos das bienais no meio artístico eram expressivos, “vieram a ampliar os horizontes da arte brasileira”, rompiam com os ciclos fechados e retiravam do isolacionismo provinciano as atividades artísticas do Brasil.<sup>11</sup> Desde 1951, Pedrosa reconhecia que a Bienal era acontecimento de repercussões culturais incalculáveis, não apenas no Brasil, mas também no continente americano e na Europa. Para os brasileiros, no entanto, a importância era

decisiva.<sup>12</sup> O público e os artistas passaram a ter contato com o que se convencionou chamar de arte moderna, com o que de mais “novo” e audacioso se produzia em terras estrangeiras, dizia o crítico. O impacto era inevitável, “a Bienal paulista trouxe assim ao mundo artístico e culto do país uma verdadeira revisão de valores”.<sup>13</sup> Para Pedrosa, a pintura e escultura ditas modernas no Brasil estariam atrasadas cerca de trinta anos, assim como as artes de outros países do continente, e mesmo os Estados Unidos e a Europa teriam o que aprender com a Bienal de São Paulo. Ademais, pela primeira vez, um grande certame de arte moderna realizava-se fora de Paris e dos grandes centros europeus.

Porém as bienais não tinham consenso no meio artístico, ressalta Aracy Amaral. “Atropelou, desfigurou, a trajetória de nossa arte? Ou dinamizou nosso meio? A resposta dependia da postura de cada artista, de sua posição política ou apolítica em plena época de guerra fria”.<sup>14</sup> Também não havia, como se pregava, a reciprocidade esperada entre a arte feita no exterior e a arte brasileira, nem mesmo entre críticos e artistas, salvo aqueles que mantinham alguma relação pessoal. As insatisfações se avolumaram com o passar dos anos, agravando-se na segunda metade dos anos de 1960, em anos de ditadura civil-militar, quando a Bienal já estava desvinculada do MAM-SP e não mais contava com a competência da equipe técnica do museu. Em 1966, após o término da XIII Bienal, uma comissão composta por Maria Bonomi, Fernando Lemos, Maria Eugênia Franco e Salvador Candia propôs estabelecer um plano de reestruturação para a Fundação Bienal de São Paulo (FBSP), que geria a mostra desde o desmembramento do MAM-SP. De acordo com o grupo, havia chegado o momento de a FBSP assumir o papel de uma verdadeira entidade cultural:

[...] arrancando-a do individualismo (e dos individualismos que naturalmente à sua volta se criam) para lhe dar uma fisionomia mais acentuada; ou teria de ficar, mais cedo ou mais tarde, à mercê de interesses mais mesquinhos de quem a viesse patrocinar valendo-se dessa estrutura sem definição tal como atualmente se apresenta.<sup>15</sup>

Alguns pontos precisavam ser revistos, apontava o grupo, como a distorção do papel cultural da entidade, ao abrir-se para o mercado de arte; a escolha das premiações, cujos critérios não eram claros; e a deficiência do Arquivo, que não atendia aos seus propósitos.

De início, Matarazzo Sobrinho mostrou-se disposto a “atualizar estatutos, nomear uma nova diretoria e procurar através de uma assembleia renovar o Conselho, chamando para a entidade novos elementos, que tirassem a esses cargos o caráter simplesmente ornamental”.<sup>16</sup> Porém, ao final de meses de estudo, o projeto de reestruturação não foi aceito. A divulgação do “novo” conselho pela FBSP apresentava os mesmos nomes; os antigos membros não quiseram abdicar dos seus postos para dar oportunidade a novos integrantes. A questão era que a maioria deles não aparecia na Bienal, “salvo e talvez na inauguração”. Também o pedido de eleger um coordenador artístico, que tivesse o mesmo poder de decisão de um diretor, não foi aceito. Segundo a comissão, “essa questão foi se agravando nas duas últimas Bienais, pois a ausência de um responsável nesse setor fez aumentar a agonia e foi dando aos improvisadores e irresponsáveis as suas melhores oportunidades”.<sup>17</sup> A proposta de instituir uma conversação de caráter intelectual com a Bienal de Veneza, para que não ficasse apenas nos termos administrativos, também não se concretizou. Apesar da falta de receptividade da FBSP, o projeto de reestruturação das bienais foi publicado, com o intuito de deixar registrado o esforço coletivo empreendido.<sup>18</sup>

