



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS-ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**URIEL DE SOUZA BEZERRA**

**A BIENAL NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS:  
ARTE E POLÍTICA NA DITADURA MILITAR**

**Salvador  
2022**

**URIEL DE SOUZA BEZERRA**

**A BIENAL NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS:  
ARTE E POLÍTICA NA DITADURA MILITAR**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, linha de Teoria e História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves

**Salvador  
2022**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bezerra, Uriel de Souza  
A BIENAL NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS: ARTE E  
POLÍTICA NA DITADURA MILITAR / Uriel de Souza  
Bezerra. -- Salvador, 2022.  
179 f. : il

Orientadora: Rosa Gabriella de Castro Gonçalves.  
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-graduação em  
Artes Visuais) -- Universidade Federal da Bahia,  
Escola de Belas-Artes, 2022.

1. Bienal. 2. Arte e Política. 3. Ditadura Militar.  
I. Gonçalves, Rosa Gabriella de Castro. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



ATA nº003.2022

ATA da Defesa Pública de Dissertação intitulada “*A Bienal Nacional de Artes Plásticas: Arte e Política na Ditadura Militar*”, de autoria do mestrando **URIEL SOUZA BEZERRA**.

DATA: **11 de março de 2022**

HORA: **14h30**

LOCAL: Forma remota, pela plataforma Conferência Web RNP, na sala  
<https://conferenciaweb.rnp.br/events/qualificacao-uriel-bezerra>

No décimo primeiro dia do mês de março, do ano de dois mil e vinte e dois, às quatorze horas e trinta minutos, realizou-se de forma remota através da plataforma da Comunidade Acadêmica Federada da Rede Nacional de Pesquisa, no endereço eletrônico <https://conferenciaweb.rnp.br/events/qualificacao-uriel-bezerra>, sob a presidência do Prof. Dr. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, a sessão pública de Defesa de Dissertação do mestrando **URIEL SOUZA BEZERRA**, intitulada “*A Bienal Nacional de Artes Plásticas: Arte e Política na Ditadura Militar*”. Presentes a Banca Examinadora composta pelas Professoras Doutoras Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosa Gabriella de Castro Gonçalves – PPGAV/UFBA (Orientadora); Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Ines Karin Linke Ferreira – PPGAV/UFBA e Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Angelica Melendi de Biasizzo – PPGARTES/UFGM. O referido mestrando fez a apresentação de sua dissertação e, após discussões, análises e avaliações, foi feita a leitura do Parecer Conjunto da Banca Examinadora. O trabalho de conclusão do Curso de Mestrado em Artes Visuais de **URIEL SOUZA BEZERRA** foi considerado **aprovado** pelos membros da Banca. Nada mais havendo a tratar, os trabalhos foram encerrados e eu Rosa Gabriella de Castro Gonçalves, presidenta desta sessão e professora permanente do PPGAV-UFBA, lavrei a presente Ata que, após lida e aprovada, vai assinada por mim, pelos outros membros da Banca Examinadora e pelo mestrando. // **Salvador, 11 de março de 2022.**

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Carlos e Glória, por todo amor e cuidado.

Aos amigos e colegas que, à sua maneira, apoiaram-me em todo o processo: Priscila Peixinho, Janedalva Gondim, Luisa Magaly, Luíza Gardênia, Philippi Rios, Neto Oliveira, Pedro Marighella, Soraia Oliveira, Isabel Cristina, Lennon Raoni, Cleybson Lima, Laila Santos, Ariadne Gomes, Philipe Oliveira, Pedro Paulo de Lavour, Lia Krucken, Nirlyn Seijas, João Pedro, Kleber Simões, Hana Brandão e Isaura Tupiniquim.

Aos notáveis artistas e pesquisadores Pedro Marighella, Luciana Moniz, Dinha Ferreiro, Lia Robatto, Pasqualino Magnavita, Ayrson Heráclito, Almandrade, Alba Liberato e Chico Liberato pelas conversas e trocas valiosas.

À orientadora, prof<sup>a</sup> Rosa Gabriella Castro Gonçalves, pela receptividade e pelos demais projetos que desenvolvemos juntos.

À banca examinadora da defesa: as professoras Maria Angelica Melendi e Ines Karin Linke pela disponibilidade e contribuição. Em especial à Ines Linke pelos projetos desenvolvidos em parceria.

À prof<sup>a</sup> Paola Berenstein Jacques pela disponibilidade e contribuição generosa na banca de qualificação.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia.

À universidade pública e gratuita que muda tantas histórias.

## **Resumo**

A partir do interesse temático nas relações entre arte e política durante a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), apresentamos um estudo das duas primeiras edições da Bienal Nacional de Artes Plásticas, a Bienal da Bahia, ambas realizadas nos anos de 1966 e 1968. Neste, procuramos investigar as estratégias desenvolvidas por agentes da arte envolvidos na realização das exposições frente ao contexto político e institucional da época. Após a análise de documentos como jornais, catálogos e depoimentos, do ponto de vista metodológico, propomos duas etapas: na primeira, observamos a criação de uma infraestrutura para as artes no Brasil, sobretudo na Bahia, oferecendo as condições necessárias para empreender a bienal, bem como os elementos para a sua interdição. Em seguida, esquadramos as estratégias promovidas no âmbito da exposição de arte, observando os discursos e ações de organizadores, artistas e da crítica. Estabelecendo um diálogo entre a História Social da Arte e os estudos voltados às Histórias das Exposições, gostaríamos de provocar uma visão mais ampla sobre a Bienal da Bahia, para além do episódio de censura que a envolveu e o único pelo qual é geralmente lembrada.

**Palavras-chave:** Bienais de Arte; Arte e Política; Ditadura Militar;

## **Abstract**

Based on the thematic interest about the relations between art and politics during the military dictatorship in Brazil (1964-1985), we present a study of the first two editions of the National Biennial of Plastic Arts, the Bienal da Bahia, both held in 1966 and 1968. In this, we seek to investigate the strategies developed by art agents involved in the realization of the exhibitions in face of the political and institutional context of the period. After analyzing documents such as newspapers, catalogs and testimonials, from the methodological point of view, we propose two stages: first, we observe the creation of an infrastructure for the arts in Brazil, especially in Bahia, offering the necessary conditions to undertake the biennial, as well as the elements for its interdiction. Next, we scrutinize the strategies promoted within the scope of the art exhibition, observing the discourses and actions of organizers, artists, and critics. Establishing a dialogue between the Social History of Art and the studies focused on the History of Exhibitions, we would like to provoke a broader view on the Bahia Biennial, beyond the censorship episode that involved it and the only one for which it is usually remembered.

**Keywords:** Art Biennials; Art and Politics; Military Dictatorship;

## Abreviaturas

ABCA	Associação Brasileira de Críticos de Arte
BNAP	Bienal Nacional de Artes Plásticas
CEAO	Centro de Estudos Afro-Orientais
CPC	Centros Populares de Cultura
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
EBA/UFBA	Escola de Belas-Artes
FAAP	Fundação Álvarez Amado Penteado
IBEU	Instituto Brasil Estados Unidos
ICBA	Instituto Cultural Brasil-Alemanha
IGHB	Instituto Geográfico e Histórico da Bahia
MAMBA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAP	Museu de Arte Popular
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
GAM	Galeria de Arte Moderna
UDN	União Democrática Nacional
UFBA	Universidade Federal da Bahia
USP	Universidade de São Paulo



# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>14</b>
I. Histórias das exposições, abordagens existentes e as bienais de artes	14
II. “Se todos tem agora uma bienal, chegou a vez da Bahia”	20
<b>CAPÍTULO 1 – QUESTÕES PARA A CRIAÇÃO DE UMA “BIENAL NACIONAL” NA BAHIA</b>	<b>25</b>
1.1 O pós-guerra: modernismos e modernização na Bahia	25
1.2 Agentes, instituições e circulação: o Sistema das Artes e a cidade de Salvador	33
1.2.1 A Universidade da Bahia e uma Salvador cosmopolita	33
1.2.2 A arte abstrata e a ideia de internacionalização da arte moderna	37
1.2.3 O Museu de Arte Moderna da Bahia e a ideia de uma “Bienal Nacional”	45
1.3. As artes visuais e a Ditadura Militar: o golpe civil-militar e as primeiras reações	53
1.3.1 O golpe civil-militar e os impactos na cidade de Salvador	53
1.3.2 O debate crítico e os limites da resistência;	56
1.3.3 As reações à Ditadura Militar e a censura nas artes visuais	63
<b>CAPÍTULO 2 - A I BIENAL NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS</b>	<b>74</b>
2.1 A organização: do golpe civil-militar à primeira exposição	74
2.2 O Convento do Carmo e os modos de exibição	83
2.3 As estratégias do júri e obras premiadas	92
2.4 Reações à I Bienal Nacional de Artes Plásticas	112
<b>CAPÍTULO 3 – A II BIENAL NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS</b>	<b>118</b>
3.1 A organização entre a Pré-Bienal de São Paulo e o Ato Institucional nº 5	118
3.2 “Os dois júris da Bienal da Bahia”: a autocensura e a censura prévia da Exposição de Artes Plásticas;	126
3.3 O Convento da Lapa e os modos de exibição	130
3.4 As estratégias do júri e os limites da censura	137
3.5 Reações à II Bienal Nacional de Artes Plásticas	150
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>156</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>160</b>
Bibliografia	160
Entrevistas	168

Periódicos	170
<b>ANEXOS</b>	<b>176</b>

## Índice de ilustrações

<b>Figura 1</b> - Exposição de Juarez Paraíso no Museu de Arte Moderna da Bahia, 1963. ....	42
<b>Figura 2</b> - Juarez Paraíso. Desenho abstrato, 1962. ....	42
<b>Figura 3</b> - Sante Scaldaferrì. Cartaz da exposição Artistas Abstratos da Bahia. Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 1964. ....	44
<b>Figura 4</b> - Adam Firnekaes. “Pintura”, 1963. ....	44
<b>Figura 5</b> - Lina Bo Bardi. “Founding a Triangle”. Notas do diário, 31 de maio de 1963. ....	52
<b>Figura 6</b> - As obras A Curra (à esquerda) e Nós, Artistas ... (à direita) de Lênio Braga. Sala Geral de Pintura. IX Bienal Internacional de São Paulo, 1967. ....	69
<b>Figura 7</b> - Lênio Braga. A Curra, 1967. ....	69
<b>Figura 8</b> - Catálogo da I Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966. ....	75
<b>Figura 9</b> – O empresário Francisco de Assis Chateaubriand durante a abertura da I Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966. ....	81
<b>Figura 10</b> - Convento do Carmo na inauguração da Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966. ....	84
<b>Figura 11</b> - Claustro do Convento do Carmo. I Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966. ....	85
<b>Figura 12</b> - Lia Robatto. Composição coreográfica n.4, 1966. ....	86
<b>Figura 13</b> - Planta baixa da exposição (Térreo), 1966. ....	88
<b>Figura 14</b> - Planta baixa da exposição (1º andar), 1966. ....	89
<b>Figura 15</b> - Waldemar Cordeiro. Viva Maria, 1966. ....	90
<b>Figura 16</b> - Vista da Sala Geral de Escultura. I Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966. ....	91
<b>Figura 17</b> - Planta baixa da exposição (Subsolo), 1966. ....	91
<b>Figura 18</b> - Genaro de Carvalho. Sala Especial Genaro de Carvalho, 1966. ....	94
<b>Figura 19</b> - Franz Krajcberg, Escultura, s.d. ....	97
<b>Figura 20</b> - Rubem Valentim. Título Desconhecido. S.d. ....	99
<b>Figura 21</b> - Hélio Oiticica. Manifestação Ambiental, 1966. ....	100
<b>Figura 22</b> - Lygia Clark em Sala Especial na I Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966. ....	101

<b>Figura 23</b> - Lygia Clark. Bicho, 1963[?] .....	102
<b>Figura 24</b> - Rubens Gerchman. A Bela Lindonéia, s.d. ....	104
<b>Figura 25</b> - Rubens Gerchman. Novas Caixas de Morar, 1966. ....	105
<b>Figura 26</b> – Rubens Gerchman. Caixa de Origem, 1966. ....	105
<b>Figura 27</b> - Antonio Henrique Amaral. Tentativa de diálogo, 1966. ....	106
<b>Figura 28</b> - Lênio Braga. Monalisa & Moneyleague, 1966[?].....	108
<b>Figura 29</b> - Lênio Braga. O colecionador de primitivos, 1966[?].....	109
<b>Figura 30</b> - Lênio Braga sobre a obra <i>Pede-se tocar</i> , 1966. ....	109
<b>Figura 31</b> - Mestre Didi. Ossanhin Ati Ibiri Orixirixi, déc. 1960. ....	111
<b>Figura 32</b> - Cartaz da II Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1968.....	118
<b>Figura 33</b> - Revista GAM [Galeria de Arte Moderna], Edição Especial, nº 17, 1968.....	125
<b>Figura 34</b> - Convento da Lapa durante a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1968.....	131
<b>Figura 35</b> - Sala Especial de Artesanato e Arte Popular da Bahia, 1968.....	135
<b>Figura 36</b> - Sala Especial de Artesanato e Arte Popular da Bahia, 1968.....	135
<b>Figura 37</b> – Sala Especial de Fotografia. Max Nauemberg, 1968. ....	137
<b>Figura 38</b> - Yutaka Toyota. Série Espaço Negativo, 1968. ....	139
<b>Figura 39</b> - Yutaka Toyota. Série Espaço Negativo, 1968. ....	139
<b>Figura 40</b> - Arcangelo Ianelli. (da esquerda para a direita) Preto, Amarelo, Azul, Às Cinco da Tarde, s.d.....	140
<b>Figura 41</b> - Abelardo Zaluar, Sala Geral de Desenho, 1968.....	140
<b>Figura 42</b> - Sônia Castro. Prêmio Nacional de Gravura, 1968. ....	141
<b>Figura 43</b> - Sonia Castro. <i>Phrase I</i> , 1968. ....	142
<b>Figura 44</b> - Humberto Espíndola. Bovinocultura I, 1968. ....	143
<b>Figura 45</b> - Humberto Espíndola. Bovinocultura III[?] ou Boi-brasão, 1968.....	143
<b>Figura 46</b> - Humberto Espíndola. Bovinocultura IV, 1968. ....	143
<b>Figura 47</b> - Humberto Espíndola. Bovinocultura V ou Boi-águia, 1968.....	143
<b>Figura 48</b> - Carmela Gross. Marca II, 1968.....	145

<b>Figura 49</b> - Carmela Gross. Marca III, 1968.....	145
<b>Figura 50</b> - Carmela Gross. 2250, 1968.....	145
<b>Figura 51</b> - Carmela Gross. Presunto, 1969. X Bienal Internacional de São Paulo.....	145
<b>Figura 52</b> - Antonio Manuel. Repressão Outra Vez, Eis o saldo, 1968.....	147
<b>Figura 53</b> - Rubens Gerchman. LUTE, 1967.....	147
<b>Figura 54</b> - Antonio Henrique Amaral. Banana 69, 1968.....	148
<b>Figura 55</b> - Lênio Braga. Improviso I, 1968.....	149
<b>Figura 56</b> - Lênio Braga. Improviso III, 1968.....	149
<b>Figura 57</b> - Lênio Braga. Improviso V, 1968.....	149
<b>Figura 58</b> - "NON A LA BIENNALE DE SÃO PAULO: DOSSIER", 1969.....	154

## Introdução

### I. Histórias das exposições, abordagens existentes e as bienais de artes

Durante o século XX, as exposições consolidaram-se como espaço privilegiado para a circulação e recepção da arte em escala global. Em face disso, nas últimas três décadas, a história da arte, predominantemente voltada ao estudo monográfico de artistas e/ou obras, lança maior atenção sobre o espaço de encontro entre a arte e seu público, considerando os sistemas de valores e regras que integram essa experiência.

Embora o interesse sobre as exposições como objeto de estudo seja anterior, a saliência de uma “História das Exposições” pode ser notada a partir de 1990, desenvolvendo-se sob o avanço da globalização cultural e, com este, a proliferação de megaexposições cíclicas de artes visuais, sobretudo as bienais. Obras como a publicação *The Avant-Garde in Exhibition: New Art in the Twentieth Century* (1994) de Bruce Altshuler, onde enfoca a transferência das vanguardas europeias para os Estados Unidos da América, são apontadas como seminais para esse novo campo abrigado na disciplina da História da Arte. Ainda na década de 1990, somam-se obras de síntese como *Thinking About Exhibitions* (1996), organizada por Bruce Ferguson, Reesa Greenberg e Sandy Nairne e *Die Kunst der Ausstellung: Eine Dokumentation dreissig exemplarischer Kunstaustellungen dieses Jahrhunderts* (A arte da exposição. Uma Documentação de Trinta Exposições de Arte Exemplares deste Século, 1991) editado por Bernd Kluse e Katharina Hegewisch. Todos os exemplos reforçam uma geografia tradicional – e se quisermos, colonial - da História da Arte, englobando apenas grandes centros do Atlântico Norte, com as exceções de Tóquio e São Petersburgo, representadas respectivamente pela primeira exposição de Arte Gutai e *0,10 - última exposição futurista* (1915) (SPRICIGO, 2016).

Recentemente, o projeto editorial *Exhibition Histories*, lançado a partir de 2010 em uma parceria entre a revista *Afterall* e a *Central Saint Martins* da *University of The Arts London*, renovou o interesse por esse objeto de estudo, além de ampliar suas manifestações. Em uma coletânea de publicações, o estudo das exposições é definido segundo uma pluralidade de experiências passadas que não estão localizadas em um circuito estritamente ocidental. Alguns

exemplos são o FESTAC' 77, ocorrido em Lagos, Nigéria; a Terceira Bienal de Havana e a 24ª Bienal Internacional de São Paulo, conhecida como a “Bienal da Antropofagia”.

De todas as grandes exposições, as bienais certamente são as mais conhecidas, especialmente por sua periodicidade e capacidade de intercâmbios comerciais e culturais. A quantidade expressiva de bienais criadas entre as décadas de 1970 e 1990 – fenômeno também conhecido como “bienalização” (FILIPOVIC; VAN HAL; ØVSTEBØ, 2010) - acompanha uma espécie de “virada global” nos discursos acerca da arte contemporânea, gerando alto interesse de jovens pesquisadores e curadores que fomentam um circuito editorial dedicado à sua reflexão<sup>1</sup>. Todavia, o desenvolvimento recente desse campo de estudos – acompanhado dos *biennial studies* - impõe algumas questões importantes, especialmente a respeito das abordagens possíveis para esse objeto.

Segundo Anthony Gardner e Charles Green no artigo *Biennials of the South on the Edges of the Global*, hoje existem duas linhas opostas que se afirmam simultaneamente nesse debate. A primeira pode se chamar de “bienais são ruins” (GARDNER & GREEN, 2013, p. 442), ou melhor, aquela onde as bienais são percebidas como pouco mais do que “servas do neoliberalismo globalizado”(Ibid., p.442), remontando às suas supostas “raízes”, localizadas nos impulsos competitivos coloniais do século XIX, quando foram criadas as Exposições Universais (SPRICIGO, 2020), espalhando-se pela Europa, América do Norte, Ásia e culminando na criação da Bienal de Veneza e no *Carnegie Annual* de Pittsburgh durante década de 1890.

Elena Filipovic, Marieke van Hal e Solveig Øvstebø (2010, p.13) definem essa corrente como “cética”. Para os seus adeptos, as bienais passaram a significar nada mais do que um sintoma da cultura do espetáculo na era do capitalismo tardio, cuja proliferação infiltrou-se nas partes mais distantes do mundo, onde tais eventos são pouco mais do que vitrines para o entretenimento ou comercialmente projetadas para alimentar uma indústria turística em constante expansão. De um ponto de vista histórico, a crítica se centra sobre o modelo de “festival”, calcado desde a Bienal de Veneza, onde, durante muitas edições, as nações mais ricas do ocidente disputaram a busca pela “beleza universal” (MESQUITA, 2002, p. 75).

Por outro lado, a segunda linha de abordagem, que está praticamente no polo oposto da anterior, caracteriza-se pelo que Gardner e Green chamaram de “bienais trazem esperança”. As

---

<sup>1</sup> *Third Text, Manifesta Journal, The Exhibitionist, South as State of Mind*, entre outros.

megaexposições são posicionadas como espaços onde são travados diálogos e trocas interdisciplinares, gerando uma utopia temporária e multicultural, ou mais do que isso: “um testemunho de uma mudança de paradigma; uma plataforma - como talvez nenhuma outra instituição de arte antes dela - para lidar com questões como política, raça, ética, identidade, globalização e colonialismo na arte” (FILIPOVIC; VAN HAL & ØVSTEBØ, 2010, p.13).

Desse modo, podemos compreender que, “boa” ou “má”, uma história das exposições (no singular), enfocando especialmente as bienais, estará alicerçada na perspectiva predominante das metrópoles culturais do ocidente. Assim, faz-se necessário abordar as exposições para além deste ponto de vista. Recentemente, a publicação *Histórias das Exposições: Casos Exemplares* (EDUC, 2016), reuniu o conjunto de sete artigos de diferentes autores, dentre os quais destacamos o de Vinicius Pontes Spricigo, *Rumo A Uma Arqueologia Das Exposições*, onde nos sugere uma abordagem possível partir do método histórico antecipado por Walter Benjamin<sup>2</sup>. Uma arqueologia das exposições - e nesse caso em particular, das bienais de artes – compreenderia a busca por experiências pouco conhecidas a partir da globalização. Por exemplo, mesmo uma edição como a 24ª Bienal Internacional de São Paulo já encontra espaço na crítica e na pesquisa acadêmica à nível internacional, assim como a de Havana, contudo, há menor interesse em abordar o papel da Bienal de São Paulo em meio à cultura internacionalista vigente no pós-guerra, bem como de outras exposições de caráter mais regional. Segundo Spricigo (2011, p.125):

(...) seria o caso de questionar como a proliferação das bienais, assim como de outras exposições temporárias, está vinculada à formação de instituições e museus locais e, sendo assim, apresenta diferenças significativas entre os contextos: americano, no qual tais instituições estão atreladas aos processos de modernização de suas sociedades no início do século XX; europeu, cuja história dos museus de arte remete à tradição burguesa do século XIX; e outras regiões do globo, cuja integração a um sistema cultural globalizado se inicia no período do pós-guerra.

A cultura do pós-guerra é marcada pelo desejo de responder aos eventos traumáticos atrelados à dissolução da ordem anterior, pautada no poder do Estado-nação. Assim, surgem mecanismos de governança global e o multilateralismo, desenhando o fenômeno da globalização, apontado ainda em 1962 pelo ensaio visionário de Marshall McLuhan<sup>3</sup>. A respeito

<sup>2</sup> O autor de *Passagens* (1927-1940), constrói sua crítica à modernidade reunindo os refugos de temporalidades passadas sobre as quais a mesma se constitui. O método para esse estudo, contudo, não será adotado a rigor, executando as montagens benjaminianas. Não obstante, o trabalho de arquivo, dedicando-se a coleta de fragmentos, vestígios de falas, imagens e lembranças sobre um acontecimento passado quase esquecido, no intuito de lançar luz sobre o presente, possui sua inspiração no fazer arqueológico como proposto pelo autor.

<sup>3</sup> Em 1964 é publicado o ensaio *Os Meios de Comunicação como Extensão do Homem*, de Marshall McLuhan, onde o autor cunha pela primeira vez o conceito de “Aldeia Global”.



disso, o curador e historiador da arte Okwui Enwezor oferece um panorama das visões otimistas da globalização a partir da criação de seus primeiros mecanismos:

Para os teóricos dos benefícios da globalização, fenômenos como regimes dispersos de governança global e o multilateralismo que surgiram após a Segunda Guerra Mundial com a criação das Nações Unidas, das instituições de Bretton Woods, dos tratados de proteção às minorias, do Tribunal Internacional de Justiça, etc., tendia a representar freios ao poder do estado e às forças de dominação e controle (seja por impérios ou multinacionais), bem como a possibilidade de o mundo em desenvolvimento se tornar um parceiro na conversa crítica mais ampla sobre a distribuição equitativa do bem comum global. (EWENZOR, 2003/2004, p. 95)

A abertura de fronteiras nacionais foi vista pelas nações ricas do ocidente como uma oportunidade de culturas supostamente atrasadas “inovarem”, e finalmente se tornarem-se “modernas”. Em tese, isso deveria ser alcançado por meio de transparência e negociações multilaterais, seja em questões científicas, tecnológicas, econômicas, políticas, jurídicas ou culturais. Por outro lado, observando as palavras-chave de “moderno”, “inovar” - e portanto seus antônimos como “atrasado”, ou “tradicional” -, podemos afirmar que se trata da consolidação do projeto moderno/colonial, baseado na nova expansão global do capitalismo. Ainda para Enwezor (2003/2004), os mais céticos veem essa mudança como desvantajosa para as economias em desenvolvimento, pois concentrou desproporcionalmente a influência nas mãos de um número pequeno de estados ricos, que já exerciam poder e controle sobre vastos recursos econômicos, naturais e humanos. Sendo assim, a globalização nesse primeiro momento (chamada de internacionalização por grupos a parte dos sistemas globais de governança<sup>4</sup>), causou danos a ecossistemas frágeis, crivados de maus exemplos de governança, desigualdade, etc. Seria esse o caso da região da América Latina, cuja história é marcada pelo colonialismo e por regimes autoritários durante o século XX.

No campo da arte, de acordo com Maria Lúcia Bueno, a criação de instituições voltadas à difusão das artes modernas em meados do século passado ocorre na esteira do desenvolvimento capitalista “transnacional ou associado” (BUENO, 1990), ou seja, um regime de cooperação entre as classes dirigentes locais e internacionais, com o intuito de promover a internacionalização da economia, o que incluía o deslocamento da produção industrial dos países ricos do ocidente para países do chamado “terceiro mundo”, como o Brasil - hoje entendido como país “em desenvolvimento”. No caso das bienais, quer estejam localizadas em

---

<sup>4</sup> Esse momento da globalização não teria o mesmo valor entre diferentes grupos. Segundo Renato Ortiz (2003), entre aqueles vinculados aos mecanismos jurídicos e de governança globais, fala-se em globalização, enquanto entre os grupos excluídos do acesso a esses mecanismos e aos demais impactos, utiliza-se internacionalização.

países ou regiões ricos, quer em nações em desenvolvimento, as concepções de “internacional”, “regional” e “global” podem não possuir o mesmo valor que discutimos a partir dos marcos políticos e jurídicos do pós-guerra. De acordo com o historiador da arte Terry Smith, as exposições “certamente institucionalizaram modos de representação do mundo entre artistas, curadores, escritores de arte e muitos públicos da arte, mais profundamente que qualquer plataforma expositiva” (SMITH, 2016, tradução nossa). No contexto destas exposições, “internacional” não tem significado idêntico ao de “global”, tampouco é antônimo de “local”, mas remete à ideia de “estar em todos os outros lugares”, portanto, de que todos os contextos seriam “locais”. Apesar do sentido quase utópico também remeter a desigualdades históricas, abre-se a possibilidade de produzir a mobilidade efetiva de artistas e obras, borrando, em alguma medida, a manutenção das posições de centro e periferia.

É interessante notar que, a começar por Veneza, as bienais foram fundadas por prefeitos, lideranças locais, ou patronos civis, que, via de regra, eram pressionados por artistas locais que almejavam sua circulação para além de suas fronteiras de origem. Depois de criadas, as exposições proporcionam conhecimento sobre o que estava sendo feito fora de uma comunidade, localidade ou região, além de mobilizar críticos, colecionadores e gestores locais a produzirem uma infraestrutura relevante para a produção e circulação da arte oriunda, tanto do sistema local, como regional e/ou internacional. Em suma, as bienais, por mais aspirantes que fossem à integração em um sistema cultural internacional – em um sentido mais próximo de “global” –, estão sujeitas aos campos de força que atravessam a produção artística dos territórios onde são realizadas. Em outras palavras, concordamos com Terry Smith ao afirmar que “as bienais tornaram-se os principais meios pelos quais os mundos artísticos locais se regionalizam e se internacionalizam” (SMITH, 2016, tradução nossa).

Essa perspectiva nos ajudará a olhar para diversas experiências, seja aquelas mais estabelecidas como a Bienal Internacional de São Paulo, como outras que se encontram esquecidas, isto é, eventos que perderam o apoio de seus respectivos patronos, governos e/ou comunidades artísticas, como ocorreu com a Bienal Nacional de Artes Plásticas, ou Bienal da Bahia. Realizada em duas edições nos anos de 1966 e 1968, na cidade de Salvador, em plena Ditadura Militar do Brasil, o projeto foi engendrado em um contexto político e institucional extremamente sensível, atravessado por interesses locais, regionais e nacionais, que contribuíram para a sua concretização, mas também para a sua censura e descontinuidade. Neste estudo específico, propomos analisá-las observando-a dentro da relação entre arte e política, o que requer um diálogo com diferentes frentes, tal como as Políticas Culturais, a Sociologia, a

História e a crítica de arte. Segundo a pesquisadora Juliana Caffé Alves Costa Lino (2021, p.197),

Cada bienal traz suas particularidades, articuladas às políticas culturais locais e à história da arte regional, que devem ser examinadas em conjunto com as formulações críticas e artísticas geradas nesses eventos, já que a relação entre todos esses atributos define a exposição, bem como as contribuições artísticas, críticas e históricas dessas mostras.

Para auxiliar a construção dessa análise histórica, buscamos diálogo com o conceito sociológico de *sistema da arte*<sup>5</sup>, o qual se caracteriza, segundo Maria Amélia Bulhões Garcia, por um “conjunto de indivíduos e instituições responsáveis pela produção, difusão e consumo de objetos e eventos por eles mesmos rotulados como artísticos e responsáveis também pela definição dos padrões e limites da arte para toda uma sociedade, ao longo de um período histórico” (GARCIA, 1990, p.17). A rigor, tratamos de um sistema de crenças, onde aquilo que gera o valor artístico dos objetos é a trama que envolve os agentes que dele participam<sup>6</sup>, promovendo-a por meio das instituições, sua tradição e estrutura (BULHÕES, 2014). É sabido que a arte enquanto um fenômeno cultural é mais antigo que essa definição, no entanto, o interesse e captura desse fenômeno sob a designação de arte (ou “Arte”) por parte das classes dirigentes é um processo recente, que se realiza, segundo Bulhões, dentro do conjunto de relações denominado como sistema da arte. Desse modo, o conceito e a realidade por ele apontada, devem ser pensados como historicamente datados, negando igualmente noções que informam certa universalidade da arte. Segundo o historiador da arte Salah Hassan, durante o século XX, há um uso ideológico de noções como modernidade, arte moderna, modernismo e vanguarda, com base em um “monopólio europeu universalizado” (HASSAN, 2010, p.456). No estudo das Bienais da Bahia, concordamos com o historiador de que a definição de modernidade é aberta, plural – por isso assumiremos como modernidades, artes modernas e modernismos – e também “global”, expressando as transformações de sentido dessa noção que ocorrem nas mais diversas regiões do mundo, ou seja, assumindo um lugar não-secundário ou alternativo em relação à modernidade ocidental. Quanto às artes modernas, “seja na Europa ou em outros contextos, também revela um sentido de diferença contínua, um processo autoconsciente de reconstrução da identidade e de projeção de atitudes específicas em relação ao passado e ao presente”. O mesmo pode se dizer em relação aos modernismos, cujo uso no

---

<sup>5</sup> Tal conceito ecoa as noções de mundos da arte, de Howard Becker, a de campo da arte, cunhada por Pierre Bourdieu, e a de esfera das artes, elaborada por Max Weber. Ao longo do texto, por vezes adotaremos as três indistintamente, com o objetivo de referirmo-nos às estratégias traçadas por agentes/intermediários do sistema da arte frente ao regime militar.

<sup>6</sup> Cf BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press. 2008.

singular, baseado nas vanguardas europeias, “impediu outros entendimentos da vida moderna” (HASSAN, 2010, p.456). Em um país de extensão continental como o Brasil, tais sentidos se revelam ainda mais diversos, como veremos a respeito da Bienal da Bahia.

Para esta pesquisa em particular, interessa-nos, mais do que os objetos artísticos e sua relação com o debate sobre as artes modernas, os indivíduos ou agentes envolvidos na realização da Bienal Nacional de Artes Plásticas e suas respectivas estratégias políticas e artísticas. Diferente das análises voltadas aos temas que abrangem arte e política, especialmente em contextos autoritários, não nos limitaremos apenas às ações responsivas ou de “resistência” às arbitrariedades do sistema político, mas analisaremos aquelas travadas por agentes da arte em acordo ou divergência com os sistemas artístico e político, antes e durante a realização da mostra.

## II. “Se todos tem agora uma bienal, chegou a vez da Bahia”

“Se todos tem agora uma bienal, chegou a vez da Bahia”, assim se intitula o artigo do/da correspondente da Revista *Mirante das Artes, etc*<sup>7</sup>, edição do bimestre janeiro-fevereiro de 1967. O veículo de imprensa recém-criado e sediado em São Paulo, cujo editor era Pietro Maria Bardi, compara a I Bienal Nacional de Artes Plásticas às megaexposições cíclicas de arte que surgiram desde o final do século XIX, sugerindo em quais a Bahia “deveria se espelhar”.

Para Clarival do Prado Valladares (1918-1983), um dos organizadores do evento baiano, este dispunha de uma breve tradição para se apoiar. No texto que abre o catálogo da primeira edição, o jornalista e crítico enfatiza o esforço dos baianos em tentar se aproximar da Bienal de Tóquio, criada em 1953, mas também de Paris, fundada por iniciativa de André Malraux quando ministro de estado; da Bienal Americana de Arte, de 1962, conhecida como a Bienal de Córdoba, e, por fim, da Bienal Internacional de São Paulo (VALLADARES, C.P. In: BIENAL, 1966).

Nesse momento, o Brasil passava pela transformação do seu sistema capitalista. Na transição entre os governos de Getúlio Vargas e de Juscelino Kubistchek, foi priorizada a

---

<sup>7</sup> Veículo de nome homônimo ao da galeria de arte criada por Pietro Maria Bardi. Cf PEDRO, Caroline Gabriel. Pietro Maria Bardi - cronista em revista: 1976-1988. Dissertação de mestrado. FAUUSP: São Paulo, 2014;

agenda de desenvolvimento econômico apoiada na atividade industrial recente, possibilitando o financiamento de uma infraestrutura para o sistema da arte no país (BUENO, 1990; GARCIA, 1990; MELO DE SOUZA, 2015), concentrada nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro. No primeiro caso, houve o empenho quase que exclusivo das elites industriais em cooperação com agentes estrangeiros, enquanto no segundo, à época a capital federal, contou com uma colaboração entre as classes dirigentes e o estado. Como resultado, ocorreu a fundação de um conjunto de instituições e políticas dedicadas à “arte moderna” que viabilizaram a sua circulação e legitimação em um circuito – ao menos em tese – internacional (SANT’ANNA, 2008).

A Bahia, por sua vez, era abordada por alguns de seus governantes como portadora de um “enigma”<sup>8</sup>, ou seja, parecia estar fadada à estagnação frente ao desenvolvimento dos centros mais urbanizados e industrializados do país. Impactado tardiamente pela industrialização, o Estado da Bahia parecia estar em descompasso quanto à sua modernização cultural e artística (MIGUEZ DE OLIVEIRA, 2002; RISÉRIO, 1995; TAVARES, 2001) - aspecto geralmente abordado por uma visão positivada sobre o progresso.

