

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA

ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE

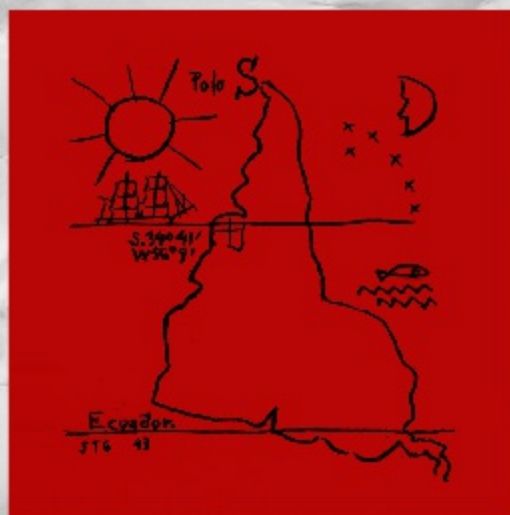


Volume Especial, Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025

ISSN 2184-38052

Debates entre Sociologia e História da Arte

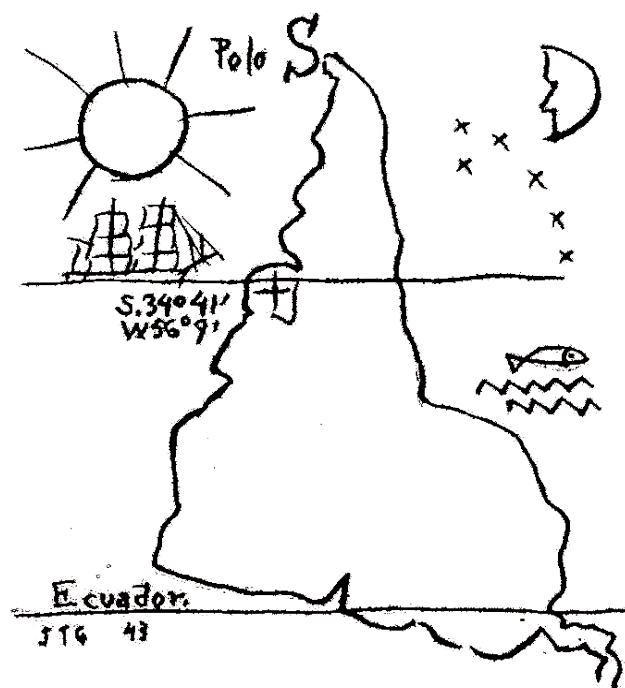
América do Sul e Caribe em perspectiva



Organização

**Sabrina Parracho Sant'Anna
Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos**

Volume Especial, Vol. 8, N. 3, Set.-Dez. 2025

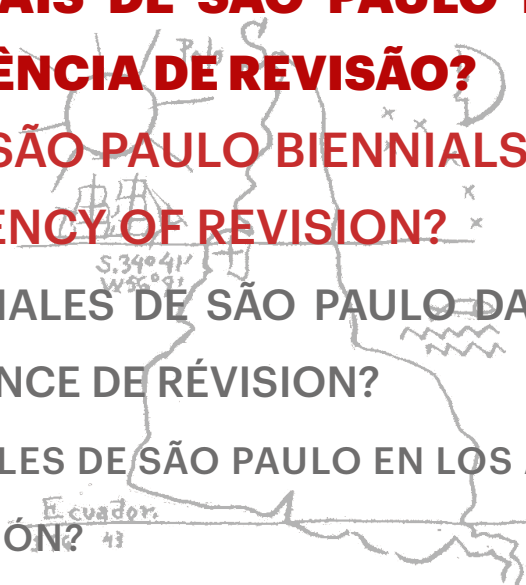


BIENAIIS DE SÃO PAULO NOS ANOS 1970: CRISE OU URGÊNCIA DE REVISÃO?

THE SÃO PAULO BIENNAIS IN THE 1970S: CRISIS OR THE URGENCY OF REVISION?

BIENNALES DE SÃO PAULO DANS LES ANNÉES 1970: CRISE OU URGENGE DE RÉVISION?

BIENALES DE SÃO PAULO EN LOS AÑOS 1970: ¿CRISIS O URGENCIA DE REVISIÓN?



Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil

RESUMO: Este artigo investiga a crise das Bienais de São Paulo na década de 1970, compreendida como efeito das tensões entre o projeto de internacionalização do evento, concebido em moldes modernistas, e a emergência de debates em um contexto “pré-global”. A partir do boicote internacional de 1969, analisa-se como a Bienal se viu alvo de críticas à sua gestão institucional, à pretensa neutralidade do modelo expositivo e ao alinhamento com o regime civil-militar. Examina-se ainda as respostas institucionais, como as Bienais Nacionais e as mesas-redondas de crítica, além do estudo de caso do grupo Etsedron, cuja inserção da cultura popular nordestina tensionou padrões internacionalistas. Conclui-se que, embora não tenha superado plenamente a crise, a Bienal desempenhou papel central ao evidenciar contradições entre global e local, centro e periferia, oficialidade e resistência.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo; crise artística; crise institucional; boicote.

ABSTRACT: This article investigates the crisis of the São Paulo Biennials in the 1970s, understood as an effect of the tensions between the project of internationalizing the event, conceived within modernist frameworks, and the emergence of debates in a “pre-global” context. Beginning with the international boycott of 1969, it analyzes how the Biennial became the target of criticism regarding its institutional management, the alleged neutrality of its exhibition model, and its alignment with the civil-military regime. It also examines the institutional responses, such as the National Biennials and the critics’ roundtables, in addition to the case study of the Etsedron group, whose incorporation of Northeastern popular culture challenged internationalist standards. The article concludes that, although it did not fully overcome the crisis, the Biennial played a central role in exposing contradictions between global and local, center and periphery, officialdom and resistance.

Keywords: São Paulo Biennial; artistic crisis; institutional crisis; boycott.

RÉSUMÉ: Cet article analyse la crise traversée par les Biennales de São Paulo dans les années 1970, interprétée comme le résultat des tensions entre le projet d’internationalisation de l’événement, élaboré selon des paradigmes modernistes, et l’émergence de nouveaux débats dans un contexte dit « pré-global ». À partir du

boycott international de 1969, il s'agit d'examiner comment la Biennale est devenue la cible de critiques portant sur sa gestion institutionnelle, la supposée neutralité de son modèle d'exposition et son alignement avec le régime civil-militaire. L'étude s'attarde également sur les réponses institutionnelles mises en œuvre, telles que les Biennales nationales et les tables rondes critiques, ainsi que sur le cas du groupe Etsedron, dont l'intégration de la culture populaire du Nordeste a remis en question les standards internationalistes. Il en ressort que, sans résoudre pleinement la crise, la Biennale a néanmoins joué un rôle central en révélant les contradictions entre global et local, centre et périphérie, officialité et résistance.

Mots-clés: Biennale de São Paulo ; crise artistique ; crise institutionnelle ; boycott.

RESUMEN: Este artículo investiga la crisis de las Bienales de São Paulo en la década de 1970, entendida como efecto de las tensiones entre el proyecto de internacionalización del evento, concebido bajo moldes modernistas, y la emergencia de debates en un contexto "pre-global". A partir del boicot internacional de 1969, se analiza cómo la Bienal se convirtió en objeto de críticas a su gestión institucional, a la pretendida neutralidad del modelo expositivo y a su alineamiento con el régimen civil-militar. Asimismo, se examinan las respuestas institucionales, como las Bienales Nacionales y las mesas redondas de crítica, además del estudio de caso del grupo Etsedron, cuya inserción de la cultura popular nordestina tensionó los patrones internacionalistas. Se concluye que, aunque no superó plenamente la crisis, la Bienal desempeñó un papel central al poner en evidencia las contradicciones entre lo global y lo local, centro y periferia, oficialidad y resistencia.

Palabras clave: Bienal de São Paulo; crisis artística; crisis institucional; boicot.

1. Internacionalização, globalização e os dilemas da Bienal de São Paulo

As bienais e grandes mostras sazonais desempenham papel fundamental, embora complexo, como nos revela "a crescente importância das histórias de exposições construídas a partir de arquivos frágeis e efêmeros" (Green & Gardner, 2016: 49). Entendemos tais exposições como importantes eventos no campo das artes que podem ser utilizados para pensar uma outra via para a escrita da história da arte, em constante movimentação, já que em uma exposição convergem os diversos agentes e elementos operantes no campo da arte: artistas e as suas produções, curadores, críticos, colecionadores, galerias, museus, instituições, patrocínio público e privado, políticas públicas de apoio a cultura e público visitante.

A maioria dos estudos sobre bienais postula o ano de 1989 como paradigma para a concepção de um complexo global de produção de exposições. Entretanto, Gardner e Green apontam que "a Bienal de Sydney e a Bienal de São Paulo nos lembram que precisamos olhar muito antes de 1989 para encontrar as raízes da globalização e da bienalização na arte contemporânea." (Green & Gardner, 2016: 49) O período da Guerra Fria, em especial as décadas que sucedem a Segunda Guerra Mundial, indicam a formação de um novo internacionalismo – "talvez até um globalismo emergente, e o desejo de ser reconhecidamente, expansivamente global – entrelaçado com a dúvida cívica." (Green & Gardner: 50) Tais eventos sinalizam para uma dialética entre a contemporaneidade e o provincianismo, já que "as ambições de ser 'contemporâneo' e o medo de ser 'provinciano' estão no cerne desse globalismo cultural." (Green & Gardner: 51)

A iniciativa de criação da Bienal de São Paulo^{1.)}, nos mesmos moldes da Bienal de Veneza, decorre de Francisco Matarazzo Sobrinho, responsável também pela fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). A origem da bienal paulista 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 Bienal de São Paulo^{2.)}.

