

AS BIENAS NACIONAIS DE SÃO PAULO: 1970-76

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Doutoranda IA/ Unicamp

Resumo:

Ocorreram quatro edições das Bienais Nacionais de São Paulo, realizadas no Pavilhão da Bienal no Parque do Ibirapuera entre 1970 e 76, promovidas pela Fundação Bienal de São Paulo.

Estes eventos foram inicialmente criados para escolher a representação brasileira que participaria das Bienais Internacionais de São Paulo. Dessa maneira, nos anos pares eram realizadas as Bienais Nacionais e nos anos ímpares as Bienais Internacionais. Além disso, de acordo com a documentação gerada pela *I Bienal Nacional*, em 1970, eram realizadas seleções prévias de artistas em outros Estados do Brasil e seguiam para São Paulo apenas aqueles escolhidos pelos júris das mostras regionais.

A última edição da Bienal Nacional foi em 1976. Em 1978 foi criada como sua sucessora da mostra nacional a *I Bienal Latino-Americana*.

Palavras-chave: Bienais de São Paulo, arte brasileira anos 1970, exposições de arte nos anos 1970.

Abstract:

There were four editions of the São Paulo National Biennials, carried out at the Biennial Pavillion in the Ibirapuera Park between 1970 and 76, promoted by the Fundação Bienal de São Paulo. These events were initially designed for selecting the Brazilian representations for the International Biennials. Therefore, in even years there would be National Biennials, and in odd years Internacional Biennials would be held.

In addition, in accordance with the documentation generated by the first National Biennial, in 1970, prior selections of artists were carried out in other Brazilian States. Only artworks previously chosen by the jury of regional exhibitions were sent to São Paulo. The last edition of the National Biennial was in 1976. In 1978, the Latin-American Biennial was established as its successor.

Key-words: *São Paulo Biennial, Brazilian art - 1970s, art exhibitions in the 1970s.*

A descoberta e o primeiro contato com o tema

No início de setembro de 2005 fui contratada como pesquisadora do Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Minha primeira função foi iniciar a organização da documentação histórica das Bienais Internacionais de São Paulo realizadas nos anos 1970, em especial da XI Bienal Internacional de São Paulo (1971).

Para realizar este trabalho de maneira consistente e consciente foi preciso levantar não apenas o material relativo à XI Bienal – como os catálogos da própria exposição e dados disponíveis no banco de dados daquela Fundação – mas também catálogos de outros eventos produzidos pela mesma instituição, como as Bienais Nacionais, a I Bienal Internacional do Livro (1970) e os Anais do Simpósio de Ciências e Humanismo (realizado em 1969, mas com publicação datada de 1971); bem como realizar uma recorrente pesquisa ao Dossiê Ciccillo Matarazzo (fundo histórico em que se encontram documentos, fotografias e objetos pessoais do fundador da Bienal e do Museu de Arte Moderna de São Paulo), e ao acervo de livros e catálogos da Fundação Bienal.

Após a etapa inicial do trabalho, ou seja, higienização, primeira leitura e identificação dos documentos, constatou-se que uma parte das informações que se encontravam em meio à documentação da XI Bienal Internacional de São Paulo fora gerada pela I Bienal Nacional, chamada Pré-Bienal 1970, cuja função havia sido a de selecionar a representação brasileira da XI Bienal Internacional de São Paulo.

Esse fato despertou meu interesse quanto ao caráter e a relevância destas mostras e sua projeção em âmbito nacional. Assim, além de iniciar a organização da documentação histórica pertencente a este certame (XI Bienal), iniciei uma pesquisa sobre as chamadas Bienais Nacionais.

Esse levantamento permaneceu estagnado devido a outras funções que comecei a desempenhar no Arquivo Histórico. Pretendo agora, após meu desligamento do quadro de funcionários da Fundação, retomar e aprofundar essa pesquisa durante o doutorado.

O que apresento neste artigo são as primeiras constatações e considerações deste momento inicial de uma pesquisa em andamento.