A proposta versava sobre várias questões, entre elas o mecenato, ao destacar que não mais se justificava o poder centrado na diretoria da FBSP, em razão das subvenções federais, estaduais e municipais por ela recebidas; de acordo com o documento, Matarazzo Sobrinho estava de acordo com esta posição. Outro ponto indicava a falta de estímulo e promoção à crítica de arte e aos artistas brasileiros, as salas nacionais careciam de regulamentação adequada, e os critérios de seleção e premiação não eram claros. Até mesmo a



montagem e instalação das exposições brasileiras se mostravam ineficientes, desde a iluminação até a identidade visual – a lacuna técnica ganhava evidência no confronto com algumas das representações internacionais. Faltava também à Bienal, segundo o grupo, a existência de departamentos especializados, com funções educativas, de assistência à imprensa e à crítica especializada. Outro destaque na proposta de reestruturação era a ausência de diálogo com entidades de outros estados e de cidades do interior, ou mesmo com instituições de países estrangeiros, particularmente da América Latina, que pudessem contribuir com iniciativas artístico-educacionais. A comissão apontava ainda a inexistência, dentro da FBSP, de uma diretoria cultural, com assessoria especializada e um coordenador artístico.<sup>19</sup> Como consequência, a secretaria geral, ligada à diretoria, vinha acumulando poderes e funções. O grupo pedia, finalmente, que a FBSP renunciasse ao caráter isolacionista, pois sem uma revisão geral de sua estrutura, “nunca poderá a Bienal de São Paulo firmar-se no caminho que deve ser o de uma instituição cultural com tão grandes responsabilidades internacionais”.<sup>20</sup>

A mostra seguinte, de 1967, aconteceria sem grandes alterações em seu estatuto, porém festejada pela Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo. Também o Ministério das Relações Exteriores, o Itamaraty, havia assinado um convênio com a FBSP, reconhecendo a importância cultural do evento para o país. A Bienal vinha funcionando como “vitrine” do Brasil e de São Paulo. Em anos de ditadura civil-militar, também a polícia política estava atenta ao evento, e casos de censura não tardaram a acontecer. Em 12 de setembro, o general Silvío Corrêa de Andrade, chefe da Polícia Federal em São Paulo, solicitou ao presidente da FBSP, “a fineza de excluir da próxima exposição pública de arte contemporânea a obra de Dona Cibelle, sobre a figura de um militar”.<sup>21</sup> Tratava-se de *O presente*, de Cybèle Varela, que foi excluído da mostra antes de sua abertura e posteriormente destruído pela artista. *O presente* tinha a forma de uma caixa que ficava acoplada na parede, com um cartão escrito “abra-me”. Explica a artista: “quando a pessoa abria, aparecia um mapa do Brasil e um militar. Então,

saltava um coração que era acoplado com uma mola ao peito de um militar que estava retratado. Tinha também escrito: 'recebe o afeto que se encerra em nosso peito juvenil'.<sup>22</sup> Nem mesmo a imagem deste trabalho sobreviveu: "eu tive que destruir 'O presente' porque o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) estava invadindo casas de artistas".<sup>23</sup> Cybèle deixou o Brasil logo após esse episódio, ao receber uma bolsa de estudos do governo francês. Tornou-se artista residente na *Cité Internationale des Arts*, em Paris, onde meses depois o boicote à Bienal ganharia força.