Dando seguimento à relação entre arte e a política institucional, entre o final da década de 1940 e início de 1960, com a atuação de Anísio Teixeira na Secretaria de Educação e Saúde, foram dados os passos mais importantes para o estreitamento desse diálogo. As artes visuais, mais precisamente as manifestações modernistas, foram incentivadas pelo Estado de modo a endossar sua agenda. Essa relação dura (mais ou menos) pacificamente até meados da década de 1960, quando é conflagrada uma nova ordem político-institucional no Brasil, resultado do golpe civil-militar de 1964. A partir de então, no sistema da arte brasileiro, embora também financiado pelo Estado e pelas classes dirigentes, cresceram as reações contrárias à interdição das liberdades, que atingiram sumariamente as classes populares. As ações com maior visibilidade se deram nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, mas em Salvador, um projeto de megaexposição em particular chamou a atenção.

Realizada em duas edições, ocorridas em 1966 e 1968, a Bienal Nacional de Artes Plásticas apresentou um projeto ambicioso, convocando críticos, colecionadores e artistas de

---

<sup>8</sup> Termo cunhado pelo governador Octávio Mangabeira para se referir à situação de estagnação econômica e social na qual se encontrou a Bahia da primeira metade do século XX. Cf MIGUEZ DE OLIVEIRA, Paulo César. A organização da cultura na “Cidade da Bahia”. 347p. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2002; GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. A formação e a crise da hegemonia burguesa na Bahia de 1930 a 1964. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, revista em 2003; TAVARES, Luís Henrique Dias. História da Bahia. 10. ed. São Paulo: UNESP. Salvador: EDUFBA,. 2001.

todo o país a Salvador para debaterem um panorama das artes visuais no Brasil. Visualizou-se então, além das experimentações alinhadas à tendência internacional do neofigurativismo, o crescimento de linguagem crítica das obras em relação ao regime militar, gerando um tensionamento entre as esferas da arte e da política na capital baiana. Esse era um aspecto comum à outros países da América Latina que, mediante a interferência dos Estados Unidos da América, adentraram em Ditaduras Militares ou Cívico-Militares durante décadas.

A partir de 1968, o recrudescimento do regime militar brasileiro com a produção artística e cultural é consolidado por meio do Ato Institucional nº 5, que legitimou a prática da censura. Muito embora não estivesse discriminada a censura prévia das artes visuais em tal lei, após a promulgação, criou-se a atmosfera de legitimidade propícia para a prática de censura prévia. Um dos primeiros grandes efeitos, senão o pioneiro, foi a censura e fechamento da exposição da II Bienal Nacional de Artes Plásticas. Em apenas três anos, de vitrine das transformações mais recentes ocorridas nas artes modernas brasileiras, a Bienal tornou-se um bode expiatório da contrarreação da ditadura à crítica das artes ao sistema político. Não à toa, será lembrada em protestos futuros de artistas e críticos contra as arbitrariedades do regime (CALIRMAN, 2013; GREEN, 2009; SCHROEDER, 2011).

Dado essa contextualização prévia do objeto, nossa investigação se guiou pelo objetivo geral de compreender as estratégias políticas da arte e seus agentes, envolvendo a realização das Bienais Nacionais de Artes Plásticas, ocorridas em 1966 e 1968. A partir dele, esquadramos alguns objetivos específicos, a saber: discutir as movimentações políticas no sistema da arte que tornaram propícia a criação da megaexposição; bem como analisar detalhadamente aspectos ou estratégias intrínsecos das exposições, ou seja, os processos de seleção, modos de exibição e reações da crítica. Assim, por fim, ao tratar desse objeto, visamos contribuir para o debate público acerca da arte, seus agentes e instituições e a relação com seus respectivos contextos políticos.

O trabalho de pesquisa documental se apoiou principalmente em catálogos, jornais e periódicos da época, bem como em testemunhos que nos permitiram construir essa análise histórica, em diálogo com a perspectiva sociológica. Parte dos testemunhos e matérias de jornais foi reunido durante a III Bienal da Bahia em 2014, um projeto de bienal internacional determinado a debater (ou reencenar, de acordo com o projeto curatorial) os acontecimentos de 1966 e 1968. Contudo, após o seu encerramento, esse arquivo ficou disperso em acervos públicos e particulares. Outra parte, referente à crítica de arte, foi consultado em instituições públicas como a Biblioteca Central dos Barris, a Biblioteca Nacional e o Museu de Arte

Moderna da Bahia. Por fim, algumas imagens de obras foram encontradas em institutos e acervos pessoais de artistas que participaram do evento. A análise desses documentos não buscou instituir uma verdade única sobre o passado, mas em fazer um exercício de crítica desses eventos, geralmente lembrados a partir do episódio específico de censura em 1968.

Por fim, estruturamos o texto em três capítulos. No primeiro, fazemos um pequeno movimento de recuo e procuramos compreender a dinâmica entre os sistemas político e artístico desde o pós-guerra, até 1968, enfocando alguns acontecimentos pontuais, porém fundamentais para a estruturação do sistema da arte na Bahia e, posteriormente para a criação e censura da Bienal Nacional de Artes Plásticas.

De modo mais preciso, enfocamos no incentivo às artes modernas como parte da política de modernização de Salvador no período pós-guerra, calcada na imagem do “progresso” que se alia às “tradições”. Uma bienal, considerando as experiências conhecidas até então, de Veneza e de São Paulo, seria um forte símbolo para a consolidação da política de modernização do Estado. Dando prosseguimento, trataremos da agenda política e cultural local e nacional dos anos 1950 e 1960, voltada à internacionalização, tendo as artes modernas e suas correntes abstracionistas como elemento emblemático. Em um segundo momento, o capítulo se volta a relação arbitrária estabelecida pela Ditadura Militar<sup>9</sup> brasileira com as artes em sua primeira fase, que dura até 1968, marcada pela censura e a reação de artistas que propõem uma maior participação política a partir de suas obras.

Já os dois capítulos seguintes constituem um aprofundamento sobre as exposições, de maneira que detalhamos as estratégias desenvolvidas em cada edição, mais precisamente no *Capítulo II*, detemo-nos à I Bienal Nacional de Artes Plásticas e no Capítulo III, enfocamos a II Bienal. No interior de cada um levamos em consideração três aspectos principais já mencionados: as estratégias desenvolvidas no âmbito da organização dos eventos; os modos de exhibir, ou seja, as decisões do ponto de vista expográfico que se alinham ao discurso adotado

---

<sup>9</sup> Aqui adotamos o termo Ditadura Militar, levando em consideração a crítica de Carlos Fico ao nominalismo que caracteriza o debate sobre a definição do regime. Segundo o historiador, a oposição da época teria feito de tudo para caracterizar a ditadura como “militar”. Inclusive, a esquerda em sua vertente revolucionária se referia ao regime como ditadura, muitas vezes Ditadura Militar, ou tão somente ditadura. As variações como ditadura empresarial-militar - adotada de forma contundente pelo historiador Renè-Armand Dreifuss -, ou ditadura civil-militar, defendia por Daniel Aarão Reis Filho, são questionáveis se compreendemos que no campo da política, não se estabelece sem apoio de grupos sociais. De um ponto de vista do próprio desenvolvimento da ditadura, Fico argumenta também que, embora a participação de Civis tenha sido significativa na implantação do regime, os atos subsequentes foram demarcando sua natureza militar. Dessa forma, também se justifica o termo golpe civil-militar, também utilizado nesse estudo. Cf FICO, Carlos. Ditadura Militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. Revista Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05 - 74, 2017

pela organização; e as operações da crítica, ou seja, as estratégias do júri de premiação e as reações da crítica manifestadas na imprensa brasileira e local. Nesse aspecto teremos a oportunidade de conhecer algumas imagens de obras exibidas nas bienais, contudo, nós as analisaremos rapidamente a partir de chaves desenvolvidas pela própria crítica.



## Capítulo 1 – Questões para a criação de uma “Bienal Nacional” na Bahia

### 1.1 O pós-guerra: modernismos e modernização na Bahia

Até a década de 1930, de acordo com as pesquisas de Antônio Sérgio Alfredo Guimarães (1949), Luiz Henrique Dias Tavares (1926-2020) e Antônio Risério (1953), a Bahia contava com uma organização social fundamentalmente agrária, inclusive em sua capital, estrutura remanescente do Brasil-Colônia. As oligarquias locais compostas de latifundiários, usineiros, barões do cacau e grandes comerciantes que dominavam a política, o comércio e as profissões liberais, viram com apreensão o golpe que levou Getúlio Vargas ao poder, uma vez que sua agenda modernizante ameaçava a manutenção desse modelo de sociedade.

No novo governo, foram promovidas as agendas de industrialização e unificação nacional, rompendo de uma série de pactos que sustentavam o poder de grandes famílias do campo e produzindo cesuras irreparáveis na sociedade baiana, quiçá brasileira. Em suma, “significou uma resposta às condições desfavoráveis à continuidade do processo de acumulação capitalista no Brasil” (GUIMARÃES, 2003, p.41), o que não diminuiu as agruras das classes mais pobres, que começaram um grande êxodo para as grandes capitais.

Junto à queda do banditismo coronelista, perseverou uma forte refração à modernização, especialmente em sua dimensão cultural, associada à anarquia das vanguardas históricas e ao grupo da Semana de 22, cuja rejeição ainda era patente no imaginário nacional. Segundo Walter Mariano, “junto ao provincianismo econômico, encontrava-se o debate cultural limitado aos *homens de letras*, possuidores do necessário destaque social, como os bacharéis, advogados, políticos e professores” (MARIANO, 2005, p.55, grifo do autor). Aprofundando essa reação, quanto às estética modernista – ao menos, de perspectiva eurocentrada –, o professor Paulo César Miguez de Oliveira afirma:

Antes que buscar na velocidade modernista um mecanismo de compensação para o atraso e a modorra de sua vida insular, Salvador vai fincar pé nas tradições do seu orgulho quatrocentão, mantendo-se como um bastião do conservadorismo literário. Suas classes dirigentes vão defender a cultura oficial do ataque perpetrado pelos códigos de anarquia e destruição do movimento modernista. (MIGUEZ DE OLIVEIRA, 2002, p.147)

Sob a vigência da ditadura estadonovista, as manifestações modernistas foram alvo de ataques perpetrados por grupos de caráter integralista<sup>10</sup>, que advogavam em favor das belas-artes e do beletismo. Organizada em 1944 por Jorge Amado e Manoel Martins na Biblioteca Central, a Exposição de Arte Moderna contou com a participação de diversos nomes como Lasar Segall, Antonio Gomide, Quirino da Silva, Tarsila do Amaral, Alfredo Volpi, Oswald Andrade Filho, Flávio de Carvalho, José Pancetti, Candido Portinari, Cícero Dias, Di Cavalcanti, Carlos Scliar, entre outros. Contudo, foi mal recebida em veículos como o jornal *A Tarde* e contou com a reação virulenta e satírica de jornalistas dos veículos *O Imparcial* – influenciado pelo movimento integralista (TAVARES, 2001, p.422) - e *Diário da Bahia*, que montaram uma espécie de mostra “revanche”, contendo rabiscos executados pelos próprios redatores e funcionários, expostos no *hall* do Palace Hotel, na Rua Chile (FLEXOR, 2011. p.11).

Por sua vez, o regime do Estado Novo assumia uma forte regulação da produção artística. O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP)<sup>11</sup> foi criado com o objetivo de fiscalizar as atividades de jornalistas, escritores e artistas. Em Salvador, durante a interventoria de Coronel Dantas, 1.694 exemplares de romances de Jorge Amado foram retirados das livrarias e bibliotecas, e queimados no pátio da Escola de Aprendizes de Marinheiro. Livros de José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Graciliano Ramos e Gilberto Freyre foram proibidos nas livrarias da cidade e banidos da Biblioteca Pública. No que toca as artes plásticas, essa relação era contraditória na medida em que o modernismo brasileiro – este, no singular, predominantemente paulista – voltava-se ao realismo social, foi incorporado pela Ditadura de Vargas. Carlos Zílio caracteriza essa produção da seguinte forma:

De 1930 até 1945, o Modernismo sofre algumas adaptações. Não bastava mais uma arte que fosse brasileira e moderna. Ela havia de ser também social, vale dizer, vinculada aos problemas do povo brasileiro e destinada a ele. Em termos estilísticos, a imagem da segunda fase do Modernismo tem um tratamento mais realista, e passa a privilegiar uma temática voltada para retratar o povo em situações de trabalho, nas suas festas e na sua miséria. (ZÍLIO, 2009, p.17)

Diferente das proposições das práticas modernistas de 1922, onde há um esforço para a formulação da identidade nacional calcada na operação de diferenciação de um “outro europeu”, alastrou-se no campo artístico a tendência de produzir um retrato idealizado de povo brasileiro (ORTIZ, 2009; ZÍLIO, 2009). Percebendo o potencial dessa mudança, o Estado Novo

<sup>10</sup> Ressaltamos a relação das artes visuais com o Estado Novo, uma vez que este é um precedente importante para problematizar os impasses das artes com a Ditadura Militar;

<sup>11</sup> Foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda, retomado e reformado pela Ditadura Militar de 1964.

se aproximou alguns artistas, especialmente Cândido Portinari, requisitando que produzissem, sob seus auspícios, imagens que expressassem a conciliação entre valores tradicionais e o impulso modernizador, símbolo do varguismo – cuja representação sempre citava a mão de obra operária<sup>12</sup>.

No pós-guerra, o debate crítico da arte brasileira passa a ser ocupado pelo embate entre duas vertentes: uma já existente de preocupação social e, outra mais recente, que privilegiava a abordagem formal e abstrata, principalmente no que diz respeito à pintura e escultura. De forma mais precisa, há uma identificação entre realismo social e nacionalismo, em oposição ao “internacionalismo formalista da arte moderna”, que se expressa equivocadamente na disputa realismo *versus* abstração (AMARAL, 2003), ou mesmo na perspectiva formalista de que a abstração é um estágio evolutivo posterior ao figurativismo, traduzida na exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, organizada por Léon Degand em 1949, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Na Bahia, entretanto, essa questão ganhará contornos não menos complexos, permeados pelo debate entorno do regionalismo.

Em 1947, Octávio Mangabeira (1886-1960) foi democraticamente eleito governador do Estado da Bahia, rompendo com a sucessão de interventorias federais. Quando tomou posse, assumiu um contexto extremamente desigual, com uma organização social ainda muito assentada em seu passado agrícola e desgastado pela gestão do Estado Novo. Um dos maiores problemas dizia respeito à crescente situação de miséria da população na capital. Segundo Luís Henrique Dias Tavares<sup>13</sup> (2001, p.461):

Uma das situações mais traumáticas que o governo de Mangabeira encontrou foi a crise urbana na cidade de Salvador, provocada pela migração de famílias do interior do estado para a capital, fenômeno causado pela concentração da propriedade da terra e a falta de presente e futuro para os que a trabalhavam.

Influenciado por uma agenda nacional aberta à industrialização, o governo inaugurou um período de grandes obras de infraestrutura, que compreendeu a criação da Refinaria Landolfo Alves, a Rodovia Rio-Bahia e a Hidroelétrica de Paulo Afonso. No final de seu mandato, em 1950, houve o início da implantação do polo petroquímico da Petrobrás, gerando

<sup>12</sup> Segundo Renato Ortiz (2013, p.629), “durante o Estado Novo, a esfera da cultura é um elemento vital de propaganda política, é preciso difundir uma versão de brasilidade que vincule os diferentes setores da sociedade em torno dos rumos da revolução de 30”; Ressalva ao termo “revolução” para referir-se Ao movimento que instaurou a Ditadura do Estado Novo, presidida por Getúlio Vargas.

<sup>13</sup> Luís Henrique Dias Tavares foi historiador, mas também figura atuante no cenário institucional. Diretor do Departamento de Educação Superior e Cultura (DESC), durante o governo de Luís Viana Filho, apoiou e testemunhou o desenvolvimento da II Bienal Nacional de Artes Plásticas, motivo pelo qual também foi preso após a inauguração junto com o artista Juarez Paraíso.

postos de trabalho e atraindo mais trabalhadores para a zona urbana, sobretudo a região metropolitana de Salvador.

O investimento em modernização da infraestrutura passa finalmente a ser acompanhado pela modernização cultural, concretizada por meio de políticas educacionais e culturais. Como vimos, até 1947 o engajamento com as artes modernas em Salvador era protagonizado por jornais e agentes isolados do circuito artístico. Esse cenário passou a mudar quando o educador baiano Anísio Teixeira (1900-1971) foi convidado para assumir a pasta da Secretaria de Educação e Saúde, cargo que ocupou até 1951. Em sua gestão, foi responsável pela implantação inédita de uma política cultural no estado, criando o Departamento de Educação Superior e Cultura (DESC) para executá-la (RUBIM, 2007; TAVARES, 2001). Apoiou com bolsas a fixação de artistas estrangeiros, a exemplo do argentino radicado brasileiro Hector Julio Páride Bernabó, o Carybé (1911-1997)<sup>14</sup>. Foi responsável pelas Escolas Classe e as Escolas Parque, organizando nas últimas a produção de grandes painéis em colaboração com os/as artistas Maria Célia Amado (1921-1988), Jenner Augusto (1924-2003), Carlos Bastos (1925-2004), Djanira da Motta e Silva (1914-1959), Carlos Magno (1933) e o próprio Carybé (TAVARES, 2001, p.460-463). No mesmo período, também esteve à frente da *Exposição Itinerante de Arte Contemporânea*, que percorreu algumas capitais brasileiras e foi trazida à capital baiana em 1948, sob a organização do escritor carioca Marques Rebelo.

No mesmo ano, o jornalista e crítico de arte José do Prado Valladares (1917-1959), então diretor do Museu do Estado, promoveu na Biblioteca Pública, com o apoio do DESC, uma série de conferências e uma exposição de pintura moderna com artistas brasileiros e estrangeiros. Na ocasião, o crítico Mário Barata foi convidado para oferecer palestras sobre temas como “*Elementos de arte moderna, Do impressionismo ao fovismo, Do cubismo aos nossos dias e Cultura como fenômeno nacional e arte*” (FLEXOR *apud* MIDDLEJ, 2008, p.41). Assim, introduzia-se entre estudantes locais as noções de “arte moderna” e as prerrogativas do “modernismo” voltado à identidade nacional.

Ainda em 1949, novamente em colaboração com José Valladares, Anísio Teixeira inaugurou o Primeiro Salão Bahiano de Belas Artes, que se estendeu por cinco edições, colaborando para fomentar o circuito de exposições local. O primeiro aconteceu em 1949, no

---

<sup>14</sup> Também se fixaram entre a década de 1940 e 1950 os artistas Hansen Bahia, José Pancetti, Lênio Braga, Aldo Bonadei, Adam Firnekaes e Iberê Camargo. Cf LUDWIG, Selma Costa. Mudanças na vida cultural de Salvador – 1950 – 1970. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais UFBA, Salvador, 1982. (mimeo).

Hotel da Bahia (COELHO, 1973, p. 16), já as edições de 1950 a 1954 foram realizadas no Belvedere da Sé, e a última ficou dividida entre dois locais: “a Divisão Geral ficou na Escola de Belas Artes e a Divisão Moderna foi realizada na Galeria Oxumaré” (SCALDAFERRI, 1997, p.67), importante espaço dedicado à produção de artistas modernos no centro da cidade.

Ademais, umas das iniciativas mais conhecidas no pequeno circuito baiano ocorreu em 1950, no Instituto Histórico e Geográfico da Bahia (IHGB). Intitulada *Novos Artistas Baianos*, a exposição propunha a apresentação de jovens artistas locais, entre os quais Mário Cravo Júnior (1923-2018), Jenner Augusto da Silveira (1924-2003), Lúcia da Silva Sampaio (1928) e Rubem Valentim (1922-1991), grupo que reivindicou o pioneirismo do modernismo na Bahia<sup>15</sup>. O patrocínio do evento ficou a cargo da revista de cultura *Cadernos da Bahia*, dirigida pelo escritor Carlos Vasconcelos Maia (1923-1988) e pelo poeta Carlos Tuiuti Tavares, também responsáveis por outras iniciativas na cidade (MACIEL, 2015). A mostra caracterizou-se por propor coletivamente um maior comprometimento com o modernismo ocidental em seus aspectos formais e temáticos, gerando conturbação no cenário local ainda dominado pelo tradicionalismo acadêmico<sup>16</sup>. Segundo o professor e pesquisador Dilson Midlej (2008, p.98-99):

A luta contra a tradição acadêmico-realista da arte que predominava no gosto da sociedade baiana na década de 1950 encontrou suas primeiras zonas de conflito no batalhão de modernistas que atuou na primeira geração e introduziu mudanças significativas nas artes plásticas, abraçando um regionalismo que apontava como temas o modo de vida e o universo cultural da faixa economicamente pobre e socialmente relegada da população (operários, lavadeiras, feirantes, prostitutas etc.).

O mais destacado do grupo, Mario Cravo Junior, é frequentemente apontado, junto a Rubem Valentim e Maria Célia Amado, pelas primeiras experiências com a abstração na Bahia (MIDLEJ, 2008, p.43). O artista trabalhou principalmente com a escultura produzindo, a partir de 1947, uma série de trabalhos com formas abstratas. Duas delas, *Oração* e *Composição em*

<sup>15</sup> Também referenciado por primeira geração modernista - categoria de contornos complexos que invisibilizou diversos artistas e criou o imperativo de diferenciação para artistas emergentes. Maria Helena Ochi Flexor descreve a primeira exposição de José Guimarães após retorno do período de estudos na Europa como um marco das artes modernas no Estado. Cf FLEXOR, Maria Helena Ochi. Raízes da arte moderna Bahia/Brasil. Artelogie, n. 1, 2011.

<sup>16</sup> Antes dessa iniciativa, podemos elencar as transformações que ocorriam individualmente, como a exposição de José Guimarães, em 14 de maio de 1932, no recém inaugurado edifício do Jornal A Tarde, onde apresentou obras de tendência pós-impressionista, aliada à temas locais, incluindo figuras e símbolos do candomblé. Além deste, destacou-se Carlos Chiacchio, criador do Salão ALA (Ala de Literatura e Artes), onde o tradicionalismo acadêmico seria confrontado, desde o começo dos anos 1940. E, não menos importante, foi a exposição organizada por Manoel Martins em julho de 1944. Cf FLEXOR, 2011, p.8; ZANINI, Walter. História Geral Da Arte No Brasil. São Paulo. Inst. Walther Moreira Salles. 1983. Vol. 2., p.638

*Espiral*, ambas de 1949, vieram a integrar a exposição *Novos Artistas Baianos*. Posteriormente, ele contemporizou as experimentações da abstração à temática local, a qual abordou como mitologia, aproximando-se de Carybé<sup>17</sup>, frequentador assíduo de seu ateliê e que defendia essa tendência em contraposição às correntes concretas difundidas no Brasil a partir das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Quase dez anos depois, no texto *Problemática da Arte Moderna*, publicado na revista *Habitat* (1959), Mário Cravo mantém sua posição contra uma dicotomia que, segundo ele, imperava nas artes plásticas quanto à definição de “arte de vanguarda”, isto é, de um lado uma “tendência formal”, dedicada a negar o mundo aparente no trabalho de arte, e do outro uma “tendência social”, cuja problemática estaria na ideia de que a arte deve “tomar parte direta e ativa nos desígnios do homem” (CRAVO, 1959, p.37). Assim, o baiano acreditava que a vanguarda concreta emergente na nova década seria uma espécie de modismo, e o realismo social, como o praticado por Cândido Portinari, reduzia-se a um utilitarismo soviético. Logo, caberia ao artista de sua época encontrar um caminho de superação, numa relação simbiótica entre “tema e forma”. Na verdade, esta habilidade deveria surgir em meio a experimentação dos materiais que são parte dinâmica cultural da sociedade onde o artista se situa. Poucos anos depois, no documentário de Rex Schindler, *Bahia, Por exemplo*, Carybé aplica as ideias de Mário Cravo:

Vim à Bahia e nasci na América do Sul. Para mim, o continente menos abstrato possível, não é um lugar bitolado. Aqui é um pouco anárquico. O abstracionismo é uma coisa intelectual, super cerebral. Não coincide com nossa vida aqui, com o que nos rodeia, com o que vemos e comemos. (FERREIRA, 2016, p.32)

Se considerarmos a cidade de Salvador, Mário Cravo e seus pares da boemia burguesa baiana, incluindo Carybé, o fotógrafo Pierre Verger e Jorge Amado, transitavam entre terreiros, igrejas e festas de largo, aproximando-se e integrando-se a lideranças religiosas<sup>18</sup> e artistas populares<sup>19</sup>, colecionando, por meio de relações profundas e complexas<sup>20</sup>, imagens, formas e

<sup>17</sup> Diversos artistas e críticos tomaram o ateliê de Mário Cravo como um importante ponto de encontro, “do qual Carybé, profundo conhecedor das rampas e das rameiras da Bahia, era uma espécie de “mobília”. Cf RISÉRIO, Antônio. *Avant-garde na Bahia*. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi, 1995, p. 79.

<sup>18</sup> Podemos elencar Mãe Menininha e Mãe Senhora como as principais sacerdotisas com as quais se relacionaram.

<sup>19</sup> A saber a relação complexa de Agnaldo Manoel dos Santos, que teve no ateliê de Mário Cravo o primeiro reduto de sua profícua produção artística.

<sup>20</sup> Ayrson Heráclito (2016, p. 31) nos lembra da densidade de tais relações: “Vale lembrar que Carybé é um dos Obás de Xangô, no terreiro Ilê Axé Opó Afonjá, um título de honra conferido apenas a homens de respeito que contribuem para a salvaguarda e difusão do candomblé. Apesar de considerar que há uma contradição entre sua origem geográfica e a cultura religiosa que encontrou aqui, o artista fala em mudança de pensamentos e em conflitos permanentes de ideias, que sempre acontecerão, mas que é possível de conviver”.

saberes que constituirão suas pesquisas em relação ao “outro social” pelo qual se interessavam. Assim, o grupo de modernistas que emerge nessa década, possui poéticas marcadas pela ousadia formal, aliada ao interesse pelo sincretismo religioso e cultural, resultando na busca por um retrato ou expressão de um cotidiano popular e lírico, em certa medida, incentivado pelo poder político como forma de evanescer as tensões raciais enfrentadas pela população negra-africana.

Nos anos seguintes à *Novos Artistas Baianos*, o grupo rapidamente se consagrou nacionalmente, o que não foi tarefa difícil, uma vez que alguns tinham origem em famílias abastadas do campo. Além disso, à certa altura, alguns artistas já possuíam trânsito e formação em grandes centros internacionais, como Nova Iorque, Paris, ou São Paulo. Por exemplo, Carlos Bastos em 1947 faz especialização na *Arts Students League*, Nova York, e vai a Paris em 1949, onde frequenta aulas na *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* e na *Académie de la Grande Chaumière* (SCALDAFERRI, 1997). Mário Cravo Junior, exemplo mais emblemático, era filho de uma família de fazendeiros prósperos – título que o mesmo carregava com orgulho - e estudou durante a década de 1940 nos Estados Unidos da América, retornando a Salvador em 1949. Em 1951, participa da I Bienal Internacional de São Paulo e rapidamente passou a compor o corpo docente da Escola de Belas-Artes da Universidade da Bahia (BIENAL, 1966), onde, junto a figuras como Maria Célia Amado, torna-se responsável pela formação de jovens artistas no contexto soteropolitano a partir dos princípios modernistas.

Beneficiando-se destas experiências no circuito internacional, o grupo é rapidamente promovido pela política cultural do estado entre o fim dos anos 1940 e início dos 1950, pois interessava ao próprio Estado produzir uma imagem para a modernidade baiana, pautada na negociação entre passado e presente, isto é, entre as tradições e o moderno (BORGES, 2003), onde as primeiras são inventadas para justificar uma continuidade com um passado histórico apropriado<sup>21</sup>. Podemos visualizar a negociação desses valores também na pintura de Carlos Bastos, onde as representações religiosas do candomblé e do catolicismo dividem espaço com as representações da “cidade da Bahia” “barroca” e “moderna”.

Isso foi possível graças a um programa de “integração” das artes visuais à arquitetura, que resultou em grandes painéis, murais e esculturas espalhados pela cidade. A função ou objetivo final desse programa, coordenado por Anísio Teixeira, era a de oferecer ao Estado uma imagem na qual pudessem se espelhar, historicizar-se e, em certa medida, controlar esse vasto

---

<sup>21</sup> Cf HOBBSBAWM, Eric, RANGER, Terence (Eds.). *A invenção das Tradições*, Editora Paz e Terra S.A., Rio de Janeiro, 1997, p.9.

e diverso território chamado Bahia. Para a pesquisadora e professora Neila Maciel, “(...) os painéis e murais produzidos e integrados aos edifícios são entendidos como imagem, mas, sobretudo, como informação, como discurso formador e legitimador de um pensamento” (MACIEL, 2017, p. 52).

O projeto se iniciou por volta de 1949, com destaque maior para Carybé, cuja pintura, guarda muitas semelhanças temáticas com a obra de Di Cavalcanti, onde são realçadas as relações de mestiçagem e sincretismo, acompanhadas da harmonia, cordialidade e humanismo, que lhe seriam pressupostas (ALBUQUERQUE JR., 2011, p.276). Artistas como Carlos Bastos, Mário Cravo Junior e Maria Célia Amado também ocuparam o pequeno circuito de espaços públicos e privados existentes da cidade, firmando uma cultura de exposições, murais e monumentos. Destacam-se as encomendas particulares para colecionadores e empresas, saguões de instituições públicas e espaços privados, mais especificamente o bar Anjo Azul, a Galeria Oxumaré (VALLADARES, 15 mar 1953, n.p); além da ocupação do Belvedere da Sé - espaço importante do circuito artístico da cidade (Idem, 17 jun 1951, p.2) -, onde ocorreram exposições individuais e coletivas de alunos da Escola de Belas-Artes.

Todas essas ações apontadas até aqui, sobretudo as políticas culturais desenhadas para o Estado da Bahia, dão certa noção de como, em meio a conjuntura internacional do pós-guerra, agentes culturais e governo local - mais propriamente de Salvador – preocupavam-se com processos “internos” de modernização, cuja implantação se deu a passos lentos em razão de velhas estruturas de uma sociedade assentada no latifúndio. Contudo, fomentou-se uma tímida política voltada ao setor cultural, representada principalmente pela pasta do DESC, órgão que se ocupou de posicionar a Bahia em m circuito nacional de circulação da arte e que, como veremos, foi fundamental para a execução da Bienal.



## **1.2 Agentes, instituições e circulação: o Sistema das Artes e a Modernidade baiana**

### **1.2.1 A Universidade da Bahia e uma Salvador cosmopolita**

A ativação do parque industrial brasileiro ocorreu principalmente em São Paulo e Guanabara, onde, desde o final da década de 1940, surgiram algumas instituições dedicadas à difusão da “Arte Moderna”, acompanhadas pelo desenvolvimento do seu respectivo mercado (BUENO, 1990; GARCIA, 1990). Os museus foram fundados a partir da cooperação entre as classes dirigentes nacional e estrangeira, com relativa participação do estado, tal foi o caso do Museu de Arte Moderna de São Paulo, criado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho (1898 - 1977); o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, criado em 1949 a partir de uma agremiação que girava em torno da jornalista e empresária Niomar Moniz Sodré Bittencourt (1916 – 2003)<sup>22</sup> e do industrial Raimundo Ottoni de Castro Maya (1894- 1968) (SANT’ANNA, 2008. p.28). Há também a fundação de outras instituições que abrigam coleções diversas, mas principalmente modernas, como o Museu de Arte de São Paulo, fundado em 1947 e idealizado pelo empresário e jornalista Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello<sup>23</sup> (1892 – 1968), com a colaboração do casal Pietro Maria e Lina Bo Bardi.

No sistema político aumentava a expectativa pelas eleições em âmbito federal e estadual. Desde 1948, a campanha “O Petróleo é Nosso” tomava espaço nos jornais e nas ruas de todo o país. Era difundida entre a população a ideia de que a produção de petróleo brasileiro seria a chave para superar o subdesenvolvimento. Encampando esse sentimento, Getúlio Vargas retorna à presidência da República por meio de eleições diretas, porém marcado por uma série de polêmicas envolvendo seus antigos adversários da União Democrática Nacional (UDN). No primeiro ano de seu governo, o presidente dá continuidade à política de industrialização e retomada de crescimento. Em relação à Bahia, o segundo governo Vargas funda a Petrobrás, empresa estatal que assumiria o monopólio da exploração de petróleo nos poços brasileiros, cuja parcela maior se concentrava na Bahia. Esse processo, além de representar um grande passo no processo de modernização do estado, aumentou o trânsito de pessoas na região,

---

<sup>22</sup> Esposa do dono do jornal Correio da Manhã, Paulo Bittencourt.

<sup>23</sup> Proprietário do Diários Associados e da Rádio e TV Tupi.

alterando sua composição social e cultural<sup>24</sup>, e agentes como o colecionador de arte passaram cada vez mais a transitar no cenário artístico baiano.

O pesquisador Antônio Risério<sup>25</sup>, em seu livro *Avant-garde na Bahia*, descreve o desenvolvimento relativamente autônomo do campo cultural na região do recôncavo, capitaneado por Salvador, durante as décadas de 1950 e 1960<sup>26</sup>, ganhando a definição que intitula a publicação. A noção de vanguarda, citada em francês, tem precedente nos movimentos artísticos europeus do início do século XX, definidos, segundo Giulio Carlo Argan, da seguinte forma:

Se a arte da primeira década do nosso século tem uma orientação genericamente ‘modernista’, na medida em que visa refletir e exaltar a nova concepção do trabalho e do progresso, a partir de cerca de 1910, afirmam-se, em vários países europeus em vias de industrialização, movimentos ditos de vanguarda, que querem fazer da arte um incentivo à transformação radical da cultura e do costume social. (ARGAN, 1993, p.28)

Segundo Salah Hassan, essa concepção apoiava-se em um período de grande transformação social iniciado em meados do século XIX, caracterizado pelo crescimento da urbanização, da industrialização, o surgimento dos sistemas fabris e do operariado nas metrópoles. Portanto, considerava-se moderno tudo que estivesse alinhado a essas características. Lado a lado, estava a concepção de vanguarda, como a definida por Argan, que em última instância é problemática, uma vez que “inevitavelmente, a caracterização do *avant-garde* exclui a maior parte dos trabalhos produzidos durante qualquer período” (HASSAN, 2010, p.455). O uso dessas definições, cristalizadas ao longo do século XX, tratava-se de uma operação ideológica e, se quisermos, colonialista. Submetendo outras manifestações da modernidade como “secundárias”, “alternativas”, “tardias”, ou mesmo “distorcidas”. Antônio Risério reafirmava estas diferentes historicidades, caracterizando a Bahia como um “ponto

---

<sup>24</sup> Segundo Antônio Risério (1995, p.39-40), “É neste contexto que devemos ler o texto ‘A Universidade e a Petrobrás’, discurso pronunciado por Edgar Santos na reitoria da Universidade da Bahia. (...) Na visão de Edgard, a universidade e a Petrobrás haviam criado um ‘paralelo de forças’, visível já na cerimônia de diplomação da primeira turma de técnicos em geologia do petróleo. As forças do ‘poder cultural’ e as da empresa petrolífera são, no seu claro entender, ‘forças que se completam em sintonia e se dirigem no sentido de levar este país a recuperação do tempo e dos valores econômicos que vínhamos perdendo, por certo, inadvertidamente’. Mas a riqueza nacional a ser construída e acumulada forneceria unicamente, repita-se, a base material, a infraestrutura indispensável para a realização do espírito.”

<sup>25</sup> O livro *Avant-garde na Bahia* deriva de sua dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal da Bahia, em 1995.

<sup>26</sup> Termo em francês usado para definir como vanguarda a linha de frente das estratégias militares, contudo foi apropriado pelos campos da política, das ciências e da estética para definir uma atitude específica em relação à modernidade. Cf RISÉRIO, 1995, p.70.

incandescente da modernidade” (RISÉRIO, 1995, p.71), ao passo que a vanguarda baiana assumia um papel importante no seu alinhamento com uma cultura global.