Segundo Rita Oliveira (2001), o pós-guerra, então, abria caminho para concretização de instituições e a atuação de um novo mecenato cultural em São Paulo^{3.)}. Nesse contexto, com o fortalecimento do capitalismo em um espaço transnacional e a mundialização da modernidade, o mundo se transformou. Segundo a socióloga Maria Lucia Bueno (1999: 109), a dissolução das fronteiras e a desterritorialização – processos promovidos pela modernidade, se ampliaram para além do âmbito da arte e da cultura. Continentes, nações e impérios eram incluídos na nova dinâmica que se desenhava.

Nessa conjuntura, é fundamental distinguir dois processos: internacionalização e globalização. Segundo Bueno (1999), a internacionalização refere-se à exportação de conteúdos artísticos, culturais, modos de vida e modelos econômicos, filosóficos e políticos produzidos por nações com grande poder político e econômico. No campo da arte, isso implica a desterritorialização de normas e a transformação de fenômenos — como estilos ou teorias — em modelos normativos com validade internacional. Esse movimento carrega um tom civilizatório, associado à ideologia da ocidentalização do mundo e frequentemente vinculado à lógica imperialista. A globalização, por sua vez, emerge quando os movimentos de internacionalização começam a falhar e o projeto ocidental de civilização entra em colapso. Nesse novo cenário, indivíduos passam a formular suas próprias interpretações do mundo a partir de suas realidades locais. A pluralidade cultural é então valorizada e ressignificada dentro de um espaço global marcado pela heterogeneidade. Enquanto a internacionalização opera de forma vertical e impositiva, a globalização, segundo Bueno, ocorre horizontalmente, nas bases materiais da vida cotidiana em diversas regiões do planeta.

¹⁾ As primeiras Bienais foram organizadas por diretores artísticos, normalmente diretores do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em conjunto com as embaixadas do Brasil e de outros países participantes do evento, que enviavam as chamadas Representações Nacionais às Bienais Internacionais de São Paulo. Esse esquema funcionou até 2006, evidentemente com uma parceria entre as embaixadas dos países e o diretor artístico ou curador geral da mostra, que poderia imprimir mais ou menos sugestões na seleção de artistas e obras.

²⁾ 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.

³⁾ Nesse contexto, Assis Chateaubriand e Francisco Matarazzo, empenharam-se na realização de importantes atividades artísticas que marcariam a história da arte no Brasil, como a criação do MASP, inaugurado em 1947, e do MAM-SP, inaugurado em 1948. Barbosa aponta que ambos os museus foram criados em um ambiente propício: São Paulo emergindo como polo industrial e cultural, em um cenário de renovação da própria arte, já que se pretendia um rompimento com os modelos culturais até então predominantes, idealizados pela Semana de Arte Moderna de 1922. Além disso, no contexto pós-Segunda Guerra mundial. Barbosa também aponta São Paulo como “uma cidade industrializada que abrigou um forte debate cultural, momento oportuno para os estabelecimentos do MASP e do MAM”. (Barbosa, 2015: 15).

A partir dessas definições, ao abordar Bienais de São Paulo da década de 1970 deve-se considerar o processo de internacionalização e sua conexão com uma globalização emergente ou a “(...) era ‘pré-global’, em que a linguagem artística modernista começou a ser divulgada como um valor da cultura das sociedades ocidentais, naquele instante entendida como universal.” (Magalhães, 2015: 114) Com efeito, promover a arte internacional no Brasil estava de acordo com o projeto da Bienal, bem como a internacionalização da arte brasileira. Em consenso, expoentes da arte internacional sempre foram apresentados com destaque, muitas vezes em detrimento da produção local. Portanto, durante as três primeiras décadas do evento, a Bienal parecia cumprir duas funções: “inserir a arte brasileira no cenário mundial e conferir a São Paulo a posição de centro artístico mundial.” (Pereira, 2013: 420)

Isto posto, as Bienais de São Paulo reproduziram o modelo veneziano e, portanto, colonialista, que evidencia as relações desiguais entre centros e periferias. Nesse interim, é fato que as bienais são consideradas um sintoma cultural do neoliberalismo globalizado, de modo que a abertura da arte do Atlântico Norte para territórios marginalizados se torna outra estratégia de colonização e autopromoção. Entretanto, tais interpretações deixam de considerar que as bienais não se reduzem a um fenômeno recentemente importado do Ocidente capitalista, uma vez que:

Durante as quase quatro décadas da Guerra Fria, especialmente do início a meados da década de 1950 até o final da década de 1980, as bienais estiveram entre os principais modelos para reunir artistas e exibir obras de arte de inúmeras culturas fora do Ocidente e, portanto, para estabelecer a exposição como um espaço primordial para encontros culturais. (Green & Gardner, 2016: 50)

Gardner e Green denominam “segunda onda” de bienais, aquelas que surgiram ao longo das chamadas periferias do mundo da arte - em São Paulo, Brasil, em 1951, por exemplo, e em Alexandria, Egito e Ljubljana, Iugoslávia, em 1955, muito depois da inauguração da Bienal de Veneza em 1885. Várias dessas bienais buscaram uma rejeição, por vezes autoconsciente, das pretensões culturais – e certamente da hegemonia cultural – do Atlântico Norte, como é o caso da Bienal de Sidney (Austrália, iniciada em 1973) e da Bienal de Arte Coltejer (que começou em Medellín, Colômbia, em 1968). Outras, como a Bienal de São Paulo, como apontamos, vincularam suas propostas ao projeto cívico de modernização cultural e internacionalização.

Nesse contexto, vale lembrar que tanto o Brasil quanto a Austrália, assim como outros países fora do Atlântico Norte, foram alvos da cultura norte-americana, bem como a produção e a recepção de bienais fora do Atlântico Norte era afetada pelos contextos políticos e sociais mais amplos da Guerra Fria, da Guerra do Vietnã, do sentimento antiamericano mundial dos anos 1960 e 1970 e do uso da cultura como artifício de poder por governos de todos os matizes durante este período. As polarizações promovidas pela Guerra Fria também dominaram histórias culturais, no entanto, de acordo com Gardner e Green (2016), tanto São Paulo quanto Sidney fornecem evidências de um conjunto mais complicado de aspirações culturais que transitavam entre o local, o regional e o internacional.

Contudo, importante ressaltar que, no contexto das adversidades da Guerra Fria, destacava-se o programa de patrocínio promovido pela Central Intelligence Agency (CIA) por meio do US International Service e do Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna, destinado a projetar o prestígio e a influência da arte americana em exposições coletivas e bienais internacionais (Jaremtchuk, 2023). Dária Jaremtchuk (2008: 107) assinala que “a cuidadosa presença dos norte-americanos nas Bienais de São Paulo, organizada diversas vezes pelo Museu, contribuiu para a elaboração de uma imagem positiva dos Estados Unidos entre os brasileiros, assim como para consolidar um quadro de influências dentro do contexto da Guerra Fria.” (Jaremtchuk, 2008: 107)⁴).

Embora o boicote internacional à Bienal de São Paulo em 1969⁵) tenha impactado também a representação oficial dos EUA, apesar de ser iniciativa dos artistas e não do aparato governamental, como nos lembra Jaremtchuk acerca das “ausências” do país nas mostras de 1969 e 71⁶), durante os anos 1970, a Bienal de São Paulo ocorre à sombra da Guerra Fria e das intervenções dos Estados Unidos na América do Sul e seu patrocínio conflitante de regimes militares autoritários.

Nesse contexto, a década de 1970 constituiu-se como um período de intensas transformações culturais, econômicas e geopolíticas, e as bienais funcionaram como indicadores privilegiados dessas mudanças, pois se situavam na intersecção entre a afirmação local, os debates regionais e o novo internacionalismo que se consolidava como pilar das políticas culturais do período. O desenvolvimento das Bienais de São Paulo nesse contexto oferece exemplos cruciais de respostas artísticas, curatoriais e burocráticas a tais dinâmicas. Embora o formato concebido por iniciativas como a Bienal de Sidney e a Bienal Coltejer, ao longo dos anos 1970⁷), tenha se tornado um modelo amplamente seguido pelas bienais contemporâneas, é necessário interpelar de modo específico a trajetória da Bienal de São Paulo durante aquela década. Como compreender a crise institucional que a afetou? Quais alternativas a instituição encontrou para contorná-la? De que modo traduziu — ou até mesmo endogenizou — os modelos de encontro cultural promovidos pelas grandes exposições coletivas internacionais? E, sobretudo, como o local e o internacional se entrelaçaram em suas estratégias? Tais escolhas foram eficazes? Essa problematização se torna ainda mais relevante diante do hiato existente na historiografia da arte em relação às Bienais de São Paulo dos anos 1970.