Antecedentes Artístico-Históricos das Bienais Nacionais:

Logo após a inauguração do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1948, seu fundador Francisco Matarazzo Sobrinho propôs a realização de uma grande mostra internacional inspirada na Bienal de Veneza, enfrentando a resistência de alguns membros da Diretoria do museu que achavam a idéia prematura. Assim mesmo, Ciccillo Matarazzo definiu o ano de 1951 para a efetivação do evento. A maior dificuldade para a concretização da mostra foi convencer os artistas estrangeiros a enviarem seus trabalhos para um país que não tinha presença política nem cultural no cenário mundial. Percebendo isso, fato que podemos comprovar nas trocas de correspondências presente na documentação histórica da I Bienal, Ciccillo enviou sua esposa Yolanda Penteadó para fazer os convites pessoalmente aos artistas ou realizar contatos com as embaixadas dos países para promoverem suas representações nacionais.

A I Bienal foi inaugurada em pavilhão próprio no Parque Trianon, na Avenida Paulista (onde hoje está instalado o Museu de Arte de São Paulo), projetado dentro dos preceitos do modernismo arquitetônico¹.

Mário Pedrosa destaca que:

“Antes de tudo, a Bienal de São Paulo veio ampliar os horizontes da arte brasileira. Criada literalmente nos moldes da Bienal de Veneza, seu primeiro resultado foi romper o círculo fechado em que se desenrolavam as atividades artísticas no Brasil, tirando-as de um isolamento provinciano. Ela proporcionou um encontro internacional em nossa terra, ao facultar aos artistas e ao público brasileiro o contato direto com o que se fazia de mais ‘novo’ e de mais audacioso no mundo”².

A partir da implantação das Bienais de São Paulo, o ambiente das artes plásticas no Brasil não poderia mais ser o mesmo. A mostra apresentava, em escala inédita, a arte nacional e internacional ao público brasileiro. Até então, a comunidade artística e o público brasileiros viviam isolados dos grandes centros internacionais produtores de arte. O êxito da I Bienal, apesar de toda

improvisação, mostrou a capacidade de realização de Cicchillo e da equipe do MAM e garantiu sucesso às futuras edições do evento.

Assim as edições das Bienais Internacionais de São Paulo seguiram como um grande acontecimento³, único evento brasileiro assinalado no calendário internacional da arte e da arquitetura, projetando o Brasil no cenário mundial.

Porém, durante o regime da ditadura militar brasileira, diversos setores de atividade cultural e intelectual tiveram suas programações controladas. A música, o teatro e o cinema foram as atividades culturais mais atingidas pela censura militar. No caso das artes plásticas, com um público mais restrito, houve o fechamento arbitrário de duas exposições: a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em Salvador em 1968, e a mostra dos artistas brasileiros que representariam o Brasil na Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969.

Estes fatos trouxeram como conseqüência o boicote à X Bienal Internacional de São Paulo, em 1969. Segundo a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral:

“As razões para o boicote têm sua origem em violentos atos de censura, praticados desde a II Bienal da Bahia (dezembro de 1968), contra seus organizadores, incluindo a remoção de obras de arte da mostra e de exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto. A atitude mais chocante foi o encerramento, pelo governo, da exposição dos artistas brasileiros selecionados para a *Biennale des Jeunes* (a ser levada a efeito em Paris), que se realizava no MAM no Rio, devido a certas obras de arte que comportavam o protesto, ou eram de natureza erótica”⁴.

Como conseqüência, houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países. 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. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto “*Non à Biennale*”, assinado por

representantes dos seguintes países: França, Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália.

Dessa maneira, essa edição da Bienal contrariou seu principal propósito: atualizar o público brasileiro acerca das manifestações artísticas contemporâneas. Segundo Agnaldo Farias:

“(...) distanciou-se quase por completo das tendências mais radicais, como a arte conceitual, a body art, arte povera, etc., que dominavam a cena artística naquele final de década. (...) o ramal mais produtivo da arte de então baseava-se na capacidade de buscar saídas alternativas ao circuito artístico, o que se fazia negando a noção mesmo de obra de arte em favor de seu conceito e ou da utilização de suportes precários ou efêmeros”⁵.

Durante a década de 1970 houve um período de crise da instituição – Bienal – que, a meu ver, só retomou sua intenção inicial com a proposta realizada por Walter Zanini em 1981.

Na virada dos anos 1960 para os anos 1970, uma nova geração de artistas realizou várias ações efêmeras de protesto político e comportamental, voltadas para experiências com o corpo e as sensações, a inteligência e os conceitos. Podemos destacar nomes como: Cildo Meirelles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Thereza Simões, Guilherme Vaz, Raimundo Colares, Odila Ferraz e Luiz Alphonsus, entre outros. Alguns destes artistas nem sempre encontravam-se inseridos no sistema instituído da arte e destacamos aqui sua presença em mostras como o *Salão da Bússola*, o XIX Salão Nacional do Rio de Janeiro e em edições dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas, entre outros eventos.