O que temos nesse último caso, das “vanguardas históricas” às “neovanguardas”, para lembrar a terminologia de Edoardo Sanguinetti, pode ser definido, de um modo amplo, tomando-se o sintagma “vanguarda estética” como sinônimo de ação grupal empenhada pela negação do passado estético imediato, mergulhada em um processo de autoquestionamento permanente (o que significa conferir relevo à metalinguagem) e em busca programática do novo no contexto da cultura urbano-industrial, sob os signos da pressão das massas e da efetiva planetarização do planeta. (RISÉRIO, 1995, p.71)

A partir da década de 1950, com o crescimento do trânsito internacional de pessoas e mercadorias, a capital baiana tornou-se o lugar privilegiado do encontro entre escritores, artistas e demais agentes, nativos ou que chegaram à cidade com a incumbência de participar da formação da universidade, mas também de projetos paralelos. Na concepção de Risério, o responsável pela formação desse grupo foi o reitor-fundador da Universidade da Bahia, Edgar do Rego Santos, que esteve à frente da instituição entre 1946 e 1961<sup>27</sup>. Médico e de família abastada, definiu uma plataforma artístico-cultural de vanguarda como carro-chefe de sua gestão. Retomemos o depoimento de Caetano Veloso sobre a influência da universidade em sua trajetória:

O fato de a Universidade estar tão presente na vida da cidade, com seu programa de formação artística levado a cabo por criadores arrojados chamados à Bahia pelo improvável Reitor Edgard Santos, fazia de minha vida ali um deslumbramento. (...) O que aconteceu na Bahia no final dos anos cinquenta e no início dos sessenta (...) é ainda um aspecto pouco conhecido – embora determinante – da história recente da cultura brasileira. (VELOSO *apud* RISÉRIO, 1995, n.p).

A criação da Universidade da Bahia, em 1946, respondia a um movimento de estruturação do ensino superior brasileiro iniciado na década de 1930 com a fundação do Ministério da Educação e Saúde, além das primeiras universidades brasileiras em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais. Muito embora, Edgar Santos teve a liberdade de montar uma primeira equipe de docentes, para a qual convidou, a partir de meados da década de 1950, Yanka Rudzka, para fundar e dirigir a primeira Escola de Dança brasileira; Hans Joachim Koellreutter, maestro e seguidor de Arnold Schoenberg, que coordenou os Seminários Livres de Música - atraindo Walter Smetak e Ernest Widmer; Agostinho da Silva, pesquisador português, para a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia (CEAO); Eros Martim Gonçalves, que dirigiu a Escola de Teatro, patrocinada pela Fundação Rockefeller; bem

---

<sup>27</sup> A Universidade da Bahia federaliza-se apenas em 1965.

como a arquiteta italiana Lina Bo Bardi, convidada para ministrar aulas na Faculdade de Arquitetura em 1958.

O grupo mencionado encontra eco em outros agentes atuantes na cidade, tal como Walter da Silveira, Glauber Rocha, Thales de Azevedo, o arquiteto Diógenes Rebouças, o crítico de arte e jornalista Clarival do Prado Valadares - que terá papel decisivo na realização e repercussão da Bienal da Bahia -, entre outros. Segundo Walter Mariano (2007, p.54), a Universidade da Bahia seguia um movimento já corrente na Universidade de São Paulo (USP), quando agregou em seu corpo docente intelectuais brasileiros e estrangeiros como Lévi-Strauss e Roger Bastide.

O efeito da gestão de Edgard Santos, que Antônio Risério descreve superlativamente, elevou a Bahia – basicamente a capital e, por extensão, o recôncavo - ao *status* de uma “província planetária”, em rompimento com isolamento que vinha sofrendo, imposto pelas oligarquias locais desde o século XIX. Essa noção, entretanto, resguarda uma característica peculiar do “vanguardismo” baiano e de forma mais ampla, da modernização cultural baiana. Risério advoga a tese de que a vanguarda realizou uma operação de “sincretismo cultural”, onde o “passado tradicional”, vinculado aos valores de uma sociedade agrária e barroca, as “culturas autóctones”, de descendência africana e os valores modernizantes/cosmopolitas, se conciliariam em busca de uma formação original. Tal movimentação, contudo, comporta uma série de conflitos e violências prescindidos pelo autor, especialmente a partir da implantação do regime autoritário – influência pouco comentada nessa análise. Como vimos anteriormente, a operação “sincrética” e conciliatória da formação cultural baiana era (e ainda o é) uma narrativa que beneficiava setores dirigentes da sociedade baiana, a quem interessava a inclusão e dominação das classes populares.

A Bienal da Bahia, por outro lado, representa justamente o ponto “incandescente” da “*avant-garde*” baiana defendida por Risério, onde agentes do sistema político e artístico se dividem segundo suas concepções estéticas e políticas, destacando-se parte dos primeiros modernistas já estudada e aquela que encabeçou a realização desse projeto, curiosamente não destacada na dissertação do antropólogo baiano.

### 1.2.2 A arte abstrata e a ideia de internacionalização da arte moderna

Ao mesmo tempo que a noção de *avant-garde*, ou vanguarda estética, tenta abarcar o conjunto de mudanças ocorridas nos aspectos cultural e artístico baianos em meados do século XX, perde de vista a profundidade das divergências de natureza política, social e estética entre os agentes que constituem esse meio da arte, especialmente no que diz respeito à relação que estabelecem com a modernidade.

A implantação da universidade, congregando a tradicional Escola de Belas-Artes formou um grupo de artistas que se autodenominaram pertencentes a uma “segunda geração modernista” com a intenção de se distanciar dos modernistas já evidentes, uma operação bastante paradoxal, uma vez que temporal e geograficamente todos os seus integrantes estão muito próximos. Um efeito colateral desses termos é invisibilidade de artistas como Mestre Didi e Agnaldo Manoel dos Santos, que transitavam os mesmos espaços. Para o artista e professor Juarez Marialva Tito Martins Paraíso (1934), que sustenta essa querela, ele e seus pares estariam engajados na continuidade do processo conhecido como *internacionalização da arte moderna*. Em suas palavras:

A partir da presença de Maria Célia Calmon, revolucionária precursora do ensino moderno e interativo, e de vários e históricos acontecimentos, como o curso de extensão de gravura de Mário Cravo Jr., em 1957, e a exposição coletiva de novos professores e alunos no Belvedere da Sé, logo após a saída de arquitetura da escola, tem início a reação ao ensino acadêmico. Na década de 60, a escola passa a ter uma indiscutível hegemonia no processo da "Internacionalização da Arte Moderna" na Bahia, pela ativa participação do seu quadro docente renovado. (PARAÍSO, 2002, p. 7)

Se o primeiro fluxo de modernistas foi estimulado e igualmente estimulou a criação de uma “imagem da Bahia”, ancorada em uma identidade local/provinciana, os artistas formados em contexto universitário voltaram-se à prerrogativa supostamente universalista da Arte Moderna, caracterizada no pós-guerra pela linguagem abstrata nas suas diversas vertentes (geométrica, informal ou lírica), difundidas a partir do ocidente, sobretudo de Nova Iorque e Paris. Além de Juarez Paraíso, nesse cenário são mencionados com frequência João José Rescala (1910-1986), Lênio Braga (1931-1973), Riolan Coutinho (1932-1994), Calazans Neto (1932-2006), Sante Scaldaferrri (1928-2019), Lygia Milton, Leonardo Alencar (1940), Luiz Gonzaga (1936), Betty King (1932), Adam Firnekaes (1909-1966), Liana Bloisi (1943),

Pasqualino Magnavita (1929), Emanuel Araújo (1940), Sonia Castro (1934), Hélio Oliveira (1932-1962) e Edison da Luz.<sup>28</sup>

Parte significativa desses artistas, especialmente Juarez, Riolan Coutinho, Calazans Neto, Sante Scaldaferri, Betty King, Adam Firnekaes e Luiz Gonzaga, dedicou-se a pesquisas em diálogo profundo com o abstracionismo informal, disputando sua participação no referido processo de “internacionalização”, ou seja, o informalismo não era visto como “estilo” ou “movimento”, mas como tendência internacional a ser seguida, tal como aponta Aracy Amaral: “a partir dos anos 1940 o meio artístico brasileiro de artes visuais começa a apontar uma acentuada tendência internacionalista, que marcaria a postura das novas gerações de artistas brasileiros nos grandes centros urbanos, nas décadas seguintes do século XX” (AMARAL, 2006, p.200). O diálogo com esse fluxo por parte dos baianos pretendia, assim como São Paulo, retirar a Bahia da situação de isolamento cultural em relação ao recente fenômeno de uma cultura internacionalista do pós-guerra.

Ao longo da década de 1950 e início de 1960, a noção de internacionalização foi trabalhada em diversos campos, sendo frequentemente utilizada em referência à política econômica brasileira, mais exatamente à “política de substituição” (COELHO, 2002) do governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961), que consistia em tentar produzir internamente aquilo que o Brasil importava a duras penas, como bens duráveis e semiduráveis, além de retirar do país o estigma de exportador de matéria-prima. Tal agenda influenciou a produção cultural de modo que o Cinema Novo, a Bossa Nova (RISÉRIO, 1995, p.19). Cabe lembrar, no caso das artes visuais, que o movimento da Poesia Concreta, encabeçado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, assumiu a qualidade de uma arte de “exportação” (*Ibid.*, p.83). Cabe lembrar, entretanto, que o concretismo possui paralelos na América Latina, mais exatamente em países como a Argentina e Venezuela, que participavam ativamente da Bienal de São Paulo.

O início dessa “desprovincialização” ou internacionalização das artes brasileiras é marcada pela criação da Bienal Internacional de São Paulo, iniciativa do industrial e mecenas

---

<sup>28</sup> A rigor, essas atribuições podem variar de acordo com a perspectiva daqueles que se sentem pertencentes a esse grupo, mas aqui estão citados aqueles, sobretudo formados pela universidade, que se interessaram pela “internacionalização da arte moderna” em Salvador. Cf MARIANO, Walter. ETSEDRON, o avesso do Nordeste. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Salvador, Bahia, 2005; MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. Juarez Paraíso: estruturação, abstração e expressão nos anos 1960. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. Salvador, 2008.

Francisco Matarazzo Sobrinho. A citação conhecida de Mário Pedrosa no artigo *A Bienal de cá para lá* (1970) ilustra muito bem o entusiasmo com o evento:

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. (PEDROSA, 1970, In: MAMMI, 2015, p.444)

Aqui, a noção de internacionalização foi constantemente enfatizada pelo idealizador do evento em suas primeiras edições. Segundo o professor e pesquisador Teixeira Coelho, desde a apresentação escrita para o primeiro catálogo da primeira edição da mostra, a palavra de ordem da Bienal de São Paulo era internacional, acompanhada por seus derivados como *internacionalizar-se*, que, em tese, “esta palavra significa tanto que a arte brasileira deveria simplesmente atravessar a fronteira e fazer-se visível no exterior quanto incorporar aqueles traços da arte estrangeira que a tornariam uma arte equivalente à arte feita lá fora e, portanto, passível de ser vista, de ser enxergada lá fora)” (COELHO, 2002, p.80). Tal *locus* discursivo era traduzido em estratégias diversas do ponto de vista crítico e expositivo, na qual referências estrangeiras exibidas no Brasil - sobretudo europeias e norte-americanas - seriam incorporadas pela arte brasileira a fim de garantir visibilidade equivalente “lá fora”. Em miúdos, tratava-se de “(...) exposição da arte estrangeira ao artista brasileiro, se não ao público brasileiro, e exposição da arte brasileira à crítica, aos museus e depois aos curadores estrangeiros” (COELHO, 2002, p.84). Por outro lado, problematizando visões otimistas a respeito dessa operação, Aracy Amaral nos lembra da falta de “reciprocidade” na recepção da arte brasileira em circuitos estrangeiros – leia-se Europa e Estados Unidos da América -, isto é, “(...) não existiu nunca – a não ser na última década [1990] – a recíproca de que nossos artistas viam a arte feita no exterior e a arte brasileira passava a ser vista pelos críticos e diretores de museus do exterior” (AMARAL, 2002, p.21).

O argumento de Amaral faz sentido quanto ao contraste existente na circulação de artistas estrangeiros no Brasil e brasileiros no exterior. Entretanto, não é possível afirmar que apenas a partir da década de 1990 isso passa a ocorrer, uma vez que o maior entusiasta do Neoconcretismo, especialmente Lygia Clark e Hélio Oiticica, foi o britânico Guy Brett, que desde os anos 1960 organizou mostras de artistas brasileiros na galeria Whitechapel em Londres, além de ter publicado artigos sobre eles.

A participação dos Estados Unidos da América no sistema artístico do Brasil durante o pós-guerra é um bom exemplo para entender que a internacionalização não se tratava apenas de uma abrangência geográfica, mas de uma perspectiva de desenvolvimento transnacional ou associada. Essa relação pode ser ilustrada na cooperação entre o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o *Museum of Modern Art*, o MoMA de Nova York, fundado em 1929. A criação do museu paulista, com uma coleção de obras doadas pelo vice-presidente norte-americano Nelson A. Rockefeller em 1946, representava os interesses da grande potência na Guerra Fria. Além disso, o Departamento de Estado dos Estados Unidos demonstrava entusiasmo na “formatação de um museu de arte moderna subsidiado pela iniciativa privada, pautado por uma política de cooperação entre a burguesia local e o capital estrangeiro” (ALVES *apud* SPRICIGO, 2010, p.110). O projeto difere daqueles do Rio de Janeiro, Distrito Federal e Bahia, onde o campo artístico não abriu mão da mediação estatal.

O contraponto da legitimação de uma arte “universal” ou “internacional”, alçada no monopólio euroamericano da crítica e da participação nas megaexposições cíclicas de arte, é reforçada pela historiadora Aracy Amaral em seu artigo *Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo* (2002), onde analisa a dimensão estética desse processo, isto é, “o que uma Bienal mostrava, internacionalmente, víamos aparecer nas tendências de muitos dos artistas brasileiros – e latino-americanos que regularmente vinham visitá-la, como os argentinos e uruguaios – na Bienal seguinte” (AMARAL, 2002, p.20). Nesse sentido, a Bienal Internacional de São Paulo foi escolhida para ser emblema do moderno, internacional e, mais tarde, do global no Brasil (COELHO, 2002), porém não passou incólume a reivindicações e protestos acerca da influência dos Estados Unidos durante a década de 1950 e da censura praticada pela Ditadura Militar contra as artes visuais entre meados e final dos anos 1960 (CALIRMAN, 2013; GREEN, 2009; SCHOROEDER, 2011; ZAGO, 2013).

Em Salvador, o desejo cosmopolita que percorria jovens artistas modernistas se espelhava, de certa forma, na experiência paulista. A abstração, como mencionado, já era pesquisada desde 1947 em sua corrente construtiva, tendo como precursores, respectivamente, os artistas, Rubem Valentim<sup>29</sup> e Mário Cravo Júnior (MIDDLEJ, 2009; 2012). Entretanto, foi entre os artistas da autodenominada “segunda geração” que a linguagem ganhou maior aceitação, incentivada pelo meio cosmopolita que tinha na universidade seu espaço por

---

<sup>29</sup> Apontado por Mário Pedrosa como o primeiro artista a investigar a abstração na Bahia. Cf PEDROSA, M. A contemporaneidade dos artistas brasileiros na Bahia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.5, 29 jan 1967.



excelência. Um reflexo disso ocorre em 1959, quando o Diretório Acadêmico da Escola de Belas Artes – presidido por Luiz Gonzaga – articulou a itinerância da Exposição Neoconcreta, a primeira experiência ocorrida após a do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MIDLEJ, 2012). A mostra foi inaugurada em 15 de novembro na Galeria do Departamento Municipal de Turismo. Os críticos e artistas do movimento e de fora dele que estavam envolvidos na exposição eram: Franz Weissmann e Amílcar de Castro, Lygia Clark, Aloisio Carvão, Hélio Oiticica, Reinaldo Jardim, Willys de Castro, Claudio Melo e Souza, Carlos Fernando Fortes de Almeida, Lygia Pape, o crítico Theon Spanudis e o crítico, escritor e artista Ferreira Gullar<sup>30</sup>. No mesmo ano, parte desse grupo veio à cidade de Salvador com o intuito de realizar uma programação de encontros e palestras. Essa foi a primeira ocasião em que os artistas Hélio Oiticica e Lygia Clark estiveram em Salvador, para onde a última retornou sete anos depois por ocasião da I Bienal Nacional de Artes Plásticas.

Encabeçando e nomeando o grupo da segunda geração modernista está Juarez Paraíso. Em janeiro de 1963, ele inaugurou uma exposição individual no MAM-BA, onde apresentou uma série de desenhos e pinturas onde experimentou, em viés informal, a linguagem abstrata (Figura 1 e 2). Até então, o jovem artista acumulara grande repertório modernista desde que começou a participar dos cursos da Escola de Belas Artes e consolidava suas convicções em torno da ideia de “internacionalizar” as artes visuais na cidade Salvador. De acordo com a cobertura do evento, publicada pelo Diário de Notícias, Paraíso afirmou: “o movimento plástico não é nacional”, isto é, “ainda está em curso a influência estrangeira que continua a entrar em grande escala no país”. Em face disso, Juarez propõe um diálogo com essas tendências, contudo, ocorrido a partir da Bahia.

---

<sup>30</sup> Cf GULLAR, F. Abre-se hoje a mostra neoconcreta na Bahia. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p.6, 11 nov. 1959 - 1º cad. Artes Visuais.

**Figura 1** - Exposição de Juarez Paraíso no Museu de Arte Moderna da Bahia, 1963.



**Fonte:** JUAREZ COM EXPOSIÇÃO NO MAMB: ONTEM. Estado da Bahia, Salvador, n.p., 16 jan 1963.  
Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia.

**Figura 2** - Juarez Paraíso. Desenho abstrato, 1962.



Nanquim (bico de pena) sobre papel, 77 x 56 cm.

**Fonte:** PARAÍSO, Juarez. A Gravura na Bahia. Desenhos e gravuras. Organizado por Claudius Portugal.  
Salvador: FCJA; COPENE, 2001.

Percebemos que Paraíso não se limitou apenas à suas investigações formais, mas também influenciou decisivamente o debate crítico da arte na Bahia. No ano de 1956, em plena efervescência do movimento de renovação da Universidade da Bahia, assumiu o corpo docente na Escola de Belas-Artes e promoveu o engajamento com as artes modernas na imprensa,

sobretudo o abstracionismo informal, escrevendo artigos para os jornais *A Tarde*, *Diário de Notícias* e *Tribuna da Bahia*. Essa vertente ganha maior capilaridade entre artistas residentes no estado a partir dos anos 1960, como ilustra o comentário de Clarival do Prado Valladares, destinado à exposição *Artistas Abstratos da Bahia* (Figura 3), inaugurada em 1964, no Instituto Cultural Brasil-Alemanha (ICBA):

A região brasileira onde menos se pratica a pintura abstracionista parece, aos que indagam pouco, ser a Bahia. Mas se a atenção procurar não o que mais se consome, porém o que mais acontece na intimidade da produção artística, logo se perceberá o volume impressionante da experiência abstracionista envolvendo os nomes consagrados de Mário Cravo, Jenner Augusto, Henrique Oswald, Genaro de Carvalho e outros.

Certo é que todos os mencionados exerceram, ou ainda exercem, a composição abstrata como experiência temporária, não se notando um compromisso definitivo.

O grupo presente nesta exposição – Adam Firnekaes, Juarez Paraíso, Sante Scaldaferrri, Calazans Neto, Riolan Coutinho e Luiz Gonzaga - revela mais decisão por um gênero de pintura e desenho de menor aplauso público. (VALLADARES, 14 mar 1964, p. 19)

Um dos artistas mais destacados desse grupo foi Adam Firnekaes, laureado na I Bienal da Bahia com uma Sala *Hors Concours*. Em pinturas exibidas em sua primeira individual, no ano de 1963, e em *Artistas Abstratos da Bahia* (Figura 3 e 4), não adotou como método simplificações formais do mundo visível, mas o uso de linhas, manchas que denotavam sua gestualidade com o pincel e o flerte com formas geométricas, porém, bastante irregulares.

**Figura 3** - Sante Scaldaferri. Cartaz da exposição Artistas Abstratos da Bahia. Instituto Cultural Brasil-Alemanha, 1964.



Impressão e colagem. 30 x 21 cm

Fonte: Acervo Adam Firnekaes.

**Figura 4** - Adam Firnekaes. "Pintura", 1963.



Fotografia em preto e branco de pintura.

Fonte: MOSTRA de Firnekaes. Diário de Notícias, Salvador, n.p., 4 de nov 1964.

No mesmo ano, de modo a consolidar as ideias fora do contexto baiano, inaugura-se na galeria do Instituto Brasil Estados Unidos (IBEU), em Copacabana, no Rio de Janeiro, a mostra intitulada *Artistas Novos da Bahia* (LEITE, 06 jun 1963). Organizada pelos galeristas Marc Berkowitz e Max Justo Guedes, e apresentada – mais uma vez - por Clarival do Prado Valladares, a mostra, cujo nome faz alusão (ou trocadilho) a *Novos Artistas Baianos*, reuniu o grupo formado por Riolan Coutinho, Juarez Paraíso, José de Domo, Pasqualino Magnavita, Sante Scaldaferri, Silvio Robatto, Leonardo Alencar, Hélio Oliveira e Calazans Neto, exibindo pela primeira vez esses artistas juntos a um público externo.

O desejo de ampliação das fronteiras será a grande tônica do discurso dos organizadores e entusiastas da primeira Bienal da Bahia, como Clarival do Prado Valladares. Em seus textos, o crítico fará um paralelo entre experiências de exposições de abrangência internacional e a proposta da Bahia, que embora selecionasse artistas dentro dos limites nacionais, reforçaria um “espírito universal do acontecimento” (VALLADARES, 1966, n.p.). Como veremos, o discurso da organização e da crítica, os modos de exibir e a premiação do evento se baseiam principalmente nos modelos da Bienal de São Paulo e, em menor escala, da Bienal de Veneza.

Não obstante, antes da megaexposição se criará outro fator de grande peso para seu surgimento. Assim como em São Paulo, antes de consagrar a internacionalização com criação de uma bienal, funda-se um Museu de Arte Moderna. O projeto soteropolitano, sob a tutela da arquiteta e pesquisadora Lina Bo Bardi, ganhará contornos bastante particulares, especialmente no que diz respeito à acepção de modernidade brasileira, sobretudo baiana.

### **1.2.3 O Museu de Arte Moderna da Bahia e a ideia de uma “Bienal Nacional”**

A proposta de criação de um museu dedicado à Arte Moderna na Bahia foi citada primeiramente por José Valladares, em 1957. O diretor do Museu do Estado afirmou que não havia, naquele momento, “nenhum museu que se dedicasse ao estudo e à difusão da arte moderna no Brasil” (RUBINO, 2002, p. 164), o que, sabe-se muito bem, é um equívoco, dada a notória existência dos dois museus homônimos criados nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro ainda na década de 1940. Reproduzindo estas palavras, o governador em exercício, o General Juracy Magalhães, declarou:

É certo que existem [no Brasil] muitos museus: nenhum, porém, se dedica ao estudo e à difusão do conhecimento da arte moderna. Também é certo que, nas grandes cidades do mundo, funcionam museus desse tipo. Mas, quando a Bahia se distingue nacionalmente, e até internacionalmente, por seus artistas modernos, quando acolhe e inspira grandes artesãos contemporâneos de outras terras, quando se inquieta por conhecer o trabalho e a crítica que se faz em torno dos maiores criadores de nosso tempo, não se indaga se ela imita uma atitude estranha aos seus conceitos e à vivência, admite-se que lhe seja próprio agir e refletir desse modo. E, de fato, a Bahia [Salvador] deve ser uma cidade aberta às expressões contemporâneas da arte. A tradição de seus aspectos reclama esse favorecimento. (A FORMAÇÃO DO MUSEU... *apud* RUBINO, 2002, p. 164)

Percebe-se que Salvador – genericamente nomeada como Bahia - é tomada na fala de Magalhães como um lugar que não deve “ficar para trás” na disputa cosmopolita, contudo, considerando sua tradição e peculiaridade. Persistindo nessa ideia, “a cidade da Bahia” seria capaz de se equiparar à capital federal, o Rio de Janeiro, assim como São Paulo o fez. Para isso, visto que nos dois últimos havia associação entre a universidade pública e os museus de “Arte Moderna”, cabia à Bahia a criação do seu.

Em 1959, o governador recém empossado, junto ao Secretário de Educação e Cultura Wilson Reis, incube José Valladares de convidar um grupo de interessados para a criação de um Museu de Arte Moderna. Entre os primeiros participantes estão: o seu irmão, Clarival do Prado Valladares, o crítico de cinema Walter da Silveira; Godofredo Filho, representante do SPHAN baiano, e os artistas Mário Cravo Júnior e Carlos Bastos. Todavia, quando o museu é oficialmente criado por meio da lei estadual 1.152 de 22 de junho de 1959, institui-se um conselho diretivo composto inicialmente pelo empresário e mecenas Assis Chateaubriand, o reitor Edgard Santos, o professor Clemente Mariani Bittencourt, o professor Miguel Calmon, Gileno Amado, Fernando Correia Ribeiro e a primeira-dama Lavínia Magalhães, eleita presidente.

O cenário, então, tonou-se bastante propício para que se convidasse um nome destacado para a direção do novo museu. Conhecida a partir do projeto do Museu de Arte de São Paulo, desenvolvido junto a Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi inicia sua relação com Salvador em 1958, quando chega à cidade a convite do arquiteto Diógenes Rebouças para lecionar no Curso de Arquitetura da Escola de Belas-Artes da Bahia (RISÉRIO, 1995; RUBINO, 2002). A pesquisadora retorna logo em seguida, a convite da primeira-dama, Lavínia Magalhães para encabeçar a criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, mantendo presença frequente na cidade.

Ainda em 1958, passa a editar uma seção no jornal Diário de Notícias, pertencente à sucursal do conglomerado de comunicação administrado por Assis Chateaubriand – a Diários Associados -, onde poderá disseminar suas ideias. Intitulado *Olho sobre a Bahia*, as publicações dividiam espaço com colunas de receita de bolo e comportamento feminino, levantando temas comuns às outras publicações da arquiteta, como a revista *Habitat*, ou seja, abordava “a cultura popular, a modernidade, arquitetura e urbanismo, o patrimônio histórico e o folclore” (RISÉRIO, 1995, p. 167).

No espaço dedicado aos seus textos, Lina adotava frequentemente um tom de crítica ao processo de urbanização da cidade de Salvador, revisando pressupostos da arquitetura e urbanismo modernos. Na edição de 14 de setembro de 1958, a arquiteta introduz o personagem fictício do “arquiteto planejador”, cuja criação se apartava da realidade, do passado, e voltava-se à abstração “pura” ou “autônoma”. O editorial chamou a atenção para a figura de Oscar Niemeyer, encarregado de projetar Brasília, por sua aproximação com a ideia de *l’art pour l’art*, isto é, priorizando a autonomia da forma em detrimento das necessidades humanas implicadas no espaço social. Se por um lado a pesquisadora se opunha à essa concepção predominante de arte e arquitetura moderna, que promove a negação do passado e do entorno cultural, por outro ela também não aderiu à parcela da intelectualidade que exaltava o barroco - majoritária na Bahia - como elemento chave na formação discursiva de uma identidade brasileira e original no século XX<sup>31</sup>. Procurando um sentido diferencial para a modernidade, apoiou-se nas culturas e artes populares da região Nordeste. A constelação de objetos de uso cotidiano, incluindo candeeiros, painéis, cestos, entre outros produzidos pelas classes populares, seria a “matéria-prima” para propor uma identidade brasileira baseada no binômio nacional-popular (*Ibid.*, p. 171).

Em suma, tentando se distanciar dos folcloristas que ainda tinham espaço em sua época, Lina não tomava o pré-artesanato<sup>32</sup> regional como um elemento estático, ou uma reunião acrítica de objetos que informavam uma pretensa “ciência sobre o popular” (ORTIZ, 1982, p. 69-74), mas como elementos capazes de definir um futuro cultural para o Brasil, se tomado como base finita de um “design nacional”. A premissa dialoga diretamente com a formação da arquiteta, baseada nos princípios utópicos de Walter Gropius, que aplicado a Bauhaus propôs,

<sup>31</sup> A exemplo disso, Antonio Risério (1995, p.169) afirma que “Roger Bastide, também com passagens erráticas pela Bahia da era Edgar Santos, via nesse estilo uma possibilidade para a arte moderna brasileira se precaver contra a imitação do que se passava na Europa ou nos Estados Unidos (...)”.

<sup>32</sup> Lina assim o chamava por não encontrar corpo social comparativamente ao artesanato europeu. Cf BARDI, Lina Bo. Tempos de grossura: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994, p.5-41.

a grosso modo, um ensino onde haveria a participação de artistas e artesãos para a produção do design. Assim foram lançados os pressupostos conceituais para a criação de duas ambições de Lina, um museu de arte popular e uma universidade popular. Por outro lado, o espaço no jornal também serviu para a aproximação da diretora do museu com o jovem estudante Glauber Rocha, com quem estabeleceria parcerias futuras (RUBINO, 2002, p.168).

Diferenciando-se de seus homônimos do sudeste brasileiro, o Museu de Arte Moderna da Bahia surgiu como uma instituição de natureza pública. A inauguração oficial aconteceu no dia 6 de janeiro de 1960, em uma sede provisória, instalada no *foyer* do recém-incendiado e desativado Teatro Castro Alves. O acervo inicial contou com a doação de 87 obras do Museu de Artes do Estado, e as exposições realizadas em seu contexto também contaram com empréstimos realizados de outras instituições, como foi o caso da exposição de Degas, realizada com vinte esculturas do artista tomadas de empréstimo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, o MASP (PEREIRA e ANELLI, 2001). Além disso, as exposições contemplaram artistas de diferentes origens e perspectivas no que concerne às artes modernas.

Glauber Rocha, em artigo para o Jornal da Bahia em setembro de 1960, lista as exposições realizadas no primeiro ano de existência, entre as quais “Sete Artistas Baianos”, que apresentou Calazans Neto, Jacyra Oswald, José Maria, Juarez Paraíso, Henrique Oswald, Riolan Coutinho e Sante Scaldaferrri, bem como as exposições de Burle Marx, Manabu Mabe, Santaley e William Hyter<sup>33</sup>. Tal conjunto diverso reforça a tendência de internacionalização que caracterizou o sistema da arte a partir da década de 1950 no Brasil (GARCIA, 2012, p. 36), lastro importante para a criação de uma bienal.

Em 1960 já se aventava a criação de uma bienal na Bahia. Curiosamente, no mês de abril, o jornal Tribuna da Imprensa, fundado por Carlos Lacerda, informa que a primeira-dama Lavínia Magalhães “firmará convênio com Francisco Matarazzo, estabelecendo as bases da exposição, ou seja, todos os artistas classificados [para exibição na Bienal da Bahia] terão salas especiais na próxima Bienal Internacional de São Paulo” (BIENAL NA BAHIA DARÁ SALA EM SP, 26 abr 1960, p.11). O regulamento da parceria estaria sendo feito em conjunto pelo Museu de Arte Moderna da Bahia e o de São Paulo.

---

<sup>33</sup> Cf ROCHA, Glauber. MAMB não é museu: é escola e "movimento" por uma arte que não seja desligada do homem. Jornal da Bahia, Salvador, n.p., 21 set 1960.



Se tomarmos como diretriz a exposição Bahia no Ibirapuera, Lina não parecia ser entusiasta de uma bienal nos moldes da experiência proposta por Matarazzo, especialmente quando seu companheiro era crítico ferrenho desse projeto. Em parceria com o dramaturgo Eros Martim Gonçalves e o patrocínio da Universidade da Bahia, a mostra foi montada em um espaço montado na área externa do Pavilhão da Bienal e contrastou com a mostra em diversos aspectos<sup>34</sup>. Lina e Martim Gonçalves propunham a ampliação da concepção de “Arte” desde a inserção de objetos de uso cotidiano e religioso, produzido por indivíduos “alheios” às regras do sistema artístico, até o uso de aromas, folhas e sons que chegavam a inventar uma Bahia pré-moderna, ou pré-industrial – o que ia, de certa forma, de encontro a industrialização em curso no estado. Assim se desenhavam as linhas gerais que conduziriam o trabalho de Lina a frente do Solar do Unhão alguns anos depois.

Em passagem por São Paulo, 20 de março de 1961, Lina foi abordada por Quirino da Silva. No encontro, o colunista do Diário da Noite a indaga sobre a realização de uma “Bienal Nacional de Arte Contemporânea” na Bahia. Em resposta, ela afirma: “Já estamos organizando a primeira, prevista para o mês de maio de 1962”, e destaca a colaboração do jornalista e colecionador Odorico Tavares, figura-chave para a legitimação das artes visuais baianas. No mesmo ano, o jornal A Tarde, de 29 de novembro, noticiou o evento de anúncio de Mário Pedrosa como o novo diretor do MAM-SP, bem como as previsões da Bienal de São Paulo daquele ano. Ao ser questionado sobre o que havia de concreto em relação à realização de uma bienal na Bahia, nos anos pares à Bienal Internacional de São Paulo, Matarazzo Sobrinho, declarou que “a Bienal Bahiana (sic) não ultrapassará a fase especulativa” (7 DIAS DAS ARTES PLÁSTICAS, 29 nov 1960, p.4), o que, contrariando as expectativas do industrial, não ocorreu.