⁴) Segundo a pesquisadora, o MoMA foi responsável por organizar as representações dos EUA nas Bienais de São Paulo e Veneza de 1951 a 61. (Jaremtchuk, 2008: 107). Durante a Guerra Fria, “políticas de atração” foram implementadas pelos Estados Unidos no campo artístico e cultural brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, com o objetivo de reverter a imagem negativa do país na América Latina e consolidar sua hegemonia cultural, especialmente após a Revolução Cubana. Para aprofundar a compreensão das relações artístico-culturais entre EUA e Brasil nesse período, ver: Jaremtchuk, D. (2023). *Políticas de atração: relações artístico-culturais entre Estados Unidos e Brasil (1960–1970)*. Editora da Unesp.

⁵) O boicote à Bienal será retomado no item posterior.

⁶) A partir de 1965, a função de organizar a delegação dos EUA nas Bienais de São Paulo e Veneza passou a ser do International Art Program of National Collection of Fine Arts (NCFA) do Smithsonian Institutional National Collection. Ver: Jaremtchuk (2008: 104-113).

⁷) Como apontam Green e Gardner, em parte porque foi fortalecido por um quadro pronto e crescente de curadores autônomos que, em grande parte, se modelavam em personalidades como o influente curador da Documenta 5 em 1972, Harald Szeemann. (Gardner & Green, 2016: 50).

2. A crise das Bienais de São Paulo: dimensões institucionais, artísticas e políticas

A crise que marcou as Bienais de São Paulo nos anos 1970 foi múltipla e interligava três dimensões: institucional, artística e política. No plano institucional, havia críticas à gestão centralizada de Ciccillo Matarazzo^{8.)} e ao alinhamento da Bienal com os interesses do Estado. No campo artístico, questionava-se a validade do modelo expositivo inspirado no “cubo branco” do MoMA e a ausência de uma direção curatorial capaz de articular coerência às mostras. No nível político, a repressão do regime civil-militar e a censura cultural culminaram no boicote internacional à X Bienal de 1969, expondo a fragilidade da instituição.

Assim, a partir do final da década de 1960 e ao longo dos anos 1970, as Bienais de São Paulo atravessaram um período de crises sobrepostas, de aparente sobrevida e notoriedade controversa. Entretanto, como lembrou Vilém Flusser em 1969, a Bienal de São Paulo permanecia como “um fato obstinado” (Flusser, 1969: 4), resistindo às tentativas de sua deslegitimação. Essa persistência, contudo, não anulava as tensões internas: a crise institucional e artística que caracterizou a década intensificou as discussões em torno do estatuto da obra de arte e da neutralidade do espaço expositivo, uma vez que a Bienal de São Paulo, segundo Mirtes Marins de Oliveira, teve como referência imediata a Bienal de Veneza em sua forma organizativa, mas consolidou-se como ambiente expositivo a partir do modelo propagado pelo Museum of Modern Art de Nova York — o cubo branco — que pretendia neutralidade, mas que, ao longo das Bienais, foi sendo crescentemente problematizado (Oliveira, 2021: 215).

Evidencia-se, assim, o questionamento sobre a validade do modelo Bienal em todo o mundo, bem como a suposta neutralidade do cubo branco, associado ao MoMA. Logo, com o impacto das atuações norte-americanas no período da Guerra Fria, o museu apareceu associado com o projeto imperialista dos Estados Unidos e seu legado de qualidade em termos artísticos e expositivos foi largamente criticado e desconstruído (Birket, 2012).

Tais debates nos direcionam a outro argumento identificado sobre a crise da Bienal de São Paulo a ser explanado: a tensão vigente entre os campos da arte e da política, salientada pelo boicote à X Bienal de São Paulo, em 1969, em 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.

^{8.)} Francisco Matarazzo Sobrinho (São Paulo, 1898–1977), sobrinho do conde Francisco Matarazzo, tornou-se proprietário da Metalúrgica Matarazzo-Metalma na década de 1930. Casou-se com Yolanda Penteado em 1947 e apoiou diversas iniciativas culturais, como o Teatro Brasileiro de Comédia, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e a Cinemateca Brasileira. Participou da construção do Parque Ibirapuera e das representações brasileiras na Bienal de Veneza. Seu principal projeto cultural, o MAM-SP, foi inaugurado em 1949, e ele criou a Fundação Bienal de São Paulo em 1962, permanecendo à frente da instituição até 1975. (Fundação Bienal de São Paulo, 2025)

Nessa articulação, é preciso mencionar que o Estado brasileiro tem, tradicionalmente, um papel de “mecenas” em relação às artes plásticas (Micelli, 1984). Este “mecenas”, que se dava anteriormente de maneira direta durante o Estado Novo⁹⁾, passou a ser exercido também de maneira indireta ao longo dos anos 1960 e 70. Nesse período, a ação do Estado brasileiro, ou sua política cultural, manifestava-se de duas maneiras diretas diferentes: uma repressiva e outra proativa. Além dessas duas formas diretas e controladas pelo aparato estatal, havia uma forma indireta de política cultural, apoiando a modernização da indústria cultural e da comunicação, já que assim o Estado também poderia se utilizar e manter uma imagem de progresso e desenvolvimento do país¹⁰⁾.

Um dos mais tradicionais apoios estatais às artes plásticas foi dirigido à Bienal de São Paulo. Transformada em Fundação em 1962, a Bienal permaneceu, ao longo da década de 1970, sustentada por verbas públicas, mantida em sua estrutura funcional por doações federais, estaduais e municipais. Além disso, o governo oferecia prêmios em dinheiro aos artistas contemplados na Bienal Internacional de São Paulo, no Panorama da Arte Atual Brasileira, promovido pelo MAM-SP e em salões espalhados pelo Brasil¹¹⁾.

O caráter oficial da Bienal vinha se configurando desde sua primeira edição, em 1951. Segundo Teixeira Coelho (2002: 80), a “oficialidade desse emblema, seu caráter em outras palavras governamental ou quase-governamental (...), é evidente desde o início”. Nos catálogos das Bienais as primeiras duas décadas, ao lado do nome de Matarazzo Sobrinho e do quadro de colaboradores da instituição, estavam dispostos os nomes do presidente da República, do governador do Estado de São Paulo, do prefeito da cidade e de demais políticos de destaque – “todos devidamente apresentados, como manda a cultura patrimonialista, paternalista, colonial e classicista do Brasil, em vigor ainda hoje, como Suas Excelências” (Coelho, 2002: 81). Para os governantes militares interessados na divulgação de um país moderno e globalizado, as Bienais passavam a ser um “símbolo” conveniente.

Tal caráter de oficialidade da Bienal, uma crise de gestão interna e seu alinhamento aos interesses do governo federal, juntamente com casos de censura, provocam o boicote à X Bienal, em 1969¹²⁾. Aracy Amaral (1983), Ferreira Gullar (2004) e James Green (2009) identificam os atos de censura no circuito das artes plásticas: o fechamento da II Bienal da Bahia, inaugurada em dezembro de 1968, um dia após sua abertura, com obras confiscadas e a prisão de seus organizadores; e em 1969, a censura ao 3º Salão de Ouro Preto e o

⁹⁾ Estado Novo, ou Terceira República Brasileira, foi o regime político brasileiro instaurado por Getúlio Vargas em 10 de novembro de 1937, que vigorou até 31 de janeiro de 1946. Foi caracterizado pela centralização do poder, nacionalismo, anticomunismo e por seu autoritarismo.

¹⁰⁾ Marcos Napolitano afirma que “Concomitante à censura e à repressão política, ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado.” (Napolitano, 2011: 150)

¹¹⁾ É importante lembrar que aumentou a quantidade de salões oficiais durante o final dos anos 1960 e o início da década seguinte. Os salões e bienais eram responsáveis por difundir as *neovanguardas*, por isso, ao promover prêmios nestes eventos, o Estado também assumiria o ônus de uma modernização artística, de forma semelhante com o que ocorria na economia brasileira pós 1964.

¹²⁾ Caroline Schoroeder (2011) demonstra em sua dissertação de mestrado as razões para o boicote e analisa seus efeitos. Ver: Schoroeder, C. S. (2011). *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo.

fechamento da mostra de artistas selecionadas para a representação brasileira na VI Bienal de Paris, exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que impediu a presença do Brasil na exposição francesa. Como decorrência, houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países na X Bienal de São Paulo. A representação brasileira foi 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 (Zago, 2013).

Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou o manifesto “*Non à Biennale*”, assinado por representantes dos seguintes países: França, Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália e apoiado por Mário Pedrosa no Brasil. “No Brasil, o crítico Mário Pedrosa conclamou os artistas a retirar-se da exposição. O crítico francês Pierre Restany, junto de artistas brasileiros exilados, ajudou a organizar a recusa de artistas europeus em participar do evento naquele ano.” (Green, 2009: 175)

Além de protestos de cunho político, a Bienal sofria pressões por parte de artistas e críticos que exigiam uma maior democratização da instituição^{13.)}. Organizações como a ABCA e a AIAP^{14.)} manifestaram-se contra a administração controladora do presidente da Fundação Bienal, Francisco Matarazzo Sobrinho, que dificultava a implantação de muitos dos planos propostos pela Comissão Técnica de Arte^{15.)}, implementada em 1968.