Além da exclusão do trabalho de Cybèle Varela, outro caso foi citado por Jayme Maurício, integrante da assessoria técnica daquela bienal: "outro trabalho, de fundo erótico, também foi retirado".<sup>24</sup> O crítico contou ainda que "a ameaça de retirar as especulações de Quissak Jr. com a bandeira brasileira não deu em nada, depois da visita especial feita por um general inteligente".<sup>25</sup> Os diretores da FBSP tiveram que negociar com o Ministério da Justiça para que o trabalho composto por uma série de painéis móveis, tendo como temática a bandeira nacional, permanecesse exposto.<sup>26</sup> Leonor Amarante, em seu livro sobre as bienais de São Paulo, chamou atenção para esse caso de censura e de como ele contrastava com outro trabalho presente na mostra: "contrapondo-se a essa proibição, os Estados Unidos, que montaram a segunda maior sala da Bienal, 'Ambiente USA: 1957/1967', com 900 metros quadrados, exibiram nada menos que a tela 'Três bandeiras', do artista pop Jasper Johns, que sobrepunha imagens da bandeira norte-americana".<sup>27</sup> Enquanto Jasper Johns ganhava um dos prêmios da Bienal de São Paulo, Quissak Jr. recolhia-se em seu ateliê, voltando a expor individualmente na Galeria Bonino, no Rio de Janeiro, somente dois anos depois, evitando qualquer conotação política em suas obras.

Alguns dias depois da intervenção policial, em 22 de setembro de 1967, a IX Bienal foi inaugurada por Matarazzo Sobrinho com a presença das autoridades: marechal Arthur Costa e Silva, governador Roberto Costa de Abreu Sodré (o primeiro eleito indiretamente após o golpe) e prefeito João Vicente Faria Lima.

Diante de um público numeroso, Costa e Silva discursou manifestando que o poder criador do artista e o poder do presidente emanavam igualmente do povo e que exprimiam a mesma ânsia para suprimir entraves à caminhada para o futuro. Em certa altura de sua fala, o marechal ressaltou a necessidade de se preservar a liberdade de criação artística “pela qual devemos zelar com a mesma consciência de que o amparo à cultura constitui dever do Estado – necessita do jogo livre de opiniões, assim como a liberdade de crítica funciona, para o homem do governo, como regulador estimulante de seus atos”.<sup>28</sup> Esse espírito de liberdade, no entanto, permanecia apenas no discurso. A presença truculenta da polícia repetiu-se no momento da celebração oficial, quando um agente da Polícia Federal de São Paulo tentou impedir violentamente a entrada de vinte jornalistas que pretendiam cobrir a passagem de Costa e Silva no evento. Ao dar ordem de prisão a um dos jornalistas, “imediatamente os outros com ele se solidarizaram e se consideraram também presos”.<sup>29</sup> O fato foi levado ao marechal, que determinou a liberação dos profissionais da imprensa, o que resultou em um pedido de desculpas do general Silvio Corrêa de Andrade, chefe do Departamento de Segurança Pública de São Paulo, justificando que o policial sob o seu comando havia agido precipitadamente.

Uma nota em um dos jornais mais combativos da época, o *Correio da manhã*, citou a intervenção autoritária da polícia na Bienal, que contrastava com o discurso de marechal Costa e Silva:

A DOPS já deu a nota truculenta da IX Bienal, ordenando a retirada de obra de um artista brasileiro, por considerá-la subversiva. Assim, os “intelectuais” da DOPS passaram por cima do júri de seleção daquela mostra. Por coincidência, o presidente da República, ao abrir a IX Bienal, em seu discurso, fez questão de frisar a importância do trabalho criador do artista. Queremos saber então quem coloca em ação as ideias, se o presidente ou se o DOPS.<sup>30</sup>

Em poucas palavras, a nota esclarecia o que vinha ocorrendo no campo da arte com a política ditatorial: enquanto as autoridades, publicamente, mostravam-se como incentivadores da arte, furtivamente, com a polícia, a interditavam. Com a promulgação do Ato Institucional n. 5, em dezembro de 1968, a censura e repressão às manifestações artísticas tornaram-se ainda mais intensas, atingindo diversas manifestações culturais.