Em agosto do mesmo ano, por meio de intenso *lobby* feito por Lina Bo Bardi, o governador Juracy Magalhães desapropria o Solar do Unhão do conjunto de pequenas fábricas e depósitos de produtos inflamáveis à beira da recém construída Avenida Contorno. O complexo à beira-mar efetivaria as ambições de Bo Bardi quanto a concepção de modernidade que advogava para a Bahia, e futuramente para o Brasil. Ela almejava a construção de um centro de documentação dos objetos, artefatos e técnicas encontrados no Nordeste, e uma escola de

---

<sup>34</sup> “Bahia” canalizava as diversas disputas envolvendo os mecenas Matarazzo e Chateaubriand, tendo a Bienal Internacional de São Paulo como pivô e Pietro Maria Bardi como um de seus principais críticos. Cf RUBINO, Silvana. Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2002, p.130-140; p.193.

tecnologias autóctones (PERROTTA-BOSCH, 2021, p.154), ou melhor, o Centro de Estudos e Trabalho Artesanal (Ceta), onde, segundo Francesco Perrotta-Bosch:

Objetivava-se, portanto, mais que a apreciação visual de um visitante de galeria de arte ou a elaboração de artesanato como bugiganga a ser vendida aos turistas em férias – o que Lina chamava de *folklore*, com uma intencionalmente irônica grafia em inglês. Projetava-se, uma espécie de universidade na qual o pré-artesanato nordestino fundamentaria a elaboração de uma indústria moderna. (PERROTTA-BOSCH, 2021, p.154, grifo do autor)

O programa dialogava diretamente com os debates que envolviam a criação da Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), empenhada por Celso Furtado, um dos interlocutores do Lina. Ao mesmo tempo, o Solar do Unhão possuía outro apoiador, o então Ministro da Educação, Darcy Ribeiro. Em visita a Bahia, o antropólogo expressou entusiasmo com o projeto, ao contrário da intelectualidade baiana, distante e até mesmo reativa ao projeto de restauração do Unhão, ou seja, não faltaram ressalvas sobre o projeto. O crítico de arte Mário Pedrosa viu um equívoco na instalação de um museu de “Arte Moderna” à beira-mar. Segundo ele,

O velho Solar do Unhão, transformado em museu de arte popular, é de uma apresentação admirável. Só que não é conveniente pretender instalar ali um ‘museu de arte moderna’, pois, debruçado sobre o mar, as condições de preservação das obras, sobretudo pictóricas, se tornam extremamente difíceis, exigindo um aparelho tecnológico museográfico extremamente completo e caro. (PEDROSA, 15 jan 1967, p.3)

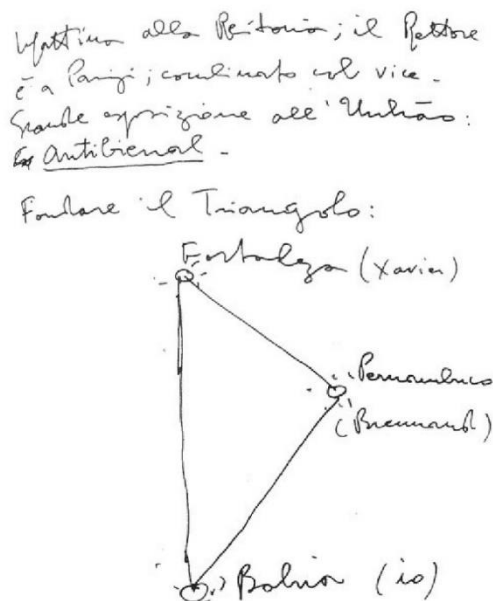
De modo mais sutil, Diógenes Rebouças, responsável pela vinda de Lina à Bahia para o exercício de suas funções junto à Faculdade de Arquitetura da Universidade da Bahia, também empreendeu uma campanha contra a ocupação do Solar (PERROTTA-BOSCH, 2021, p.154). A contragosto dos opositores, a sede do MAMB permanece em frente ao Largo do Campo Grande até 1963, quando é transferido provisoriamente para o Solar do Unhão, onde se inaugura simultaneamente o MAP, no início do governo de Lomanto Júnior, com quem Lina possuía pouco diálogo. No mesmo ano, em matéria do Jornal da Bahia de 15 de setembro, a diretora novamente é questionada sobre os boatos de uma bienal nacional a ser realizada na sede do Solar do Unhão. Entretanto, dessa vez, ela nega a realização da exposição:

A reportagem do JB conseguiu apurar junto ao MAMB que não se trata de uma propalada “bienal do nordeste”, mas simplesmente de uma exposição com fins culturais. A mostra não será fixada como atividade a ser realizada de dois em dois anos, o que nega a qualidade de “bienal”, nem terá as mesmas características das Bienais brasileiras, ou seja, não se trata de um concurso

público de arte, não havendo prêmios nem escolha dos melhores. (ARTISTAS NORDESTINOS..., 15 set 1963)

Um vestígio conhecido de Lina Bo Bardi com relação a ideia de bienal (ou seu oposto) data de 1963 e pode ser encontrado em seu diário (Figura 5). Em sua trajetória na Bahia, Lina foi apresentada à algumas iniciativas da região Nordeste com as quais estabeleceu parcerias, como uma alternativa para seu crescente isolamento político na Bahia. O Movimento Popular de Cultura fundado por Abelardo da Hora e descrito pelo mesmo como uma “universidade popular”, o Museu de Antropologia do Recife, definido por Gilberto Freyre como uma “etnogênese quilombola”, o Museu de Arte da Universidade do Ceará, fundado por Lívio Xavier; bem como o movimento estudantil de Salvador, organizado a partir das ações do Centro Popular de Cultura, subsidiaram a ideia de construir uma Universidade Popular no Solar do Unhão, posteriormente reformulada. “*Fondare il triangulo*” [Fundar o triângulo], ela escreveu em seu diário, acima de um diagrama que conectava os seguintes pontos: Fortaleza (Xavier), Pernambuco (Brennand) e Bahia (*io*) (LIMA, 2013, p.103). O esquema proposto, que se pretendia “uma grande exposição no Unhão: antibienal”, era coerente com o título, afinal, era intenção de Lina se distanciar da dependência com os grandes centros da arte no Brasil, notadamente São Paulo ou Rio de Janeiro. O conceito também se enraizava nas críticas do casal Bardi em relação à Bienal de São Paulo, à qual Pietro Maria Bardi questionava como uma mostra do século XX poderia copiar os estatutos de Veneza, criada no final do século XIX. Outro ponto relevante para ambos é que, embora permitisse uma atualização de São Paulo e do Brasil em relação ao circuito internacional, a Bienal de São Paulo instituíra como referência a ser seguida a arte produzida entre Europa e Estados Unidos, produzindo modismos (RUBINO, 2002, p.193). As críticas, volta e meia, tinham como pano de fundo as disputas entre Matarazzo e Chateaubriand. A “antibienal”, portanto, priorizaria outro desenho do diagrama de forças que engendra o campo artístico, além de inaugurar um novo formato de grande exposição, descentralizado em relação ao próprio Nordeste.

**Figura 5** - Lina Bo Bardi. “*Founding a Triangle*”. Notas do diário, 31 de maio de 1963.



**Fonte:** LIMA, Zeuler R.M. de A. Lina Bo Bardi. Yale University Press, 2013. p.103

Logo depois os diálogos para o ambicioso projeto se dissiparam, especialmente com Brennand. Lina então revelou a proposta da exposição chamada preliminarmente de *Civilização Nordeste*<sup>35</sup>, a ser realizada no mesmo ano, reunindo um grande conjunto de arte popular<sup>36</sup>. A mostra contaria também com obras de vinte artistas plásticos nordestinos, entre os quais: Vicente do Rego Monteiro, Floriano Teixeira, Aurelino e Pedroso, Nacif Guner, Calazans Neto e Sante Scaldasferri (ARTE POPULAR.... 5 nov. 1963, p.2). O evento também seria mote para a inauguração do Museu de Arte Popular (MAP) na mesma sede.

No ano seguinte, antes que pudesse dar continuidade às atividades na direção dos museus, o Jornal da Bahia do dia 07 de agosto anuncia o pedido de afastamento de Lina das suas funções no Solar do Unhão. Já se passavam cinco meses desde a deflagração do golpe de 31 de março, portanto, o ato fazia parte, segundo a coluna de Newton Sobral, de uma “inquisição cultural que dia a dia vai expulsando da Bahia os poucos valores que alguma coisa poderia fazer para engrandecê-la”. Em seu lugar, tomou posse interinamente Renato Ferraz,

<sup>35</sup> Nomeada assim em oposição à ideia de “barbárie”, advogada por Walter Benjamin.

<sup>36</sup> Lina não concebia os objetos da cultura material e popular do Nordeste como artesanato, uma vez que o processo de produção não se assemelhava àquele surgido na Europa. Ora a chamava de cultura pré-artesanal, ora de arte popular. Cf SUZUKI, 1994.

aguardando o retorno de seu cunhado, o artista Mário Cravo Junior, que participava de um período de estudos em Berlim. Este último, a quem Lina não se pronunciou mais a respeito desde então, também será um dos maiores críticos da Bienal Nacional de Artes Plásticas.

### **1.3. As artes visuais e a Ditadura Militar: o golpe civil-militar e as primeiras reações**

#### **1.3.1 O golpe civil-militar e os impactos na cidade de Salvador**

Até os eventos que culminaram no fatídico dia 1 de abril de 1964, uma atmosfera de tensão percorria os grandes centros do país. A agenda popular-reformista do presidente João Goulart (GASPARI, 2002) aliada à mobilização estudantil e popular, colidia com os interesses dos grupos que integravam a classe dirigente brasileira, basicamente composta por industriais urbanos e agrícolas. Tal ambiência é relatada por Lina Bo Bardi no texto *Cinco Anos Entre os Brancos*:

A situação precipitava, o medo da classe dirigente aumentava dia a dia: frente a agressividade dos estudantes, frente a possível explosão das fronteiras da velha cultura acadêmica, cujo fantasma ameaçador era a Universidade de Brasília, frente a alfabetização em massa, praticada, com o sistema Paulo Freyre principalmente por estudantes da UNE, frente a pressão de toda a estrutura do país chegado ao máximo de autodesenvolvimento nos limites da velha estrutura, que necessitava para sobreviver daquelas reformas que a classe privilegiada não queria conceder a preço nenhum. (BARDI, 1967, p.I)

No dia 31 de março de 1964, instalou-se em Minas Gerais o movimento militar que exigiu a deposição do presidente da república João Goulart. Na Bahia, segundo Luís Henrique Dias Tavares, “no primeiro instante, o governo Lomanto Junior preparou um manifesto de solidariedade ao presidente ameaçado, mas não chegou a divulgá-lo” (TAVARES, 2001, p. 474). Na manhã seguinte, o centro da cidade de Salvador estava guardado por soldados empunhando armas. Naquele dia não ocorreram motins, greves em fábricas, ou estradas de ferro e boa parte da sociedade baiana seguia alheia aos acontecimentos, até quando “a Câmara Federal votou a vacância da Presidência ainda com o presidente João Goulart no território nacional” (*Ibid.*, p.474).

A imprensa baiana, por sua vez, informava parcialmente seus leitores. Os principais jornais da época, A Tarde e Jornal da Bahia divergiam quanto ao posicionamento sobre o novo

regime. Enquanto o primeiro, em tom bastante crítico ao governo Goulart, qualificou o 1º de abril como dia “glorioso” (ARAÚJO, 2008, p.29), o segundo, às vésperas alertava o crescimento da atmosfera golpista.

No dia seguinte à formalização do golpe civil-militar, instalou-se a repressão. A fim de garantir o impedimento de qualquer levante ou organização popular, o Estado Autoritário passa a intervir em sindicatos, na zona rural, rebaixa salários, expurga opositores nos escalões baixos das Forças Armadas, instala inquérito militar nas universidades, invade de igrejas e pastorais, dissolve organizações estudantis, suspende direitos civis, entre outras arbitrariedades<sup>37</sup> (SCHWARZ, 2008, p. 71). A acossada desencadeada nas primeiras semanas do regime, onde foram presas quase cinco mil pessoas, recebeu, entre os militares, o nome de “Operação Limpeza” (GASPARI *apud* CARDOSO, 2012, p.22). Em Salvador, diversas prisões foram realizadas a ponto de lotar os quartéis da 6ª Região Militar. O quartel do Barbalho, por exemplo, um dos pontos mais importantes para prisões e torturas durante o regime na capital baiana, contava com celas cheias. Diante disso, foi requisitado pelo comando da região um navio da Companhia de Navegação Baiana para transformá-lo em prisão. Professores, intelectuais, jornalistas, operários, outros profissionais liberais - entre os quais estavam artistas - foram presos sob a alegação de atividade comunista ou subversiva (TAVARES, 2001).

Lina Bo Bardi, neste momento, ainda ocupava o cargo de diretora do Museu de Arte Moderna da Bahia e do Museu de Arte Popular, expedindo decisões a partir de sua residência em São Paulo, onde foi recomendada a ficar e evitar o retorno à capital baiana. Embora as posições da diretora a respeito da ditadura não fossem segredo, não há inquéritos militares ou qualquer perseguição pontual documentada, aliás, os militares a desconheciam enquanto figura pública<sup>38</sup>.

Iniciada a caçada aos opositores, o governador do estado, Lomanto Júnior, encontrava-se diante de um dilema: eleito por uma agenda alinhada aos anseios reformistas do presidente da República João Goulart, viu-se ameaçado, o que o obrigou a recorrer a acordos, mediados entre parte conservadora do clero e militares, a fim de assegurar o restante do seu mandato. No dia 15 de abril, o político uniu-se a uma versão soteropolitana da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”, portanto, não haveria mais anteparo institucional que evitasse o ataque às liberdades no sistema cultural e artístico do Estado. Primeiro foram atingidas as iniciativas

<sup>37</sup> Cf SCHWARZ, Roberto. O pai de família e outros estudos. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.71.

<sup>38</sup> Cf PERROTTA-BOSCH, Francesco. Lina: Uma biografia. São Paulo: Todavia, 2021, p.409.

populares, como o fechamento e ataque a sindicatos e organizações civis, e depois aquelas de acesso à setores progressistas da classe dirigente. Por exemplo, houve a instalação de inquéritos na universidade e a interdição de uma série de atividades vinculadas à instituição, que era responsável por concentrar grande parte das atividades culturais. Muitos intelectuais e estudantes após o golpe se deslocaram, ora para o interior, compondo a resistência ao regime, ora para as capitais do sudeste, especialmente São Paulo e Rio de Janeiro, onde havia maior organização da resistência. O artista Lênio Braga, por exemplo, que era assumidamente comunista, abrigou-se em cidades do interior como Itapetinga entre 1964 e 1967, onde concluiu a Capela do Menino Jesus com esculturas em metal, madeira e pedra.

A sede do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes em Salvador, localizado na Escola de Administração da Universidade da Bahia, foi violada. Mobiliário, equipamentos, documentos e registros audiovisuais foram destruídos ou apreendidos para fazer parte de uma exposição realizada no Solar do Unhão, com o fim de educar a população sobre a ilegalidade das práticas atreladas ao comunismo.

Na Bahia, com o afastamento e a morte do Reitor Edgar Santos a Universidade tinha parado; a página semanal dos estudantes que o jornal “A Tarde” publicava tinha sido suprimida. Uma violenta campanha de imprensa tinha obrigado Martim Gonçalves a deixar a Bahia; a televisão e os jornais queriam reconstruir Castro Alves nos velhos moldes (o que aconteceu). O conhecido vulto da reação cultural, das tradições rançosas, da raiva, do medo, apareciam no horizonte. A VI Regido Militar, pouco depois de abril de 1964 ocupava o M.A.M.B. Apresentava a **Exposição Didática da Subversão**. Em frente ao museu os canhões da base de Amaralina. Cinco anos de trabalho duro, que revelou atitudes, covardias, defecções, velhacarias. (BARDI, 1967, p.I, grifo nosso)

O Exército solicitou ao Governo do Estado o espaço do Solar do Unhão para a realização da Exposição Didática da Subversão, e Renato Ferraz, responsável pelo museu na ausência de Lina Bo Bardi, autorizou o evento. Francesco Pierrotta-Bosch nos traz um panorama de como essa exposição fora montada.

Lá instalaram o que reprovavam: folhetos com manifestos comunistas, panfletos da campanha de alfabetização de Paulo Freire, bonecos de uma peça infantil do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), mensagens supostamente secretas e correspondências assinadas para membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), cartazes de propaganda governamental de países do outro lado da Cortina de Ferro e uma bandeira encontrada em um diretório estudantil da Bahia. Uma outra ala da exposição mostrava armamentos e aparatos de comunicação que o Exército teria apreendido da oposição durante a autoproclamada “revolução”, como fuzis, metralhadoras, revólveres, granadas e radiotransmissores. No local também passava um documentário a respeito da construção do Muro de

Berlim e das condições de vida no lado oriental da capital alemã, ali apresentadas com carregadas tintas funestas. A mostra findava com uma sala dos exemplos considerados positivos pelo regime militar (...) (PERROTTA-BOSCH, 2021, p. 411)

Na abertura oficial estavam presentes um contra-almirante da Marinha, um comandante da Aeronáutica, o coronel principal da Polícia Militar, um procurador-geral de justiça, o secretariado de Lomanto Junior, deputados estaduais, o secretário do jornal A Tarde e Odorico Tavares, representando o conglomerado dos Diários Associados. O jornalista e *marchand*, conhecido como o comissário de Chateaubriand na Bahia, continuaria a exercer papel chave na difusão das artes plásticas da Bahia sob a vigência do regime.

A ocupação autoritária do museu se deu com o fim de paralisar a dinâmica cultural imediatamente anterior à proclamação do regime. Desde o início da década de 1960, estudantes, artistas e outros agentes culturais, organizados a partir das universidades e organizações civis, tinham por objetivo a afirmação das culturas populares com vis ao projeto revolucionário, ou, em última instância, à superação do subdesenvolvimento. Contudo, essa movimentação não passaria incólume à reação de setores reacionários das classes dirigentes brasileiras que, em colaboração aos militares e sua histórica intervenção no campo da política institucional brasileira, auxiliaram na escalada de um golpe de estado.

### 1.3.2 O debate crítico e os limites da resistência;

A primeira fase da Ditadura Militar<sup>39</sup> possui uma dupla significação para as artes no Brasil. Se por um lado, caracterizou-se pelo controle e censura, exercida forma pontual e pouco ou não-sistemática, por outro, foi marcada pela resistência de uma hegemonia da produção cultural capitaneada por setores da esquerda urbana, de classe média ou dissidente da classe dirigente<sup>40</sup>. O conhecido relato de Roberto Schwarz em *Cultura e Política 1964-1969*, vem a contribuir para a percepção desse paradoxo:

<sup>39</sup> Segundo Lucileide Cardoso (2012, p.22), “a primeira fase de institucionalização se configura no governo Castelo Branco (1964-67), pela necessidade de se estabelecer através dos Atos Institucionais - AI-1, 2, 3 e 4 - a centralização do poder executivo. A própria Constituição de 1967 incluiu todas as prerrogativas autoritárias conferidas ao Executivo por estes Atos, acrescentando ainda, a Lei de Segurança Nacional e a Lei de Imprensa, o que leva a oposição a denunciar a “institucionalização da ditadura” no Brasil”.

<sup>40</sup> Para efeito didático, entendemos “esquerda” como parte do espectro político-ideológico que se posicionava a favor das pautas voltadas à classe trabalhadora.



*Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país. Pode ser vista nas livrarias de São Paulo e Rio, cheias de marxismo, nas estreias teatrais, incrivelmente festivas e febris, às vezes ameaçadas de invasão policial, na movimentação estudantil ou nas proclamações do clero avançado. Em suma, nos santuários da cultura burguesa a esquerda dá o tom. (SCHWARZ, 2008, p.71, grifo do autor)*

Embora essa produção estivesse limitada a grupos e espaços muito específicos, o conjunto era numeroso suficiente a ponto de estabelecer um circuito, deixando de lado a maior parte da população: negra, pobre e não-alfabetizada, mas que, não obstante, também desenvolveu os seus próprios mecanismos de resistência. Essa dinâmica seria o traço preponderante do sistema cultural brasileiro até 1968, quando o regime passa a se caracterizar pela sistematização e execução de prisões, tortura, extradições, assassinatos e censura, bloqueando a dinâmica cultural anterior, enquanto, por outra via, investia na criação de sistema de comunicação voltado às massas, parte da agenda que ficou conhecida como “modernização conservadora”, isto é, quando “o autoritarismo da classe dirigente seria uma espécie de ajuste estrutural às condições reais de sua existência” (ORTIZ, In: MOTTA; REIS; RIDENTI., 2014, p.113-114) . Nesse caso, as classes dirigentes do Brasil ajustaram-se às condições geradas pela expansão industrial e tecnológica em voga.

Para compreender a “relativa hegemonia de esquerda” apontada por Schwarz, bem como seu declínio, é preciso fazer um recuo, especialmente no que diz respeito à esfera das artes. Desde o início dos anos 1960, como aponta Maria Amélia Bulhões, havia neste meio - especialmente teatro, cinema e música - uma crescente mobilização, cuja principal característica era sua politização voltada aos interesses revolucionários. Um dos exemplos mais expressivos surgiu quando parte da União Nacional dos Estudantes (UNE), baseada em premissas do Partido Comunista Brasileiro e das Ligas Camponesas, criou os Centros Populares de Cultura (CPCs) com o intuito de fomentar a produção cultural para a difusão do ideário revolucionário, essa instância atuou paralelamente às políticas culturais do Estado, ou seja:

Nesse contexto, instituições, partidos políticos e entidades estudantis, contribuíram para a fomentação de uma série de discussões e debates sobre a função social da arte, da nacionalização e popularização de sua linguagem e de seu engajamento. Para tanto, a criação do CPC em dezembro de 1961, vinha contribuir para a constituição de um espaço público de formulação e prática de políticas culturais que se situava fora ou à margem do Estado. (SOUZA, 2002, p. 78)

A criação dos CPCs, inaugurada no Rio de Janeiro, também contou com a mobilização de diretores de teatro e cinema, compositores, entre outros intelectuais das artes e da militância

política. Em São Paulo, o Teatro de Arena foi um território dessa gestação. As críticas ao público da companhia, que na época contava com um segmento burguesia à esquerda, especialmente estudantes, fez com que alguns agentes de dentro e de fora do próprio (REIS, 2006) Teatro Arena passassem a discutir a introdução da ideia de nacional-popular nas artes cênicas, entre eles compositores e intérpretes como Carlos Lyra, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré e Edu Lobo; e dramaturgos, atores e diretores, ou seja, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal e Francisco de Assis, o Chico Assis.

No cinema cepecista, tiveram papel fundamental na propagação das ideias defendidas pelo movimento os filmes *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte - adaptação da peça de Dias Gomes encenada em Salvador - e *Cinco Vezes Favela* (1962), que reúne *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Um Favelado*, de Marcos Faria, *Escola de Samba e Alegria de Viver*, de Cacá Diegues, *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges e *Pedreira São Diogo*, de Leon Hirszman. O grupo de diretores, com algumas exceções, caracterizou-se principalmente pela produção de um cinema revolucionário, embora autoral e calcado na experimentação estética, o que implicou mais tarde em seu desligamento dos CPCs e na aderência ao Cinema Novo, encabeçado por Glauber Rocha.

Observado esse cenário, podemos afirmar que o engajamento das artes no Brasil, a partir dos anos 1960 foi bastante afetada pela atuação dos Centros Populares de Cultura, senão tornou-se o espaço mais importante no debate sobre a arte política, desviando o foco do internacionalismo, ou da ideia de uma arte brasileira internacional reforçada nos anos 1950, para lançar luz novamente ao binômio nacional-popular, contudo, direcionado à criação de uma arte popular revolucionária. Em um primeiro momento isso ocorreu de forma bastante rígida, expressada no texto redigido por Carlos Estevam Martins, chamado *Por Uma Arte Popular Revolucionária*, publicado em 1961 e logo depois com o *Anteprojeto do Manifesto do CPC* (1963), do mesmo autor. Segundo Miliandre Garcia de Souza, “apesar da intenção de formular uma arte popular revolucionária com base no nacional-popular, é possível perceber no [anteprojeto do] ‘manifesto do CPC’ claros vestígios de uma política cultural semelhante ao realismo socialista da União Soviética” (SOUZA, 2002, p.58), nesse caso, se a arte não estivesse a serviço de “produzir efeitos substanciais sobre a estrutura material da sociedade” (MARTINS apud HOLLANDA, 2004, p.123), esta estaria relegada à alienação. Estevam ainda dividiu a arte em pelo menos três categorias de interesse: a arte do povo, a arte popular e a arte popular revolucionária. A primeira consistia em uma produção de circuito restrito, onde produtor e consumidor encontravam-se muito próximos, quando não eram os mesmos, pois essa

produção era concebida em “comunidades economicamente atrasadas”, garantindo-lhes caráter exclusivamente utilitarista, portanto alienado. A arte popular, nessa perspectiva, seria produzida por especialistas e estava voltada às massas dos grandes centros urbanos, ou seja, ao frívolo, ao entretenimento, e convergindo, assim como a “arte do povo” e a “arte pela arte”, para a passividade social. Distinguindo-se das demais, a arte popular revolucionária pressupõe sua visão teleológica, que tem como condição a tomada de consciência do artista frente à privação do povo perante o poder das classes dirigentes. Por fim, o *Anteprojeto* lança a máxima taxativa: “Em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular” (MARTINS *apud* HOLLANDA, 2004, p.123-124).

Pouco depois, Ferreira Gullar advoga a definição de uma arte calcada na “cultura popular”<sup>41</sup>, universo de fazeres, costumes e objetos cuja autoria pertencia ao “povo”, que, via de regra, implicava na problemática homogeneização dos diversos grupos que supostamente o constituem. Em 1964, publica *Cultura posta em questão*, onde enfatiza o questionamento da função social do artista, isto é, se essa função está voltada a um programa popular-revolucionário para a arte brasileira e não preocupada com a experimentação formal, que, segundo ele, caracterizaria uma imitação das vanguardas europeias. Para isso, ele retoma a crítica feita a um episódio conhecido da historiografia da arte brasileira, a repercussão de Unidade Tripartida de Max Bill entre os artistas concretos:

Qualquer um de nós pode ver e gostar de uma escultura de Max Bill. E eu sei de um artista que me veio contar, entusiasmado, a história de um operário que se interessou por uma das obras desse escultor suíço, exposta no Rio. Mas, daí a tentar fazer, no Brasil, escultura daquele tipo é perder a noção da realidade: aquela arte é produto desenvolvimento técnico e industrial. Prova disso é que o mais evidente defeito das esculturas concretas realizadas no Brasil era a sua péssima execução. E isso era um grave, gravíssimo defeito, pois o rigoroso acabamento das obras de Bill é propriedade inerente à precisão das suas formas escultóricas, matematicamente concebidas. A impossibilidade de realização material, no Brasil, de tais esculturas não é apenas uma limitação eventual, mas um dado objetivo que revela o desligamento entre o artista concreto e a realidade do país. (GULLAR, 2006, p.38)

O programa defendido por Gullar, e em certa medida por Carlos Estevam Martins e José Guilherme Merquior, pretendia definir o programa de uma arte brasileira com bases populares e revolucionárias, cuja operação consistia, segundo Marcelo Ridenti, em um duplo movimento chamado de “romântico-revolucionário”. Neste, “buscava-se ao mesmo tempo recuperar suas

---

<sup>41</sup> Segundo Renato Ortiz (1982, p.72), “Cultura popular” para Ferreira Gullar não se tratava de uma concepção de mundo das classes subalternas, como o queria o folclorismo, mas um “projeto político que utiliza a cultura como elemento de sua realização”.

raízes e romper com o subdesenvolvimento” (RIDENTI, 2005, p.84). As raízes definidas pela herança romântica, entretanto, apoiavam-se em uma visão verticalizada e idealizada sobre as culturas populares. Para a crítica ligada aos CPCs, essa premissa era importante pois confrontava as tendências internacionais (leia-se imperialistas) que circulavam, por exemplo, através da Bienal de São Paulo, ilustrado frequentemente pelo abstracionismo geométrico, traduzido passivamente pelo concretismo brasileiro.

Tais prerrogativas enfrentavam os seguintes impasses: o “povo oprimido”, epíteto genérico enunciado no *Anteprojeto*, localizava a revolução no campo de um “outro social”, inapto de produzir arte política devido ao seu suposto atraso econômico e tecnológico. Sendo assim, para pôr em prática projeto revolucionário, artistas deveriam exercer sua outridade, isto é, “pôr-se no lugar do outro” esperando que este espontaneamente se interessasse pelo ideário revolucionário, gerido e consumido tão somente pelas classes médias urbanas e predominantemente brancas. Sustentando essa posição problemática, os CPCs espalharam seu projeto pelo Brasil e acabaram por conhecer um país complexo demais para caber em sua idealização de “povo”.

Por exemplo, a célula soteropolitana do CPC foi criada em 1962, pouco depois da carioca, e se baseou nas premissas do projeto original. A fim de estruturá-la, foram trazidos a Salvador os diretores de teatro Francisco Assis e Álvaro Guimarães, que montaram as peças *Rebelião em Novo Sol* (1962) e *Os Fuzis da Senhora Carrar* (1963). Entre outros participantes estiveram Tom Zé, Harildo Déda, Haydil Linhares, José Carlos Capinan e o poeta Waly Salomão. Contudo, levando em conta sua atuação em âmbito nacional e suas ações junto ao movimento estudantil soteropolitano, a organização parece ter seguido um caminho particular.

O início da década de 1960 na cidade ainda era marcado pelo forte movimento cosmopolita que passou a se instalar desde a década anterior. Considerando que a Universidade da Bahia era epicentro desse fenômeno e a primeira sede própria do CPC baiano iniciou na Escola de Administração da universidade, a célula baiana não passou incólume à essas transformações. Como veremos, alguns de seus agentes e simpatizantes participarão das ações promovidas pela Bienal da Bahia, como o curso de formação de monitores, que reuniu, por exemplo, Juca Ferreira, Renato da Silveira e Carlos Augusto Marighella; além destes, os artistas possuíam vínculos com organizações políticas e sociais, tal como o próprio Juarez Paraíso e Lênio Braga. Atuando desde a capital até o interior, a linguagem privilegiada da célula baiana foi a do teatro, na qual utilizavam a encenação de peças como ferramenta didática para a

alfabetização e o levantamento de debates sobre a desigualdade social. Além disso, encabeçaram a Campanha de Alfabetização, baseada no método de Paulo Freire, por meio da Comissão Regional de Cultura Popular em uma parceria entre as esferas de governo estadual e federal.

Após a aprovação da Lei Suplicy, no final de 1964, as atividades da União Nacional dos Estudantes tornaram-se ilegais e os Centros Populares de Cultura foram fechados e criminalizados em território nacional<sup>42</sup>. A sede, situada no Rio de Janeiro, já havia sido queimada em abril, no dia seguinte à deflagração do golpe (GULLAR, 2014). Em Recife, o Movimento de Cultura Popular foi fechado logo em seguida e sua sede transformada em secretaria de assistência social<sup>43</sup>. Assim, a utopia revolucionária começaria a se afastar do cenário cultural brasileiro.

Praticamente alheio a essa dinâmica, o sistema da arte no Brasil prosseguia sua atualização internacionalizante, “com predomínio das tendências da abstração, que vinham se impondo desde o início da década de 1950, e que alcançaram seu ponto máximo nos anos 1960 com as vanguardas concreta e neoconcreta” (GARCIA, 1990, p.36). Segundo Maria Amélia Bulhões Garcia, “alguns artigos e módulos publicitários destacavam o alto nível e qualidade da arte brasileira, bem como o seu internacionalismo” (*Ibid.*, p.36-37), um critério que, como já vimos, sustentava o domínio da produção crítica e artística norte-americano e europeia. Aracy Amaral (2003, p.328), por sua vez, propôs um paralelo com outros campos das artes, como o teatro, afirmando:

(...) O que ocorre nas artes plásticas em todo o correr da década de 60 não seria senão um pálido reflexo, por parte de uns poucos, dessas aspirações dos artistas de preocupação social que emergem com força, em particular no teatro, a grande trincheira de nossa vanguarda artística desse tempo. Essa polidez da contribuição dos artistas plásticos é explicável, como sabemos, pelo elitismo dos canais distribuidores da produção plástica. Ao contrário dos grandes auditórios dos teatros e festivais, bem como pelo isolacionismo que caracteriza o processo de produção individual do artista, ao contrário de outros setores da criação artística em equipe.

Em Rio de Janeiro e São Paulo, a emergência de um mercado de artes visuais alvitrou o potencial de um investimento estável e de valor garantido entre as classes dirigentes, o que assegurou, em certa medida, alguma polidez em relação ao regime militar nos espaços de

<sup>42</sup> Cf GREEN, James N. Apesar de vocês: Oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.134.

<sup>43</sup> Cf SCHWARZ, 2008, p.79-80.

circulação de arte, controlados por esses mesmos grupos. Todavia, para Marcos Napolitano (NAPOLITANO, 2017, p.101), essa percepção vem sendo questionada pela historiografia mais recente, a exemplo das teses de Artur Freitas (2013) e Paulo Reis (2006), onde destacam a resistência cultural ligada ao desenvolvimento das experimentações de artistas visuais ainda nos anos 1960. *Opinião 65*, por exemplo, ganhou repercussão como nenhuma outra naquela época<sup>44</sup>. Seguindo o relato de Otília Beatriz Fiori Arantes, é certo que se articulou certa unidade em torno da oposição ao regime, reforçado, inclusive, nas próprias proposições artísticas:

Passada a hesitação do primeiro momento — provocada pelo Golpe Civil-militar e pelos primeiros expurgos e prisões —, intelectuais e artistas voltam a reclamar para si um papel de ponta na resistência ao processo regressivo por que passava o país. Como disse, em 65, Sérgio Ferro, num debate entre artistas e críticos: a unidade que ocorria no Brasil, no setor das artes plásticas, não estava num parentesco formal, mas na posição agressiva, no não-conformismo, em sua tentativa ampla e violenta de desmistificação. (ARANTES, 1986, p. 69)

Todavia, ainda é necessário pôr em perspectiva alguns elementos. O maior impacto, pode-se dizer, ocorreu dentro dos limites do próprio sistema da arte, cujo domínio não ia muito além do circuito Rio-São Paulo, que concentrava – e em certa medida ainda o faz – os poderes macropolítico e macroeconômico do país, inversamente proporcional à distribuição e diversidade cultural da população brasileira. Além disso, o mesmo sistema, como bem demonstrou Maria Amélia Bulhões se ampara em uma lógica de distinção social, ou seja, além de investimento seguro e estável para a alta burguesia, as artes visuais também eram instrumento/meio para sua legitimação, de modo que ia de encontro aos seus objetivos popularizar essa produção.

Em sua tese, Maria Amélia Bulhões reforça que, somente a partir de 1965 as reações ao regime começam a se fazer mais visíveis no sistema da arte, alimentadas pelas crescentes mobilizações sociais. Tais reações têm a ver com estratégias de subversão política e social que ocorrem pela mão de setores da classe média urbana e outros da própria classe dirigente<sup>45</sup>. Endossando o argumento, Selma Ludwig afirma que a partir desse ano, “a arte passa a assumir um papel de vanguarda dentro das classes dirigentes culturais do Brasil, com a obstrução

<sup>44</sup> Cf NAVES, Rodrigo. Um azar histórico. Desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. Novos Estudos Cebrap, São Paulo, nº 64, 2002, p. 8.

<sup>45</sup> Cf GARCIA, Maria Amélia Bulhões. Artes plásticas: participação e distinção – Brasil. 60/70. São Paulo, tese (doutorado) – FFLCH/USP, 1990, p.37.

verificada nos esquemas até então utilizados pelas próprias classes dirigentes brasileiras” (LUDWIG, 1982, p.63).

Tais transformações foram operadas em um circuito de exposições ocorridas em meados da década. Geralmente são apontadas pela historiografia da arte brasileira *Opinião 65* e *66*, *Proposta 65* e *66* e *Nova Objetividade Brasileira* como emblema do engajamento político de agentes das artes visuais, contudo se prescinde de um evento considerado o mais significativo daquele calendário, a Bienal Nacional de Artes Plásticas, cuja a importância era dupla: primeiramente por deslocar a centralidade do circuito artístico brasileiro e, igualmente, por difundir e legitimar fora dessa centralidade uma série de propostas experimentais e engajadas da arte, incluindo artistas consagrados e não-consagrados no sistema artístico brasileiro. Apresentamos um breve panorama dessas mostras com base na crítica publicada em grandes veículos, ressaltando os episódios de censura – incluindo a autocensura - para, logo em seguida, analisar horizontalmente as mostras realizadas na Bahia.

### 1.3.3 As reações à Ditadura Militar e a censura nas artes visuais

Mais de um ano depois dos eventos de 1 de abril de 1964, no mês de agosto, foi inaugurada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a exposição *Opinião 65* – nome em alusão ao famoso show Opinião, organizado em dezembro de 1964 por membros do CPC da UNE. Empenhada pela jornalista Ceres Franco e o galerista Jean Boghici, *Opinião 65* foi um marco para a projeção internacional da *nova figuração*<sup>46</sup>, da qual participaram treze artistas da Escola de Paris e dezessete brasileiros, entre os quais: Adriano e Ângelo D’Aquino, Antônio Dias, Carlos Vergara, Hélio Oiticica, Ivan Freitas, Ivan Serpa, José Roberto Aguilar, Manuel Calvo Abad, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Waldemar Cordeiro, Wesley Duke Lee, José Paredes Jardiel, Juan Genovés, Alain Jacquet, Peter Foldes, Antonio Berni e Vilma Pasqualini.