Portanto, a conjuntura instaurada pelo boicote à X Bienal de São Paulo, em 1969, motivado pelas censuras do governo civil-militar, gerou ainda um debate maior sobre o papel da Bienal de São Paulo no cenário artístico, questionando sua função como mostra promotora da “nova arte”, ou da arte contemporânea de sua época. A décima Bienal, portanto, fica igualmente marcada como estopim de um processo de crise causado, não apenas pelo boicote, mas também pela ausência de uma forte direção artística, que conferisse unicidade à mostra internacional^{16.)}, aliada às denúncias acerca da gestão controladora do presidente da Fundação Bienal, Ciccillo Matarazzo.

^{13.)} Desde a década de 1960, a Bienal de São Paulo foi criticada na imprensa nacional por seu modo de organização e crescente divergência com a comunidade artística brasileira. Enquanto alguns críticos, como Marc Berkowitz e Olney Krüse, queixavam-se de que o Brasil fora representado exclusivamente nas Bienais por artistas cujos trabalhos dialogavam com um “estilo internacional”, outros, como Aracy Amaral (1961) e Paulo Mendes de Almeida (1962), criticaram o excesso de participantes brasileiros.

^{14.)} A ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte) e a AIAP (Associação Internacional de Artistas Plásticos) eram órgãos atuantes no sistema artístico durante a época. Na documentação histórica presente no Arquivo Histórico Wanda Svevo (Fundação Bienal de São Paulo) há cartas referentes ao contexto citado, entre elas, uma da ABCA (1968) e outra de Caciporé Torres (1968), então presidente da AIAP.

^{15.)} A Comissão Técnica de Arte era composta por três membros sugeridos pela Bienal e por outros três sugeridos pela Associação Brasileira de Críticos de Arte e pela Associação Internacional de Artistas Plásticos. Assim, a Comissão foi formada por Edyla Magabeira Unger, Aracy Amaral, Waldemar Cordeiro, Mário Barata, Wolfgang Pfeiffer e Frederico Nasser. O grupo queria modificar profundamente o formato da Bienal com a reformulação de seu regulamento. Entretanto, o autoritarismo da diretoria da Fundação Bienal, personificado principalmente na figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, impedia a implantação de muitos dos planos propostos pela Comissão que aos poucos foi se desmantelando até se dissolver.

^{16.)} Fato apontado pela crítica, que pode ser observado desde a sua desvinculação do MAM – lembrando que o evento teve como diretores artísticos importantes críticos como Mário Pedrosa e Sérgio Milliet.

Deflagrada então tal crise, no início da década de 1970 houve uma concomitante promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. A realização de Mesas Redondas com críticos de arte em 1969 e 1971, bem como a criação de mostras exclusivamente brasileiras, as Bienais Nacionais entre 1970 e 76¹⁷⁾, e da Bienal Latino-Americana, em 1978, assinalaram tentativas da instituição para a efetivação desse compromisso de renovação estrutural.

3. Respostas institucionais à crise: debates e impasses

A Bienal de São Paulo boicotada em 1969 permanece como referência na história do evento, com pesquisas consistentes no Brasil e no exterior. No entanto, as cinco edições subsequentes (1971, 1973, 1975, 1977 e 1979) receberam pouca atenção da imprensa internacional e seguem pouco examinadas pela historiografia da arte. Como observa Whitelegg (2009: 109), a 16ª edição, realizada em 1981 sob curadoria de Walter Zanini e com ampla repercussão internacional, pareceu surgir *ex-nihilo*, desvinculada dos acontecimentos da década anterior. Responsável por retirar a Bienal da crise instaurada no final dos anos 1960, Zanini propôs um modelo inovador, pautado em analogias de linguagens, que reconfigurou o formato do evento e reapresentou um panorama das principais manifestações de vanguarda das décadas de 1960 e 1970. Tal gesto respondia ao êxodo e/ou boicote de uma geração de artistas (como Lygia Clark e Hélio Oiticica) que, embora reconhecidos internacionalmente, se afastaram da Bienal na década de 1970. Entre o boicote de 1969 e a mostra de 1981, portanto, consolidou-se um hiato historiográfico. Esse “vazio” decorre não apenas da crise institucional já mencionada, mas também da dificuldade de acesso a fontes primárias e da escassez de registros jornalísticos. Um exemplo notório é o caso da não participação de Oiticica na 14ª Bienal (1977): apesar de seu nome constar no catálogo e no site da Fundação Bienal, arquivos e a ausência de repercussão na imprensa indicam que o projeto arquitetônico/ambiental que realizaria na área externa do pavilhão não foi efetivado (Whitelegg, 2009: 110).

É preciso salientar que esse “vazio artístico” não correspondia a uma crise da arte brasileira, que se desenvolvia com autonomia, força política e criatividade nas décadas de 1960 e 1970. O problema residia na Bienal enquanto instituição, marcada pela censura do regime civil-militar e pela administração centralizada de Ciccillo Matarazzo, que se absteve de exibir obras de caráter crítico (Spricigo, 2011: 159). Como aponta Frederico Coelho (2013: 8-9), o país governado por militares e tecnocratas investia em instituições oficiais que cristalizavam uma ideia esvaziada e anacrônica de cultura nacional, distanciada das transformações em curso. Nesse contexto, discutiam-se intensamente, “em todos os campos de saber e arte, temas como a Nação (e o “nacional”), o Povo (e o “popular”), a Civilização (e nosso estado brutalista de “barbárie”), a Modernidade (e nossa “condenação ao Moderno”), a luta entre ser centro ou periferia (o primeiro do Terceiro Mundo ou o último do Primeiro Mundo?), etc.” (Coelho, 2013: 8)

¹⁷⁾ Ver: Zago, Renata Cristina de Oliveira Maia (2013). As Bienais nacionais de São Paulo: 1970-76. Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas.

Esses dilemas não eram exclusivos do Brasil, mas atravessavam as bienais realizadas fora do eixo do Atlântico Norte. Nessas exposições, a tensão entre internacional e regional, centro e periferia, metrópole e província tornava-se evidente. Assim, as Bienais de São Paulo refletiam um paradoxo característico da década de 1970: ao mesmo tempo em que buscavam projetar o Brasil no circuito global, também revelavam as contradições de uma produção artística vinculada a questões locais e regionais^{18.)}. Terry Smith, em seu ensaio “O Problema do Provincianismo” (1975)^{19.)}, analisou a condição do circuito australiano, comparando-o ao europeu e norte-americano. Embora focado na Austrália, suas reflexões encontram paralelos no sistema latino-americano, igualmente situado à margem do centro internacional e submetido à lógica de importação de tendências que consolidava a valorização apenas de artistas metropolitanos.

No contexto latino-americano, diversos historiadores e críticos de arte atuantes no circuito de exposições nacionais e internacionais – como os argentinos Damián Bayon e Marta Traba, a brasileira Aracy Amaral, o mexicano Jorge Alberto Manrique, o peruano Juan Acha^{20.)} – interpelam e enfrentam o mesmo debate. Juan Acha^{21.)}, radicado no México, impulsionou particularmente a reflexão sobre a necessidade de construir uma história da arte própria, partindo da periferia e evitando a simples transferência de conceitos formulados em contextos externos para problemas locais (1981). Para ele, o universal só poderia existir a partir do particular e o internacional apenas se articulado ao regional (Acha, 1981). Essa perspectiva evidencia como a questão centro–periferia atravessava simultaneamente a crítica teórica e as práticas expositivas do período.

A comparação com outras experiências latino-americanas reforça essa dimensão. Como observa Giunta (2008: 212), a Bienal Americana de Córdoba e a Bienal de Arte Coltejer procuraram romper hierarquias, articulando o popular e o erudito em sínteses complexas. Gardner e Green (2016: 50) ressaltam ainda que a Bienal de Coltejer, desde sua fundação em 1968, privilegiava mostras coletivas amplas, reunindo artistas locais e internacionais sem

^{18.)} É importante esclarecer que estamos trabalhando com um contexto distinto daquele em que surge o fenômeno conhecido como “bientalização”, processo de proliferação de novas bienais em diversos países, que aconteceu com maior vigor no decorrer da década de 1990, no qual bienais, trienais e outras exposições coletivas de grande porte são compreendidas como produtos da globalização. Como vimos, o modelo da bienal não é invenção recente, mas fatores como a queda do Muro de Berlim, o fim da Guerra Fria e a ascensão do neoliberalismo contribuíram para o desenvolvimento de exposições engajadas com perspectivas globais e locais do mundo da arte. As bienais de Xangai, Taipei, Gwangju, Jacarta, Sharjah e Havana, por exemplo, fazem parte de uma “bientalização” em países em desenvolvimento. Essas bienais do Sul ansiavam por um descolamento ideológico e cultural do Norte. Pode-se dizer que as relações “horizontais” entre regiões marginalizadas e periféricas do Sul ocupavam o lugar das pré-estabelecidas relações “verticais” entre as nações desenvolvidas do Norte e as subdesenvolvidas ou em desenvolvimento do Sul (Gardner & Green, 2016: 92).

