



## AS PRIMEIRAS BIENAS DE SÃO PAULO E SEU IMPACTO NA AMÉRICA LATINA

Maria de Fátima Morethy Couto. UNICAMP

**RESUMO:** Minha comunicação tem por objetivo principal refletir sobre os impactos causados pelas primeiras Bienais de São Paulo em um contexto artístico mais amplo: o da América Latina. Que efeitos, que repercussões essas mostras, até então inéditas em nosso continente, trouxeram para a expansão da arte e do sistema de arte da América Latina?

**palavras-chave:** Bienais de São Paulo, sistema de arte, América Latina

**ABSTRACT:** *My paper intends to reflect upon the impact caused by the first Biennials of Sao Paulo in a broader artistic context: that of Latin America. What effects, what consequences, these exhibitions, hitherto unknown in our continent, brought to the development of art and the art system in Latin America?*

**key-words:** *Biennials of Sao Paulo, Latin America, art system*

### Introdução

Em texto publicado na imprensa carioca logo após a inauguração da primeira Bienal de São Paulo, Mário Pedrosa destacou três pontos que, a seu ver, justificavam a importância da realização de uma mostra de tal porte no Brasil: a atualização artística interna, a valorização do país no exterior e seu caráter mais arrojado em relação às manifestações de Veneza. A Bienal paulista, afirma o crítico de arte,

trouxe assim ao mundo artístico e culto do país uma verdadeira revisão de valores. Nisto consistiu a primeira lição que o certame do Trianon veio dar aos artistas brasileiros. A pintura e a escultura ditas modernas no Brasil retardavam de trinta anos. Pararam nos arredores de 1920. (...) Para o mundo, um grande certame internacional de arte moderna realiza-se pela primeira vez fora de Paris ou dos velhos centros artísticos europeus. Os elementos mais intrinsecamente modernos da arte tiveram na nossa Bienal mais destaque, uma representação mais decisiva, do que na organização modelar de Veneza.<sup>1</sup>

A seu ver, ninguém saiu indiferente daquele evento já que “pela primeira vez tivemos contato com o que se convencionou chamar de arte moderna”:

O impacto foi terrível e direto. Em muitos esse impacto produziu indignação, em outros perplexidade. (...) Até guardas-civis que mantêm a ordem do Trianon têm perdido a imperturbabilidade funcional para explodir em invectivas, imprecações irônicas ou furiosas diante das manifestações mais vanguardistas ou audaciosas ali expostas.<sup>ii</sup>

Duas décadas mais tarde, em uma série de artigos dedicados à repercussão das Bienais no cenário nacional, Pedrosa assinala que “a primeira Bienal, em 1951, foi um ato que pareceu na época aos olhos de seu próprio criador, Francisco Matarazzo Sobrinho, como um gesto, uma iniciativa do momento, que não obrigava necessariamente a seguimentos”. E continua:

A primeira Bienal foi uma pura jogada de improvisação. A sorte ajudou, como é costume acontecer aos grandes capitães da indústria (...) ao seu fundador. A realização tocou a imaginação dos paulistas, e o resultado é que Francisco Matarazzo Sobrinho é chamado a presidir as comemorações do IV Centenário da fundação de São Paulo, em 1953. Ora, entre os projetos da comemoração se ia inserir, com toda naturalidade, a realização de uma segunda Bienal: a ideia vingava.<sup>iii</sup>

Para Aracy Amaral, a grandiosidade da II Bienal, “verdadeiro museu moderno vivo”, assegurou a continuidade das mostras pois aplacou a ira de seus oponentes e aumentou o entusiasmo de seus defensores. “A Bienal, enquanto iniciativa, evento, tinha vencido a parada” e sua segunda edição seria difícil de ser superada em termos de qualidade, afirma.<sup>iv</sup> Apesar de todas as críticas que, em diversas ocasiões, teceu à estrutura das Bienais de São Paulo, à sua vinculação e submissão ao modelo da Bienal de Veneza, a seu desinteresse em estabelecer conexões mais profícuas com outros países da América Latina e romper com os centros hegemônicos, Amaral, assim como Pedrosa, considera que as primeiras Bienais provocaram uma mudança fundamental em nosso meio artístico pois “começávamos a ver, em casa, o que se passava na cena do mundo”. Em sua opinião, elas foram a “vitrine, para os artistas do Brasil e da América Latina que para cá vinham, do que se passava no mundo”. Sobre esses primeiros anos do evento, ela relembra:

Era um tempo sem curadores, de contatos pessoais menos complicados, mas de personalismos, como dona Yolanda Penteadó visitando a Europa e expressando as vontades de Ciccillo Matarazzo com a ajuda dos embaixadores do Brasil em cada país, graças à apresentação de Getúlio Vargas.<sup>v</sup>

Figura-chave na criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição responsável pela realização das Bienais, Ciccillo Matarazzo fazia parte do novo tipo

de empresariado brasileiro que “buscava se projetar no mundo econômico através de empreendimentos culturais de cunho internacional”.<sup>vi</sup> Para tanto, contou com o apoio decisivo de sucessivos prefeitos e governadores de São Paulo (Armando Arruda Pereira, Adhemar de Barros, Jânio Quadros, entre outros), como também com a articulação internacional promovida por sua esposa Yolanda Penteado, mencionada acima. Sobre Ciccillo, é ainda Aracy Amaral quem comenta:

Ele detinha o poder, o contato com as esferas que tornavam possível a preparação das Bienais, e exercia esse poder com a *aisance* de um administrador experimentado frente a seus empreendimentos. Mesmo que no fundo não tivesse interesse pela arte dita moderna. (...) O importante é que Ciccillo teve a coragem de topar a empreitada, nesse pós-guerra economicamente interessante para o Brasil, que exportava muito café e outras matérias-primas, implantava indústrias, atraía europeus qualificados desesperançados com a guerra em seu continente, e vivíamos um período otimista de desenvolvimento.<sup>vii</sup>

Interesses pessoais, de busca de legitimidade e ascensão social, encontraram boa acolhida junto aos poderes públicos já que, ao mesmo tempo em que Ciccillo – “empresário mecenas” - conquistava para si maior prestígio na sociedade paulistana, a cidade de São Paulo passava a ocupar lugar de destaque no cenário nacional e internacional. A célebre declaração de Lourival Gomes Machado, diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo na época e organizador da primeira Bienal, destaca o sentido coletivo e de grande alcance desta ousada iniciativa:

por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial. (...) Hoje sabemos não só que a arte brasileira, pelo ardor de seus criadores e pela fidelidade de seus cultores, exige um clima internacional para melhor orientar-se pelos confrontos e estimular-se pelos contatos, mas que *São Paulo será para sempre, se o quiser, um centro artístico conhecido em todas as partes.*<sup>viii</sup>

A realização das Bienais de São Paulo, a primeira do gênero no continente sul-americano, insere-se portanto em um projeto mais amplo de modernização da sociedade brasileira que estava sendo implementado pelo Estado, o qual procurava infundir, interna e externamente, a imagem do Brasil como uma das futuras potências mundiais e forte candidato a ocupar um lugar privilegiado no cenário artístico internacional. Os efeitos de suas primeiras edições sobre o meio artístico

nacional já foram comparados por diversos críticos e historiadores aos da Semana de Arte Moderna, organizada trinta anos antes. Ambos os eventos, de fato, suscitaram a médio prazo a queda dos valores estabelecidos e a afirmação de uma nova ordem artística.

Todavia, conforme observa Rita Alves Oliveira, entrávamos em uma nova era, na qual “a atmosfera dos salões era deixada de lado em nome da criação de uma série de instituições artísticas bastante internacionalizadas”:

Estavam sendo deixadas para trás as décadas fundamentadas no *desenvolvimento nacional*, com um *projeto nacional* e por uma burguesia também nacional. No pós-guerra, o jogo das forças internacionais tem suas regras alteradas e o capitalismo passa a propor o desenvolvimento transnacional ou associado. (...) Naquele momento, realizar uma bienal significava colocar a cidade de São Paulo no patamar das práticas sociais vividas pelas nações modernas. (...) Essas práticas sociais envolvem a vida econômica, o cotidiano da metrópole, a formação de uma nação tipicamente moderna e a intenção de acompanhar as práticas metropolitanas internacionais.<sup>ix</sup>