A FBSP vinha enfrentando vários desafios, que iam desde a censura e repressão às manifestações artísticas em seus espaços, os conflitos internos e as contestações no meio artístico geradas pela gestão centralizadora, até a necessidade de reformulação de suas estruturas e regulamentos. Apesar de todas essas dificuldades, Martarazzo Sobrinho planejava realizar uma mostra memorável para o ano seguinte, quando a Bienal de São Paulo comemoraria sua décima exposição. Para tanto, pretendia deixá-la longe das conturbações políticas, porém, ainda assim, contando com o apoio do poder público:

Pretendo fazer da X Bienal, em 1969, algo que marque uma época nas artes e no intercâmbio cultural entre nações, acima de partidos e ideologias. Por isso, conto com a compreensão e apoio de nosso Governador, do nosso Prefeito e dos nossos homens públicos.<sup>31</sup>

Mesmo que almejasse um campo neutro, a Bienal estava completamente enredada em forças diversas, carregava em si a complexidade do contexto político e social. Sem alterar suas diretrizes, continuava a cumprir um papel fundamental nas relações internacionais. Artistas e críticos de arte, através de suas associações, passaram a reivindicar participação efetiva na FBSP, considerando o seu caráter público, porém, com o recrudescimento da política autoritária, parte deles irá decidir-se pela recusa total à Bienal.

A defesa e colaboração de Pedrosa, evidente durante as primeiras edições da mostra, também foi minguando, e reverteu-se, ao final de 1960, em crítica combativa, que daria impulso ao boicote internacional à X Bienal. Em janeiro de

1969, em carta manuscrita enviada à Pierre Restany, algumas semanas antes da abertura da décima edição da mostra, Pedrosa declarou:

Nós tentamos de tudo, mas a incoerência de nossos 'amigos' da X Bienal é total. Não há nada para ser salvo, tudo está para ser destruído, mas não há muitos de nós. [...] Seu nome, sua cabeça, nosso nome, nossa cabeça tem agora um preço! Eu poderia certamente dizer algumas coisas pra você!!! Tirando a coragem demonstrada por Niomar e o *Correio da manhã* (enquanto dure...), nós estamos terrivelmente sozinhos! [...] Temos pela frente dias muito escuros. Jogos políticos que envolvem a aliança da grande mediocridade intelectual estão agora em sua total glória.<sup>32</sup>

Seu desalento revelava um cenário sombrio. O *Correio da manhã*, sob a direção de Niomar Sodré Bittencourt, vinha divulgando o avanço do boicote coletivo à Bienal de São Paulo, mas, como previa Pedrosa, o jornal não resistiria ativo por muito tempo.

Após o AI-5, os principais artistas ligados à vanguarda partiriam para o exterior, e não somente eles, indica Frederico Morais, como também químicos, físicos, cientistas, políticos, sociólogos, economistas e críticos de arte.<sup>33</sup> Alguns foram com prêmios de viagem, outros com bolsas de estudo. Contribuiu largamente para este êxodo a aposentadoria compulsória de professores universitários, que encontraram lá fora uma alternativa para continuar exercendo suas atividades. A arte de vanguarda se recolheria, para então entregar-se “a atividade marginal e subterrânea, vez por outra transparecendo em gestos de ousadia e surpresa”.<sup>34</sup> A censura, por sua vez, daria lugar à autocensura; segundo Morais, instalou-se a mediocridade e o mercado de arte. Os espaços expositivos se voltariam para as mostras retrospectivas: “quando o futuro é incerto, o melhor é voltar ao passado. É mais seguro”.<sup>35</sup>