^{19.)} Smith, Terry. “O Problema do Provinciano”. *Revista Malasartes*, n. 1, (set/out/nov. 1975), 30- 31. Trabalho publicado originalmente na revista norte-americana *ArtForum*, em 1974.

^{20.)} Muitos são os nomes de destaque dentro do debate proposto, assim como a multiplicidade de defesas e posições sobre o tema, que muitas vezes caminhavam para sentidos opostos. Nossa intenção aqui não é tratar de investigações sobre América-Latina, mas apenas demonstrar que o debate acerca dos binômios internacional/regional, metropolitano/provinciano e centro/periferia era paralelo às discussões sobre uma identidade latino-americana durante a década de 1970. O interessante é que pouco se falava sobre isso nas Bienais Internacionais, mas a década de 1970 culmina na realização de uma importante Bienal Latino-americana em São Paulo.

^{21.)} Acha teve um papel significativo na realização da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, em 1978, como consultor curatorial da mostra. Eder, 2016.

distinção de nação ou meio, em claro desafio ao paradigma veneziano tradicional. Essas iniciativas colocaram em prática algumas das questões levantadas pela crítica latino-americana, apontando para formas de internacionalismo mais horizontalizadas. Em contraste, a Bienal de São Paulo, sobretudo nos anos 1970, revela a ambiguidade de um evento que, atravessado por crises institucionais e políticas, acabou estimulando a produção local sem, no entanto, assumir explicitamente uma agenda de valorização nacional ou regional.

É nesse ponto que se torna necessário situar o papel singular da Bienal de São Paulo. Como ressalta Maria de Fátima Morethy Couto (2023), concebida nos moldes de Veneza, a Bienal inseriu o Brasil na rota das grandes exposições internacionais e funcionou como vitrine também para países vizinhos, importando tendências, suscitando polêmicas e ampliando o debate sobre a arte contemporânea. Tornou-se, ainda, modelo de aliança cultural-empresarial, incorporando desde cedo artistas da América Central e do Caribe em busca de projeção. Embora não tenha adotado formalmente uma perspectiva latino-americanista (Couto, 2023)^{22.}, a instituição foi marcada, nos anos 1970, por um contexto ambíguo: entre boicotes e crises, promoveu de fato a produção brasileira e, em certa medida, regional (Zago, 2013), ao mesmo tempo em que se mantinha fiel à assimilação de tendências globais e à projeção internacional do Brasil (Couto, 2023). Nesse entrecruzamento de estratégias, a Bienal fomentou redes de contato e relações interinstitucionais consistentes, promovendo fluxos culturais de largo alcance, embora sem garantir plena legitimidade à produção periférica no sistema artístico global.

Cabe lembrar, ainda que não seja objeto desta análise, que tal ambiguidade também atravessou a experiência da I Bienal Latino-Americana de São Paulo, realizada em 1978 sob o tema *Mitos e Magia*, cuja proposta explicitava a intenção de construir um espaço regional de debate, mas que revelou igualmente tensões entre a valorização das identidades locais e a persistência de modelos universalistas (Lodo, 2014; Nascimento, 2011)^{23.}

Se a Bienal Latino-Americana assinalava, já no final da década, um esforço em direção a uma agenda regional, ao longo dos anos 1970 a Fundação havia recorrido a outra estratégia para responder às críticas e renovar sua estrutura: a criação das Bienais Nacionais, realizadas em 1970, 1972, 1974 e 1976, nos anos pares em que não havia a edição internacional. Embora

^{22.} Maria de Fátima Morethy Couto defende a hipótese de que, apesar da realização de grandes mostras periódicas e da presença de importantes agentes culturais na América Latina nas décadas de 1950 e 1960, tais iniciativas não foram suficientes para garantir a legitimação internacional de uma produção ainda situada em posição periférica no cenário político e econômico. No caso da Bienal de São Paulo, a aposta em atrair personalidades de renome não consolidou o evento como polo de inovação cultural; ao contrário, acabou por reforçar os valores já consagrados pelo *mainstream*, enquanto processos de renovação e confronto se desenvolveram em outros contextos. A pesquisadora ainda argumenta que embora a Bienal de São Paulo tenha se orientado principalmente para a Europa, também conferiu visibilidade a países latino-americanos nas décadas de 1950 e 1960. O sistema de representações nacionais permitiu a participação de artistas periféricos, ainda que desigual, e consolidou a posição do Brasil como ator central na cena internacional, enquanto outros países da região utilizaram a Bienal como espaço de circulação e intercâmbio artístico. Ver: Couto, Maria de Fátima Morethy (2023). *A Bienal de São Paulo e a América Latina: trânsito e tensões (anos 1950 e 1960)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

^{23.} Ver, por exemplo: Lodo, Gabriela Cristina (2014). *A I Bienal Latino-Americana de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História) — IFCH/UNICAMP; Nascimento, José Ribamar (2011). *A I Bienal Latino-Americana de São Paulo, Mitos e Magia: em busca de identidade artístico-cultural*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) — USP.

concebidas como parte de uma mesma estratégia institucional, essas mostras revelaram diferenças significativas entre si. A primeira, a chamada Pré-Bienal (1970), tinha como objetivo selecionar a representação brasileira para a Bienal Internacional de 1971. Em 1972, a proposta se dividiu em duas mostras – Brasil Plástica 72 e a Mostra do Sesquicentenário da Independência – integrando-se às comemorações oficiais do período. Já as edições de 1974 e 1976 assumiram o título de Bienais Nacionais: a primeira retomando o formato seletivo da estreia e a segunda, em gesto inusitado, aceitando todos os artistas inscritos. Essas exposições^{24.)} evidenciam como o nacional, o regional e o popular foram trazidos a público de maneiras diversas. Se, por um lado, as bienais nacionais funcionaram como prévias para a escolha da delegação brasileira na edição internacional seguinte, revelando novos artistas, por outro também expressaram a preocupação dos organizadores e jurados em apresentar a produção contemporânea então vigente, buscando conciliar tradição e inovação e reafirmar a atualidade da Bienal frente às transformações do período.

Nesse contexto, as Bienais Nacionais não podem ser compreendidas apenas como mostras auxiliares, mas como arenas de disputa pelo significado do “nacional” no campo artístico brasileiro. A formulação desse conceito resultava de um jogo complexo entre Estado e oposição. Ciccillo Matarazzo, presidente da Fundação Bienal até 1977, atuava como agente legitimador da arte apresentada no evento, articulando-se com críticos, artistas e historiadores nos júris de seleção e premiação, de modo que o nacionalismo refletia tanto seus interesses diplomáticos quanto as tensões políticas e artísticas do período. Ao mesmo tempo, artistas e intelectuais das vanguardas vinculavam o nacionalismo à resistência ao autoritarismo, usando-o como ferramenta crítica para questionar o controle ideológico sobre a cultura e para problematizar a própria concepção de arte no Brasil.

Como observa Renato Ortiz (2003), o regime militar operava uma distinção estratégica entre “popular” e “nacional”: enquanto o popular permanecia restrito à vivência e à memória de grupos específicos, o nacional funcionava como categoria ideológica ampla, capaz de moldar identidades sob controle do Estado. Nesse sentido, as Bienais de São Paulo, ao mesmo tempo em que promoviam a produção brasileira e, em certa medida, regional, permaneciam vinculadas à assimilação de tendências globais e à projeção internacional do Brasil. A ambiguidade resultante evidencia que o nacionalismo expresso nas exposições não era homogêneo: coexistiam a dimensão ufanista e integradora do Estado e a perspectiva crítica das vanguardas, que articulavam nacional, regional e popular como instrumentos de resistência e reflexão artística.

Para compreender o empreendimento da Bienal em relação a essas questões — nacional, regional e popular, bem como sua ambiguidade entre internacionalismo e projeção local —, a participação do grupo Etsedron nas mostras dos anos 1970 será tomada como estudo de caso na última seção do texto.

4. Tentativas de reformulação e seus limites

Certamente houve propostas de reestruturação e debates sobre a reformulação das Bienais. Pierre Restany foi um dos primeiros críticos a defender mudanças na *formule Biennale*, enfatizando desde meados da década de 1960 a necessidade de sua evolução (Restany,

^{24.)} Analisadas pela autora em sua tese de doutorado. Ver: Zago (2022, 2013).

1965a, in Orzes, 2024). Após visitar a VIII Bienal de São Paulo (1965), propôs uma bienal temática, com tema definido por uma comissão internacional e convites baseados na pertinência das obras, em vez da nacionalidade dos artistas (Restany, 1965: s/p, in Orzes, 2024). Em artigo na revista *Domus*, sugeriu ainda reorganizar o júri sem eliminar o caráter competitivo e chegou a definir São Paulo como a *cousine australe* de Veneza (Restany, 1965a; 1965b, in Orzes, 2024).

Em 1968, após encontros com Matarazzo em Veneza, Restany enviou-lhe um projeto para transformar a Bienal de São Paulo em uma “exposição mundial ao redor de um tema”, sem representações nacionais nem prêmios, substituídos por encomendas oficiais de instituições brasileiras (Restany, 1968a, in Orzes, 2024). Embora Matarazzo tenha considerado a proposta relevante, julgou-a inviável para a X Bienal já em preparação, sugerindo que Restany testasse o modelo em uma sala especial (Matarazzo, 1968, in Filho, 2019).