O *Salão da Bússola*⁶, realizado no MAM-RJ em 1969, beneficiou-se de um contexto no qual os artistas tinham trabalhos não mostrados em outros certames (como os citados anteriormente: censura e fechamento da exposição no MAM-RJ que iria representar o Brasil na *Bienal de Jovens* de Paris e boicote a Bienal de São Paulo) e de uma comissão julgadora formada por Frederico Moraes, Mário Schenberg e Waldir Ayala que, à exceção do último, apostava na experimentação artística mais radical. Os prêmios foram concedidos a artistas jovens que consolidaram suas trajetórias nos anos 70, entre eles Cildo

Meireles, Antonio Manuel, Ascânio MMM, Thereza Simões, Antonio Barrio, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz. Além da importância de alguns trabalhos expostos neste Salão, foram promovidos eventos paralelos, como um ciclo de debates.

Ainda no MAM-RJ aconteceram os *Domingos de Criação*. Organizados por Frederico Moraes, ocorreram entre janeiro e julho de 1971, no aterro do Flamengo, ou seja, na parte externa do MAM. Em cada domingo colocava-se um material diferente à disposição do público. Aconteceram, entre outros, “O domingo por um fio”, “O domingo de papel”, “O corpo a corpo no domingo”.

Outra proposta interessante do crítico Frederico Moraes foi a manifestação *Do Corpo à Terra* realizada em Belo Horizonte, em 1970, constituída pelos artistas Artur Barrio, Cildo Meireles, Décio Noviello, Dilton Araújo, Eduardo Ângelo, José Ronaldo Lima, Lee Jaffe, Lotus Lobo, Luciano Gusmão, Luiz Alphonsus, além do próprio organizador. *Do Corpo à Terra* estava inserida em diversas questões apontadas por sua época. De um lado, fundamentada no contexto cultural e político do final dos anos 60, ela deu continuidade e ao projeto de uma vanguarda nacional comprometida social e politicamente. De outro, configurou uma nova discussão na arte brasileira, a da arte conceitual (já evidenciada no *Salão da Bússola* em 1969).

Nessa época, Moraes publicou um artigo, “Contra a arte afluyente”, em que explicita os pressupostos teóricos do que chama arte de guerrilha e reclama a possibilidade de uma atuação alternativa para o artista e o crítico na América Latina. Colocando-se contra a arte oficial, divulgada pelos países hegemônicos, o crítico defendia a sua substituição por uma nova arte inspirada nas propostas conceituais e processuais, voltada para o corpo e o entorno⁷.

Assim, nos anos 1970 a interdisciplinaridade se firma através da apresentação de objetos, instalações, conferências e mesas de debates. Internacionalmente, bem como no Brasil, a arte se desenvolve em direção à valorização do processo, da idéia, dos multimeios. São utilizados os mais variados meios e técnicas. E nesse momento, cabe discutir a questão das instituições artísticas, já que a produção experimental muitas vezes não encontrou espaço em alguns dos ambientes artísticos responsáveis pela circulação da arte contemporânea, sobretudo aqueles ligados de alguma forma à ditadura militar, como as Bienais de São Paulo e o Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

De acordo com notas divulgadas na imprensa da época (1970), havia uma promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. E, analisando a documentação gerada pela X Bienal, pode-se perceber que a alternativa encontrada por Francisco Matarazzo Sobrinho e seus agentes culturais foi a criação da Pré-Bienal de 1970 ou I Bienal Nacional de São Paulo.

As Bienais Nacionais de São Paulo

A primeira Bienal Nacional ou Pré-Bienal

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

O regulamento da Pré-Bienal foi organizado pela Assessoria de Artes Visuais da Fundação Bienal de São Paulo, integrada pelos críticos de arte Geraldo Ferraz, Antônio Bento e pelo artista Sérgio Ferro.

De acordo com a documentação gerada pelo evento, a Fundação Bienal efetuou cinco mostras prévias regionais nas cidades de: Belo Horizonte, Recife, Brasília, Goiânia e Belém do Pará. Em cada uma destas mostras estava presente um júri formado por um membro enviado pela Fundação Bienal e outros membros escolhidos de acordo com o critério de cada região. Sua função era selecionar, dentro da exposição regional, os artistas que participariam da Pré-Bienal 1970.