Nessa perspectiva, cabe ressaltar o quanto as Bienais foram essenciais para a promoção, no Brasil e na América Latina, de uma arte que se pretendia de teor universal e defendia uma gramática essencialista da forma. Defensor de primeira hora das correntes abstratas no Brasil, Pedrosa afirmará, com razão, que “logo às primeiras bienais dá-se a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo e por todo o país, apesar de algumas resistências regionais aqui e acolá”.<sup>x</sup> Lembremos que às vésperas da I Bienal o abstracionismo era aqui encarado com reservas e resistências, tanto por artistas politizados quanto pelos integrantes da geração modernista, pois acreditava-se que apenas a arte figurativa poderia exercer uma função social legítima e ser acessível à compreensão de todos.

Sabemos, portanto, da importância das primeiras Bienais de São Paulo para “ampliação dos horizontes da arte brasileira”,<sup>xi</sup> mas interessa-me aqui ir além e refletir sobre seu impacto imediato em um cenário mais amplo, o circuito artístico da América do Sul. Reporto-me uma vez mais a Mário Pedrosa para abrir esta discussão. Em sua opinião,

A irradiação da Bienal não se limitou, entretanto, ao seu país; cedo extravasou nossas fronteiras, e, atraindo a atenção dos meios artísticos dos países vizinhos, permitiu que se identificasse o intercâmbio cultural entre o Brasil e as nações latino-americanas. E sobre esses mesmos países, os mais remotos e isolados, exerceu a influência que exerceu sobre os centros regionais do Brasil. Na época das Bienais, São Paulo se tornava, com

efeito, um centro vivo de contato e intercâmbio de impressões e de ideias entre críticos e artistas do mundo, mas sobretudo da América Latina.<sup>xii</sup>

Também para Damián Bayón, historiador e crítico de origem argentina, a Bienal de São Paulo modificou o cenário regional, pois ela

é a única bienal latino americana que – até esta data [1974] – resultou duradoura e parece que permanente. Muito rapidamente se impôs no mundo inteiro como uma manifestação de extrema importância. Praticamente quase todos nossos bons artistas – a exceção de alguns poucos casos – encontraram ali, cedo ou tarde, sua consagração definitiva.<sup>xiii</sup>

Uma das ações mais imediatas foi, conforme assinalaram Pedrosa e Bayón, a promoção de um intercâmbio de ideias e propostas por meio de uma expressiva – e inédita - circulação de obras e agentes culturais, a qual auxiliou no trânsito de informações, tendências e gostos. Em primeiro lugar, deve-se registrar o número crescente de delegações de países da América Latina nas mostras. Se na primeira Bienal - “a Bienal do ensaio, da improvisação, da experiência”, nos dizeres de Pedrosa<sup>xiv</sup> - participaram apenas 8 países da região (Bolívia, Chile, Cuba, Equador, Haiti, Panamá, República Dominicana e Uruguai),<sup>xv</sup> com envios bastante diferenciados e em sua maioria modestos, na segunda este número subiu para 11, com destaque para a inclusão da Argentina (que trouxe diversos artistas abstratos), Peru, México (que apresentou uma sala especial dedicada a Rufino Tamayo) e Venezuela. Nas quarta e quinta edições, havia 15 países participantes da região, entre eles a Colômbia. Podemos inferir que à medida que a Bienal de São Paulo adquiria ares mais profissionais e menos personalistas, ela se consolidava institucionalmente e se consagrava internacionalmente e conquistava, assim, um maior número de adesões.<sup>xvi</sup>

O caso da Argentina pode ser aqui utilizado como exemplo dessa gradual aceitação do papel estratégico das Bienais de São Paulo, apesar das fragilidades estruturais do evento e das constantes críticas a ele dedicadas. Segundo Maria Amália Garcia, autora de uma longa pesquisa sobre as relações culturais entre Argentina e Brasil no pós-guerra,

na Argentina, o panorama institucional vinculado à arte moderna em finais dos anos 40 redefiniu-se a princípios dos 50 em função das inter-relações com a cena brasileira, encaixando-se na abstração e na procura de projeção internacional.<sup>xvii</sup>

Se o país não demonstrou forte interesse em participar da I Bienal de São Paulo, já que o governo de Perón “continuava à margem dos códigos estéticos na nova ordem de pós-guerra” e não se mostrava vinculado à causa moderna, esta situação se transforma rapidamente, não em função de uma mudança de gosto, mas por questões políticas que envolviam a disputa pela supremacia cultural no continente sul-americano:

O modelo proposto pelo Brasil no âmbito cultural causava impacto no panorama argentino. Uma reconsideração com novas estratégias pretendia pôr a Argentina na linha para concorrer pela hegemonia cultural, a fim de recolocar culturalmente Buenos Aires num novo mapa regional onde sua antiga supremacia parecia se diluir. (...) Se em 1953 começariam a aparecer sinais de recuperação econômica, que sobrevinham ao programa de estabilização do ano anterior, é evidente que se destinou ao programa das artes plásticas uma disponibilidade destacada. (...) Reorientada na nova ordem, a Argentina tentava articular uma renovada programação das artes plásticas que reapareciam como “outras armas” a serem consideradas no complexo jogo regional que o pós-guerra impunha.<sup>xviii</sup>

Assim, a Argentina envia para a II Bienal de São Paulo um conjunto expressivo de artistas contemporâneos, em sua maioria ligados à abstração (a representação foi composta por 27 artistas, entre eles Gyula Kosice, Tomas Maldonado, Raul Lozza, Lydi Prati, com um total de 49 obras) e logra conquistar um prêmio de aquisição:

O esforço foi recompensado por um reconhecimento dos valores artísticos: o júri da II Bienal, integrado por Max Bill e novamente por Romero Brest, outorgava a *Anécdota sobre rojo* (1953) de Alfredo Hlito um prêmio aquisição patrocinado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ).<sup>xix</sup>

Garcia toca ainda em outra questão que nos interessa ressaltar: a frequente participação do crítico Jorge Romero Brest no júri de premiação das Bienais de São Paulo. Embora os primeiros júris de seleção tenham sido compostos exclusivamente por nomes brasileiros, os júris de premiação contavam com personalidades estrangeiras que, em sua maioria, haviam participado da seleção das representações nacionais. Nessa condição, fizeram parte do júri de seleção das primeiras Bienais nomes como Jacques Lassaigne, René d’Harnoncourt, Bernard Dorival, James Johnson Sweeney, Alfred Barr, entre outros.

Ferrenho defensor da abstração em seu país e editor da revista *Ver y Estimar*, Brest integra o júri de premiação das duas primeiras Bienais de São Paulo, muito embora, como vimos, a Argentina não estivesse presente na I Bienal e ele

(Brest) não tivesse participado de modo explícito da montagem da delegação da II Bienal, que foi organizada pela Sub-secretaria de Difusão do Ministério das Relações Exteriores da República Argentina.<sup>xx</sup> Na realidade, durante várias edições da Bienal, Brest será o único latino americano a exercer este tipo de função. Deve-se ressaltar, porém, que ele já participava da vida cultural brasileira, tendo vindo ao Brasil, em 1950, para falar no MASP, a pedido de seu diretor, Pietro Maria Bardi. A esse respeito Garcia dirá que

sua participação [de Brest] nos empreendimentos brasileiros ativou seu posicionamento no âmbito internacional, enquanto que, para as instituições brasileiras, o discurso progressista do crítico argentino funcionou como uma instancia de legitimação de suas escolhas modernistas”.<sup>xxi</sup>

Para finalizar, destaquemos ainda outra função exercida pela Bienal de São Paulo, a de deflagrar o interesse por esse tipo de mostra em diferentes instâncias públicas e privadas de outros países latino-americanos. É Damián Bayón quem assinala:

Seguindo o exemplo tentador de São Paulo podemos dizer que há alguns anos as bienais – melhor ou pior organizadas - proliferaram sobre o território da America Latina. Seu mais terrível defeito consistiu e consiste sempre em sua falta de estabilidade no tempo. Assim, houve bienais no México em 60, 62; as duas últimas consagradas respectivamente à pintura e à escultura. Também houve bienais em seu momento em Quito, em Montevideú, em Porto Rico (dedicadas à gravura). Todas elas se deveram à iniciativa pública. Ao contrário, as bienais dependentes do setor privado parecem ter sido um pouco mais regulares em suas apresentações.