Assim, Restany concebeu a mostra *Arte e Tecnologia*, reunindo artistas de treze países, sem caráter competitivo e voltada às inovações na integração entre arte e tecnologia (Orzes, 2024; Filho, 2019). Apesar do planejamento avançado, a sala não se concretizou, já que Restany e diversos artistas aderiram ao boicote à X Bienal em protesto contra a ditadura civil-militar brasileira (Filho, 2019; Schroeder, 2021, 2022)

É importante destacar que, embora pioneiro em suas propostas, Restany não conseguiu efetivar mudanças devido ao rigor e à centralização decisória da direção da Bienal. Somente em 1981, Zanini foi aclamado por organizar a Bienal a partir das linguagens, superando o hiato da década de 1970 e retomando a experimentação iniciada por Restany.

Na XI Bienal, a discussão a respeito da reestruturação das Bienais foi retomada. Um dos pontos mais importantes do evento de 1971 foi a Mesa Redonda Internacional de Crítica de Arte, da qual, segundo *press release* da Fundação Bienal, participaram cerca de 120 convidados, entre críticos e artistas, representantes de 25 países (Fundação Bienal, 1972). As cartas convites enviadas por Ciccillo Matarazzo em meados daquele ano apresentam os três temas estabelecidos em colaboração com a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA):

1. - Reformulação das Bienais, tendo em vista a sua atualização (neste ponto está incluída a programação temática da XII Bienal de São Paulo que se realizará em 1973 e que contará com mostras coletivas internacionais reunindo novas tendências, pesquisas, propostas etc.).
2. - Arte e Comunicação: tema proposto pelo Sr. René Berger, Presidente da AICA, cujo objetivo é examinar as interações que, cada vez mais, unem a arte ao complexo sistema de comunicação de hoje.
- 3 - Arte e Tecnologia (Sobrinho, 1971: s/p).

Os debates da XI Bienal de São Paulo começaram em 4 de setembro de 1971 e duraram quatro dias. Antônio Bento coordenou a participação brasileira na Mesa Redonda, com Walter Zanini como coordenador e secretário. Entre os críticos e comissários estrangeiros, destacaram-se René Berger, representante da Suíça no júri e presidente da AICA; Jacques Lassaigue, ex-delegado geral da Bienal de Paris; e Umbro Apolonio, crítico italiano e ex-

diretor da Bienal de Veneza. Do Brasil, participaram Mario Schenberg; Anatol Wladillaw, presidente da AIAP; José Roberto Teixeira Leite; Radha Abramo; José Geraldo Vieira; Mario Barata; Quirino Campofiorito; Walmir Ayala; Clarival Valadares; Flavio Motta; e Antônio Bento, presidente da ABCA, além de Ciccillo Matarazzo e Mario Wilches, assistente técnico da Fundação Bienal.

A mesa-redonda abordou a crise da Bienal de forma ampla, inserindo-a no contexto internacional de “crise das grandes exposições”, incluindo a Bienal de Veneza, a Bienal dos Jovens de Paris e a Documenta de Kassel. Entre as sugestões dos críticos, registradas nas atas, destacam-se: Antônio Bento, que defendia exposições temáticas e valorizava retrospectivas históricas; Anatol Wladislaw, que recomendava que a Bienal equilibrasse novas pesquisas artísticas e mostras panorâmicas ou historicistas, suprimindo lacunas culturais e artísticas do público; e Mario Schenberg, cuja intervenção, segundo Ana Pismel, articulou esses três eixos presentes na carta-convite:

O crítico atribui a crise da Bienal a uma insistência na tradição museológica que, extremamente preocupada com os objetos, teria se tornado inadequada em vista da emergência de formas de expressão, cada vez mais ligadas à Arte Conceitual. Para ele, a “finalidade da arte é produzir valores, não objetos”, embora o crítico reconheça que o objeto tem uma função importante na criação desses novos valores no caso das artes plásticas. (Pismel, 2018: 155).

O crítico discutiu a inter-relação entre arte, tecnologia e comunicação, destacando que essas esferas estavam interligadas e que a Arte Conceitual refletia uma crise de valores da civilização ocidental, na qual a tecnologia funcionava como projeto industrial de produção de objetos, incluindo obras de arte (Pismel, 2018: 156). Nesse contexto, a Arte Conceitual emergia como um espaço relevante desde a segunda metade da década de 1960. Schenberg (1971: 4) reiterou que, se a Bienal não se adaptasse a essa nova realidade artística, correria o risco de desaparecer.

Em outros aspectos, a mesa-redonda divergiu de Schenberg ao apoiar iniciativas como as Pré-Bienais e criticou a insuficiente promoção do artista brasileiro. Entre as sugestões, destacaram-se a realização de exposições itinerantes com artistas premiados, tanto no Brasil quanto no exterior. O resultado dos debates foi consolidado em uma proposta entregue ao presidente da Fundação Bienal^{25.)}, que recomendava a nomeação de um secretário-geral e a seleção de uma equipe técnica formada por membros da AICA, AIAP e universidades, encarregada de formular o projeto da próxima Bienal, mantendo os prêmios da Fundação (FBSP, 1971).

A próxima edição da Bienal seria, portanto, organizada pelo Conselho de Arte e Cultura. Na XII Bienal, esse secretariado técnico incluiu Ciccillo Matarazzo; Antônio Bento, presidente da AICA, seção Brasil; Bethy Giudice, presidente da AIAP; Vilém Flusser; e Mario Wilches, assistente técnico da Bienal, com a responsabilidade de conduzir a reformulação da edição sob o tema *Arte-Comunicação* (FBSP, 1973: 274).

^{25.)} Recomendações da Mesa Redonda de críticos de arte internacionais, não datado, duas páginas, AHWS, FBSP.

Assim, parte dos debates foi incorporada à XII Bienal, em 1973. Uma seção de Arte e Comunicação reuniu propostas de grupos de diferentes cidades do Brasil, exibidas no terceiro andar do pavilhão, ao lado de uma sala especial dedicada a Waldemar Cordeiro. Contudo, o formato desses projetos — muitos explicitamente críticos em relação ao status quo político e econômico — não foi sistematicamente documentado, pois as práticas experimentais foram integradas às formas tradicionais modernistas de exibição, cujo processo de catalogação e arquivamento permanecia sob controle da instituição. Até 1975, a Bienal manteve-se sob a direção firme de seu fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho, que não permitia que conselheiros técnicos ou curatoriais implementassem alterações definitivas nas estratégias de exibição e documentação. Dessa forma, a inovação não se consolidou como elemento central permanente, embora haja evidências em arquivos — na forma de propostas enviadas por artistas — da presença desses projetos na exposição. Portanto, sem promover uma mudança estrutural duradoura, a Bienal apresentou práticas experimentais diversificadas — vídeo, slides, performances e intervenções urbanas — sem, contudo, aprofundar o significado do experimental como proposta artística, o papel da instituição na promoção desses trabalhos ou questões centrais sobre o formato das bienais: como exibir a arte contemporânea, qual arte exibir e como equilibrar a tensão entre local e global.

5. O caso do grupo Etsedron: arte popular e crítica ao modelo internacionalista

Para analisar o empreendimento da Bienal frente às questões discutidas ao longo do texto, optou-se por focalizar a participação do grupo Etsedron nas exposições da década de 1970, dado que, entre 1973 e 1978, o grupo manteve uma presença consistente, integrando três edições consecutivas das Bienais Internacionais (1973-1977), a Bienal Nacional de 1974 e, por fim, a Bienal Latino-Americana de 1978.

Criado em 1969 por artistas plásticos baianos na cidade de Salvador, o Etsedron manteve-se ativo até 1979, reunindo, em torno de uma estrutura central voltada às artes plásticas, elementos de música, dança, teatro e pesquisa de cunho etnográfico. O grupo tinha como objetivo desenvolver uma estética contemporânea nas artes visuais a partir da identidade cultural brasileira pesquisada nas zonas rurais do Norte e Nordeste. Segundo o pesquisador Walter Mariano, o próprio nome Etsedron funcionava simultaneamente como identidade e manifesto do grupo: trata-se de um anagrama no qual a palavra Nordeste aparece invertida, funcionando como metáfora. “Representa a proposta de revelar a pobreza e o primitivismo onipresentes na vida da população rural brasileira, portanto o avesso da realidade apresentada pelo governo e pela elite econômica do período como imersa em um ‘milagre econômico’” (Mariano, 2005: 17). O Etsedron pode ser compreendido tanto como produto de uma geração específica de artistas quanto como referência de como a contracultura se refletiu, no campo das artes visuais, na cidade de Salvador, em um contexto marcado pela repressão política e cultural promovida pela ditadura militar instaurada em 1964. Ainda segundo Mariano, em sua dissertação de mestrado:

As obras ou os “Projetos Ambientais” do Etsedron eram concebidos durante um período de convívio com comunidades rurais, durante o qual se pretendia romper a barreira que separa a arte da vida. O resultado de tal empreitada era a criação de figuras orgânicas antropomórficas compostas por cipós, palhas, couro, cabaças, sementes, buchas, raízes e outros elementos naturais oriundos

do local escolhido. Tudo era feito coletivamente e apresentado em ambientações acompanhadas por música e dança. Esses Projetos provocaram enorme repercussão na época, participaram com destaque de Bienais em São Paulo, ao mesmo tempo em que confrontaram museus e autoridades que compunham o circuito oficial da arte. Depois de dez anos de atividade o grupo acabou pagando caro por sua atitude provocativa, dissolvendo-se melancolicamente e permanecendo eclipsado desde então. (Mariano, 2005: 18).