Na proposta expositiva, a figuração pictórica não seria apenas pensada a partir de uma relação harmoniosa com a cultura de massa, mas, segundo Ceres Franco, “a jovem pintura

---

<sup>46</sup> A proposição dessa exposição aproximava-se de tendências/grupos latino-americanos como o argentino *Otra Figuración*. Parte do grupo latino teria realizado uma mostra no mesmo museu ainda no mês de junho, enquanto a exposição *Opinião 65* foi aberta em 12 de agosto.

pretende ser independente, polêmica, inventiva, denunciadora, crítica, social, moral. Ela se inspira tanto na natureza urbana imediata como na própria vida com seu culto diário de mitos” (FRANCO, 1965, n.p). Ferreira Gullar, rendendo-se ao experimentalismo vanguardista (próximo à publicação de *Vanguarda e Subdesenvolvimento*), endossa a vanguarda carioca:

(...) uma arte de opinião pode por sua própria natureza crítica, objetiva, tornar-se um movimento internacional sem eliminar os elementos peculiares a cada cultura, a cada país, a cada região. Os problemas da linguagem pictórica são preocupações de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a fome, a moral, a liberdade são problemas de todos os seres humanos. Essa internacionalização é legítima. (GULLAR *apud* CAVALCANTI, 2005, p.69)

Logo após o golpe, a querela abstração *versus* figuração passa a ser superada em favor do experimentalismo em oposição aos interesses nacionais. Dessa vez, a figuração não é aquela mesma empregada na pintura realista dos anos 1940, mas estava ligada a emergência de uma nova cultura de consumo de imagens, que se refletiu na criação da *pop art* norte-americana e no novo realismo francês. Contudo, os artistas brasileiros – em geral cariocas – rejeitavam a comparação com os norte-americanos, especialmente o panteão composto por Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Andy Warhol e Tom Wesselmann, por supostamente fazerem citação anedótica de imagens de consumo<sup>47</sup>. A respeito disso, Antonio Dias, em entrevista cedida à Ferreira Gullar, disse: “A *pop art* americana, por exemplo, é mera constatação: constata um hambúrguer, e daí?” (GULLAR *apud* COUTO, 2004, p. 205). O argumento é acompanhado por Rubens Gerchman, que afirma “o problema social para mim é o fundamental” (*Ibid.*, p.205). Isso forçou certa diversidade de abordagens e originalidade do conjunto exposto na mostra. Segundo Paulo Reis, os artistas, “propunham variados caminhos para se fundar uma figuração que estivesse em sintonia com as discussões do momento, pensando num engajamento possível nas questões sociais, políticas e artísticas” (REIS, 2005, p. 104).

Embora visualizemos o entusiasmo da organização e da crítica com as transformações estéticas e políticas no regime da arte, o evento também expôs as limitações do engajamento dos artistas e sua prática. Além da exposição abrigar apenas artistas brancos – negros se diluem na ideia romântica de povo – e uma única mulher, durante a noite de abertura, Hélio Oiticica, em pleno início de suas experimentações com os Parangolés, convidou os passistas da Escola de Samba da Mangueira para adentrar o museu em um cortejo. Com frases escritas nas peças

<sup>47</sup> Atualmente sabemos a *pop art* não era um “estilo internacional”, tampouco que seu conteúdo era totalmente anedótico. Artistas como Andy Warhol já são abordados a partir de perspectivas da teoria crítica como ocorre com Hal Foster, no artigo *O Retorno do Real* (2014).



como “Incorporo a revolta”, “temos fome” e “da adversidade vivemos...”, a resposta da instituição foi o impedimento imediato da ação sob os gritos de “racismo” do artista. Embora não haja uma ação direta do regime sobre o impedimento da performance se realizar no espaço interno, a instituição antecipou-se em relação à censura infligida pelo aparelho repressivo do Estado, tal como ocorreu em eventos posteriores<sup>48</sup>.

A experiência no MAM-RJ estimulou outros artistas paulistas a participarem do debate, realizando a exposição *Proposta 65*<sup>49</sup>. Ocorrida no museu da Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP) com a participação de 49 artistas, a mostra, ao contrário da carioca, foi organizada exclusivamente por artistas. Alguns deles ligados ao concretismo como Antonio Maluf, Geraldo de Barros, Judith Lauand, Luiz Sacilotto, entre outros com propostas de superação do mesmo por meio das tendências da figuração, como o próprio Waldemar Cordeiro; além daqueles artistas que participaram de *Opinião 65*, tal como Adriano D’Aquino, Ângelo D’Aquino, Antônio Dias, Carlos Vergara, Flávio Império, José Roberto Aguilar, Pedro Ecosteguy, Waldemar Cordeiro e Wesley Duke Lee. As grandes diferenças em relação à sua predecessora carioca são: a ausência de um diálogo travado diretamente com artistas estrangeiros, como *Opinião 65* fizera em relação aos franceses. Além disso, nesta exposição, supera-se a querela entre abstração e figuração nos termos do modernismo ocidental da primeira metade do século XX.

Dando sequência à experiência, planejou-se a exposição *Opinião 66*. Inaugurada no Rio de Janeiro com 52 artistas<sup>50</sup>, a mostra reiterou o diálogo internacional e gerou expectativa com o aprofundamento das proposições vistas na mostra anterior. O neoconcretismo enquanto movimento já tinha se findado e as pesquisas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, individualmente aprofundaram o interesse na experiência não-contemplativa da arte. Apresentados em duas novas propostas, os *Parangolés* de Hélio Oiticica tornaram-se destaques. A primeira, *Parangolé Lúdico*, compreendia a utilização de uma sala para instalar um jogo de bilhar. Assim, a participação do público se dava mediante a contratualidade que envolvia as regras do jogo. Já a segunda, *A Bandeira Brasileira*, trata-se do objeto costurado em colaboração com Rubens Gerchman, em homenagem ao passista mirim da Escola de Samba de Mangueira, o Mosquito.

<sup>48</sup> Cf MELENDI, M. A. Estratégias da arte em uma era de catástrofes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017. p.121-140.

<sup>49</sup> Para Paulo Reis (2005, p.111), “*Opinião 65* iniciou uma discussão artística que foi aprofundada e melhor elaborada pela exposição *Propostas 65*”.

<sup>50</sup> Cf LAUS, Harry. A Opinião de cada um. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 24 ago.1966, p.2 - Caderno B.

O impacto dessas propostas fez-se sentir na coluna de Frederico Moraes para o jornal Diário de Notícias:

Antes de mais nada, e preciso dizer que em “*Opinião 66*”, a contribuição brasileira é indiscutivelmente mais alta e significativa [...] Mas a verdadeira opinião brasileira – [...] está nos “Objetos Semoventes” e outras manifestações anti-arte de Lígia Clark (sic); nas “apropriações” e “capas” de Hélio Oiticica, no objeto contundente (“Canalha”), de Valdemar Cordeiro; nos relevos realistas de Gerchman e suas “Caixas de morar”, em Antônio Dias, lamentavelmente mal representado; tudo sob a égide do pós-moderno, da anti-arte e, vejam lá, da antidadá. Pois, não venham com simplismos do tipo, isto já foi feito, Duchamp fez melhor, o Dadá é coisa superada. (MORAIS, 8 set 1966, p.3)

No mesmo ano, na Fundação Armando Álvares Penteado/FAAP, é realizada *Proposta 66*, onde, mediante a escalada de tensões cultivada nas edições anteriores, algumas obras selecionadas foram apontadas por “infligir a ética” e foram proibidas pela organização. Em solidariedade, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner e Geraldo de Barros, retiraram seus trabalhos (DUARTE, 1998, p.37)<sup>51</sup>. Episódios de censura, ou autocensura como ocorridos no Rio e em São Paulo deverão se repetir em outras exposições ao longo da década.

O calendário de exposições do ano de 1966 fecha com um dos eventos mais aguardados, a I Bienal Nacional de Artes Plásticas. Salvo uma série de detalhes sobre os quais nos deteremos mais adiante, a mostra, patrocinada pela Secretaria de Educação da Bahia, baseada principalmente nos modelos de Veneza e São Paulo, apresentou uma grande diversidade das tendências que disputavam espaço no sistema da arte, desde as pesquisas realizadas com a abstração informal, às experimentações feitas com as imagens da cultura *pop*, e, por fim, as experiências sensoriais/ambientais.

Entre os premiados encontram-se artistas com pesquisas que sinalizam as transformações ocorridas recentemente nos campos social, da arte e política. Repete-se, em boa parte, as experiências já ocorridas nas exposições *Opinião* e *Propostas 65* e *66*, ou seja, discute-se bastante o papel da arte no debate político e social, seja por meio da participação do público na experiência estética, ou da participação política da arte por meio de representações sociais e políticas engendradas nos experimentos com a figuração.

---

<sup>51</sup> A mesma informação é atribuída à exposição *Proposta 65* por Fernanda Lopes em seu livro *A Experiência REX* e replicado por Caroline Schroeder em sua dissertação de mestrado. Cf LOPES *apud* SCHROEDER, Caroline Saut. X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011, p.30;

A partir do início do governo Costa e Silva, tais reações passam a se confrontar com uma repressão de estado mais truculenta, porém ainda bastante difusa. Se a junta militar que assumiu com o General Humberto Castello Branco era conhecida por congregar uma ala “moderada” dos militares do exército, o novo governo representava uma radicalização na condução com os opositores da intelectualidade burguesa que reagia, postura conhecida “linha dura”, tornando-se decisiva para a consolidação do autoritarismo. Se antes casos de autocensura ou censura prévia praticada por civis eram pontuais, nesse governo, as ações ganham mais frequência e contorno institucional. Segundo Marcos Napolitano, entre 1964 e 1967 a censura possuía uma natureza relativamente branda (NAPOLITANO, 2017, 2014), afinal, ainda não havia uma política instituída. As práticas da censura possuíam, segundo Renato Ortiz, pelo menos duas vertentes paralelas: “uma repressiva, outra disciplinadora”<sup>52</sup>. A primeira é puramente negativa, isto é, trabalha por meio da interdição da circulação de determinados produtos culturais. Entretanto, a censura negativa, a qual nos interessa bastante, nem sempre era militar, mas inculcada pelos próprios agentes culturais, membros civis de governos locais, ou seja, artistas e instituições culturais retiram previamente uma quantidade pontual de obras de circulação. A outra forma de censura, mais complexa, afirma e/ou incentiva um determinado tipo de discurso. Podemos observá-la na censura militar, na forma como passa a incentivar produções alinhadas com os valores e temas pautados pelo governo para a sociedade brasileira, por exemplo, a propaganda política do meios de comunicação de massa, indústria cativa do regime, pautava as ideias de “nacionalidade”, “democracia”, “cultura”, especialmente através de peças publicitárias, do futebol, da música etc.

Exposições e obras de artes visuais, para a qual o governo anterior fez vistas grossas, passariam a ser alvo frequente de vigilância e censura, pois deveriam expressar os valores de interesse governamental. Esse é o caso da edição da IX Bienal de São Paulo, conhecida “*Bienal Pop*”. As críticas ao evento, tanto brasileiras como estrangeiras, colocaram a produção nacional abaixo das expectativas e se evidenciou a opacidade da representação dos Estados Unidos. Por exemplo, aquilo que os artistas brasileiros, ou latino-americanos, apresentaram como a figuração pautada nos novos princípios da imagem foi visto por muitos artistas e críticos como

---

<sup>52</sup> Cf. ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 200, p.114-115.

uma cópia mal feita, ou atitude colonizada<sup>53</sup>, tal como Rubem Valentim relata à Frederico Morais em sua coluna no Diário de Notícias (MORAIS, 9 mai 1967).

Na mesma exposição também houve mais de um episódio de censura. Um político de bandeiras da autoria de Quissak Júnior (1935-2001) provocou a retaliação dos militares, que alegavam uma abordagem “indevida” para o símbolo nacional. Chamado *Político Móvel*, o objeto era composto por cinco quadros-caixas que podiam ser movimentados pelo público, gerando composições com os elementos da bandeira nacional. Na mesma mostra em que Quissak Jr. sofreu duras críticas por parte do governo, enquanto Jasper Johns (1930), caso correlato do pavilhão dos Estados Unidos da América, foi premiado pela série de pinturas *Flags*, onde retratou a bandeira norte-americana sob uma paleta que simula interferências sobre a flâmula. Já a obra “O Presente”, de Cybele Varela, foi retirada da exposição. Tratava-se de uma caixa que, ao ser aberta, soltava um mapa do Brasil colado à foto de um general e a à frase do Hino à Bandeira Nacional: “recebe um afeto que se encerra em nosso peito juvenil” (SCHROEDER, 2011, p.31). Além disso, “o júri do prêmio de aquisição do Itamaraty se recusou a conceder prêmios a trabalhos de pesquisa eróticos ou de fundo político” (*Ibid.*, p.31). Os critérios baseavam-se em formas muito rígidas e identificáveis, como os símbolos nacionais. Uma boa parte das obras, cujos enunciados nos pareçam óbvios, passavam ao largo da percepção ou dos objetivos de agentes censores. Na mesma exposição da IX Bienal esteve presente a pintura *A Curra* (Figuras 6 e 7), do paranaense radicado baiano Lênio Braga. Em tela, visualizamos duas mulheres nuas, uma com o corpo verde e amarelo, e outra de pele branca, sendo carregadas contra a própria vontade por dois homens com fardamento militar, ao fundo o maquinário bélico e militar salta das costas dos homens. A palavra curra possui o significado de violação sexual, o que é reforçado pela citação da pintura *O rapto das filhas de Leucipo* (1617), de Peter Paul Rubens, que descreve o episódio grego onde os semideuses irmãos gêmeos Castor e Polux, conhecidos por “Dióscuros” (filhos de Zeus e Tindaro com Leda), raptam as duas filhas do Rei Leucipo, Rei de Argos, denominadas Hilária e Febe na mitologia original. Portanto, Lênio Braga sugere uma reedição da narrativa, onde o Brasil é alegorizado pelas mulheres de pele colorida, e os militares ocupam o lugar dedicado aos deuses, seres da mitologia que, embora adorados, assim como os humanos, cometiam uma série de arbitrariedades motivados por interesses escusos. Dessa forma, os militares, que ocuparam o imaginário brasileiro desde a fundação da república, fariam o equivalente em relação ao

---

<sup>53</sup> Cf AMARAL, A. O Brasil visto de fora. 1967 In: AMARAL, Aracy. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer - artigos e ensaios (1961-1981). São Paulo: Ed. 34, 2013.

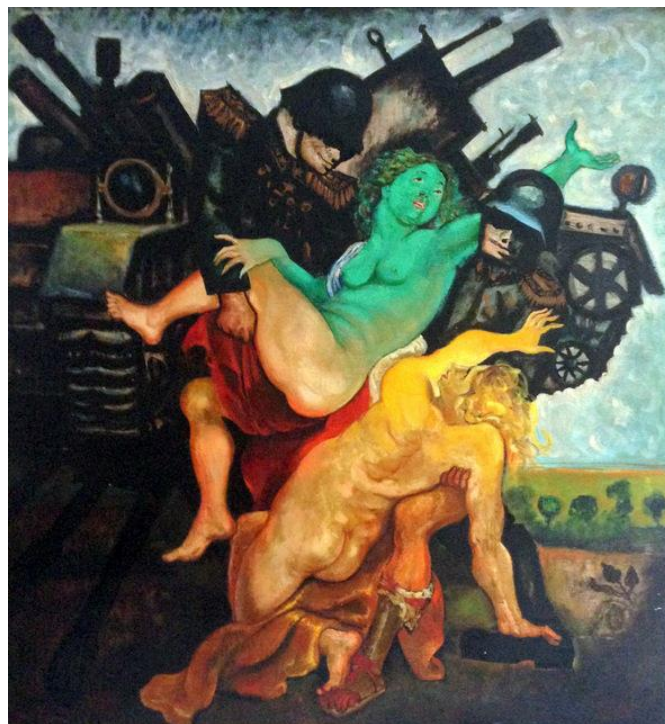
presente. Mesmo diante da menção jocosa e explícita aos oficiais, curiosamente a pintura não sofreu censura, nem prévia, tampouco posterior à exibição.

**Figura 6** – As obras *A Curra* (à esquerda) e *Nós, Artistas ...* (à direita) de Lênio Braga. Sala Geral de Pintura. IX Bienal Internacional de São Paulo, 1967.



Fonte: Acervo Marcelo Brasil.

**Figura 7** – Lênio Braga. *A Curra*, 1967.



Óleo sobre tela, 150 x 150 cm.

Fonte: Acervo Marcelo Brasil.

Em data próxima, na cidade de Brasília, ocorreu o IV Salão Nacional de Arte Moderna do Distrito Federal, organizado pela Fundação Cultural do Distrito Federal. A mostra, de caráter competitivo, reunia obras de artistas nacionais representando diversos estados, incluindo a Bahia com Juarez Paraíso, além de alguns estrangeiros. O crítico Mário Pedrosa definiu que as obras apresentadas “sintetizavam a nação brasileira” (PEDROSA, 17 dez 1967, p.3), enquanto Frederico Moraes viu reunida toda “a arte viva da nação (a vanguarda carioca e paulista e a arte brasileira das demais ilhas culturais, numa verdadeira integração nacional, confirmando, portanto, a própria situação geográfica da Capital Nacional)” (MORAIS, 1968, n.p.).

Disputando atenção com o famigerado episódio do *Porco Empalhado com Presunto Pendurado no Pescoço* apresentado por Nelson Leirner<sup>54</sup>, Cláudio Tozzi apresentou um painel que sofreu tentativas de retirada por parte do DOPS (DOPS..., 22 dez 1967) e posteriormente foi destruído por um grupo de civis radicais de direita (SCHROEDER, 2011, p.30). Neste, posteriormente reconstituído, o centro se destaca a imagem duplicada de Che Guevara, assassinado naquele ano, e o letreiro horizontal com a frase ambígua “*Guevara, vivo ou morto...*”. Todavia, antes disso tentou-se retirar a obra, o que, segundo depoimento de Frederico Moraes, fora impedido: “Os primeiros arrufos com a censura ocorreram no IV Salão de Brasília, (...). Mas a pronta reação do júri impediu que fossem retirados trabalhos de Cláudio Tozzi e José Aguilar considerados políticos” (MORAIS, 1975, p. 101).

No mesmo ano, entre os dias 6 a 30 abril, o MAM-RJ promoveu dois eventos simultâneos: o “V Resumo de Arte”, patrocinado pelo Jornal do Brasil, em homenagem a Ismael Nery, e a exposição “*Nova Objetividade Brasileira*”, organizada por Hélio Oiticica, Hans Haudenschild, Maurício Nogueira Lima, Pedro Escosteguy, Rubens Gerchman e Frederico Moraes, que se desligou por discordâncias antes da inauguração. Em seu lugar foi incluído Mário Barata, que em texto para o catálogo da exposição elencou as principais definições desse fenômeno: “A negação do quadro de cavalete; abordagem e tomada de posição em face de

---

<sup>54</sup> Episódio onde Leirner apresentou um porco embalado dentro de uma caixa vazada. Entretanto, a experiência prossegue um acordo – “se o trabalho fosse recusado, o artista questionaria os critérios estéticos dos jurados e, se aceito, o artista sairia com nota na imprensa questionando a aceitação de tal obra (um porco empalhado)” (REIS, 2005, p. 170). A obra foi aceita e Leirner enviou uma carta ao Jornal da Tarde, exigindo que o júri composto por Clarival do Prado Valadares, Frederico Moraes, Mário Barata, Mário Pedrosa e Walter Zanini explicitasse os critérios de seleção. O constrangimento impeliu uma ampliação do debate sobre a arte.

problemas políticos, sociais e éticos; tendência para proposições coletivas, entre outros aspectos” (BARATA, 1967, n.p.).

Constituída por 47 expositores e obras produzidas ao longo de vinte anos, a exposição propunha um panorama da “vanguarda” nas artes visuais brasileiras – embora quase que exclusivamente voltada a artistas do Rio de Janeiro e São Paulo. Hélio Oiticica, em seu texto para o catálogo da mostra, delineia os objetivos da vanguarda apresentada no MAM-RJ, entre os quais estavam, a “vontade construtiva geral”, a superação do cavalete, a participação do espectador e a “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais, e éticos” (OITICICA, 1967, n.p.).

A partir da atitude de Hélio Oiticica, o crítico Mário Pedrosa defende a tese de uma arte pós-moderna, desvinculando-se das prerrogativas formalistas da pintura modernista predominante. Segundo ele, “o problema decisivo” seria “definir os ambientes; para quem, para onde, para quê e por quê?”, ou seja, “já não é permissível continuar a falar de escultura ou de pintura ou de qualquer outra arte no espaço e no tempo isoladamente”. Isso acontecia devido a um fenômeno paradigmático, cultural e sociológico completamente novo nas sociedades ocidentais, provocado principalmente pelo desenvolvimento capitalista globalizado. Em *Crise do Condicionamento Artístico* (31 jul 1966), Pedrosa é enfático quanto a essa passagem. A “Arte moderna” teria consumado sua experiência pautada no isolamento, tanto do artista, quanto dos elementos intrínsecos ao fenômeno artístico<sup>55</sup>, assim, estaria surgindo uma atitude nova, caracterizada por extrema objetividade, negação da arte, de modo que a chamou de arte pós-moderna. Mais tarde, Pedrosa aponta esses traços além dos artistas oriundos do movimento neoconcreto, interessando-se pela produção figurativa devido a sua preocupação social e política. No texto *Do Pop Americano Ao Sertanejo Dias* (1967), publicado no jornal Correio da Manhã, argumenta:

Nem todos, porém, são assim, pois quando a linguagem ou os veículos do *pop* os tomam, há neles uma ingenuidade nativa, uma temática essencial, um modo de ser incoercível, que não lhes dão a gratuidade necessária para abraçar, com vivacidade, brilho e naturalidade qualquer causa publicitária. É que, por exemplo, jovens como um Gerchman, com sua denúncia permanente das misérias de sua cidade nativa e seu amor extrovertido aos botecos à luz néon, onde o povo frequenta, ou um Antônio Dias, não fazem coisas visando à satisfação publicitária do consumismo pelo consumismo. A diferença deles,

---

<sup>55</sup> Cf PEDROSA, 28 ago 1966. In: MAMMI, Lorenzo (org.). Arte – Ensaios: Mário Pedrosa. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p.358.

popistas do subdesenvolvimento é que escolhem para quem produzir. (PEDROSA, 2004, p.369)

Otília Arantes vai além de Pedrosa quanto a sua percepção do fazer artístico, especialmente na primeira fase da ditadura. Ela diz: “Pode-se dizer que de 65 a 69 — até a revanche do regime — boa parte dos artistas brasileiros pretendiam, ao fazer arte, estar fazendo política” (ARANTES, 1983, p.4). Mesmo sob o risco de generalizações, podemos afirmar que as artes visuais no Brasil, em seu diverso campo de relações, apresentaram um maior engajamento após o golpe, principalmente nas capitais.

A partir de 1968, quando é promulgado o Ato Institucional número 5, o regime inaugura sua fase mais violenta. Uma semana após a abertura, a II Bienal da Bahia, maior evento do ano – tachado por Claudia Calirman como uma “exposição modesta” (CALIRMAN, 2013, p.25) – sofre censura prévia e se torna um caso emblemático para muitos artistas e críticos da época. Para Frederico Morais,

Contudo, o primeiro conflito realmente grave com a censura ocorreu na II Bienal da Bahia, inaugurada alguns dias antes do Ato Institucional [n.º 5]. No discurso inaugural de abertura o então governador Luis Viana Filho afirmou que “toda arte jovem tem de ser revolucionária” e que “a liberdade caracteriza a arte”. No outro dia, entretanto, a Bienal foi fechada, presos seus organizadores, seguindo-se a retirada de vários trabalhos considerados eróticos e subversivos. Os incidentes provocaram tímidos protestos das entidades representativas dos artistas e críticos, no país, e manifestações enérgicas no exterior, incluindo da Associação Internacional de Críticos de Arte. Como consequência, a Bienal da Bahia encerrou precocemente sua carreira. (MORAIS, 1975, p. 101-102)

No 3º Salão de Ouro Preto, realizado em 1969, o júri sequer pode ter acesso a algumas gravuras inscritas, previamente retiradas pelo regime (*Ibid.*, p.102). Parte das obras rejeitadas ou censuradas desde a II Bienal da Bahia contaminaram outras exposições, fomentando uma geração a qual Frederico Morais apoiou e batizou de “geração AI-5”, dentre os quais estavam Cildo Meireles, Antonio Manuel, Artur Barrio, Wanda Pimentel, Raymundo Colares, Cláudio Paiva e Umberto Costa Barros (RIBEIRO, 2013, p.339).

Um dos casos mais emblemáticos, que alcançou proporção internacional, foi o da mostra da representação brasileira à Bienal de Paris, ou a Pré-Bienal de Paris(1969), montada no Museu de Arte Moderna do Rio, impedida de se abrir por ordem do General César Montagna de Souza, comandante de artilharia da I Região Militar. A não participação do Brasil na mostra parisiense resultou no boicote à X Bienal de São Paulo, oficializado a partir de um manifesto produzido com o apoio de artistas e críticos franceses como Pierre Restany, além da colaboração das



embaixadas das delegações participantes do evento. Países como Suécia e Noruega, por exemplo, só voltariam a participar da bienal paulista mais de uma década depois.

.

## Capítulo 2 - A I Bienal Nacional de Artes Plásticas

### 2.1 A organização: do golpe civil-militar à primeira exposição

Face à escalada e consumação do golpe civil-militar, a repressão infligida a diversos setores da sociedade fez com que o sistema cultural sofresse grave revés. Contudo, em 1966, com o início da promulgação dos Atos Institucionais, deu-se início a consolidação do novo regime, neutralizando as tensões no campo institucional e social.

No mesmo ano foi aberto um escritório na Rua da Graça, em Salvador, com o intuito de centralizar as atividades da recém instituída Secretaria Geral da Bienal, para a qual foram nomeados os artistas e idealizadores Juarez Paraíso e Riolan Coutinho como secretários gerais, acompanhados de Francisco Liberato (Chico Liberato) e Leonardo Alencar<sup>56</sup> como seus assessores. Segundo o acordo firmado entre os artistas e o Governo do Estado da Bahia, a bienal deveria ser organizada e dirigida pelo segundo. A execução, portanto, ficaria a cargo da Secretaria de Educação do Estado da Bahia, representada por Alaor Barbosa Coutinho, irmão do artista e professor Riolan Coutinho, também responsável pela criação do projeto (MORAIS, 9 dez 1966).

Antes da confirmação definitiva do evento – ainda sem qualquer verba prevista -, o próximo passo da Secretaria em direção à realização da bienal foi o lançamento de um concurso para a produção de cartazes. O edital foi lançado em 1 de julho de 1966, por meio de diversos jornais brasileiros como o Diário de Notícias<sup>57</sup>, Correio da Manhã e A Tarde. O prêmio para o vencedor ou vencedora deveria ser o de dois milhões de cruzeiros. O contexto, entretanto, ainda era atravessado por incertezas.

Além da tensão acerca da censura prévia e do recrudescimento do regime, o jornal Correio da Manhã publicou matéria na qual expõe o motivo pela demora para a confirmação da bienal: os atrasos para a liberação de verbas por parte do governo do Estado da Bahia. Apenas

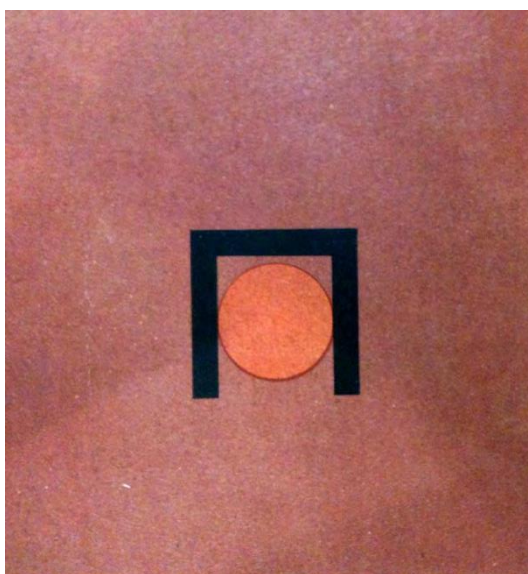
---

<sup>56</sup> Em depoimento prestado à equipe da III Bienal da Bahia, Leonardo Alencar (2014) afirma ter sido assessor responsável por contatos e correspondências da Bienal.

<sup>57</sup> Publicado nas edições da Bahia e Rio de Janeiro.

em setembro de 1966 os recursos chegaram até a Secretaria de Educação e seu Departamento de Educação Superior e Cultura e confirmou-se a realização da mostra, programada para inaugurar em três meses, devendo acontecer entre os dias 28 de dezembro de 1966 à 28 de fevereiro de 1967<sup>58</sup>. Em outubro, o jovem Emanuel Araújo foi anunciado vencedor do concurso de cartazes, embora tenha realizado o projeto gráfico do cartaz oficial da mostra em colaboração com a artista Sonia Castro. A mesma identidade/logomarca foi usada no catálogo. A Figura 8 mostra a capa da publicação, onde duas formas geométricas – um círculo e um semiquadrado vazado - se relacionam de modo que uma (círculo) é “contida” ou “abrigada” na outra (semiquadrado). O uso de formas abstratas e geométricas sugere o diálogo da bienal com as tendências internacionais que permeavam as bienais, ao mesmo tempo em que parece metaforizar o papel diversas vezes anunciado por organizadores e críticos do evento, ou seja, o de “preencher o vazio cultural brasileiro”, tarefa sempre por fazer.

**Figura 8** - Catálogo da I Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966.



**Fonte:** BIENAL, Nacional de Artes Plásticas (Primeira). Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1966. Não paginado, il. Acervo Almandrade.

Dentro do curto espaço de tempo entre a confirmação, 21 de setembro, e a inauguração da mostra, em 28 de dezembro, intensificaram-se os trabalhos: houve a publicação do regulamento, a inscrição e seleção das obras. O documento, veiculado nos principais jornais da época, discriminava a existência de Salas Gerais, de caráter competitivo, que abrigariam artistas selecionados para mostras coletivas separadas pelos departamentos de pintura, escultura,

<sup>58</sup> Cf REGULAMENTO DA I BIENAL NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. In: BIENAL NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. Textos de Hildete de Britto Lomanto, Clarival do Prado Valladares, Wilson Rocha et al. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1966. Não paginado, il.

desenho, gravura e artes decorativas; e as Especiais e *Hors Concours*, que contavam com mostras retrospectivas de artistas cuja trajetória era consagrada pela crítica, com a diferença das primeiras serem competitivas e as segundas, tal qual traduz o nome, “fora de competição”. Para o crítico Harry Laus, a iniciativa da Bienal da Bahia de estabelecer Salas Especiais, dedicadas à artistas convidados/as que desenvolviam pesquisas em diálogo com a vanguarda contribuía para o estímulo a participação de artistas jovens<sup>59</sup>, aproximando-se, por exemplo, da Bienal de Paris, criada por Andre Malraux, e cujo nome oficial era Bienal de Artistas Jovens de Paris<sup>60</sup>. O então assessor da Bienal, Leonardo Alencar, explicita os critérios usados para estas salas:

Fomos catando em cada parte do Brasil aqueles artistas que estavam divididos em duas sequências. Um, de serviços prestados à cultura brasileira e mereciam ser homenageados. Outros que tivessem o poder de inquietar, pois a função da arte é inquietar, então nós queríamos dar esse viés. Aí vieram tantos artistas como Lygia Clark, Maria Bonomi, Augusto Bandeira. Para alguns fizemos Salas Especiais, para outros fizemos convites para palestras estadia, programa artístico em residência. (ALENCAR, 2014)

As Salas Especiais descendem da estrutura da Bienal Internacional de São Paulo, que por sua vez, baseava-se na Bienal de Veneza. Mesmo sem retorno da efetivação da cooperação proposta à com Matarazzo Sobrinho, a Bienal da Bahia não poupou referências à mostra paulista. Em seu texto de apresentação, o jornalista e crítico Clarival do Prado Valladares referenda a tradição inaugurada na cidade italiana:

Por todos os motivos é louvável a iniciativa do Governo do Estado da Bahia, ao criar a Bienal Nacional de Artes Plásticas. Pela denominação admitida, já se vê que é consequente à Bienal de S. Paulo, assim como esta última nasceu sob inspiração e modelo da mais idosa e tradicional de todas, que é a de Veneza, iniciada por Ricardo Selvático no ano de 1895, sob a designação de “Exposição Internacional de Artes” para, nos anos seguintes, tomar o ritmo que lhe favoreceu o nome definitivo. (BIENAL..., 1966)

Inobstante, o jornalista amplia o leque de referências, colocando lado a lado a Bienal da Bahia e os salões, coletivos ou instituições fundadas no Brasil sob o signo da “Arte Moderna”. Segundo Valladares:

Quando se reconhece na Bienal de São Paulo o seu modelo mais próximo, embora seja a Bienal da Bahia de âmbito nacional, não se exclui, por isso, a série das várias outras motivações, como, por exemplo, a “Semana de Arte

<sup>59</sup> Tratava-se de uma das maiores críticas de Pietro Maria Bardi à mostra criada por Matarazzo: a reprodução do modelo veneziano por São Paulo, criando pouca relação com a sociedade brasileira. Cf RUBINO, 2022, p.130-140.

<sup>60</sup> A comparação é novamente feita em matéria da Revista Veja, em 1969, quando diz: “Com os cortes violentos nas seleções prévias do Rio, São Paulo e Salvador, o júri transformou esta numa nova Bienal dos Jovens, muito semelhante à que se realiza em Paris e não admite artistas de mais de 35 anos”. Cf MÉDIA De Idade 30: Está Na Bahia A Bienal Dos Jovens. Revista Veja, Edição 34, São Paulo, p. 30, abr 1969.

Moderna”, em fevereiro de 1922, a “Sociedade Pró-Arte Moderna”, S. Paulo, 1932, o “Clube dos Artistas Modernos”, S. Paulo, 1932, os “Salões de Maio”, S. Paulo, 1937, 1938, 1939, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Salão Nacional de Arte Moderna na Guanabara, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, os “Salões Baianos de Belas-Artes”, o Museu de Arte Contemporânea da Bahia, os diversos outros salões estaduais que vem se realizando nas diversas capitais, enfim, todas essas experiências e resultados que levam nossos artistas à universalidade e à contemporaneidade. (BIENAL..., 1966)

Já para a seleção das Salas Gerais, os artistas interessados deveriam se inscrever enviando formulário e documentação junto às obras finalizadas. Os museus de “Arte Moderna” das cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, MAM-SP e MAM-RJ, que também funcionaram como pontos de apoio ao Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, foram requisitados para o recebimento das inscrições de artistas e demais atividades do júri de seleção da I BNAP. Feitas as inscrições até o dia 15 de outubro de 1966, deu-se início a etapa de seleção das obras com a participação de membros do júri principal, naquele momento integrado pelos críticos Clarival do Prado Valladares, Harry Laus (1922-1992)<sup>61</sup>, Mário Schenberg (1914-1990), Wilson Rocha (1921-2005) e Riolan Coutinho (1932-1994), representando os estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, que, coincidentemente ou não, serão os três com a maior representação no evento.

Clarival do Prado Valladares, embora atuante no Rio de Janeiro, possuía forte vínculo com a Bahia e seu cenário artístico, o que o levou a assumir papel indispensável na organização da mostra. Em entrevista concedida à coluna de Jayme Maurício no Correio da Manhã, edição de 2 de novembro de 1966, o crítico aponta que sua participação na bienal estava para além da sua participação no júri de seleção. Segundo ele, compunha o Conselho Deliberativo do projeto, tendo sido convidado desde as primeiras ações pelos organizadores – cujo nome não cita -, com o apoio do governador Lomanto Junior, do secretário de Educação, Alaor Coutinho, e do diretor de Difusão Cultural Antônio Loureiro de Souza. Participou, como membro desse conselho, de reuniões importantes para a organização da mostra com os professores Juarez Paraíso e Riolan Coutinho, acompanhados de seus assessores, Francisco Liberato e Leonardo Alencar. Na mesma entrevista, Clarival mencionou o empenho na composição de mostras retrospectivas. As salas *Hors Concours* teriam sido uma condição para a participação de alguns artistas como Alfredo Volpi (1896-1988) e Marcelo Grasmann (1925-2013), sendo que apenas o primeiro

---

<sup>61</sup> Nessa etapa o jornalista e crítico Harry Laus substituiu o titular Mário Pedrosa, pois este estava em plena campanha política. Cf LAUS, Harry. As Obras Seleccionadas para a Bienal da Bahia. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p.7, 6 nov. 1966. Caderno B.

participou ao lado de artistas como Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962), José Pancetti (1902-1958), Raimundo Oliveira (1930-1966) e Adam Firnekaes (1909-1966), enquanto o segundo aceitou participar da competição. Clarival pessoalmente concordou com a exigência de Volpi, uma vez que as Salas Especiais cabiam “aos artistas ainda em desenvolvimento de suas possibilidades de afirmação” (LAUS, 6 nov 1966, p.7).