O catálogo da mostra foi elaborado estabelecendo-se o critério de divisão dos artistas pelas áreas de seleção: Norte-Nordeste (englobando todos os Estados no Norte e Nordeste); Centro-Oeste (reunindo as seleções em Minas Gerais, Goiás, Brasília e Mato Grosso); Centro-Sul (obras que passaram por júris organizados no Rio de Janeiro e em São Paulo) e, finalmente, Sul (Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná).

Dessa maneira, segundo Ciccillo Matarazzo, então presidente da Fundação Bienal:

“O panorama buscado através de todo o imenso território nacional está aqui, naturalmente oferecendo deficiências e falhas que foram principalmente nossas – pois não pudemos bater de porta em porta e levar nossa convocação a todos os recantos. Nem ainda mais debater razões de ausência ou de indiferença à iniciativa, que por si só nos afigurava bastante a despertar o interesse e a participação”⁸.

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

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

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

Houve ainda nesta primeira Bienal Nacional uma Sala Especial, uma homenagem póstuma a Geraldo de Souza, que estava inscrito na Pré-Bienal. O artista campineiro faleceu em maio de 1970 e de acordo com as correspondências trocadas entre a Fundação Bienal e Clodomiro Lucas, amigo

do artista e colunista de artes plásticas, a instituição decidiu organizar uma mostra com sua coordenação e com o apoio do periódico campineiro *Diário do Povo*, considerando a contribuição de Geraldo de Souza ao desenvolvimento do panorama das artes plásticas, em especial em Campinas⁹.

Algumas obras dos artistas participantes da Pré-Bienal também figuraram em outras exposições no mesmo período no Brasil. Mas isso não significa que estes artistas e conseqüentemente aqueles selecionados para a XI Bienal representassem a arte de “vanguarda” da época.

Podemos desenvolver ainda uma questão levantada anteriormente e baseada na crise da exposição de arte convencional. Houve uma grande fragilidade nos moldes desse tipo de certame em que os trabalhos eram inscritos, selecionados e premiados de acordo com as categorias convencionais de arte, já que a renovação da proposta artística e do meio em que ela se insere era eminente.

Ademais, não havia uma discussão por parte da Bienal sobre como deveria ser realizada uma exposição de arte contemporânea que contemplasse de maneira eficaz as produções da *neovanguarda* do período, que muitas vezes eram rejeitadas pelos júris de seleção. Assiste-se nesse período, no Brasil, ao declínio do modelo expositivo tradicional e ao surgimento de novos salões, mostras, ações e discussões contemporâneas que colocaram em cheque eventos que não abrigavam as obras mais “radicais” dos artistas do período.

Percebemos com clareza esse fato, ao contrastarmos a Pré-Bienal ou a própria XI Bienal com eventos que ocorriam nos mesmos anos, como por exemplo, a Jovem Arte Contemporânea realizada no Museu de Arte Contemporânea da USP ou os Salões de Arte Contemporânea de Campinas, objetos de estudo da minha dissertação de mestrado.

Permito-me aqui, a abrir um parêntese acerca da comparação acima citada. Conforme a historiadora da arte Daisy Peccinnini:

“As JACs (...) destoavam de tudo o que se via noutros locais da cidade. Muitos dos participantes jovens traduziam o inconformismo daquela interminável crise sócio-político-cultural. Fazia-se uma arte de crise. Eram happenings, mostras e espaços de material lumpen, debates”¹⁰.

Estas mostras, denominadas JAC (Jovem Arte Contemporânea), foram eventos anuais, iniciados em 1967, que se repetiram por oito vezes consecutivas¹¹ consagrando-se como um dos espaços privilegiados da arte experimental no Brasil. Seu propósito era o incentivo da produção artística de jovens que se propunham ao trabalho não convencional de pesquisas de materiais e formas de vanguarda e à divulgação desta produção. A postura intelectualmente aberta de Walter Zanini permitiu aos artistas um diálogo livre, o que contribuiu para o prestígio da programação entre os jovens. Segundo Cristina Freire “o ‘MAC do Zanini’ não era apenas um lugar, mas, principalmente, um tempo”¹². Naqueles anos, o lugar privilegiado do MAC-USP na cena artística paulistana era inquestionável. Lembramos que naquele momento o MAC-USP se configurava como um dos poucos locais onde os experimentos envolvendo, não raro, a tomada de posição dos artistas em relação à noção instituída de arte eram aceitos.