De acordo com Mariano (2005), o grupo integrava também a geração de estudantes universitários que testemunhou o endurecimento da ditadura militar, a promulgação do AI-5, a difusão da tortura e a reação da luta armada. Além disso, o autor observa que, diante de um contexto marcado por ameaças veladas e explícitas durante o período mais duro da ditadura militar, o grupo adotou o “espantalho” como figura central de suas representações, simbolizando sua inquietação e crítica. Ao mesmo tempo, reafirmaram seu compromisso em vincular a vanguarda estética que desenvolviam a elementos do repertório cultural nacional.

O Projeto Ambiental I, selecionado para a XII Bienal Internacional de São Paulo (1973), provocou grande impacto e chamou a atenção da crítica da época. Em 1974, o grupo desenvolveu o Projeto II, tendo a região amazônica como fonte de inspiração. Durante seis meses em Itaituba, na região paraense, revestiram as figuras de seus “espantalhos” com couro de boi, obtido a baixo custo na localidade.

A posterior apresentação do Etsedron na XIII Bienal de São Paulo (1975) contou com a participação do coreógrafo americano Clyde Morgan, especialista em dança africana e diretor artístico do Grupo de Dança Contemporânea da Universidade Federal da Bahia (Matos, 1974: 5). Esta quarta participação em São Paulo gerou debates sobre a inserção de formas de arte classificadas por Aracy Amaral como “sertanejas” em uma Bienal estruturada pelo modelo veneziano (Amaral, 1983: 247-248). Amaral interpretava o trabalho do grupo como um alerta dirigido à metrópole do sul, não apenas para evidenciar a marginalização econômica do norte, mas para reconectar o “país-continente” às suas raízes culturais (Whitelegg, 2012: 136). Nesse sentido, os textos de Amaral reconhecem o Etsedron como agente de visibilidade da arte brasileira em sua dimensão regionalista e nordestina, ao mesmo tempo que desafiam institucionalmente o modelo da Bienal baseado no paradigma veneziano. Amaral evidencia ainda a dificuldade de compreender a diversidade da produção artística brasileira e latino-americana e o problema de adequação às normas e padrões universais estabelecidos pelos circuitos de arte europeus e estadunidenses²⁶).

²⁶) Ver Amaral, 1983. Esse debate sobre a produção latino-americana está latente na década de 1970. A emancipação de um discurso crítico nas artes do Sul geopolítico é um processo ainda em curso, que sucede à busca, no século XX, de uma identidade comum a uma “arte latino-americana”, criada em países latino-americanos, onde escolas modernas defendeu suas próprias vanguardas e a elaboração de um projeto estético crítico latino-americano, e em uma sucessão de exposições em centros hegemônicos. No final dos anos 1950, houve uma consciência crítica da representação da identidade latino-americana com Mário Pedrosa, Aníbal Quijano, Juan Acha ou Ferreira Gullar, seguido nos anos 1970/80 por Damián Bayon, Aracy Amaral, Marta Traba, Frederico Moraes e outros. As teorias culturais dos anos 1970-1980 aprofundam os debates sobre a noção de identidade colonial moderna, homogeneizante, incentivando um projeto estético latino-americano crítico, experimental e emancipador. Foi assim que surgiu a Bienal Latino-Americana de São Paulo, no Pavilhão da Bienal, em 1978, e a Bienal de Havana, em 1984.

A participação do Etsedron nas Bienais da década de 1970 evidencia de forma contundente a possibilidade de projetos experimentais, enraizados em contextos regionais, dialogarem com a cena internacional sem, contudo, serem plenamente assimilados pelos mecanismos institucionais da Bienal. Ao articular de maneira integrada artes visuais, música, dança, teatro e pesquisa etnográfica, o grupo destacou a riqueza de uma produção orientada pela identidade cultural brasileira e pelo repertório nordestino, ao mesmo tempo em que suscitava a necessidade de revisar critérios de exibição e parâmetros de avaliação institucionais. Nesse sentido, Bienais de São Paulo não apenas refletiam o contexto cultural e social de seus integrantes, mas também funcionavam como instrumentos de problematização do alcance e da circulação da arte dentro de circuitos artísticos mais amplos, evidenciando a tensão entre demandas locais e expectativas globais.

O movimento de redescoberta das tradições culturais e a valorização das raízes regionais, manifestos na produção das décadas de 1960 e 1970, revelam de forma explícita os debates em torno das contradições entre moderno e primitivo, centralismo e regionalismo, centro e periferia. A trajetória do Etsedron, portanto, ilumina de maneira exemplar os dilemas centrais da Bienal paulista, marcada por um experimentalismo episódico, por uma resistência institucional persistente e pelas disputas conceituais sobre o que constitui a arte contemporânea e quem deve integrar o circuito internacional. Em última instância, o grupo demonstra como iniciativas inovadoras podem funcionar como catalisadoras de reflexão crítica acerca das práticas curatoriais, das estratégias de seleção de obras e artistas e da própria inserção da produção artística brasileira no contexto transnacional, contribuindo para repensar o papel da Bienal como espaço de mediação entre o local e o global.

Reconhecidas as adversidades inerentes tanto às Bienais quanto à pesquisa, a Bienal de São Paulo, consciente ou não, desempenhou um papel central na problematização das relações entre centro e periferia, inserindo-se em um movimento cultural mais amplo do que suas intenções imediatas. Embora não houvesse consenso ao final da década de 1970, a instituição possibilitou – ou ao menos aspirou a – uma reconfiguração do sistema de valoração artística, ao destacar a produção brasileira em diálogo com referências internacionais, em detrimento de manifestações locais de caráter regionalista. Apesar de mudanças pontuais, como a criação da Comissão Técnica de Arte, do Conselho de Arte e Cultura e a realização das Bienais Nacionais, não houve ruptura efetiva com o modelo herdado de Veneza; as estratégias adotadas serviram mais para administrar a crise do que para superá-la. Dessa forma, as Bienais da década de 1970 permaneceram marcadas pela ambiguidade: ampliaram a visibilidade da produção brasileira e fomentaram debates sobre o nacional, regional e popular, ao mesmo tempo em que se mantiveram vinculadas ao projeto de internacionalização que consolidava seu prestígio no sistema artístico global.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Acha, J. (1981). *Arte y sociedad Latinoamérica: El producto artístico y su estructura*. Fondo de Cultura Económica.

Alambert, F., & Canhête, P. (2004). *As Bienais de São Paulo: Da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. Boitempo.

Amaral, A. (1983). *Arte e meio artístico (1961-1981): Entre a feijoada e o x-burguer*. Nobel.

- Amaral, A. (2006). *Textos do Trópico de Capricórnio: Artigos e ensaios (1980–2005)* (Vol. 2). Editora 34.
- Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. (1974, May 17). *Ata de reunião* [Ata].
- Barbosa, M. M. (2015). *MASP e MAM: Percursos e movimentos culturais de uma época (1947–1969)* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp.
- Birkett, W. B. (2012). *To infinity and beyond: A critique of the aesthetic white cube* [Master's thesis, Seton Hall University]. eRepository @ Seton Hall. Disponível em: <https://scholarship.shu.edu/theses/209>
- Bueno, M. L. (1999). *Artes plásticas no século XX: Modernidade e globalização*. Editora da Unicamp.
- Coelho, F. (2013). Uma história necessária. In F. Lopes (Ed.), *Área experimental: Lugar, espaço e dimensão do experimental na arte brasileira dos anos 1970* (pp. 8–9). Prestígio Editorial.
- Coelho, T. (2002). Bienal de São Paulo: O suave desmanche de uma ideia. *Revista USP*, 52, 78–91.
- Eder, R. (2016, September 27). *Juan Acha: Pensar el arte desde América Latina. post: Notes on Art in a Global Context*. Museum of Modern Art. Disponível em: <https://post.moma.org/juan-acha-pensar-el-arte-desde-america-latina/>
- Couto, M. F. M. (2023). *A Bienal de São Paulo e a América Latina: Trânsito e tensões (anos 1950 e 1960)*. Editora da Unicamp.
- Flusser, V. (1969, 27 de setembro). *As Bienais de São Paulo e a vida contemplativa*. O Estado de S. Paulo – Suplemento Literário, 4.
- Fundação Bienal de São Paulo. (1972, janeiro). Mesa redonda internacional de crítica de arte [Press release]. *Arquivo Histórico Wanda Svevo*, Fundação Bienal de São Paulo.
- Fundação Bienal de São Paulo. (1973). *XII Bienal de São Paulo*.
- Fundação Bienal de São Paulo. (1974). Ata do júri de seleção. In *Catálogo Bienal Nacional 1974* (pp. 35–36). Fundação Bienal de São Paulo.