O boicote internacional, sancionado em uma reunião no *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* em junho de 1969, a poucos

meses da abertura da X Bienal, propagou-se rapidamente para diversos países angariando adesões e afetando diretamente a organização da mostra.<sup>36</sup> Entre os motivos apontados para o protesto coletivo, divulgados no dossiê *Non à la Biennale de São Paulo*, estavam os inúmeros casos de censura e repressão às manifestações artísticas no Brasil e, ao lado disso, o manifesto deixava claro que inúmeros artistas e intelectuais não mais colaborariam com uma “cultura oficial” que se colocava ao lado da repressão, tal como estava acontecendo em São Paulo, na Bienal, onde persistia, segundo o documento, um sistema de seleção “obscuro e misterioso”, a cargo de poucos “personagens oficiais”.<sup>37</sup> A Bienal de São Paulo estaria a serviço do poder, participando ela própria da repressão ao censurar trabalhos considerados imorais ou subversivos, e tinha a função, através da participação internacional, de ratificar a política dos generais.<sup>38</sup> O documento também declarava que já não era mais possível ignorar “a terrível situação repressiva do Brasil, as perseguições que dominam as massas, os militantes políticos, os intelectuais e os artistas”.<sup>39</sup> Contundente, o protesto colocou em xeque o sistema bienal de exposição e os vínculos dessa instituição com as instâncias governamentais, em anos de ditadura civil-militar.

A mostra inaugurou em setembro de 1969, muito distinta dos planos anunciados previamente por Matarazzo Sobrinho. Nos anos seguintes, a FBSP procurou reverter o quadro de contestação, propondo reformulações na mostra e estabelecendo diálogos com críticos de arte e artistas, dentro e fora do Brasil. A instauração das bienais nacionais nos anos pares – que teve início em 1970, seguida de mais três edições – foi uma tentativa de selecionar e organizar previamente a representação brasileira para participar das mostras internacionais, atendendo assim a uma reivindicação antiga que vinha da comunidade artística local.<sup>40</sup> De todo modo, o boicote continuaria, com mais ou menos força, até o final da década de 1970. Walter Zanini, que assumiu a curadoria da mostra de 1981, promoveu, finalmente, uma extensa reformulação no formato da mostra, abolindo o modelo das representações nacionais que persistia desde a primeira

edição. Zanini foi o responsável por retomar o contato com os artistas e intelectuais que haviam deixado de participar da Bienal de São Paulo.

O caso apresentado acima procura ressaltar que uma megaexposição como a Bienal de São Paulo não é campo neutro, constitui-se enredada em forças políticas e artísticas, invariavelmente conflitantes. Por outros caminhos, em outro contexto, a Bienal Internacional de Arte de Curitiba, em sua 14ª edição, começa a escrever sua história, e vem tecendo sua trama. A instituição tem recebido reconhecimento das instâncias governamentais: em 2017, a Bienal foi condecorada pelo Governo do Estado do Paraná; em 2019, recebeu condecoração da Prefeitura de Curitiba. A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), por sua vez, concedeu-lhe um prêmio pela programação e atividade no campo da arte. Na atual edição, sob o tema “Fronteiras Abertas”, a Bienal de Curitiba se espalhou pela cidade, ocupando seus principais espaços culturais. Enquanto isso, em termos de políticas públicas, em âmbito municipal e estadual, pouco ou quase acontece na esfera cultural. A comunidade artística, em casos isolados, tem se perguntado sobre o papel de uma bienal na cidade de Curitiba e apontado as ineficiências dos órgãos públicos na área da cultura, porém sem alcançar, até o momento, uma articulação coletiva e continuada que promova alguma transformação. Esses fatos revelam a urgência de continuarmos “falando sobre isso”, colocando entre as questões: “a Bienal dinamiza nosso meio?”

### **Referências bibliográficas**

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy. “Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo”. In: AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*, v. 3: “Bienais e artistas contemporâneos no Brasil”. São Paulo: Editora 34, 2006.

- AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE SÃO PAULO. Requerimento 1.149, de 1967. São Paulo, 20/09/1967.
- BARONE, Ana Cláudia Castilho. *Ibirapuera: Parque metropolitano (1926-1954)*. Tese (Doutorado em Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- BONOMI, Maria; et al. *Por uma reformulação das Bienais*. São Paulo, jul. 1966, s/n.
- CORREIO DA MANHÃ. "Costa inaugurou IX Bienal de SP". Rio de Janeiro, 23/09/1967.
- CORREIO DA MANHÃ. "Intromissão". Rio de Janeiro, 1º Caderno, 26/09/1967.
- CORREIO DA MANHÃ. "'Time': IX Bienal rivaliza Veneza". Rio de Janeiro, 29/09/1967.
- DOSSIÊ NON À LA BIENNALE. "Não à Bienal de São Paulo". Paris, 16/06/1969.
- FELÍCIO, Cláudia. "O maravilhoso e fantástico universo de Cybèle Varela". *O fluminense*, Niterói, 07/12/2013. Disponível em: <<http://soumaisniteroi.com.br/o-maravilhoso-e-fantastico-universo-de-cybele-varela>>. Acesso em: 02/12/2019.
- MAURÍCIO, Jayme. "A bandeira como motivação pictórica". *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 02/11/1967.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- O ESTADO DE SÃO PAULO. "Dois anos até a outra Bienal". São Paulo, 09/01/1968.
- PEDROSA, Mário. Carta manuscrita a Pierre Restany. Rio de Janeiro, 01/09/1969. In: KRAMERMALLORDY, Antje. "Pedrosa, the 'Old Lion'". *Critic d'art Revues*, Paris, n. 47(Outo.-Inv., 2016).



PEDROSA, Mário. “A primeira Bienal I”. In: AMARAL, Aracy. *Mário Pedrosa: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEDROSA, Mário. “Por dentro e por fora das Bienais”. In: AMARAL, Aracy. (org.) *Mário Pedrosa: mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 2007a, p. 299.

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

POLÍCIA FEDERAL DE SÃO PAULO. Ofício do Gen. Silvio Corrêa de Andrade, Delegado da Polícia Federal de São Paulo, para Francisco Matarazzo Sobrinho (FBSP), 12/09/1967.

ZAGO, Renata C. O. M. *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76*. Tese (Doutorado em Artes). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2007.

---

Caroline Saut Schroeder é professora substituta do Departamento de Artes da UFPR.

<sup>1</sup> Bienal de São Paulo, Bienal do Mercosul, Bienal de Curitiba, Frestas: Trienal de Arte, Sesc\_Videobrasil, Trio Bienal – essas bienais estão identificadas na *Biennial Foundation*, plataforma estabelecida em 2009 como iniciativa para o diálogo e o compartilhamento de conhecimento entre bienais contemporâneas. A *Biennial Foundation* divulga a rede crescente de mostras bianuais ou trienais espalhadas pelo mundo, da qual faz parte também a Bienal da Bahia, que contou com duas realizações na década de 1960, sendo a última, em 1968, abruptamente fechada pelo regime civil-militar. Quarenta e seis anos depois, em 2014, o Museu de Arte Moderna da Bahia organizou a terceira edição da mostra.

<sup>2</sup> A “comissão de honra” apresentada no catálogo da I Bienal, exalta os nomes do presidente Getúlio Dorneles Vargas, do governador Lucas Nogueira Garcez e do prefeito Armando de Arruda Pereira, ao lado de outros trinta e dois membros do qual faziam parte ministros, chefes e secretários de Estado. Com a sequência das bienais, a “comissão de honra” tornou-se uma tradição, com os registros em catálogo e a presença das autoridades nas festividades de abertura da mostra, com seus discursos e visita guiada pelo pavilhão da Bienal.

<sup>3</sup> Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 20/09/1967.

<sup>4</sup> Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo, 20/09/1967.

<sup>5</sup> ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 45.

<sup>6</sup> ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 48.

<sup>7</sup> ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p. 53.

<sup>8</sup> BARONE, 2007, p. 92.

<sup>9</sup> Walter Gropius esteve no Brasil em janeiro de 1954 para receber um prêmio na mostra de arquitetura da II Bienal.

<sup>10</sup> PEDROSA, 2007a, p. 299.