O MAC-USP tornou-se, sobretudo, identificado pelo estilo irreverente, agressivo e, muitas vezes, aberto a todas as experiências. De acordo com Zanini não se sabia quase sempre no que resultariam as mostras e os eventos da “geração 70”, com tanta repressão em volta. Diferentemente das experimentações realizadas nas JACs, as obras expostas nas Bienais Nacionais apresentavam, em sua maioria, suportes e propostas tradicionais, pelo menos em sua primeira edição. No decorrer da pesquisa pretende-se analisar se estes questionamentos fizeram parte das outras edições das Bienais Nacionais.

As outras edições das Bienais Nacionais

A princípio, as três edições seguintes das Bienais Nacionais apresentaram a mesma finalidade da primeira: selecionar a representação nacional da Bienal Internacional seguinte.

A segunda edição, chamada Brasil Plástica-72, além dos artistas escolhidos por região, trouxe uma inovação: uma *Sala Especial de arte conceitual, arte e tecnologia, arte ambiental, proposições e pesquisas diversas*, formada por artistas convidados, atentando talvez para os acontecimentos mais

recentes do contexto artístico atual, como os *Panoramas* do MAM-SP ou as JACs do MAC-USP.

A terceira edição da Bienal Nacional, 1974, seguiu os mesmos parâmetros da primeira, porém, a Fundação Bienal realizou paralela ao certame uma *Mostra de Gravura Brasileira, dos primórdios à atualidade*, o que nesse caso, nos faz atentar para o Salão de Campinas e o *Panorama* do Museu de Arte Moderna de São Paulo do mesmo ano, devido ao fato de se dar ênfase a uma linguagem gráfica, fazendo convites aos artistas participantes.

Na última edição da Bienal Nacional, em 1976, o júri de seleção resolveu atualizar a proposta do certame e aceitar todos os artistas inscritos. Não houve recusados, a comissão julgadora formada por Carlos Von Schmidt, Olívio Tavares de Araújo e Radhá Abramo, tomou essa decisão pelas seguintes causas:

“Considerando (...) que a partir de 1978 a Bienal nacional será transformada em Bienal Latino-Americana, (...) portanto esta é a última Bienal Nacional;

Considerando que não há qualquer veiculação entre a presente Bienal Nacional e os critérios e processos de acesso de artistas brasileiros à Bienal Internacional de 1977;

(...) a Bienal Nacional continuou sendo uma tentativa de resumo abrangente da expressão plástica realizada no Brasil, ao passo que a maior parte dos salões ditos nacionais vem tendendo para balanços restritos de suas regiões;

Considerando, enfim, que há poucas oportunidades, dentro dos processos ora utilizados pelo sistema ortodoxo de amostragem cultural, para o conhecimento e divulgação do efetivo panorama da arte feita no país (...)¹³.

Com base nas informações encontradas, percebemos que a Bienal Nacional perdeu sua função, que prioritariamente era selecionar a participação brasileira para a Bienal Internacional. Ainda constatamos que essa opção por aceitar todos os artistas não foi fundamentada com o objetivo de renovar o evento, seja a fim de abrigar as novas e distintas manifestações artísticas, da arte conceitual e experimental, ou ainda discutir o papel de um evento como um Salão de Arte, a poética dos artistas que produziam no período e a direção

em que se enveredava a arte brasileira, com envolvimento de artistas, críticos e do público.

Finalizo enfatizando que este artigo é uma primeira análise acerca deste tema que será desenvolvido em pesquisa de doutorado em andamento.

Notas:

¹ As edições seguintes passaram a ser realizadas no Parque Ibirapuera, primeiramente no Pavilhão das Nações, onde hoje encontra-se o Museu Afro-Brasil, e a partir da IV Bienal, em 1957, o evento passou a ocupar definitivamente sua atual sede, o pavilhão Ciccillo Matarazzo.

² PEDROSA, Mario, A Bienal de cá para lá. In: ARANTES, Otília (org.), **A política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995. p.256-271.

³ Naquele período o regulamento das Bienais previa não apenas um espaço para as artes visuais, mas também seções destinadas a outras linguagens da arte, o que permitiu a convivência das artes plásticas, das artes cênicas, das artes gráficas, do design, da música, do cinema, da arquitetura e de muitas outras formas de expressão artística.