De volta às Salas Gerais, na cidade do Rio de Janeiro, durante a pré-seleção, houve um corte significativo de artistas. O jornal *Correio da Manhã* de 5 de novembro de 1966 informou o número de mil obras e 224 inscritos, havendo um corte de mais de cinquenta por cento do total. Por sua vez, o veículo carioca *Diário de Notícias* informou o total de 947 obras, das quais sobraram 241, ou seja, um corte de setenta e cinco por cento das obras inscritas e setenta e oito por cento dos artistas inscritos. Já em São Paulo, foram avaliadas 641 obras de 183 artistas, das quais foram selecionadas 162 de 79 inscritos.

A última etapa do processo seletivo ocorreu na Bahia, para onde o júri viajou logo após as análises em São Paulo, priorizando aqueles artistas que enviaram suas obras diretamente para a capital baiana. Foram recebidas mais obras para a inscrição do que em São Paulo, quase superando o Rio de Janeiro, aprovando 221 obras de 105 artistas. Esse grupo englobava os artistas locais, além daqueles inscritos em outros estados da federação e que enviaram diretamente suas inscrições à capital baiana. Os custos do envio e devolução das obras ficaram a cargo do governo do Estado, o que mais tarde veio à tona com a crítica sobre os custos empregados no projeto. Se comparada à Bienal de São Paulo, um evento internacional de natureza privada, a Bienal da Bahia, com abrangência nacional e de natureza totalmente pública, gerou um investimento tão grande quanto a primeira. Em suma, foram analisadas 2.653 obras de 683 artistas brasileiros, dentre as quais foram selecionadas 755 de 342 concorrentes para a Exposição de Artes Plásticas. O número não era exorbitante para os padrões da época, visto que a VII Bienal Internacional de São Paulo (1967) contou com mais de 5.000 obras de artistas de 55 países (ALAMBERT, 2004, p.107), escolha que gerou diversas críticas direcionadas à expografia e atestou uma crise no modelo de representações nacionais.

Outra atividade prévia importante realizada pela Bienal Nacional de Artes Plásticas foi a formação de monitores. Anunciada a chamada nos jornais, a partir da qual os selecionados participariam de um curso entre os dias 17 de novembro e 15 de dezembro, ministrado pelos críticos Theon Spanudis, José Roberto de Teixeira Leite, Frederico Moraes e Jaime Maurício - este último que declinou em virtude de sua participação da IX Bienal Internacional de São

Paulo. O conteúdo compreendeu a “Arte de Nossos Dias, Dada, Movimento de Vanguarda, Pop, Op. E as salas especiais de Frans Krajcberg, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Maria Bonomi” (MORAIS, 9 dez 1966, p.3). Para Frederico Moraes, esse era um sinal bastante positivo, uma vez que “numa cidade dominada pelo folclore, por uma arte excessivamente regionalista, é estimulante encontrar uma reação amplamente favorável às novas correntes artísticas” (*Ibid.*, p.3). O curso funcionou como uma espécie de processo seletivo para um grupo de monitores da exposição. Entre 350 alunos que frequentaram as aulas, 20 a 30 monitores seriam escolhidos pelos convidados. O perfil do estudantes incluía jovens artistas, como Renato da Silveira, que oferece o seguinte relato:

Eu já havia iniciado minha carreira de artista em 1965. (...) eu tinha feito uma exposição neste ano com Edson da Luz, em Feira de Santana, e uma individual em 1966, em Salvador. Ganhei uma bolsa de estudos para a Itália e quando voltei, encontrei a notícia de que iria acontecer um curso de formação [de monitores] e uma Bienal. Isso foi um verdadeiro *frisson* na cidade. Eu me inscrevi neste curso e houve uma série de seleções prévias até se chegar a um número mais restrito de duzentas pessoas, devido ao tamanho do auditório, onde foi dado esse curso com dois professores de Salvador, Riolan Coutinho e Juarez Paraíso, e além deles críticos ou pessoas ligadas a arte, como Mário Schenberg, que não era crítico, mas um físico de prestígio internacional, porém muito ligado às artes. (DA SILVEIRA, 2014)

É importante perceber como o conteúdo desse curso se alinha com as escolhas das Salas Especiais e para a premiação, reiterando os conceitos utilizados na recepção crítica da exposição. Não à toa, os quatro artistas abordados no conteúdo do curso são conhecidos por sua relação com vanguardas existentes no Brasil desde os anos 1950, bem como já possuíam consagração no circuito artístico nacional. Ademais, tratando-se de um período no qual não havia a concepção de curadoria em artes visuais, as decisões, sobretudo do ponto de vista artístico, eram tomadas por uma diretoria, quando não, por meio de conselhos e comissões<sup>62</sup>. A organização da bienal baiana contava com um Conselho Administrativo, uma Secretaria Geral, seus assessores e um Júri artístico.

O Conselho Administrativo contou com autoridades públicas, artistas, escritores, empresários e jornalistas. Participavam: Antônio Celestino, Carlos Eduardo da Rocha, Clemente Mariani, D. Clemente Nigra (Clemente Maria da Silva-Nigra), Geraldo Dannemann, Godofredo Filho, Gumerindo Dórea, Jorge Amado, Jorge Calmon, João José Rescala,

---

<sup>62</sup> Bienal Internacional de São Paulo, quando vinculada ao Museu de Arte Moderna, além de um júri, possuía um diretor artístico.

Lelivaldo Brito, Miguel Calmon, Milton Tavares e Odorico Tavares. Percebe-se pelos nomes da lista uma composição de agentes de diversas esferas, desde diretores de museus, a exemplo de Dom Clemente Maria da Silva-Negra<sup>63</sup>, a escritores com bastante influência política, tal como Jorge Amado, passando por empresários da indústria e políticos locais, como Geraldo Dannemann e Jorge Calmon, além de artistas de trajetória consagrada como João José Rescala. Conhecido comissário de Assis Chateaubriand em terras baianas, o jornalista e também colecionador Odorico Tavares é um dos nomes mais importantes dessa lista. Circulando entre as classes dirigentes locais e nacionais, tornou-se um grande *marchand* para artistas visuais da Bahia. Foi colunista de jornais pertencentes à rede dos Diários Associados, e publicou diversas fotorreportagens na revista O Cruzeiro, incluindo uma sobre a própria bienal.

A abertura oficial, ocorrida em 28 de dezembro de 1966, tornou-se uma ferramenta de consagração importante para um evento que pretendia se firmar no calendário do sistema da arte no Brasil. Embora não fosse de abrangência internacional, houve a presença de autoridades de estado estrangeiras. O maior destaque, entretanto, foi dado ao Presidente de Honra da bienal, o empresário e fundador do grupo Diários Associados, Francisco de Assis Chateaubriand, que tinha objetivos específicos quanto ao evento. Segundo o jornal Correio da Manhã de 23 de dezembro de 1966, “as obras premiadas não mais reverterão em benefício da bienal, mas sim serão encaminhadas aos Museus Regionais, criados pelo Sr. Chateaubriand. Sem dúvida, uma manobra magistral de Mestre Odorico Tavares”<sup>64</sup>.

A imagem da Figura 9, veiculada na Revista Cruzeiro de janeiro de 1967, registra a visita do empresário à exposição da Bienal. Já debilitado, é conduzido em uma cadeira de rodas, acompanhado pelo artista Genaro de Carvalho, cujas tapeçarias se encontram na parede ao lado, junto à uma mulher em postura solene diante de sua passagem.

<sup>63</sup> Monge beneditino responsável pela gestão do Museu de Arte Sacra a partir de sua fundação, em 1959.

<sup>64</sup> Não é possível afirmar que tal movimentação ocorreu, contudo, isso revela o desejo de transformar a Bienal em um importante evento para incentivar o colecionismo de artistas baianos e nacionais na Bahia.



**Figura 9** – O empresário Francisco de Assis Chateaubriand durante a abertura da I Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966.



**Fonte:** LIMA, Marisa Alves de. Em Salvador – I Bienal Nacional de Artes Plásticas. In: O Cruzeiro. Rio de Janeiro: Diários Associados, 21 de janeiro de 1967, p.95. Fotografia: Rubens Américo.

A presença de Chateaubriand no cenário cultural nordestino, sobretudo baiano, não era novidade até então. Em relação à Bienal Nacional de Artes Plásticas, acabou incorporando-a de forma estratégica à campanha lançada em parceria com a mecenas Yolanda Penteado. Chamada de Campanha Nacional de Museus Regionais (CNMR), tinha por objetivo descentralizar o eixo cultural Rio de Janeiro - São Paulo, formando coleções em várias regiões brasileiras promovendo artistas locais junto a coleções estrangeiras e viabilizando o intercâmbio cultural (MUSEUS REGIONAIS DE CHATEAUBRIAND, jan/fev 1967, p.34). Para isso foram criados o Museu de Arte Contemporânea de Olinda (PE); o Museu de Artes Assis Chateaubriand, em Campina Grande (PB); o Museu de Arte de Feira de Santana (BA), e foram feitas parcerias com o Museu Dona Beja, em Araxá (MG); a Galeria Brasileira, em Belo Horizonte (MG) e a Pinacoteca Rubem Berta, em Porto Alegre (RS) (*Ibid.*, p.34).

Eventos como a Bienal Nacional de Artes Plásticas ocorrida na Bahia, seriam uma importante ferramenta para a formação e legitimação de futuras coleções de patronos como Chateaubriand, incentivando o colecionismo das artes visuais no Brasil para além de circuitos tradicionais, mas sobretudo, oferecendo um trunfo para o empresário diante da competição existente entre a burguesia industrial paulista e da crescente industrialização da região Nordeste. Tal estratégia é destacada por Frederico Moraes:

É neste sentido que se pode dizer, sem cair no irrealismo, que depois da I Bienal de Artes Plásticas da Bahia, a inauguração do Museu de Campina é o novo fato cultural importante do Nordeste nos últimos dois anos. Por ocasião da Bienal da Bahia, afirmei que ao surto de industrialização do Nordeste deveria necessariamente corresponder uma informação nova em termos de arte. O fato econômico e o fato estético coexistente. A indústria é a revolução em termos econômicos, a arte moderna em termos estéticos. Se o Nordeste rompe estruturas sociais, saindo de uma economia fechada, feudal, agrícola, para outra, aberta, liberal, o mesmo deve ser exigido em termos artísticos. A indústria é cosmopolita, internacionalista, aberta par ao futuro, e também a arte de hoje, planetária, prospectiva, democrática. (MORAIS, 12 fev 1967, p. 3)

Contudo, o empenho do par de empresários não vingou, segundo a revista *Mirante das Artes etc*, dois anos depois, muitos museus foram abertos e fechados. “A estruturação das organizações que deveriam mantê-los variavam de lugar para lugar (...). O próprio nome ‘regional’ causou confusão: para muitos ‘regional’ significava a arte da região, até mesmo o folclore” (OS MUSEUS REGIONAIS DE CHATEAUBRIAND, mai/jun 1968, p.17-18), o que se comprovou ser o contrário, criando pouca identificação da população e pouco interesse dos governos locais.

No caso da Bahia, após a premiação da Bienal, Chateaubriand e Penteado permaneceriam mais tempo na cidade até encontrarem o governador do estado Lomanto Júnior em evento fechado, organizado por Odorico Tavares. A relação entre estes empresários e *marchands* e o governo do estado é importante para compreender o processo de legitimação que implicava a bienal, especialmente naquele momento. Também era de interesse do empresário que o governador indicasse a gestão responsável pelo museu regional a ser aberto em Feira de Santana, por outro lado, Chateaubriand adquiriria obras da bienal, por meio de premiação oferecida pelo evento, equivalente ao Prêmio de Aquisição oferecido pela Bienal de São Paulo (MUSEUS REGIONAIS DE CHATEAUBRIAND, jan/fev 1967, p.34).

Como mencionamos anteriormente, em decorrência do período de consolidação do sistema da arte no Brasil, onde os valores de modernização (acompanhada do desenvolvimentismo) e internacionalização eram preponderantes, a classe dirigente brasileira, formada por mecenas como Assis Chateaubriand, Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, enxergava nas artes plásticas um sinônimo de estabilidade para seus investimentos financeiros e um trunfo para seu destaque entre os grupos nacionais e internacionais.

## 2.2 O Convento do Carmo e os modos de exibição

Tratando-se de um evento com prerrogativa moderna e internacionalista, poderia se esperar que a Bienal Nacional de Artes Plásticas ocorresse em um espaço que evocasse valores do modernismo arquitetônico ocidental, tal qual São Paulo o fizera, contudo, a organização escolheu como sede da mostra o Convento do Carmo (Figura 10). Localizada próximo ao Pelourinho (hoje Centro Histórico), a edificação barroca do século XVII se encontrava abandonada e foi reformada pelo Governo do Estado da Bahia para a recepção das mais de setecentas obras de arte<sup>65</sup>.

Na véspera da abertura oficial da bienal, durante o curso de formação para monitores, a coluna *Artes Plásticas* do Diário de Notícias (RJ), assinada por Frederico Moraes, publica artigo onde descreve a visita a uma cidade repleta de anacronismos, cuja a arquitetura barroca encontra o *pop*. Intitulado Bahia, *O Novo e o Velho na Arte ou Suja, Mal-Cheirosa, Fascinante Bahia*, o texto apresenta o seguinte argumento:

Em nossa estada na Bahia procuramos ver não só o novo (isto é, a arte dos jovens), como o velho (isto é, o barroco). E foi com surpresa que revimos algumas Igrejas e alguns personagens da arte colonial baiana. Sem dúvida alguma, o que mais nos fascinou foi a Igreja do Bonfim, que é uma espécie de Igreja-pop, sobretudo do religioso, do folclórico e da fé. É pop a começar daquela bandeira nacional, verde-amarela, ao lado da padroeira, no altar. Dramaticamente *pop* na sala dos milagres (dos ex-votos). (...) Não apenas pinturas e desenhos com processo narrativo semelhante ao “*comics*” (“*baloons*”, divisão do tempo ou da ação em quadrinhos), sempre com ingenuidade: ausência de perspectiva, cores puras e chapadas, despreocupação com o verismo anatômico. (MORAIS, 9 dez 1966, p.3)

A despeito do título controverso, contaminado de exotismos, o autor descreve a relação curiosa entre o barroco e o *pop*, ou seja, “(...) os vários tempos sendo narrados num só espaço como num quadro futurista, buscando a simultaneidade das ações” (*Ibid.*, p.3). A percepção exposta no exceto encontra eco no debate historiográfico da arte e arquitetura brasileiras, que envolve basicamente dois vetores que ora se opõem, ora se conciliam: a postura cosmopolita com relação às referências modernistas e a “preservação” do passado, representado, em última instância, pelo patrimônio arquitetônico e artístico barroco<sup>66</sup>. Para a Bahia, tal dilema ressoava

<sup>65</sup> Cf MORAIS, 20 nov 1966, p.3.

<sup>66</sup> Esse dilema pode ser encontrado nos estudos de Lúcio Costa, que enxerga os monumentos barrocos como “autênticas obras de arte, que não resultaram de nenhum processo de degenerescência, mas, pelo contrário, de um processo legítimo de renovação” (COSTA, 2010, p.129).

ainda mais forte, dada a predominância da arte e arquitetura barroca, e, simultaneamente o interesse do estado em colocar definitivamente seus pés na modernidade. Sendo assim, fazia parte da negociação inventada entre essas duas imagens (tradição e modernidade) a escolha do convento carmelita para abrigar uma grande exposição de artes modernas.

**Figura 10** - Convento do Carmo na inauguração da Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966.



**Fonte:** Rex Schindler, “Bahia, Por Exemplo”, 1969. (50’15’’)

Um precedente para essa escolha é o caso do Solar do Unhão, desapropriado pelo governo de Lomanto Júnior em 1961. O complexo de edificações coloniais do século XVIII foi restaurado por Lina Bo Bardi com o objetivo de integrá-lo às manifestações artísticas modernas vanguardistas e populares. Para a arquiteta, o impasse entre a preservação intransigente da memória e a sua destruição pelo progresso se equacionava pelos usos possíveis do passado no presente:

A conservação de um monumento antigo não significa a conservação de uma vitrina de museu, mas a integração do antigo na vida de hoje. Neste sentido, um edifício não tem que ser isolado, monumentalizado, ao contrário tem que ser humanizado. A conservação do antigo é um problema paralelo à da conservação das culturas populares, que não podem ser confundidas com o folclore. (...) A integração do antigo na vida de hoje e a valorização cuidada das correntes autenticamente populares, separadas do *folclore barato*, são os problemas fundamentais do homem moderno. (BARDI *apud* RUBINO, 2002, p.187, grifo do autor)

Partindo dessa premissa, Pasqualino Magnavita, jovem artista e arquiteto responsável pela expografia da bienal baiana convidado por Juarez Paraíso, adaptou os diferentes espaços do Convento do Carmo. Segundo o próprio:

Juarez me chamou para saber se naquele convento dava para fazer uma exposição. Eu disse que daria, aí eu fiz um planejamento de como seria. (...) Naqueles arcos do claustro do convento eu usei os painéis de compensado forrados de tecido para aumentar o espaço de exposição. [Fiz] tanto a iluminação como algumas coisas de restauro, porque havia [por fazer] algo de assoalho, de telhado, mas deu para se fazer. Até porque era de interesse do [Governo do] Estado. (MAGNAVITA, 2014)

Imagens dessa montagem circularam na cobertura de jornais e periódicos locais como Diário de Notícias e A Tarde, e nacionais como Jornal do Brasil, Correio da Manhã, Diário de Notícias e O Cruzeiro, além do documentário dirigido por Rex Schindler, chamado *Bahia, por exemplo*, cujo lançamento foi adiado devido à censura prévia. Em dado momento somos conduzidos ao Convento do Carmo no dia da abertura, onde estão reunidos diversos artistas e são realizadas ações performáticas. No meio do claustro (Figura 11), logo na entrada, foi instalado uma espécie de tablado onde ocorriam, ao mesmo tempo, um desfile de moda do estilista Di Paula, apresentações musicais com os instrumentos de Walter Smetak - com a participação do próprio -, entre outras. Nair de Carvalho, esposa de Genaro de Carvalho, em depoimento para a III Bienal da Bahia, relembra o momento:

(...) Outra coisa muito boa foi o palco onde os artistas pintavam, faziam gravuras e tinha um desfile de moda que era feito por um costureiro que o nome era Di Paula, que hoje mora em Miami. Ele fez zum desfile com as manequins seminuas em cima do palco. Então ele desenhava, e depois do desenho fazia aquele modelo em cima do corpo da manequim. Foi um espetáculo muito bonito no “museu” do Carmo. (DE CARVALHO, 2014)

**Figura 11** - Claustro do Convento do Carmo. I Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966.



**Fonte:** Rex Schindler, “Bahia, Por Exemplo”, 1969. (50’20’’)

No mesmo espaço ocorreu a apresentação de *Composição Coreográfica n.4*, dirigida por Lia Robatto (1940) (Figura 12). O Grupo Experimental de Dança estava cercado das esculturas monumentais do artista Mário Cravo Junior e de Nicolas Vlavianos. A ação não é tomada pela diretora e performer como uma obra de artes visuais, ou mesmo como uma performance, porém como uma prática da dança moderna (ROBATTO, 2014), onde ela e suas colaboradoras exploravam elementos comuns às artes visuais, como linhas, formas geométricas e suas aplicações em diferentes planos. Como estratégia para estreitar o diálogo com a exposição, a organização excepcionalmente criou a Sala Geral de Dança do qual essa era a única obra participante.

**Figura 12** - Lia Robatto. *Composição coreográfica n.4*, 1966.



**Fonte:** Arquivo pessoal da artista.

A proposta do tablado, cuja a autoria é desconhecida, impõe o tempo como elemento chave para o desenvolvimento de propostas no centro do claustro, facilitando a incorporação à exposição de propostas de caráter performativo. O ineditismo de tal ação no contexto da arte baiano estabelece paralelos com o fenômeno de desmaterialização da arte, ou melhor, com sua expansão<sup>67</sup>, que tinha como linguagem privilegiada a performance, a exemplo das ações do grupo Gutai, que explicitamente incorporam a referencialidade moderna para questioná-la. Na cidade de Salvador, esse movimento já ocorria em espaços institucionais desde 1961-62, tendo como marco a cena lembrada por Caetano Veloso de uma apresentação das peças de John Cage,

<sup>67</sup> Cf FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 p.9-10.

interpretadas por David Tudor(1926-1996)<sup>68</sup>, no Salão Nobre da reitoria da Universidade da Bahia<sup>69</sup>.

Para a organização das salas da exposição foram tomadas as categorias competitivas descritas em regulamento, isto é, a exposição foi dividida basicamente em três tipos de salas: Gerais, Especiais e *Hors Concours*. Comparando à Bienal Internacional de São Paulo, esta também discriminava Salas Gerais e Especiais segundo as representações brasileira e estrangeira. As Salas Gerais da representação brasileira abarcavam uma seleção de artistas de todo o território nacional e eram divididas basicamente segundo as técnicas de pintura, escultura, gravura e desenho<sup>70</sup>. Já as estrangeiras continham obras selecionadas por comissários indicados pelos governos dos respectivos países. E as Salas Especiais, por sua vez, consistiam em mostras individuais de artistas já premiados em edições anteriores da bienal, enquanto os estrangeiros indicavam os nomes que possuísem relevância histórica ou atual<sup>71</sup>.

Quanto à Bienal, as dezenove Salas Especiais concentravam-se no pavimento térreo e consistiam em exposições individuais, geralmente panorâmicas/retrospectivas. As escolhas não eram resultado de indicações feitas por comissários designados pelos governos de cada estado de onde os artistas eram oriundos - como se praticava em bienais internacionais -, mas mediante convite realizado por uma comissão especial de cinco membros indicada pela organização do evento (mais especificamente pelos assistentes Leonardo Alencar e Francisco Liberato, e o superintendente de Difusão Cultural do Estado da Bahia, Antonio Loureiro de Sousa). Nesse último caso, a participação dos críticos e colecionadores Theon Spanudis, Odorico Tavares e Clarival do Prado Valladares foram fundamentais.

Posteriormente, com a publicação do catálogo, as Salas Especiais foram divididas segundo representações dos seguintes estados brasileiros: Bahia, Pernambuco, Guanabara, São Paulo e Rio Grande do Sul. Todavia, no espaço expositivo não foram agrupadas segundo estes entes federativos, mas a partir de soluções técnicas ou formais. Podemos localizar na planta baixa (Figura 13) as mostras pelos números 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 e 18, representados respectivamente por Maria Bonomi (SP), Waldemar Cordeiro (SP), Miriam

<sup>68</sup> Músico de formação virtuosa, Tudor realizou diversas ações com outros jovens compositores experimentais de Nova Iorque, entre eles: John Cage, Morton Feldman, Earle Brown e Christian Wolff. Também é atribuído a ele a gênese da música eletrônica, quando performou junto à Companhia de Dance de Merce Cunningham, em 1953.

<sup>69</sup> Cf VELOSO. In.: RISÉRIO, 1995, n.p.; VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo: Companhia das Letras, 1997., p.38.

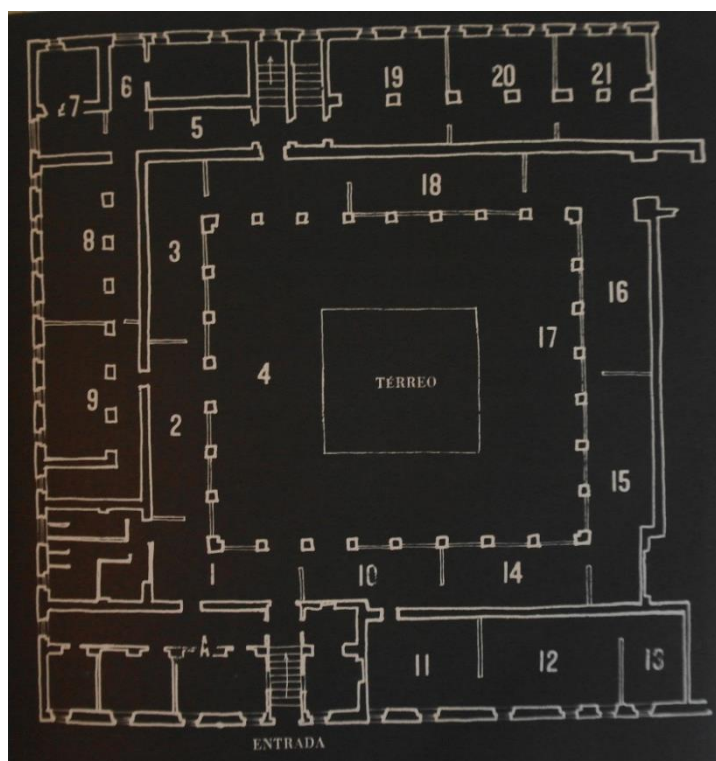
<sup>70</sup> Chegando a incluir a categoria de Tapeçaria nos anos 1960.

<sup>71</sup> Cf REGULAMENTO. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. IX Bienal Internacional de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 1967, n.p.



Chiaverini (SP), Mário Cravo Jr. (BA), Marcelo Grassman (SP), Genaro de Carvalho (GB), Francisco Brennand (PE), Ivan Serpa (RJ), Rubem Valentim (GB), Iberê Camargo (GB), Fayga Ostrower (GB), Frans Krajcberg (GB), Lygia Clark (GB), Hélio Oiticica (GB), Nicolas Vlavianos (SP), Francisco Stockinger (RS), e Carybé (BA).

**Figura 13** - Planta baixa da exposição (Térreo), 1966

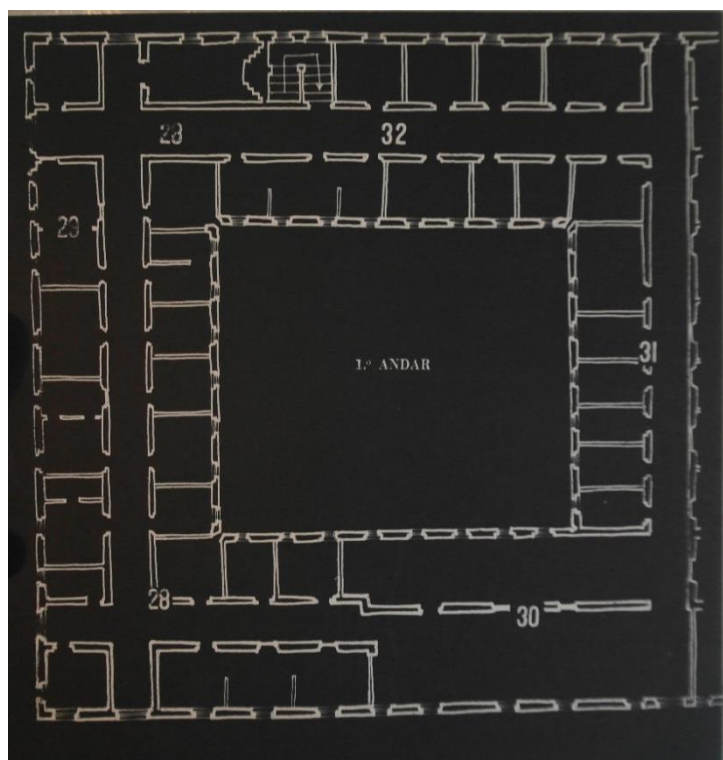


**Fonte:** BIENAL, Nacional de Artes Plásticas (Primeira). Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1966.

O modelo que consiste nas representações nacionais, adotado inicialmente por Veneza, e depois por São Paulo (Cf MESQUITA, 2002, p.74-75; MACHADO, 1951, p.14), expressou as assimetrias existentes entre o ocidente e as nações da América Latina, África, Ásia e Oceania. Nas primeiras edições do evento italiano, apenas as nações do continente europeu e Estados Unidos ganharam representações (Cf ANDRADE, 2019), e, embora muitas revisões tenham sido feitas desde então, especialmente após a “era dos curadores”, as bienais ainda refletem as problemáticas do capitalismo a nível global. No caso da Bienal da Bahia, prevaleceram os entes federativos mais industrializados e politicamente centralizados até hoje, isto é, os estados de São Paulo e da Guanabara - hoje Rio de Janeiro. Não obstante, devemos considerar o papel pioneiro da Bienal em realizar evento de tamanha abrangência, abrigando a representação de artistas diversos estados vizinhos nas Salas Gerais, e, em destaque, a participação do pernambucano Francisco Brennand nas Salas Especiais.



**Figura 14** - Planta baixa da exposição (1º andar), 1966.



**Fonte:** BIENAL, Nacional de Artes Plásticas (Primeira). Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1966.

Embora o critério seja “a contribuição à arte brasileira e a capacidade de renovação da linguagem plástica”, nota-se no conjunto das Salas Especiais uma forte tendência ao abstracionismo em suas diversas vertentes, principalmente a informal ou lírica. Mesmo assim, mantinham-se algumas exceções, como aquelas baseadas no figurativismo modernista dos anos 1940, Carlos Bastos, Marcelo Grassman e Carybé. De forma mais isolada estava Waldemar Cordeiro, cuja pesquisa mais recente girava em torno dos objetos “popcretos”. Embora não tenha sido premiado, Waldemar Cordeiro se destacou pela interdição de um de seus objetos. Apresentou pela primeira vez *Viva Maria* (1966), hoje um de seus trabalhos mais conhecidos. A bandeira em feltro, que possui a inscrição vermelha onde se lê: “CANALHA”, protagonizou o primeiro – e talvez único – caso de censura prévia da exposição (Figura 15) Segundo Analívia Cordeiro, citada pelo pesquisador Fabrício Vaz Nunes (2004) em sua tese:

A carga simbólica dos objetos provou ser parte da realidade imediata: a bandeira foi apresentada na Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, em 1966, e causou comoção ao ser desfraldada pelo então governador do estado Antônio Carlos Magalhães, que, furioso, mandou retirar a obra da exposição já no dia seguinte. (NUNES, 2004, p.194)

**Figura 15** - Waldemar Cordeiro. Viva Maria, 1966.



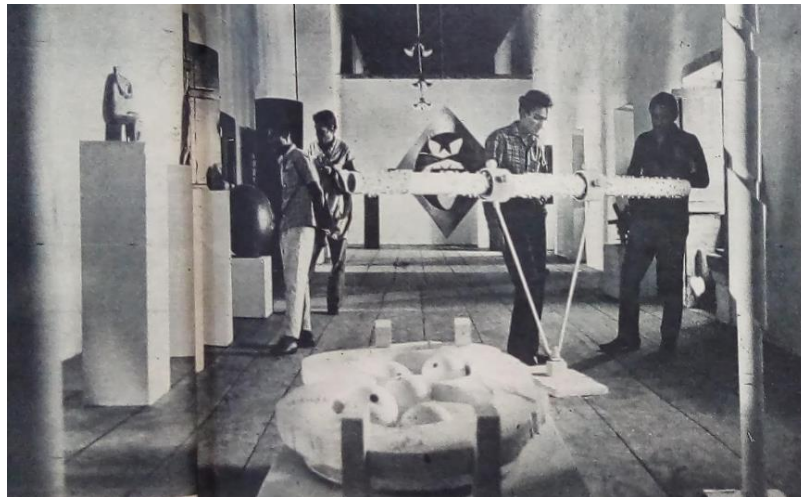
Bandeira com Feltro 68x98 cm. Coleção particular.

**Fonte:** Aproximações do espírito pop 1963-1968: Waldemar Cordeiro, Antonio Dias, Duke Lee Nelson Leirner. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

No exceto, Fábio Nunes endossa o fato de o governador do estado da Bahia à época - Lomanto Junior e não Antônio Carlos Magalhães – ter censurado o trabalho. Ele e Hildete Lomanto, primeira-dama e presidente da Bienal, encontravam-se em uma relação sensível com o regime militar, visto a negociação travada com grupos da classe dirigente para manter o governo em exercício mesmo após o golpe. Portanto, diante da possibilidade de conturbações políticas com setores militares e religiosos, é provável que Lomanto tenha ordenado a censura prévia e imediata do trabalho.

O segundo grupo, que conta com as Salas Gerais, concentrou-se no 1º andar e, ao contrário das Salas Especiais, foi seccionado em departamentos, dentro dos quais havia uma grande exposição coletiva com artistas de diversas origens, a ver: Bahia, São Paulo, Pernambuco, Guanabara, Rio Grande do Sul, Minas Gerais, Paraná, Paraíba, Amazonas, Santa Catarina, Estado do Rio, Sergipe, Goiás e Brasília. A definição de cada departamento se baseava nas técnicas de desenho, pintura, escultura (Figura 16 e 17) e gravura, além de artes decorativas – que se define pela função dos objetos, o que não se aplica aos artistas selecionados. No mapa, cada sala é representada respectivamente pelos números 28, 29, 30, 31 e 32.

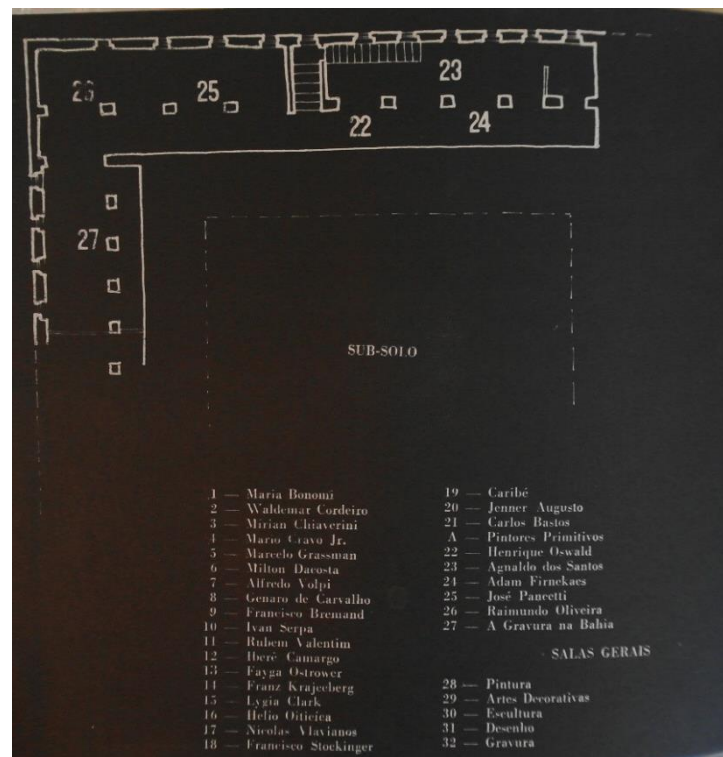
**Figura 16** - Vista da Sala Geral de Escultura. I Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966.



**Fonte:** LIMA, Marisa Alves de. Em Salvador – I Bienal Nacional de Artes Plásticas. In: O Cruzeiro. Rio de Janeiro: Diários Associados, 21 de janeiro de 1967, p.95. Fotografia: Rubens Américo.

Por último, havia o grupo de salas *Hors Concours* (Figura 17), que compreendeu exposições individuais e retrospectivas fora da competição. Cada artista participante possuía extensa e/ou excepcional trajetória, em geral pós-falecimento. São estes: Alfredo Volpi, Agnaldo Manoel dos Santos (*in memoriam*), Milton Dacosta, Henrique Oswald, José Pancetti, Raimundo Oliveira (*in memoriam*) e Adam Firnekaes (*in memoriam*).