Neste último caso, Bayón dá como exemplos: as duas propostas distintas da Bienal de Córdoba - organizadas primeiramente pela empresa Pipino y Márquez e que teve apenas duas edições (1958 e 1960) e, em outro contexto, pela fábrica de automóveis Kaiser, de matriz americana, a partir de 1962 -; a Bienal de Medellín, de responsabilidade da fábrica de têxteis Coltejer (iniciada em 1968); a Bienal Americana de artes gráficas de Cali (1970) e a Bienal Armando Reverón, na Venezuela (1961).

Se a Bienal de São Paulo chegará proximamente à sua 31<sup>o</sup> edição, várias das iniciativas acima mencionadas tiveram vida curta, mas isso não diminui sua importância e repercussão no contexto regional e internacional; em muitos casos, elas tiveram o propósito explícito de tornar-se um espaço de legitimação e um ponto de partida para a promoção de arte da América Latina no campo internacional, diferentemente da Bienal de São Paulo. Cabe porém lembrar que em 1978, em

seguida a quatro edições das Bienais Nacionais, realizamos uma única Bienal Latino-Americana. Segundo relato de Aracy Amaral, a intenção de dar continuidade a mostras dessa natureza, em substituição à proposta das Bienais Internacionais de São Paulo e em face à crise pela qual atravessava as bienais nos anos 1970, não encontraram boa acolhida.

O modelo “Bienal” propagou-se velozmente, ao redor do mundo. Conforme observou Ivo Mesquita em artigo de 2001, existem hoje mais de quarenta bienais ao redor do mundo, que visam “alimentar o turismo cultural, ao mesmo tempo em que desenham uma nova geografia do mundo das artes, integrando regiões distantes e internacionalizando a cultura”:

Nos últimos quinze anos, com a expansão da globalização e do multiculturalismo, temos assistido à explosão de mostras internacionais de arte que adotam o modelo de Bienal, apoiando-se nas políticas da diplomacia cultural e jogando com as noções de identidade nacional. Na verdade, o que se percebe com esse fenômeno é o fato de que diversas cidades em diferentes partes do mundo adotam essa estratégia como meio de ganhar visibilidade e inscrever-se no circuito internacional da economia e da cultura. (...) Se o modelo é positivo no sentido de demarcar um território para o diálogo e o intercâmbio entre diversas práticas artísticas e culturais, ele também tem se mostrado uma eficiente estratégia no sentido de articular e consolidar uma economia internacional da arte, constituindo-se num setor específico dela.<sup>xxii</sup>

Evidentemente, cabe se perguntar, como o faz Mesquita no artigo citado, sobre o papel da Bienal de São Paulo nos dias de hoje, quando ela não é mais, no Brasil, a única via privilegiada de entrada da arte estrangeira ou de contato com as produções mais atuais. Seria a Bienal de São Paulo apenas mais um mega-evento entre tantos outros? Teria ela conseguido lançar novas luzes sobre a história da arte brasileira ou latino-americana, interferindo em seu modo de escrita? Estariam as Bienais transformando o entendimento da arte e sua relação com o mundo ou auxiliando a construir um olhar alternativo sobre a arte contemporânea?

Se essas questões não podem ser menosprezadas, concluo minha apresentação com outra observação de Mesquita, que, ao atuar como curador da 28ª Bienal de São Paulo, procurou provocar uma autocrítica institucional que levasse à Fundação Bienal a pensar em novas direções para a mostra:

Apesar dos problemas inerentes desse modelo de exposição – apresentar um panorama internacional a cada dois anos que tenta acompanhar a dinâmica e a diversidade da produção artística – e apesar dos altos e baixos no prestígio e na pertinência ao longo de sua história – falta de