⁴ AMARAL, Aracy. **Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961/1981)**. São Paulo: Nobel, 1983, p. 155.

⁵ FARIAS, Agnaldo. **Bienal 50 anos, 1951-2001**. Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo: 2001, p.148.

⁶ O Salão recebeu esse nome porque a bússola era o símbolo da empresa patrocinadora do evento - Aroldo Araújo Propaganda Ltda.

⁷ Cf. MORAIS, Frederico (org.). **Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da "obra"**. In: **Depoimento de uma geração: 1969-1970**. Rio de Janeiro: BANERJ, 1986.

Ofício PRÉ/2736, 30 set. 1970, localizado no Arquivo Histórico Wanda Svevo.

⁹ O artista Geraldo de Souza foi integrante do Grupo Vanguarda de Campinas. O Grupo, criado em 1958, contou de forma definitiva e constante com os seguintes artistas: Thomaz Perina, Mário Bueno, Geraldo Jurguensen, Enéas Dedeca, Francisco Biojone, Franco Sacchi, Geraldo de Souza, Maria Helena Motta Paes Raul Porto. Integrou-se em 1964 Bernardo Caro. Edoardo Belgrado, Geraldo Dêcourt, Ermes de Bernardi, membros fundadores, participaram – por diferentes motivos – de duas ou três exposições. Belgrado afastou-se de Campinas em virtude de trabalho, retornando depois à Itália. José Armando Pereira da Silva e Alberto Amêndola Heinzl, críticos de arte, participaram do grupo por diversos anos contribuindo principalmente com a divulgação através da página Minarete, do jornal de Campinas Correio Popular. Este grupo foi o principal responsável pela criação do Museu de Arte Contemporânea de Campinas e pelo início da realização dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas, em 1965.

¹⁰ Apud. PECCINNINI, Daisy Valle Machado. **Arte novos meios/multimeios Brasil 70/80**, São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 1985, p.124.

¹¹ As JACs foram inicialmente concebidas como eventos que contemplavam as artes gráficas. Em um ano era realizada o JDN (Jovem Desenho Nacional) e no outro a JGV (Jovem Gravura Nacional). Ao perceber que essas linguagens não davam conta da produção artística do período, Zanini mudou o nome da mostra para JAC e passaram a ser aceitos trabalhos em qualquer linguagem artística. Ver JAREMTCHUK, Dária. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. 1999. 166p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

¹² FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo – Arte conceitual no Museu**, São Paulo, Iluminuras, 1999, p.24, 25.

¹³ **Bienal Nacional/76**. São Paulo: Fundação Bienal, 1976, p.15-16. Catálogo de exposição.

Referências:

AGUILAR, Nelson (org.). **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal, 1994 (Catálogo de exposição).

ARANTES, Otília (org.), **A política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995.

AMARAL, Aracy. **Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961/1981)**. São Paulo: Nobel, 1983.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo – Arte conceitual no Museu**, São Paulo, Iluminuras, 1999.

JAREMTCHUK, Dária. **Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP**. 1999. 166p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

PECCINNINI, Daisy Valle Machado. **Arte novos meios/multimeios Brasil 70/80**, São Paulo, Fundação Armando Álvares Penteado, 1985.

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

_____. (org.). **Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”**. In: **Depoimento de uma geração: 1969-1970**. Rio de Janeiro: BANERJ, 1986.

PEDROSA, Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo, Perspectiva, 1986.

_____. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo, Perspectiva, 1981.

_____. **Política das Artes**. São Paulo: Edusp, 1995.

Catálogos das Bienais:

Pré-Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1970. Catálogo de exposição.

XI Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1971. Catálogo de exposição.

Bienal Nacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1972. Catálogo de exposição.

Bienal Nacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1974. Catálogo de exposição.

Bienal Nacional/76. São Paulo: Fundação Bienal, 1976. Catálogo de exposição.

Currículo resumido:

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago é doutoranda do programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp (orientação da Prof^a. Dr^a. Maria de Fátima Morethy Couto) e mestre em Artes pela mesma instituição. Professora do curso de especialização em Artes Visuais do IA-Unicamp, ministra disciplinas de história da arte moderna e contemporânea. Foi pesquisadora do Arquivo da Fundação Bienal entre 2005 e 2008.