**Figura 17** - Planta baixa da exposição (Subsolo), 1966.



**Fonte:** BIENAL, Nacional de Artes Plásticas (Primeira). Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1966.

A organização ainda incluiu algumas exceções para além das categorias previstas no regulamento. Entre as Salas Especiais estavam as destinadas aos temas *Gravura na Bahia* e *Pintores Primitivos*, essa última criada especialmente para abrigar e diferenciar aqueles considerados autodidatas, pacientes psiquiátricos, mas também aqueles fora do registro hegemônico de “Arte Moderna”, ligados a uma certa ideia de “popular”. Caso de João Alves Oliveira da Silva.

Adentrando a análise da produção artística, enfocaremos apenas os artistas e obras premiados(as) (que incluem Salas Gerais e Especiais), observando como, já sob o autoritarismo implantado pela Ditadura Militar, a bienal legitimou experimentações atreladas a maior politização das práticas artísticas, dissertando sobre aquelas onde notamos maior engajamento.

### **2.3 As estratégias do júri e obras premiadas**

O júri, composto por Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Clarival do Prado Valladares, Wilson Rocha e o artista Riolan Coutinho tornou a sua decisão pública no dia da abertura da mostra. Baseados nos departamentos discriminados em regulamento, os prêmios foram distribuídos por um conjunto onde prevaleceu representação do estado da Guanabara, seguido da Bahia – para o qual havia uma linha de prêmios estaduais. A escolha por nomes como Lygia Clark, Rubem Valentim, Hélio Oiticica e Nicolas Vlavianos, entre outros, sugere um diálogo com outras exposições competitivas nacionais como a Bienal Internacional de São Paulo e o Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, assim como notará Frederico Morais um ano depois.

No dia seguinte ao anúncio, fora realizada a cerimônia oficial de premiação no Palácio do Rio Branco, onde os prêmios financiados pelo Estado da Bahia foram entregues pela primeira-dama Hildete Lomanto, presidente oficial da Bienal, acompanhada do embaixador da Finlândia, Heikke Leppo, gesto também comum à outras bienais, atrelado à sua função de festival. Já os prêmios de aquisição foram concedidos pelos próprios doadores. Segundo matéria do jornal A Tarde,

Os vencedores da I Bienal Nacional de Artes Plásticas foram: Premio Bienal Nacional, no valor de 5 milhões [de cruzeiros], Lygia Clark; Prêmio Estadual Bienal Nacional, no valor de 3 milhões, por decisão do Júri foi dividido entre Betty King e Floriano Teixeira.

Nas diversas categorias: o prêmio Nacional de Pintura, coube a Lênio Braga, no valor de 3 milhões e o Estadual, no valor de 2 milhões, a [Reinaldo] Eckenberg (sic); o Prêmio de Escultura, no valor de 3 milhões, coube a [Efisio] Putzolo (sic); o Estadual, no valor de 2 milhões, a Mário Cravo Neto; Prêmio Nacional de Gravura, no valor de 3 milhões, a Zorávia [Bettiol] e o Estadual, a Emanuel Araújo, no valor de 2 milhões; Prêmio Nacional de Desenho, a João Parisi Filho e o Estadual a Edsolêda (sic) Santos; O Prêmio Nacional de Arte Decorativa no valor de 3 milhões a Eika Izasack e Waldeloir Rêgo e o Estadual, a [Mestre] Didi. (VENCEDORES..., 30 dez 1966, p.3)

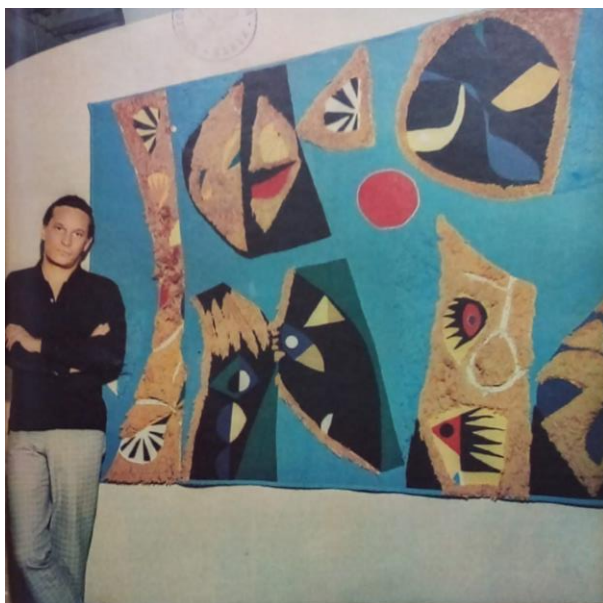
Houve também a entrega de prêmios patrocinados pelo Banco do Estado da Bahia, foram estes: o Prêmio Especial de Contribuição à Pintura Brasileira, no valor de 4 milhões de cruzeiros, à Rubem Valentim, o Prêmio Especial Banco do Estado da Bahia para Pesquisas Ambientais, de 2 milhões, atribuído a Hélio Oiticica; e o Prêmio Especial Banco do Estado da Bahia dedicado a Escultura, no mesmo valor, concedido à Frans Krajcberg, que o recusou. Nicolas Vlavianos foi premiado por sua pesquisa em escultura e Walter Smetack foi contemplado com o Prêmio de Pesquisa Norberto Odebrecht, pela investigação desenvolvida na criação de seus instrumentos (Cf BIENAL DA BAHIA FOI MAIS IMPORTANTE ... 30 dez. 1966, p.10).

Além destes, também foram criados mais 23 prêmios de aquisição - de valor desconhecido - para os seguintes artistas: Anna Bella Geiger, Maurício Salgueiro, Iberê Camargo, Newton Cavalcanti, Mauricio Nogueira Lima, João Câmara Filho, Tomie Ohtake, Francisco Stockinger, Jorge Tavares, Maria Carmen de Queiroz Bastos, Roberto Aguillar, Edson da Luz, Francisco Liberato, Antônio Henrique Amaral, Maria Belo, Vilma Martins, Neri Yochimoto, Valandro Keating, Rubem Ludolf, Francisco Brennand, Vitor Décio Gerhard, Sônia Castro, Sérgio Ribeiro e Genaro de Carvalho (Figura 18), o maior beneficiado dessa categoria pela quantidade de trabalhos vendidos <sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Tanto a divisão dos prêmios entre representações estaduais e nacionais, quanto a criação dos prêmios de aquisição causou certa apreensão. Primeiramente pelo conjunto de recursos financeiros empreendidos para a bienal, em segundo pelo esvaziamento de recursos para a criação de uma Fundação, como se esta fosse garantia da continuidade do evento. Cf MORAIS, F. BIENAL DA BAHIA: Previsões. Diário de Notícias, Salvador, p.3, 20 nov. 1966. 2ª seção.

**Figura 18** - Genaro de Carvalho. Sala Especial Genaro de Carvalho, 1966.



**Fonte:** LIMA, Marisa Alves de. Em Salvador – I Bienal Nacional de Artes Plásticas. In: O Cruzeiro. Rio de Janeiro: Diários Associados, 21 de janeiro de 1967, p.95. Fotografia: Rubens Américo.

A escolha por artistas que se dedicaram ao desenvolvimento da abstração, sobretudo em sua vertente informal<sup>73</sup> ocupou os prêmios principais. O nacional foi entregue a Lygia Clark e o Estadual, Betty King e Floriano Teixeira.

Como vimos, durante a década de 1960, a arte abstrata, sobretudo informal, passou a gozar de espaço privilegiado entre os artistas residentes na Bahia, especialmente para a autodenominada segunda geração modernista, da qual, segundo Juarez Paraíso, Betty King também faria parte. O grande mérito desse grupo seria o de se opor à produção que frequentemente chamou de “regionalista” ou “folclórica”. Durante uma exposição da artista no MASP, Paraíso publicou um artigo no jornal A Tarde onde comentava: “Betty King representa, e com extraordinária grandeza, toda uma geração de artistas que se tornou independente das tradições regionais, do colorido local e folclórico, do pitoresco, enfim, que tem caracterizado grande parte de nossos artistas conhecidos fora da Bahia” (PARAISO, 22 jul 1966, p. 5). Boa parte dos prêmios nacionais e estaduais, para sua felicidade, amparava esta crítica – que não era recebida tranquilamente por artistas como Carybé e Mário Cravo Júnior -, assim como as menções ou prêmios de aquisição concedidos a Anna Bella Geiger, Iberê Camargo, Tomie Ohtake, Francisco Stockinger, Roberto Aguillar e Rubem Ludolf.

<sup>73</sup> Cf PEDROSA, M. Da Bienal da Bahia e seus enfoques. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, p.3, 15 jan 1967.



Em geral, o resultado da premiação na I Bienal da Bahia, seguiu de forma oportuna outras grandes exposições brasileiras no debate sobre o abstracionismo informal (expressionismo abstrato, se quisermos), embora visto como tardio em relação a outros eventos. Exemplo disso é a Bienal Internacional de São Paulo, onde, em meio a predominância da abstração geométrica, a tendência apareceu timidamente desde a sua primeira edição, tendo um desempenho considerável em 1957 e atingindo seu ápice em 1959, durante a V Bienal, também conhecida como a bienal “tachista” (COUTO, 2004, p. 144).

O “tachismo”, noção utilizada pela primeira vez pelo crítico Pierre Guégen, foi cunhado pejorativamente pelos adeptos do concretismo e neoconcretismo brasileiros como “borra telas” (LOPES, 2010, p.96). Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, afim de qualificar a influência internacionalista na abstração brasileira, qualificaram o avanço do tachismo como uma “ofensiva”, pois era pouco aderente às necessidades nacionais. Dessa forma, o termo englobava tanto ao expressionismo abstrato ou *action painting* norte-americana, quanto ao informalismo europeu<sup>74</sup>, que, embora figurassem muitas semelhanças, demarcavam território no sistema da arte. Por exemplo, às vésperas da V Bienal, “a ação norte-americana em prol do *action painting* encontrou sucesso na Europa, impactando o meio artístico com a exposição *The New American Painting* montada em Londres (MILLIET *apud* ALAMBERT E CANHÊTE, 2004, p.82, grifo do autor)”. Mediante à essa disputa ocidental, o júri artístico da Bienal premiou artistas que acreditavam conciliar ambas as tendências, isto é, segundo Maria Alice Milliet “a premiação, que vinha sendo favorável à vertente construtiva desde o prêmio concedido a Max Bill na mostra inaugural, agora apontava Manabu Mabe como o melhor pintor. A pintura do nipo-brasileiro era uma versão oriental do gestualismo americano e europeu” (MILLIET *apud* ALAMBERT E CANHÊTE, 2004, p.83).

Apesar do avanço do *soft power* norte-americano, o abstracionismo informal ou lírico tornou-se competitivo nas grandes exposições brasileiras até meados dos anos 1960. Desde o pós-guerra, embora tenhamos a consolidação de Nova Iorque como novo centro mundial das artes, uma parcela de artistas do Brasil estabeleceu diálogo com a pintura da Escola de Paris – onde estudaram Antonio Bandeira, Iberê Camargo, Frank Schaeffer e Clóvis Graciano, Geraldo de Barros, Noêmia Guerra, Inimá de Paula, Flávio Shiró e Arthur Luiz Piza, Alberto Teixeira,

---

<sup>74</sup> Reconhecemos que as concepções de *action painting* e expressionismo abstrato, respectivamente cunhadas por Harold Rosenberg e Clement Greenberg, possuem diferenças demarcadas por seus autores. Entretanto, aqui serão tratadas indiferentemente. Quanto à diferença para a ideia de arte informal, lançada por Michel Tapié, aqui é observado somente o aspecto geopolítico.

Yolanda Mohalyi, Manabu Mabe e Frans Krajcberg, cuja maioria também participou da Bienal da Bahia. Nesse contexto o informalismo estava consolidado, não como movimento ou programa a ser seguido, mas como linguagem privilegiada para a afirmação das liberdades individuais frente à experiência recente dos estados totalitários e da II Guerra Mundial, ideário compartilhado pelo existencialismo filosófico e literário (LOPES, 2010). Assim, aboliram-se as regras que determinavam fins à arte e supostamente tolhiam a expressão subjetiva, o que incluía a referência ao mundo analógico. No caso dos brasileiros, segundo Almerinda da Silva Lopes (2010), nota-se um desejo peculiar de eliminar maniqueísmos, volta e meia colocando em contato formas abstratas e figurativas e/ou geométricas e informais.

Dirigida por Mário Pedrosa, a VII Bienal de São Paulo<sup>75</sup> concedeu o grande prêmio nacional de pintura a Yolanda Mohalyi, o de escultura à Felícia Leirner e o desenho a Darel Valença Lins (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1963). Na edição seguinte, conhecida como a última da “ofensiva tachista”, como de praxe, os premiados foram contemplados em Salas Especiais, às quais foram acrescentados Cícero Dias, Fernando Lemos e Franz Weissmann (FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, 1965). O último, conhecido por ser uma referência no desenvolvimento das pesquisas com a abstração geométrica, havia recém chegado da Europa, quando obtém o seguinte comentário de Mário Pedrosa: “Era um “concretista”, ou melhor “construtivista” quando do Brasil se partiu. Dir-se-ia ter-se transformado em um “informal” (como já vai desbotada essa designação!). Por quê?” A pergunta em seguida é respondida pelo próprio crítico, onde observa as experimentações com materiais (nesse caso o alumínio) e formas que irrompem o legado das correntes concreta ou construtiva, mais propriamente a partir da implicação da gestualidade do artista sobre a forma. Tratava-se de uma torsão radical em relação à arte concreta, uma vez que o *Manifesto Ruptura* qualificou o abstracionismo informal como “não-figurativismo hedonista, produto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer” (CHAROUX et al., 1952).

Mais uma grande exposição brasileira a recepcionar e legitimar a arte abstrata é o Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, que desde a sua primeira edição contou com a presença entre os premiados de Frank Schaeffer, Tomie Ohtake, Manabu Mabe, Gastão Manuel Henrique, Nicolas Vlavianos, Anna Bella Geiger, Maria Bonomi e o próprio Juarez Paraíso (Cf DE MELO, 2020). Pesa-se a essas escolhas, seja na Bienal Internacional de São Paulo, no Salão

---

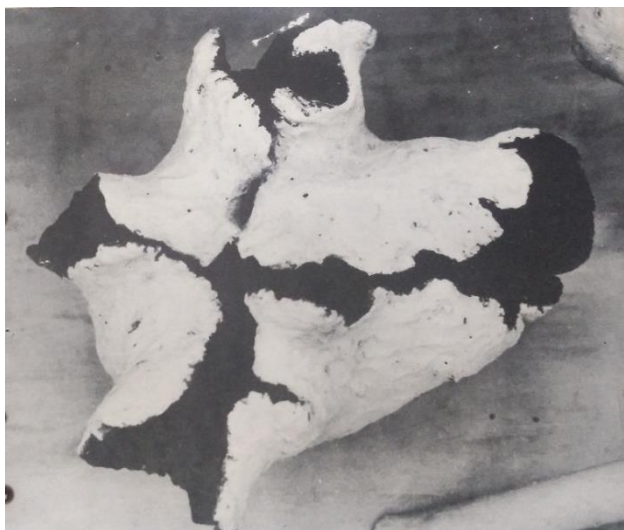
<sup>75</sup> Essa edição marca a transição da gestão da Bienal do Museu de Arte Moderna para a recém-criada Fundação.



de Arte Moderna do Distrito Federal ou mesmo na Bienal da Bahia a arbitragem de um júri que alternava nomes conhecidos do eixo Rio-São Paulo.

Prosseguindo com os premiados na Bienal da Bahia, a abstração informal também reforçou sua presença com a participação de Frans Krajcberg. Aluno da Escola de Paris, para onde partiu em 1958, e cuja participação na Bahia envolveu uma série de controvérsias<sup>76</sup>, o artista foi premiado pelo conjunto inédito de cinco esculturas<sup>77</sup>, desenvolvidas a partir de raízes e ramos de árvores extraídas no período recente em que esteve residente em Cata Branca, interior de Minas Gerais. Embora partisse de um objeto apropriado diretamente da natureza, o referente do mundo material era nublado por cores contrastantes (Figura 19), dando a impressão de que se tratava de uma escultura modelada pelo próprio artista.

**Figura 19** - Franz Krajcberg, Escultura, s.d.



Fonte: BIENAL, Nacional de Artes Plásticas (Primeira). Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1966. Não paginado, il

<sup>76</sup> Entre as quais, mediante o convite de Clarival do Prado Valladares, Krajcberg condicionou sua entrada na mostra à uma sala *Hors Concours*, ficando fora da competição. Contudo, o artista cedeu às pressões de Valladares e aceitou participar na condição dos demais. Contudo, diante da entrega do grande prêmio à artista mineira, Krajcberg desmontou sua exposição e retirou as obras em forma de protesto, acusando o júri de dar preferência aos mesmos artistas com quem já possuíam relação, referindo-se especificamente à relação de Mário Pedrosa com Lygia Clark. Em seu lugar, foi colocada uma placa anunciando: “Frans Krajcberg (o artista retirou seus trabalhos)”. Decorrente desse fato, o artista decide exibir suas esculturas-objeto, “antigravuras” e “antipinturas” na Galeria Oxumaré. Quanto à vacância do prêmio, segundo Frederico Moraes, este foi direcionado à artista Lourdes Cedran. Cf MORAIS, F. ESDI Com Nova Direção. Artes Plásticas. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, p.3, 13 abr. 1967 - 2ª seção.

<sup>77</sup> “Entre as três esculturas de parede, havia uma de fundo preto e duas de fundo lilás com aplicações de flores de madeira pintadas em cores altamente contrastantes, inclusive fosforescentes. Nas duas esculturas de chão, Krajcberg compôs as peças com raízes, algumas vezes interligadas para um efeito que a própria natureza negou-se a fornecer. A menor, toda negra, termina por duas grandes flores de madeira também negras, com o interior colorido em vermelho forte. A grande, que Krajcberg considera um dos pontos altos de sua produção, consiste em diversos ramos contorcidos, presos a uma base branca, sustentando um cupim de coloração azulada”. (LAUS, 12 jan 1967, p.2);

Sob outra perspectiva, o uso da linguagem abstrata aparece nas construções de Rubem Valentim, a quem, segundo Harry Laus, deveria ser destinado o Grande Prêmio Nacional da Bienal. Suas criações são constantemente comparadas com a arte concreta, por surgirem em período próximo, mas principalmente pela associação puramente formal com base na presença constante da geometria. O artista, por sua vez, condena a aplicação de tais rótulos, especialmente os estrangeiros ou internacionais. Em entrevista cedida a Walmir Ayala, em 1968, afirma:

Mas eu comecei esse caminho no auge do Tachismo, do Informalismo, Abstração e posteriormente do Concretismo. Descobri muito cedo que o artista não pode ser um alienado de sua terra. Me revoltei contra a importação passiva das formas que vem do Exterior, o arremedo que fazemos destas formas não vividas por nós. Caso da *pop*. Não que eu seja contra qualquer movimento de vanguarda. Compete ao jovem olhar e interpretar a nossa realidade, sempre rompendo com a subserviência cultural. A Bahia foi marcada, mais do que qualquer outra região do Brasil, pela escravidão. Daí este senso aguçado de liberdade que nós baianos carregamos conosco. Uma liberdade que é também a defesa de nossa tradição, pois que a temos. (AYALA, 1968, n.p., grifo do autor)

Muito embora rejeite as classificações ou comparações com o concretismo, em entrevista a Frederico Moraes, ele afirmou: “Construção e geometria são os fundamentos da minha pintura. Mas me pus contra o concretismo quando senti que ele era contrário ao sentimento. Sou a favor do homem total. Eu, por exemplo, me considero um místico” (MORAIS, 4 jan 1967, p.3). Dessa forma, Valentim advoga a construção como método de sua obra, ao mesmo tempo em que estabeleceu como princípio formal o universo simbólico de matriz iorubana, o que o distanciava do racionalismo postulado pelo movimento paulista, bem como da ideia em voga sobre a autonomia da obra de arte. Por exemplo, segundo o artista, a simetria marcante em sua obra teria partido do Oxê de Xangô<sup>78</sup> - como visualizamos em pintura premiada na bienal (Figura 20) -, ou seja, ele explicita a relação entre os emblemas e os respectivos referentes do universo religioso, afastando-se de um abstracionismo supostamente “puro” ou “lírico”.

---

<sup>78</sup> Oxé ou osè, palavra de origem ioruba, refere-se ao machado de dois gumes portado pela divindade Xangô. Cf AYALA, Walmir. Entrevista Rubem Valentim. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, n.p., 17 jan. 1968.;

**Figura 20** - Rubem Valentim. Título Desconhecido. S.d.



Tempera a ovo sobre tela, dimensões desconhecidas.

Fonte: LIMA, Marisa Alves de. Em Salvador – I Bienal Nacional de Artes Plásticas. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, p.96, 21 jan. 1967. Fotografia: Rubens Américo.

O construtivismo também fora adotado como referência, ao menos inicialmente, pela dupla Lygia Clark e Hélio Oiticica. Ambos estiveram em Salvador por ocasião da itinerância da Exposição Neoconcreta e retornam sete anos depois, quando o movimento havia chegado ao seu fim. Nos trabalhos exibidos e premiados pela Bienal da Bahia nota-se um desenvolvimento já distante do maior postulado neoconcreto, que consistia na flexibilização do dogmatismo concreto e a afirmação da subjetividade, traduzida no potencial expressivo da forma, da linha e da cor<sup>79</sup>. A contemplação passiva do público, nesse caso, deu lugar ao engajamento cada vez maior do corpo.

Hélio Oiticica, cujo prêmio especial foi dedicado às suas pesquisas ambientais, apresentou uma proposta sintética para a sua participação. *Manifestação Ambiental n.2* (Figura 21) ocupou todo o espaço da Sala Especial, sendo composta por três *Núcleos Médios*, identificados como NC3, NC4 e NC5<sup>80</sup>, onde as placas retangulares em óleo plastificado com vinil sustentavam-se em uma estrutura presa ao teto por meio de fios<sup>81</sup>. *Núcleos* marca um

<sup>79</sup> Cf LOPES, Almerinda da Silva. *Arte Abstrata no Brasil*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010, p.66.

<sup>80</sup> Cf FAVARETTO, Celso. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Edusp, 1992, p.121.

<sup>81</sup> Cf Segundo Pasqualino Magnavita, Hélio Oiticica não esteve presente à montagem, mas enviou as obras com instruções para montagem; Cf MAGNAVITA, Pasqualino R. *A Bienal em planta baixa*. MAM Flamboyant. [Entrevista concedida a Cátia Milena Albuquerque e Neila Maciel]. Vimeo, 2014; BIENAL..., 1966, n.p.

ponto chave na investigação de Oiticica, onde as experiências sensoriais se projetam para além do que chamou “corpo-estrutura do quadro” - marcante em sua fase neoconcreta -, lançando-se a experiência do “corpo-estrutura no espaço” (LAUS, H. OITICICA: MARGINAL DA ARTE. In: BIENAL..., 1966), melhor explorada nos Parangolés. Nessa transição, a cor exerce o papel de libertar a experiência estética pautada no intelecto, convocando o público ao movimento, ou mesmo à dança. Não à toa, segundo o Correio da Manhã, a sala tornou-se a principal atração da exposição (PEDROSA, 1968, p.2).

**Figura 21** - Hélio Oiticica. Manifestação Ambiental, 1966.



Acervo Rex Schindler  
Fonte: FERREIRA, 2016, p.84.

Lygia, diferente de seu parceiro, recebeu o Grande Prêmio da Bienal. Em sua Sala Especial (Figura 22), apresentou uma grande quantidade de trabalhos, abrangendo desde as pesquisas iniciadas no neoconcretismo, a exemplo das *Superfícies Moduladas* ou *Espaços Modulados* (1957-1958), que consistem em justaposições de placas de madeira, que geram, na expressão da artista, “linhas orgânicas”, indicando a construção do diálogo entre forma, corpo e subjetividade.

Assim como Oiticica em *Manifestações Ambientais*, a partir de 1960, Lygia introduziu novos materiais e aprofundou o uso do espaço tridimensional – sempre em relação ao corpo -, como diria Mário Pedrosa, permitindo ao “espaço da representação” adentrar o “espaço real”<sup>82</sup>. *Bichos*, por exemplo, conjunto pelo qual foi premiada, define-se basicamente pelas formas geométricas recortadas em folha de flandres, estruturando-se a partir de uma espinha que

<sup>82</sup> Cf FABBRINI. Poética do gesto: arte e política em Lygia Clark In: EGG; EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (org.). Arte e política no Brasil: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014, p.84.

garante a manipulação do público (enquanto essa foi possível). Percebemos articulações também em outros objetos da mesma sala, como *Abrigo Poético*, onde a superfície em metal é pintada e recortada em camadas sinuosas que se sobrepõem, estimulando a sensação de maleabilidade (Figura 22), e *Trepantes*, peças manipuláveis produzidas em metal e emborrachado com partes também sinuosas, porém mais extensas.

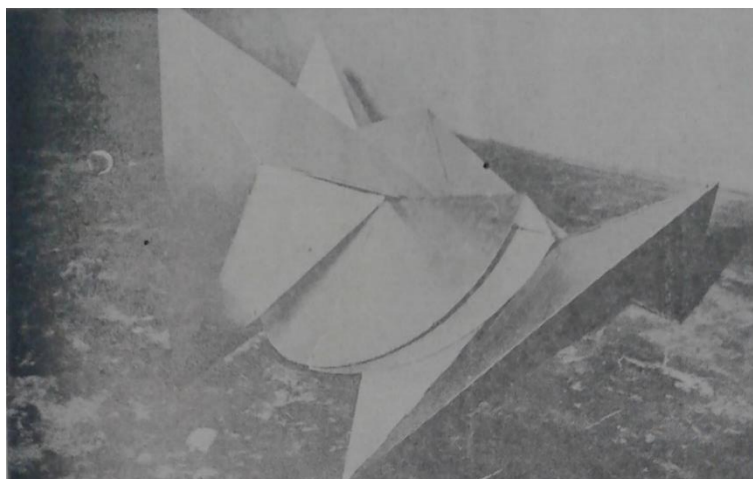
**Figura 22** - Lygia Clark em Sala Especial na I Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1966.



Fonte: LIMA, Marisa Alves de. Em Salvador – I Bienal Nacional de Artes Plásticas. In: O Cruzeiro. Rio de Janeiro: Diários Associados, 21 de janeiro de 1967, p.95. Fotografia: Rubens Américo.

A escolha de Lygia para o prêmio principal foi bastante criticada, causando reações enervadas como a de Frans Krajcberg, que retirou suas obras da mostra. Na vanguarda de grandes exposições da época e com a função pressuposta de pavimentar destaques para circulação em exposições de abrangência internacional, a Bienal da Bahia, ao menos neste ponto, limitara-se a reproduzir o resultado de júris anteriores de mostras como a Bienal de São Paulo. Afinal, na edição de 1961, Lygia Clark levou o prêmio de melhor escultura nacional e ganhando, como de costume, uma Sala Especial na edição seguinte, causando comoção com a série *Bichos* (Figura 23).

**Figura 23** - Lygia Clark. Bicho, 1963[?]



Fonte: A ARTE de Lygia Clark. A Tarde, Salvador, p.2, 30 dez 1966.

Por outro lado, há de se considerar certa ousadia do júri. Enquanto o abstracionismo informal, construtivo e as experiências sensoriais decorrentes deste desfrutaram de maior prestígio, a exposição também fora contaminada pelo “retorno” da arte figurativa, definido precipitadamente pelo crítico Theon Spanudis como “uma loucura coletiva de vastas proporções, onde prevalece o feio, a piada, o gesto grosseiro, o grito desarticulado, a revolta sem sentido, enfim, todas as manifestações confusas e algo selvagens de uma meninada desajustada” (SPANUDIS, 21 jun 1967).

Era flagrante entre artistas jovens de diversas origens o uso do figurativismo, contudo, fora do registro modernista de “realismo social”, voltando-se a incorporação de uma nova cultura de consumo da imagem, impulsionada pelos meios de comunicação de massa e a influência política e cultural dos EUA, mormente na América Latina. Em 1964, Robert Rauschenberg obtém o prêmio de melhor pintor na Bienal de Veneza, o que legitimou os artistas norte-americanos internacionalmente e consolidou a mudança de maior centro global das artes de Paris para Nova Iorque. No Brasil, os temas assumidos no novo figurativismo dialogavam com questões de ordem global, segundo Maria de Fatima Morethy Couto,

A eficácia comunicacional da obra volta a ser de interesse dos artistas, que se mostram sensíveis ao fenômeno urbano, à força dos meios de comunicação de massa (cartazes, cinema, televisão, histórias em quadrinhos, etc.), a temas ligados ao imaginário popular (futebol, desemprego, violência, anonimato e solidão na grande cidade, condicionamentos urbanos) e ao poder evocativo da imagem. (COUTO, 2004, p.200)



Junta-se a essa lista o recrudescimento das tensões políticas e sociais que a América Latina atravessava com a escalada governos autoritários – cuja implementação se deve à colaboração dos EUA. Portanto, como já mencionamos, se em certos nichos (onde transitavam críticos como Ferreira Gullar) a politização das obras de artes plásticas no Brasil tinha que ver com um projeto ideológico-revolucionário ou romântico-revolucionário, ou tão somente com a tendência da internacionalização, após o golpe, há uma reação ou formas de resistência à repressão do Estado.

Entre os premiados na Bahia está Rubens Gerchman, que exibiu um total de onze trabalhos. No departamento de pintura das Salas Gerais, exibiu os trabalhos *Caixa de Um Homem Só I e II*, e *Caixa de Origem* (Figura 26); no de escultura *Bloco I* e *Elevador Social*; e no departamento de desenho *Diálogo Impossível*, *A Bela Lindonéia* (Figura 24) e *O Alegre Morador da Caixa*. Especialmente naqueles trabalhos divididos entre as seções de escultura e pintura, foram empregados os materiais e técnicas mais diversos, de modo que não cabiam mais sob o rótulo das salas senão por uma mera convenção didática. Segundo Harry Laus, na série de *Caixas de Morar*, pela qual foi premiado, investigou “a condição do indivíduo despersonalizado no meio da massa”.

Um desses trabalhos é intitulado **Novas Caixas de Morar** e é uma construção de madeira com 2,5 m de altura, pintada com tinta plástica, havendo no alto um letreiro em neon, num verde de botequim, anunciando **Novas Caixas de Morar**. Além deste, existem ainda um elevador social cheio de pessoas, uma marmita de operário com quatro superfícies, numa das quais está um horário de trabalho. (...). (LAUS, 27 jan 1967, grifo do autor)

Em *Caixa de Origem*, que é parte desse universo de pesquisa. A estrutura da caixa não simula profundidade, é opaca, embora seu contorno sugira que está em perspectiva. Esse recurso, onde as quatro faces podem ser simuladas, se fará presente em todas as outras “Caixas de Morar”, esta que segundo o artista, seria “(...) ‘a primeira caixa de morar do indivíduo’, (...), onde a curiosidade é a existência de um espelho biseauté, daqueles usados em molduras de porta-retratos de mau gosto, onde está desenhado um coração vermelho, com a inscrição: ‘Eu te amo’” (LAUS, 27 jan 1967). A mesma moldura e vidro bisotê aparece em *A Bela Lindoneia* (Figura 22), atualmente uma de suas obras mais conhecidas.

**Figura 24** - Rubens Gerchman. A Bela Lindonéia, s.d.



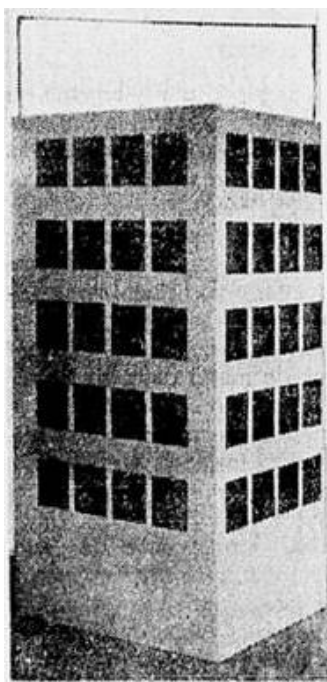
Acrílica, vidro bisotê e colagem sobre madeira. 141x122 cm.

Fonte: Acervo Instituto Rubens Gerchman.

*Caixas de Morar* (Figura 25 e 26) ganha particularidade ao apresentar uma imagem repleta de elementos do consumo e da comunicação de massas. As inovações técnicas ocorridas esses campos modificaram também a relação dos sujeitos com as esferas pública e privada, refletindo também nas práticas artísticas, seja na uso de novos materiais e técnicas, ou na criação de representações sociais e políticas. Segundo Gerchman: “- Eu só trabalho com materiais industriais como resinas plásticas, acrílico (chapas coloridas usadas em cartazes de rua), poliéster, etc. E faço isso pois estes são os materiais que se usam atualmente e por isso são tão importantes como a tinta a óleo para um artista do Renascimento” (LAUS, 30 dez 1966, p.10).



**Figura 25** - Rubens Gerchman. Novas Caixas de Morar, 1966.



Madeira pintada e letreiro em neon. 2x0,8x0,8m.

Fonte: LAUS, Harry. O Problema das Caixas. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p.2, 27 jan 1967. Caderno B.

**Figura 26** – Rubens Gerchman. Caixa de Origem, 1966.



Acrílico, vidro sobre madeira. 1,68 x 1,70.

Coleção Roger Wright

Fonte: Acervo Instituto Rubens Gerchman.

De São Paulo, Antonio Henrique Amaral foi premiado com aquisições de algumas pinturas e gravuras. No primeiro departamento está um conjunto que é parte de sua investigação com figuras humanas. Em cada uma aglomeram-se, como parte de um mesmo corpo ou cabeça, numerosas bocas que projetam suas línguas e dentes, sugerindo uma fala simultânea ou coletiva, nem sempre pacificada. Os títulos das pinturas indicam a função ou forma da fala, como em

*Monólogo e Tentativa de Diálogo* (Figura 27). Na segunda, cabeças e suas respectivas bocas se situam em lados opostos do plano da tela, demarcado ao meio por uma faixa zebreada com duas cores que realçam as oposições. Amaral desenvolve o mesmo tema com suas numerosas bocas abertas em outros trabalhos como *Incomunicação*, de 1967, e em *Homenagem ao século XX/XXI*, também de 1967, onde as representações políticas tornam-se mais explícitas com a presença icônica da flâmula norte-americana. Ambas as pinturas participam da IX Bienal Internacional de São Paulo, apelidada de Bienal “pop”. Na sala de gravura, o artista continuou a explorar os limites da figura humana.

**Figura 27** - Antonio Henrique Amaral. *Tentativa de diálogo*, 1966.



Técnica mista, 1,31 x 0,96 cm.

Fonte: Acervo Antonio Henrique Amaral.

Enquanto Gerchman e Amaral estavam interessados principalmente em temas como a situação do indivíduo nas grandes metrópoles, o futebol, os conflitos políticos e os meios de comunicação de massa, entre os artistas representantes da Bahia surge o tema da crítica à instituição da arte, empenhada com linguagem sofisticada por Lênio Braga, detentor do Prêmio Nacional de Pintura. O artista exibiu quatro desenhos e três objetos localizados no departamento de pintura, causando grande repercussão pelas experimentações envolvendo o uso de imagens, bem como pelas ironias suscitadas por suas composições à cultura de massa e à própria experiência estética. Foram premiadas *Monalisa & moneyleague*, *O Colecionador de Primitivos* e *Pode-se Tocar*.