especificidade, relevância e profissionalismo em seus objetivos conceituais e políticos –, a Bienal de São Paulo continua a ser o mais importante evento artístico do país, uma instituição cultural consolidada, a despeito da política local, e um espaço efetivo para o debate cultural internacional. Se hoje a arte brasileira logrou uma identidade própria, de caráter cosmopolita, no quadro das produções artísticas oriundas da América Latina, deve-se fundamentalmente ao trabalho desenvolvido pela Bienal de São Paulo. Entretanto, seu legado vai além do meio artístico, adquirindo propriedades que apenas podem ser percebidas extramuros – na cidade, no país, na mente das pessoas –, representadas pelas ideias que ela introduziu, as questões e debates que ela levantou, as experiências que ela proporcionou para o conhecimento, a sensibilidade e a imaginação.<sup>xxiii</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> PEDROSA, Mário. “A Primeira Bienal”. In: *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*, São Paulo: Perspectiva, 1981 (org. Aracy Amaral), p. 42. Artigo publicado pela primeira vez no *Jornal do Brasil* de 27 de outubro de 1951. Para Pedrosa, “a Bienal veio mostrar pelo confronto com o que se faz no estrangeiro como o nosso movimento artístico se acha em fase primária. (...) A Bienal mostrou que a fase do modernismo temperamental, das improvisações e surpresas gostosas do inacabado, passou. Hoje, exige-se do artista que vá ao fim de suas lucubrações”. In: “A representação brasileira”, *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 1º de dezembro de 1951.

<sup>2</sup> Idem, p. 40. Ao responder às críticas sobre a premiação de Danilo Di Prete, assim escreve Tomás Santa Rosa, um dos integrantes do júri de seleção da I Bienal: Não importa o *parti-pris* de muitos, a intenção de desmoralizar o maior empreendimento tentado em nosso meio o certo é que, artista brasileiro, no Brasil, jamais pôde observar um conjunto tão numeroso, e de tal qualidade, no qual se fizessem representar todas as escolas em que se divide o pensamento estético moderno, desde o realismo até às últimas conquistas do abstracionismo”. SANTA ROSA, Tomás. “A Bienal de São Paulo: sua importância e vitalidade”. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 4 nov. 1951.

<sup>3</sup> PEDROSA, Mário. “A Bienal de cá para lá”. In: *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: Perspectiva, 1986 (org. Aracy Amaral), p. 260. Artigo escrito em 1970. Neste momento, Pedrosa se mostrava descrente do poder efetivo de transformação da arte em uma sociedade de consumo de massa e denunciava que as “grandes manifestações coletivas de arte por toda a parte estão em crise”.

<sup>4</sup> AMARAL, Aracy. “Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo”. In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 95. Em mais de uma ocasião, Amaral lembrará os dizeres de Paulo Mendes de Almeida para afirmar a relevância do evento em nosso contexto: “o mal que elas causaram à arte brasileira é equiparável ao bem que trouxeram ao nosso ambiente artístico”.

<sup>5</sup> AMARAL, Aracy. “A propósito das Bienais”. In: Idem, p. 88.

<sup>6</sup> OLIVEIRA, Rita Alves. “Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira”. In: *São Paulo em perspectiva*, 15 (3), 2001, p. 20.

<sup>7</sup> AMARAL, Aracy. *Op. Cit.*

<sup>8</sup> MACHADO, Lourival Gomes. *Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (introdução). São Paulo, 1951, p. 14 e 22. Sobre esta questão, assim se posiciona Ivo Mesquita, em artigo publicado em 2001: “Embora a paisagem natural ou aquela criada pelo homem não fizessem de São Paulo um ponto privilegiado para o turismo, um dos objetivos declarados dos organizadores da Bienal era transformar a cidade – que na época contava com um milhão e meio de habitantes – em um novo pólo cultural, um novo centro internacional para as artes, uma referência para o mundo, durante o período de reconstrução que se seguiu ao fim da Segunda Guerra Mundial e nos primeiros estágios da guerra fria. (...) Em cinqüenta anos de atividades regulares, ela representou a possibilidade de renovação e mobilização sistemática da comunidade artística brasileira, uma oportunidade de intercâmbio cultural com o cenário artístico mundial”. MESQUITA, Ivo. “Bienais bienais bienais bienais bienais bienais”. In: *Revista USP*, nº 52. São Paulo, dez-fev 2001/2002, p. 75.

<sup>9</sup> OLIVEIRA, Rita Alves. *Op. Cit.*, pp. 18-19

<sup>10</sup> PEDROSA, Mário. “Época das Bienais”. In: *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: Perspectiva, 1986 (org. Aracy Amaral), p. 287.

<sup>11</sup> A expressão é de Mário Pedrosa.

<sup>12</sup> PEDROSA, Mário. “A Bienal de cá para lá”. In: *Mundo, homem, arte em crise*, São Paulo: Perspectiva, 1986 (org. Aracy Amaral), p. 256.