<sup>11</sup> PEDROSA. 2007b, p. 254.

<sup>12</sup> PEDROSA, 1981, p. 39.

<sup>13</sup> PEDROSA, 1981, p. 42.

<sup>14</sup> AMARAL, 2006, p. 93.

<sup>15</sup> BONOMI; et al., 1966.

<sup>16</sup> BONOMI; et al., 1966.

<sup>17</sup> BONOMI; et al., 1966.

<sup>18</sup> O projeto havia recebido o apoio de diversas entidades: Associação Internacional de Artistas Plásticos (AIAP), Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA, secção nacional da AICA, Associação Internacional de Críticos de Arte), Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), Associação Brasileira de Desenho Industrial (ABDI), Conselho Internacional de Museus (ICOM), Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), Comissão Estadual de Teatro (CET), Sociedade Amigos da Cinemateca (SAC), Serviço Nacional de Teatro (SNT), Comissão Estadual de Cultura, Comissão Municipal de Cultura e vários departamentos da Universidade de São Paulo (FAU, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, entre outros), Universidade Mackenzie e Universidade Católica.

<sup>19</sup> Quando a FBSP foi instituída, no início da década de 1960, desmembrando-se do MAM-SP, deixou de contar com a assessoria especializada do museu.

<sup>20</sup> BONOMI; et al., 1966.

<sup>21</sup> POLÍCIA FEDERAL DE SÃO PAULO, 1967.

<sup>22</sup> FELÍCIO,. 2013.

<sup>23</sup> FELÍCIO, 2013.

<sup>24</sup> CORREIO DA MANHÃ, 29/09/1967, p. 2.

<sup>25</sup> CORREIO DA MANHÃ, 29/09/1967, p. 2.

<sup>26</sup> MAURÍCIO, 1967, p. 1.

<sup>27</sup> AMARANTE, 1989, p. 157.

<sup>28</sup> CORREIO DA MANHÃ, 23/09/1967, p. 2.

<sup>29</sup> CORREIO DA MANHÃ, 23/09/1967, p. 2

<sup>30</sup> CORREIO DA MANHÃ, 26/09/1967, p. 6.

<sup>31</sup> O ESTADO DE SÃO PAULO, 09/01/1968, p. 1.

<sup>32</sup> PEDROSA, 2016, p. 175.

<sup>33</sup> MORAIS, Frederico, 1975, p. 107.

<sup>34</sup> MORAIS, Frederico, 1975, p. 107.

<sup>35</sup> MORAIS, Frederico, 1975, p. 107.

<sup>36</sup> Na lista provisória com as primeiras recusas, inserida no dossiê *Non à la Biennale de São Paulo*, consta: da França, os artistas e o comissário da primeira delegação, Gérald Gassiot-Talabot, assim como parte dos artistas convidados posteriormente; da Holanda, o comissário Eduard de Wilde e os artistas selecionados; da Suécia, Pontus Hülten e seus artistas; da Espanha, a delegação inteira; da Bélgica, Pol Bury; dos Estados Unidos, o artista Hans Haacke; e ainda Pierre Restany, que estava organizando uma mostra especial para a X Bienal, à convite de Francisco Matarazzo Sobrinho, e parte dos artistas convidados pelo crítico francês, do qual fazia parte o argentino Julio Le Parc. Dos brasileiros citados no documento, Sérgio Camargo, Lygia Clark, Arthur Luiz Piza, Flávio Shiró, Rossine Perez e Franz Krajcberg estavam em Paris; Rubens Gerschman, nos Estados Unidos; Antônio Dias, na Itália; e Hélio Oiticica, em Londres.

<sup>37</sup> DOSSIÊ NON À LA BIENNALE, 1969.

<sup>38</sup> Havia a suspeita de que a Bienal tinha enviado uma circular em tom de censura às delegações internacionais.

<sup>39</sup> DOSSIÊ NON À LA BIENNALE, 1969.

<sup>40</sup> Ver ZAGO, 2007.