- Giunta, A. (2008). *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años sesenta*. Siglo XXI Editores.
- Green, C., & Gardner, A. (2016). *Biennials, triennials, and documenta: The exhibitions that created contemporary art*. Wiley-Blackwell.
- Green, J. N. (2009). *Apesar de vocês: Oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964–1985*. Companhia das Letras.
- Jaremtchuk, D. (1999). *Jovem arte contemporânea no MAC da USP* [Tese de doutorado, Universidade de São Paulo].
- Jaremtchuk, D. (2008). Experiências em Nova Iorque na década de 1970. *ARS (São Paulo)*, 6(12), 105–113.
- Jaremtchuk, D. (2023). *Políticas de atração: Relações artístico-culturais entre Estados Unidos e Brasil (1960–1970)*. Editora Unesp.
- Magalhães, A. G. (2015). A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 4(7), 112–129.
- Mariano, W. E. de C. (2005). *Etsedron* [Master's dissertation, Universidade Federal da Bahia].
- Matarazzo Sobrinho, F. (1971, July 20). *Carta a Jacques Lassaigue* [Letter]. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- Matos, M. (1974, October 13). Arte contínua–Selvícoloplastia. *Jornal da Bahia*, 5.
- Melo Filho, C. de. (2019). *Pierre Restany: Para além do real. Um estudo sobre o Novo Realismo e sua conexão com a X Bienal de São Paulo (1969)* [Tese de mestrado, Universidade Federal de Juiz de Fora].
- Miceli, S. (1984). Teoria e prática da política cultural oficial no Brasil. In S. Miceli (Ed.), *Estado e cultura no Brasil* (pp. 97–112). DIFEL.
- Napolitano, M. (2010). Vencer Satã só com orações: Políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970. In D. Rollemberg & S. V. Quadrat (Eds.), *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina* (pp. 145–174). Civilização Brasileira.
- Oliveira, M. M. de. (2021). Bienais e os giros epistemológicos: Pandemia e decolonialidade. *MODOS: Revista de História da Arte*, 5(2), 212–220.
- Oliveira, R. A. (2001). Bienal de São Paulo: Impacto na cultura brasileira. *São Paulo em Perspectiva*, 15(3), 18–28.

- Ortiz, R. (2003). *Cultura brasileira e identidade nacional*. Brasiliense.
- Orzes, A. (2024). Dos dois lados do Atlântico: A reformulação do modelo bienal entre teoria e prática (1968–1989). *MODOS: Revista de História da Arte*, 8(3), 449–483.
- Pereira, V. C. (2013). A Bienal de São Paulo e a globalização da arte moderna. In *Atas do IX Encontro de História da Arte: Circulação e trânsito de imagens e ideias na História da Arte* (pp. 417–423). UNICAMP/IFCH/CHAA.
- Pismel, A. P. C. (2018). *Schenberg e as Bienais* [Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo].
- Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. (n.d.). *Recomendações da Mesa Redonda de Críticos de Arte Internacionais* [Arquivo].
- Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo. (n.d.). *Transcrição da intervenção de Mario Schenberg na Mesa Redonda de 1971* [Arquivo].
- Schroeder, C. S. (2011). *X Bienal de São Paulo: Sob os efeitos da contestação* [Tese de mestrado, Universidade de São Paulo].
- Schroeder, C. S. (2022). *The biennial under contestation: Local perspectives on the tenth São Paulo Biennial (1969)*. Tate Papers, 34. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/34/the-biennial-under-contestation-local-perspectives-on-the-tenth-sao-paulo-biennial-1969>
- Smith, T. (1975). O problema do provinciano. *Revista Malasartes*, 1, 30–31.
- Sprícigo, V. (2011). *Modos de representação da Bienal de São Paulo: A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural*. Hedra.
- Torres, C. (n.d.). *Carta do presidente da AIAP ao governador Roberto de Abreu*. Arquivo Histórico Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- Traba, M. (1977). *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950–1970*. Paz e Terra.
- Traba, M. (1977). Somos latinoamericanos [27 out. 1975 – Primera sesión]. In D. Bayón (Ed.), *El artista latinoamericano y su identidad*. Monte Ávila Editores.
- Whitelegg, I. (2009). The Bienal de São Paulo: Unseen/undone (1969–81). *Afterall*, 22, 106–113.
- Whitelegg, I. (2012). Brazil, Latin America: The world. The Bienal de São Paulo as a Latin American question. *Third Text*, 26(1), 131–140.
- Zago, R. C. de O. M. (2013). *As Bienais nacionais de São Paulo: 1970–76* [Tese de doutorado, Universidade Estadual de Campinas].
- Zago, R. de O. M. (2022). The other biennial: São Paulo’s “National Biennial”, 1970–6. *Tate Papers*, 34. <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/34/the-other-biennial>

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago.

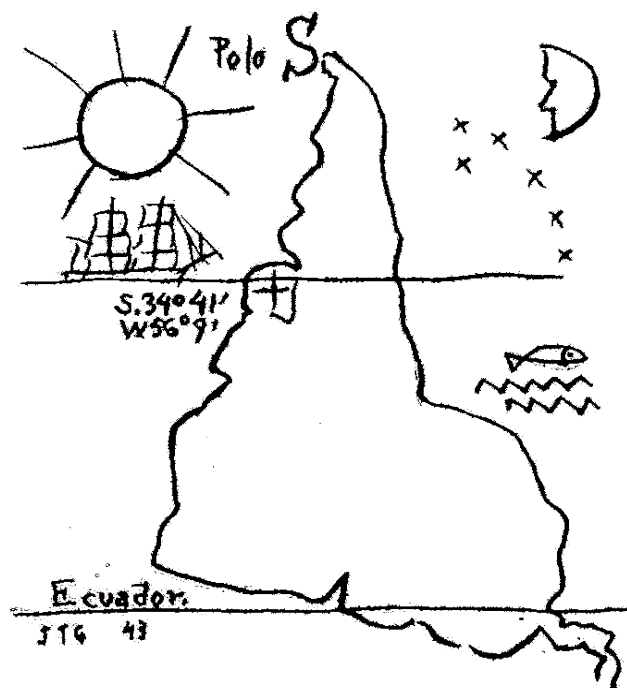
É professora de História da Arte no Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens. Possui graduação em Artes Plásticas (licenciatura e bacharelado) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), onde também concluiu o Mestrado em Artes e o Doutorado em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica). E-mail: renata.zago@ufjf.br. ORCID: 0000-0002-2634-8406

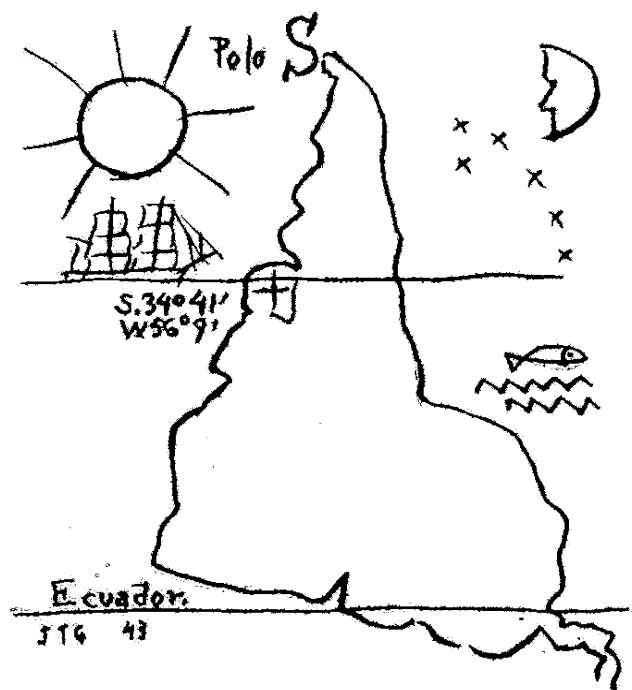
Receção: 10/11/2025

Aprovação: 28/12/2025

Citação:

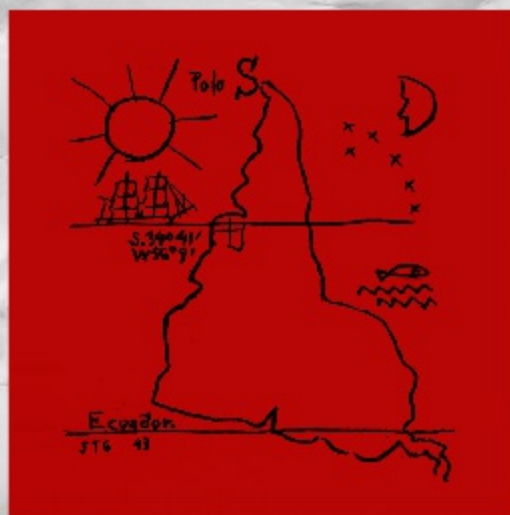
Zago, R. C. O. M. (2025). Bienais de São Paulo nos anos 1970: crise ou urgência de revisão? *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(3) Volume Especial, pp.66-86 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8nespa5>





Debates entre Sociologia e História da Arte

América do Sul e Caribe em perspectiva



Organização

**Sabrina Parracho Sant'Anna
Maria Lúcia Bueno
Marcelo Ribeiro Vasconcelos**