<sup>13</sup> BAYÓN, Damián (org.). “Los organismos difusores y La movilidad de los artistas” In: *América Latina en sus artes*. Paris (UNESCO): Siglo Veintiuno Editores, 1974, p. 68.

<sup>14</sup> Cf. ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. *Bienais de São Paulo. Da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004, p. 43.

<sup>15</sup> A seleção dos trabalhos ficou a cargo de diferentes entidades governamentais, como Escola de Belas-Artes (Bolívia) e Universidade (Chile), e organizações civis (Uruguai e República Dominicana). Embora apareça listada no catálogo, a Argentina, conforme discutiremos a seguir, não participou da primeira Bienal de São Paulo.

<sup>16</sup> Claro está que o aumento no número de representações nas Bienais de São Paulo não implicou necessariamente uma maior “qualidade” da mostra, mas, no caso dos recortes temporal e geográfico aqui discutidos, penso que esta relação pode ser estabelecida.

<sup>17</sup> GARCIA, Maria Amália. “A cena artística argentina nas duas primeiras bienais paulistas”. In: *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte, 2005, s/p.

<sup>18</sup> No caso da não participação da Argentina na I Bienal de São Paulo, Garcia relata que, “à diferença dos outros países, para a situação argentina era quase impensável que esse panorama novo pudesse ser representado no critério curatorial da burocracia governamental. (...) [ Assim], quanto ao convite oficial, a diplomacia optou pelo voto de silêncio: o embaixador Juan Cooke respondeu um ano depois a carta que em 12 de julho de 1950 Ciccillo lhe enviara convidando a Argentina para participar da Bienal. *Idem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*. Nessa mesma edição, Berta Herrera (Chile) conquistaria um grande prêmio, o primeiro concedido a um artista latino-americano, e Luiz Martinez Pedro (Cuba) um prêmio aquisição.

<sup>20</sup> Ainda segundo Garcia, nesse mesmo ano de 1953, “o Ministério das Relações Exteriores apresentava envios com uma alta porcentagem de artistas abstratos, tanto na II Bienal de São Paulo como na II Bienal de Arte Contemporânea de Nova Delhi. Sabemos que Ignacio Pirovano y Pablo Curatella Manes, ambos defensores das novas tendências, ocupando cargos chave na estrutura diplomática foram os responsáveis por essas participações”. *Ibidem*

<sup>21</sup> GARCIA, Maria Amália. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011, p. 102.

<sup>22</sup> MESQUITA, Ivo. “Bienais bienais bienais bienais bienais”. Op. Cit, p. 74.

<sup>23</sup> *Idem*, p. 75.

## REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco e CANHETE, Polyana. *Bienais de São Paulo. Da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BAYON, Damián (org.). *América Latina en sus artes*. Paris (UNESCO): Siglo Veintiuno Editores, 1974.

*Cinquenta anos de Bienais de São Paulo. Dossiê Revista USP*, nº 52. São Paulo, dez-fev 2001/2002.

GARCIA, Maria Amália et alli. *Arte argentino y Latinoamericano del siglo XX. Sus interrelaciones*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2004.

\_\_\_\_\_. “A cena artística argentina nas duas primeiras bienais paulistas”. In: *Anais do XXIV Colóquio do CBHA*. Belo Horizonte, 2005.

\_\_\_\_\_. *El arte abstracto. Intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2011.

GIUNTA, Andrea e COSTA, Laura Malosetti (org.) *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y La revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

OLIVEIRA, Rita Alves. “Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira”. In: *São Paulo em perspectiva*, 15 (3), 2001, pp. 18-28.

PEDROSA, Mário. *Dos Murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981. Coletânea de artigos organizada por Aracy Amaral.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1986. Coletânea de artigos organizada por Aracy Amaral.

**Maria de Fátima Morethy Couto**

Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne. Professora do Instituto de Artes da Unicamp, pesquisadora do CNPq e presidente Comitê Brasileiro de História da Arte (2010-2013). Autora do livro *Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960* (Ed. Unicamp, 2004) e co-autora/organizadora dos livros *ABCdaire Cézanne* (Flammarion, 1995), *Instituições da Arte* (Zouk, 2012) e *Espaços da arte contemporânea* (Alameda, 2013).

---