O grande destaque foi direcionado à tela *Monalisa & Moneyleague*. A partir da apropriação de imagens da história da arte e de histórias em quadrinhos, Lênio Braga constrói uma sátira sobre a instituição da arte. Para a elaboração da cena, o artista toma como base uma pintura de Rembrandt van Rijn (1606-1669) chamada *O Filho Pródigo na Taverna (ou Bordel)* ou *Rembrandt e Saskia na parábola do filho pródigo* (1635). Implicando-se na cena, o pintor holandês apresenta mais uma interpretação da conhecida narrativa bíblica<sup>83</sup>, onde o filho mais jovem de um homem empossado esbanja irresponsavelmente a herança que o pai lhe antecipara.

Na pintura do século XVII, o homem e a mulher da cena voltam seus olhares ao observador. O primeiro está em vestes pomposas, com uma espada embainhada na cintura, enquanto levanta uma bebida em um gesto jocoso. A outra mão segura a cintura de sua esposa, Saskia, que está sentada em sua perna dobrada. Ao fundo, descansa sobre a mesa uma torta de pavão, iguaria que simboliza a expansão colonial europeia pela Ásia.

Na versão de Lênio Braga, a mulher no lugar de Saskia está nua e as faces dela e do filho pródigo são substituídos por imagens apropriadas de diferentes temporalidades. Em lugar da primeira, Lênio pinta o rosto de Gioconda, figura retratada por Da Vinci, que seminua e fumando um cigarro, emite o balão de fala onde se lê: “- É uma brasa”. Sobre o segundo é colada a face de um personagem mascarado de histórias em quadrinhos que diz: “- Móra!”. Juntas, essas duas expressões formam uma gíria da época cujo significado se refere a algo “fantástico” ou “maravilhoso”. Por fim, coroando a *assemblage* satírica e infeliz, a figura masculina, em vez de segurar o copo de uma bebida amarelada, empunha uma garrafa de *Coca-Cola*.

Exibida três anos após as primeiras reproduções de Gioconda feitas em serigrafia por Andy Warhol, *Monalisa & Moneyleague* (Figura 28) expressa uma crítica à *pop art* norte-americana por meio de alguns de seus procedimentos. A pintura de referencial barroco era sobreposta pela colagem, apresenta-se a relação promíscua entre a arte erudita e a cultura de massa, destacando suas diferenças através da alegoria onde os papéis de gênero são encenados segundo uma perspectiva misógina. Nesse caso, a primeira, representada pelo significante feminino, é objeto de deleite homem, representado pelo personagem de máscara e que sugere caráter hedonista, alienado.

---

<sup>83</sup> O tema torna-se recorrente próximo ao final da vida de Rembrandt, quando produz a pintura *O Retorno do Filho Pródigo*, uma de suas maiores realizações.

**Figura 28** - Lênio Braga. *Monalisa & Moneyleague*, 1966[?].



Óleo sobre tela, 118 x 128 cm.

Fonte: LIMA, Marisa Alves de. Em Salvador – I Bienal Nacional de Artes Plásticas. In: O Cruzeiro. Rio de Janeiro: Diários Associados, 21 de janeiro de 1967, p.92. Fotografia: Rubens Américo.

A apropriação como procedimento e a sátira como linguagem também são recursos utilizados na segunda pintura premiada. Atualmente integrando o acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia, *O Colecionador de Primitivos* (Figura 29) estabelece uma crítica às práticas de consumo cultural da burguesia local. Lênio se apropria da personagem de histórias em quadrinhos norte-americanas conhecida no Brasil como Brucutu (*Alley Oop* no original), associado ao arquétipo do homem das cavernas por sua aparência e atitude truculentas. Na obra em questão, Brucutu é vestido com gravata, fuma charuto e segura um jornal (um recorte do jornal *A Tarde*, diga-se de passagem), plasmando o arquétipo de não-civilizado com a figura de um burguês local. Próximo a sua cabeça, dentro de um balão de fala, acumulam-se reproduções de obras aparentemente consagradas, de registro erudito, marcadas com um X, enquanto ao seu redor são coladas sete obras originais pintadas por outros artistas considerados “primitivos” ou “folclóricos”. Esse diagrama de imagens sobre a tela firma a relação problemática do personagem com a cultura erudita, mas também do próprio artista, que enxerga a arte “primitiva” como menor, e as produções às quais se aplicam o registro de “Arte”, como superiores. Vale lembrar que na mesma Bienal essa distinção era reforçada pela presença de uma Sala Especial de Artistas Primitivos.

**Figura 29** - Lênio Braga. O colecionador de primitivos, 1966[?].



Óleo, tela, tecido e papel sobre Eucatex, 88 x 169 cm. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia  
Fonte: Museu Virtual Lênio Braga.

A ironia se sustenta na terceira obra premiada de Lênio. *Pede-se tocar* (Figura 30) é o trabalho que possui menor aderência à técnica da pintura, pois trata-se de uma grande colagem onde são sobrepostas fotografias de multidões e, sobre estas, parte da estrutura de cordas de um piano de cauda. O jogo semântico entre título e a imagem enuncia a ironia: a obra, com elementos evidentemente táteis solicita o contato, ao mesmo tempo em que está posta em um plano contemplativo. O didatismo exagerado gera um certo sarcasmo com as experiências sensoriais da grande premiada, Lygia Clark.

**Figura 30** - Lênio Braga sobre a obra *Pede-se tocar*, 1966.



Fonte: BIENAL: a mais importante exposição de âmbito nacional. A Tarde, Salvador, p.2, 30 dez. 1966.

Em suma, as obras de Lênio Braga demonstram a complexidade da figuração que se desenvolveu na Bahia durante os anos 1960, não podendo ser submetida a uma generalização

do “pop”, tampouco confundida com aquela desenvolvida em outras regiões do Brasil. Com base no procedimento da apropriação, anuncia temas pertinentes para a modernidade baiana, como a construção do gosto da classe dirigente local e as tensões entre a “Arte Moderna” e aquela “folclórica” ou regionalista.

Outro aspecto importante da premiação diz respeito à categoria de Arte Decorativa, onde foram contemplados Waldeloir Rêgo (1930 – 2001) com o prêmio nacional e Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi (1917 – 2013), a nível estadual. Diferente de exposições contemporâneas que adotaram terminações como Sala de Tapeçaria ou Exposição de Joias Artísticas<sup>84</sup>, a BNAP, reuniu todas essas técnicas na qualidade de “Arte Decorativa”. Chamou-se assim, pois os objetos recebidos nessa classificação/sala, não possuíam a principal característica atribuída pela crítica à “Arte Moderna”, ou melhor, não eram “autônomas”, despossuídas de finalidade em si mesmas. Isso garantiu escolhas diversas e igualmente problemáticas.

No caso específico de Mestre Didi<sup>85</sup>, enquanto suas pinturas foram aceitas no departamento homônimo, as esculturas (sentido consolidado atualmente) foram exibidas como Arte Decorativa. Um dos cedros, *Ossanhin Ati Ibiri Orixirixi*, é constituído de nervura de palmeira, palha, couro pintado, búzios e contas, e simboliza uma narrativa da mitologia iorubana com as quais o artista trabalhava, também por meio da literatura. Quanto aos materiais, concentra maior diversidade na base da escultura, criando diferentes camadas e padrões formais, além de ter penduradas pequenas cabaças, referência ao orixá Exú. Do meio de seu corpo para cima surgem seis formas sinuosas identificadas separadamente como Ibiri, cedro menor utilizados pela orixá Nanã; por fim, a escultura é coroada por um pássaro sagrado, o mesmo que acompanha Ossain, terceira divindade representada (Figura 31). Outras criações de feitura igualmente minuciosa participavam tanto do contexto de exposições de arte quanto do culto aos orixás - como fora registrado por Pierre Verger -, contudo, no contexto da Bienal da Bahia, o que diferenciava essas das demais esculturas, considerando a experiência estética no meio das artes plásticas? E se decorativas, quais aspectos a caracterizariam como tal? No ano anterior, Didi apresentou pela primeira vez as obras em exposição individual na Galeria Atrium, em São Paulo, sob o título “Esculturas e Emblemas de Orixás”. Nota-se, portanto, que no contexto soteropolitano as razões do júri se confrontaram com práticas artísticas pouco

<sup>84</sup> A Bienal Internacional de São Paulo manteve entre a VII (1963) e XIII (1975) edições a categoria de Joias Artísticas destinada exclusivamente a artistas brasileiros, também com júri específico.

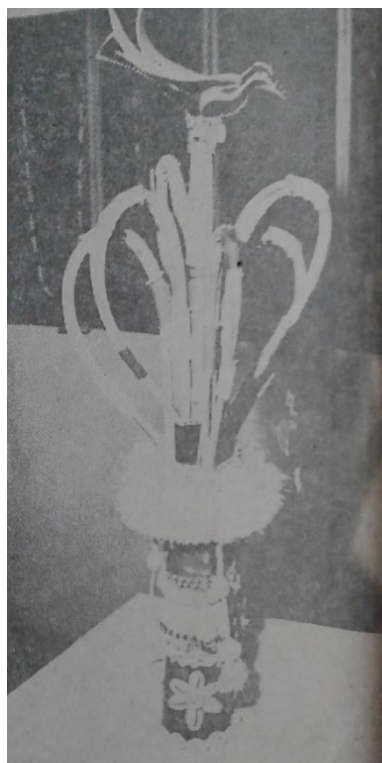
<sup>85</sup> Naquele momento Mestre Didi, que também era escritor, encontrava-se na África em trabalho de pesquisa desenvolvido para a UNESCO. Cf ESCRITOR PREMIADO. A Tarde, Salvador, p.2, 30 dez 1966.



identificadas com os referenciais instituídos da arte moderna ocidental, executando uma operação no mínimo complexa de identificação, na qual se relegou à obra em questão um espaço secundário como objeto artístico.

Podemos compreender essa relação a partir de outros vestígios, como ocorre na película *Bahia, por exemplo*, citada anteriormente. Em determinado momento, enquanto Carybé e outras figuras emblemáticas de sua geração, como Jorge Amado e Mário Cravo Júnior era entrevistados como representantes genuínos de uma renovação do sistema artístico baiano, endossando a tese da formação de uma “identidade provinciana”, Didi aparece rapidamente, como parte de um cenário artístico e popular local, porém sem espaço de fala. Do ponto de vista da bienal, a presença de Mestre Didi no sistema da arte vem a suscitar a crítica mais contundente ao projeto de uma arte brasileira e revolucionária sob bases populares, pois irrompia a operação de ocupação do “campo do outro” que o artista engajado deveria realizar.

**Figura 31** - Mestre Didi. *Ossanhin Ati Ibiri Orixirixi*, déc. 1960.



50 x 20 cm. Nervura de palmeira, couro pintado, palha, búzios e contas.

Fonte: ESCRITOR Premiado. *A Tarde*, Salvador, p.2, 30 dez 1966; BIENAL, 1966, n.p.

## 2.4 Reações à I Bienal Nacional de Artes Plásticas

A maioria das reações à I Bienal Nacional de Artes Plásticas na imprensa, senão todas, abordaram elogiosamente a iniciativa dos artistas baianos Juarez Paraíso, Riolan Coutinho, e do governo estadual em realizar a Bienal da Bahia. Logo após a abertura, o jornal A Tarde estampa a seguinte manchete: “Bienal: a mais importante exposição de âmbito nacional”. O seu concorrente, o Jornal da Bahia, anunciou no dia de abertura: “Bahia é Hoje Capital da Arte com Bienal” (28 dez 1966). No Rio de Janeiro, a coluna de Harry Laus para o Jornal do Brasil subscrevia a novidade: “A Bahia Volta A Ser Capital”. Em alguma medida, os títulos eram coerentes, pois a Bahia - mais exatamente Salvador - abrigava o maior e mais importante evento para as artes visuais no país depois de São Paulo. Os balanços anuais dos cadernos de cultura apontavam o “sucesso” da mostra, ressaltando-a como o evento mais popular daquela temporada. Não à toa, estima-se que as visitas diárias ultrapassavam quinhentas pessoas entre brasileiros e estrangeiros que visitavam a capital. Um número considerável em comparação aos salões nacionais<sup>86</sup>.

O calendário que se desenhava para o sistema artístico brasileiro parecia ter encontrado a dinâmica perfeita: enquanto a Bienal de São Paulo lançaria internacionalmente a arte brasileira nos anos ímpares, a Bienal da Bahia, em anos pares, integraria o próprio Brasil, fazendo-o conhecer sua diversidade. Em janeiro de 1967, Mário Pedrosa escreve em tom ufanista no Correio da Manhã. Primeiro ele sugere que a Bienal está atrelada à modernização do Estado. Antes de abordar os destaques, coloca em questão a criação da Petrobrás em função da extração de petróleo na região, tomada como elemento que viabilizará a institucionalização do evento artístico, tal qual a atividade industrial teria criado a infraestrutura necessária para o surgimento do campo artístico em São Paulo. Como se sabe, embora houvesse colecionadores oriundos desse contexto, o patrocínio da bienal se dava por meio do próprio Estado e as empresas sob seu domínio.

Depois dessa digressão, Pedrosa suscita o papel da Bienal do ponto de vista cultural: “O Brasil artístico cultural tende, com efeito, a ser cada vez menos um mosaico de regiões para ser um todo cultural, um complexo nacional vivo em formação” (PEDROSA, 29 jan 1967, p.5). Mais precisamente Pedrosa situa a importância da bienal em romper com o isolacionismo

---

<sup>86</sup> Cf PEDROSA, Vera. BIENAL da Bahia. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, p.2, 13 dez 1968. Segundo Caderno.



provinciano ou regionalista e estreitar o contato quase esporádico de artistas do Nordeste com os circuitos “internacionais” do “Sul” do país, muito embora esses circuitos também resguardassem certo provincianismo quando se trata de discutir identidade nacional.

Diante dessa repercussão, notamos uma torsão ou conflito em relação ao discurso inicial da organização. Se antes Juarez Paraíso, e depois dele, Clarival do Prado Valladares preocuparam-se em dar relevo ao tom “universal” ou “internacionalista” do evento, dialogando com o que havia de mais recente nos termos de “Arte Moderna”, o grande mérito da bienal tornou-se, afinal, um olhar “para dentro”, priorizando o intercâmbio e a visibilidade de artistas brasileiros em seu próprio país. Inclusive, essa seria uma oportunidade de atender ao clamor da crítica e de artistas brasileiros, principalmente paulistas, sobre um dos grandes imbróglios da Bienal de São Paulo com artistas e críticos: a representação brasileira<sup>87</sup>, acusada de ser dirigida segundo relações paternalistas ou de privilégio e menos por critérios artísticos (SCHROEDER, 2013).

Esse otimismo com o papel desempenhado pela Bienal no sistema artístico brasileiro, estendendo-se ao sistema cultural, irá esbarrar em uma ressalva: as tendências da figuração entre artistas mais jovens. O argumento predominante na crítica, como já vimos, generalizava essa produção como uma imitação da *pop* norte-americana, em um movimento de importação de modelos alheios à realidade nacional. Depois da “ofensiva tachista”, reinscrevia-se o problema legado pelo embate entre as correntes contra e a favor ao internacionalismo. Na Bienal essa formulação se deve primeiramente ao crítico e colecionador Theon Spanudis, que publicou extenso comentário no jornal A Tarde, introduzindo da seguinte forma:

Na parte geral da Bienal aconteceu infelizmente o desastre que nós prevíamos. Uma inundação quase que completa da *pop art* e da nova figuração, da mania dos novos jovens artistas de um país culturalmente subdesenvolvido (sem valores culturais sólidos e estáveis) em imitar exageradamente, e como agora parece freneticamente, as modas alheias para não ficar atrás. (SPANUDIS, 21 jun 1967)

Ele afirma a existência de uma cisão nas artes modernas brasileiras, sobretudo a pintura, em duas vertentes diametralmente opostas, caracterizadas, de um lado, por um “internacionalismo árduo” e, do outro, por um “nacionalismo fanático” (SPANUDIS In:

---

<sup>87</sup> Em 1965, ao fim da oitava edição da VIII Bienal de São Paulo, um grupo de artistas expressou a Ciccillo Matarazzo interesse em colaborar com uma reestruturação da Bienal. Um dos pontos nevrálgicos dessa mudança passava pelo aprimoramento da representação brasileira na exposição. O trabalho foi assinado por Maria Bonomi, Fernando Lemos, Maria Eugênia Franco e Salvador Candia. Cf SCHROEDER, 2011, p.45-50.

BIENAL..., 1966, n.p.). A primeira linha era atribuída a Anita Malfatti, Milton Dacosta (Sala Hors Concours da I Bienal da Bahia) e os abstratos brasileiros pós-1960 - leia-se aqueles de tendência informalista, entre outros remanescentes do grupo neoconcreto. Segundo a tese de Spanudis, todos esses artistas e suas respectivas práticas ocupavam um “não lugar” da cultura internacionalista, podendo ter surgido em qualquer grande centro da arte. Por outro lado, o nacionalismo fanático caracterizava-se por uma abordagem mais anedótica ou literária do que plástica, cujos os maiores exemplos seriam Cândido Portinari e Emilio Di Cavalcanti. Para Spanudis as “verdadeiras e valiosas realizações plásticas” residiam na capacidade de dialetizar essas duas vertentes, o que certamente as experimentações recentes que ganharam foco na Bienal não seriam capazes de realizar. O júri de premiação teria falhado ao prescindir de nomes como Montez Magno, João Câmara Filho, Jandira Waters, Jorge Tavares, Moisés Baumstein e o jovem Aldir Mendes Souza. Além disso, cometeu grave escândalo quando não concedeu o prêmio sênior a Rubem Valentim<sup>88</sup> e o destinou a Lygia Clark que, tanto quanto Hélio Oiticica, desenvolvia pesquisas interessantes no plano sensorial, contudo “duvidosas como objeto de arte” (SPANUDIS, 21 jun 1967). Ainda que reconheça a importância e necessidade de continuidade do evento, para Spanudis a Bienal da Bahia se tornaria mais um “não-lugar”, totalmente descaracterizado pela nova cultura internacionalista. Esse era um debate ascendente e tal desconfiança da crítica de arte aponta para um “medo” que sempre rondou a arte e cultura brasileiras.

Podemos dizer que a crítica (incluindo muitos artistas) se encontrava mergulhada na atualização de uma antiga querela que, segundo o ensaio de Roberto Schwarz “Nacional por Subtração”, assumiu diversas encarnações desde fins do século XIX, ou seja, a litigiosa afirmação de uma identidade nacional e de uma arte genuinamente brasileira, em contraposição ao imitativo, à cópia, ou ao estrangeiro. O dilema ganhou maior relevância nas manifestações modernistas dos anos 1920, quando a antropofagia surge como operação distintiva e retorna nos anos 1960 sob a forma do conflito entre nacionalismo e internacionalismo, este último representando os interesses estrangeiros, ou tão apenas norte-americanos. Aplicando-se ao nosso problema, se antes havia uma refração de defensores da identidade nacional às correntes abstratas, acirrada com o abstracionismo informal, desta vez havia a percepção de que o “*pop*” se tratava de mais um modismo ou mesmo “estilo” internacional. Em um balanço dos principais

---

<sup>88</sup> Segundo Dilson Midlej em sua dissertação de mestrado, o primeiro artista a experimentar a linguagem abstrata na Bahia é Mário Cravo Jr. em 1947. Cf. MIDDLEJ, 2008.

enfoques da Bienal, a concepção de uma “arte internacional” como “estilo” ou “escola” é rebatida por Mário Pedrosa em seu artigo onde avalia o papel da Bienal da Bahia:

O abstracionismo por nenhuma de suas escolas jamais foi o “estilo” cosmopolita internacional oficial, tem-se a prova agora quando uma “nova figuração”, a figuração narrativa, o *pop art*, o neo-realismo (sic) vieram dominar a cena mundial. As objeções que se faziam ao abstracionismo perderam sua razão de ser, pois que agora em seu lugar predomina nas grandes capitais metropolitanas da arte como o mundo a volta, à figuração e a toda uma série de valores dela. (PEDROSA, 15 jan. 1967, p.3)

Em Salvador, a intransigência com o internacionalismo se deu com a defesa irrestrita de uma identidade local por parte do grupo mais visado como pioneiro de um modernismo baiano, especialmente representado por Mário Cravo Júnior e Carybé. Foi a partir desse posicionamento que negociaram os termos da sua participação na modernização baiana. Mesmo assim, a maioria dos artistas manifestavam uma atitude republicana, apoiando publicamente a realização do evento, não sem denegar sua expectativa em serem premiados:

Quanto aos grandes artistas modernos da Bahia, como Mário Cravo, Jenner Augusto, Genaro de Carvalho, Carlos Bastos e Carybé, com a experiência que têm de conchaves dessa natureza, não sofreram decepção. Sabiam antecipadamente que nenhum deles seria premiado.

Estes artistas, achando uma iniciativa magnífica a Primeira Bienal Nacional de Artes Plásticas, dela participaram numa demonstração de seu apoio a principal promoção cultural do Governo Lomanto Junior. (VENCEDORES ..., 1966, p.3)

Curiosamente, há um grupo que é referido – sem nomes mencionados – por críticos e outros agentes que participaram da Bienal da Bahia. Lina Bo Bardi cita em sua carta de 1967 um grupo de “celebridade nacionais” e “folklorísticas”, ao qual atribuía a sabotagem de seus projetos em conluio com setores conservadores. No artigo *Da Bienal da Bahia e seus enfoques*, Mário Pedrosa aponta a reação de um grupo mais agressivo que o de Pernambuco, ressentido com o abstracionismo e outras tendências ditas internacionalistas por não obter “as grandes láureas da Bienal paulista” (PEDROSA, 15 jan 1967, p.3), e que portavam-se como defensores de um “regionalismo de fachada, de ideias feitas, de anedotário para turistas” (*Ibid.*, p.3). Por fim, e de modo mais explícito, Frederico Moraes faz a seguinte avaliação:

Com efeito, a I Bienal da Bahia, como não poderia deixar de ser, ao mesmo tempo que impactuava (sic) fortemente os espíritos mais sensíveis, provocou viva reação do feudalismo artístico local, que não cessa de reunir esforços para metralhá-la continuamente. A premiação nacional foi uma bofetada, ao mesmo tempo que o Júri prestigiava as correntes de vanguarda brasileira (a arte ambiental, plurisensorial e participante de Lygia Clark e Hélio Oiticica, o realismo urbano de Gerchman), criticava a pseudo-arte brasileira (folclórica,

ingênua, regionalista et caterva) ao reconhecer a importância indiscutível da universalização da cultura afrobrasileira levada a efeito por Rubem Valentim.

(...)

E ao mesmo tempo que se incentivavam as condenações à arte e à crítica feita no Sul, com o intuito evidente de boicotar a bienal e a renovação da arte baiana, o grupo feudalista enriquecia suas posições reacionárias, correspondendo a um empobrecimento sempre maior de sua arte. Velhos preconceitos artesanais, um falso monumentalismo (como se tamanho fosse documento), os mesmos temas batidos e rebatidos do folclore regional, a amenização bonitinha (leia-se alienação política) dos alagados para consumo de uma burguesia bem disposta e tranquila. (MORAIS, 1969, n.p.)

Não demorou para essas menções tivessem uma réplica. Assumindo o antagonismo da Bienal, Mário Cravo Junior informará em jornal a sua demissão do Conselho Estadual de Cultura em 1967, colocando em dúvida os critérios de seleção da bienal, bem como sua função dentro do cenário artístico baiano e nacional.

Vale ressaltar que a Bienal da Bahia não “trouxe” as tendências neofigurativas ou mesmo as abstratas a Salvador, já trabalhadas desde a implantação da universidade e do Museu de Arte Moderna, mas acabou por legitimar a produção baiana junto à nacional. Antes mesmo da exposição de 1966, as experimentações com formas figurativas para além da acepção do realismo social já haviam encontrado espaço confortável para seu desenvolvimento na cidade por meio da universidade e do MAM-BA. Wilson Rocha, em texto publicado no Jornal da Bahia, tratará dessas consequências dois anos depois, registrando o impacto que a exposição teve em Salvador durante os anos 1960. Como vimos no capítulo 2, aos artistas baianos interessava, antes de tudo, fazer da capital mais um centro de referência na produção das artes visuais no país:

A primeira Bienal da Bahia abriu novos horizontes para artistas locais, ampliando as perspectivas dos mais jovens e dos estudantes de arte, e reconhecendo a importância e significação dos “assemblage”, de Lênio Braga, Mario Cravo Neto e Smetak e o valor das pesquisas de Eckenberger, Genaro de Carvalho, Emanuel Araújo, Sônia Castro, Edsoleda, Floriano Teixeira, Edson [da] Luz e Edísio Coelho. Hoje, na Bahia, já podemos contar com um núcleo numeroso de bons artistas jovens, que adotam procedimentos novos e se utilizam de técnicas atuais, com uma visão contemporânea da realidade e uma linguagem de compreensão perante a imagem e a simbologia da atualidade. (ROCHA, 23 mar. 1968)

Assim, costura-se o contexto propício para a descontinuidade da Bienal Nacional de Artes Plásticas. Aos grupos de artistas “anti-bienal”, soma-se a decisão da criação de uma Pré-Bienal de São Paulo, que ocorreria nos anos ímpares à Bienal Internacional de São Paulo, e, na véspera da abertura da II Bienal, a instituição de uma política de censura, que, embora não seja

direcionada especificamente às artes visuais, deverá respaldar o fechamento temporário da exposição para a subtração de obras consideradas subversivas.

## Capítulo 3 – A II Bienal Nacional de Artes Plásticas

**Figura 32** - Cartaz da II Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1968.



Fonte: Acervo Biblioteca da Escola de Belas-Artes da Universidade Federal da Bahia.

### 3.1 A organização entre a Pré-Bienal de São Paulo e o Ato Institucional nº 5

O intervalo compreendido entre a I e a II Bienal da Bahia, que vai de fevereiro de 1967 a dezembro de 1968, é atravessado por movimentações e acontecimentos decisivos para a continuidade do projeto, entre as quais estão: o surgimento da proposta de criação da Pré-Bienal de São Paulo – futura Bienal Nacional de São Paulo –, as crises internas incentivadas por artistas baianos, até os impactos da fatídica promulgação do Ato Institucional nº 5, na véspera de abertura da segunda mostra. Em resposta a isso, a organização da Bienal desenvolveu estratégias para tentar garantir a realização, e consequentemente manter a relevância e continuidade do evento, o que, obviamente não aconteceu.

Tal conjuntura parece um contrassenso em relação às matérias da imprensa local e nacional, que informavam, desde o seu início, uma experiência exitosa, apesar do contexto politicamente turbulento. Aliás, comparada à exposições como *Opinião 65/66* e *Proposta 65/66*, a Bienal da Bahia foi reiteradamente apontada em todos os jornais como um dos eventos mais relevantes daquele período. Em seu próprio estado, a Bienal tornou-se o principal projeto cultural do governo, como vem a atestar Luís Henrique Dias Tavares, quando à frente do DESC<sup>89</sup>.

A exposição da I Bienal da Bahia ainda estava aberta para visitação no final de janeiro de 1967, quando a Fundação Bienal de São Paulo divulgou uma circular acerca da criação de uma “Pré-Bienal” nos anos pares em relação à mostra internacional. Segundo os jornais *Jornal do Brasil* e *Diário de Notícias*, os objetivos do evento que constavam no documento eram os seguintes: a) a premiação dos melhores trabalhos apresentados, em diferentes técnicas; b) antecipar a seleção de artistas que compunham a representação brasileira na Bienal Internacional seguinte<sup>90</sup>. Estes dois aspectos já teriam sido pautados pelo Governo do Estado da Bahia antes da realização da I Bienal da Bahia, acusada por seus críticos de não ter tentado efetivar uma parceria com São Paulo.

Seis meses depois, o jornalista Jayme Maurício descreve o início do imbróglio entre a Bienal de São Paulo e a da Bahia. Enquanto ocorria a seleção de obras para a IX Bienal de São Paulo, teria surgido entre a organização paulista uma grande questão: as reivindicações da “Bahia” e sua Bienal Nacional<sup>91</sup>. Um dos grandes receios que pairava sobre a decisão de criar uma Pré-Bienal Nacional em São Paulo era a do esvaziamento da mostra baiana. Diante disso, o governador Luís Viana Filho enviou a São Paulo o então diretor do Museu de Arte da Bahia (MAB), Luís Carlos Rocha, para ter um encontro com Matarazzo Sobrinho, intermediado por Odorico Tavares, com o objetivo de selar um acordo entre o Governo da Bahia e a Fundação Bienal de São Paulo. Os termos da negociação aventados pela coluna são os seguintes: enquanto a Bahia tentava evitar a realização do evento concorrente, proposta que se arrastava desde 1966, Matarazzo fez uma contraproposta oferecendo uma espécie “síntese” da Bienal da Bahia na Bienal de São Paulo e sugeriu, em último caso, a criação da Bienal Internacional de “Arte

<sup>89</sup> Cf TAVARES, Luís H. D. APRESENTAÇÃO GERAL. GAM - Galeria de Arte Moderna. Edição Especial, n. 17. Rio de Janeiro, 1968.

<sup>90</sup> Cf MORAIS, 12 fev 1967, p.3; LAUS, 15 fev 67, p.2.

<sup>91</sup> Cf MAURICIO, Jayme. S. Paulo colabora com a Bienal da Bahia. Itinerário das Artes Plásticas. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 jul. 1967. p.2 - 2º Caderno.

Primitiva”<sup>92</sup>, noção bastante disseminada no modernismo ocidental para definir o que se chamaria mais tarde de “arte popular”, bem como a arte produzida por pacientes psiquiátricos ou crianças, com objetivo de mapear certa “pureza” ou originalidade criativa. Todavia, nenhum resultado dessas conversas chegou a lograr. Matarazzo, que havia sido convidado pelo governador, não compareceu a Salvador para consolidar os termos da colaboração. Assim, os eventos (Bienal de São Paulo e Bienal da Bahia) continuaram acontecendo de forma independente.

Em dezembro do mesmo ano, Frederico Moraes descreveu uma reunião da assessoria de críticos da “Pré-bienal de São Paulo”<sup>93</sup>, formada pelos críticos Jayme Maurício, José Roberto Teixeira Leite, Geraldo Ferraz, José Geraldo Ferreira, Fábio Azevedo e Sergio Ferro. Na ocasião foi decidida a realização da exposição em junho do ano seguinte, impasse que pressionou a organização da Bienal da Bahia a assumir um posicionamento. Em artigo intitulado “SÃO PAULO ‘VERSUS’ BAHIA”, Harry Laus questiona: “poderá um país como o nosso manter duas bienais nacionais, e além do mais, no mesmo ano?” (LAUS, 15 fev 67, p.2). Diante disso, Jayme Maurício se antecipa em relação aos baianos e sugere que a Bienal da Bahia assumisse uma nova tônica diante dos acontecimentos, ampliando a abrangência do evento a escala internacional, ou pelo menos interamericana, porém voltando-se especificamente à técnica da gravura ou desenho. Para o crítico, no impasse geopolítico “vencia” o lado mais tradicional, ou seja, a Bienal de São Paulo, enquanto aos baianos restaria a reformulação de seu projeto.

Dito isso, concordamos com Walter Mariano, no sentido de a afirmação – tampouco há elementos para tal - que o projeto da Pré-Bienal de São Paulo foi idealizado com o intuito de eclipsar a iniciativa baiana<sup>94</sup> é uma conjectura de base muito parca. Como é bem colocado na tese de doutorado de Renata Cristina de Oliveira Maia Zago (2013) e na dissertação de Caroline Schroeder (2011), o projeto da Pré-Bienal de São Paulo surgiu para pacificar a crise institucional pela qual atravessava a Bienal de São Paulo e sua Fundação, atingindo o ápice em 1966 (SPRICIGO, 2009). Inobstante, consideramos que a decisão tomada pela Fundação, mesmo em seu favor, gerou um conflito de interesses incontornável, sobretudo para os artistas baianos.

---

<sup>92</sup> A I Bienal da Bahia já havia proposto em sua exposição anterior uma Sala Especial destinada aos Pintores Primitivos;

<sup>93</sup> O título de Bienal Nacional é assumido definitivamente apenas em 1974. Cf ZAGO, 2013, p.3.

<sup>94</sup> Cf MARIANO, 2007, p.68.



A situação se precipitou a partir da oitava edição da Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, quando passou a ter seu financiamento quase que totalmente coberto pelas esferas federal, estadual e municipal, além de desfrutar de acordos e auspícios garantidos pelas mesmas instâncias. A medida que ganhou caráter cada vez mais público e “oficial”, a Bienal tornou-se cada vez mais arbitrária, expressada na figura de seu idealizador, Matarazzo Sobrinho.

A partir do golpe civil-militar de 1964, o evento passou a ser duramente criticado pelo comprometimento com o Estado e, dada a ampliação da participação pública no evento, artistas e críticos passaram a reivindicar maior participação nas decisões. Um grupo formado por Maria Bonomi, Fernando Lemos, Maria Eugenia Franco e Salvador Candia, apresentou um documento com propostas de reestruturação da mostra, entre as quais estava a revisão dos critérios que fundamentavam a seleção das salas brasileiras<sup>95</sup>. Na tentativa de resolver esse engasgo com artistas e críticos locais, a Fundação anunciou a criação da Pré-Bienal. A proposta inicial previa apresentar um amplo panorama das realizações contemporâneas no sistema das artes visuais do país para, a partir daí, premiar artistas que poderiam usufruir o prêmio em dinheiro, desenvolvendo obras para as respectivas participações na XI Bienal de São Paulo<sup>96</sup> - aspecto igualmente contemplado na Bienal da Bahia.

Em dezembro de 1967, na cidade de Salvador já se considerava como definitiva a realização da II Bienal da Bahia. Segundo Frederico Moraes, a mostra seria realizada em um ano e seu local não seria mais o prédio da Alfândega, na Cidade Baixa, como chegou a ser cogitado, mas no Convento da Lapa. Tal decisão não foi apenas motivada pelos anúncios de São Paulo, mas também pela atuação de alguns agentes locais, especialmente o artista Mário Cravo Junior. Discordando da realização do evento, ele se encontrou com membros do governo Luiz Viana Filho e sugeriu a substituição da Bienal por um “Festival de Artes”, o que incluiria outras áreas como as artes performativas, a música, a arte “popular” ou “primitiva”. Contudo, este ponto de vista foi derrotado em reunião pública realizada por meio do recém-criado Conselho Estadual de Cultura, o que incluiu a participação massiva de artistas locais. Na

---

<sup>95</sup> Cf NHEDO, Marcela Matos. O pensamento xilográfico na obra de Maria Bonomi. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes. Campinas, SP : [s.n.], 2002, p.74; Cf SCHOROEDER, 2011, p.47.

<sup>96</sup> Cf ALAMBERT, F; CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004, p. 129.

ocasião, Genaro de Carvalho defendeu enfaticamente a realização da II Bienal da Bahia, tendo Juarez Paraíso como seu coordenador, que inicialmente recusou o convite<sup>97</sup>.

Em março, Clarival do Prado Valladares confirmou à imprensa que a II Bienal da Bahia aconteceria em dezembro do mesmo ano, enquanto a seleção de trabalhos se daria a partir de julho, com o condicionante de não se chocar com o calendário da Pré-Bienal de São Paulo<sup>98</sup>. O regulamento já havia sido publicado nos jornais baianos e logo seriam repassados à imprensa das cidades onde ocorreria a seleção prévia (Recife, Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo).

Dez meses depois da decisão tomada pela comunidade artística baiana, em defesa da realização da II Bienal, Mário Cravo Junior oficializou seu rompimento com a organização do evento e com o Conselho Estadual de Cultura, criado naquele ano para definir as políticas culturais do Estado da Bahia. No jornal A Tarde, o artista compartilhou publicamente o seu desligamento em uma carta destinada ao governador:

Exercendo a função de Conselheiro do Conselho Estadual de Cultura e tendo este órgão a incumbência precípua de formular a política cultural do Governo do Estado, e estando eu em total desacordo com a presente situação peço a permissão de abdicar do cargo, para que melhor possa contribuir, como artista, e dentro das minhas limitações, para a cultura do meu povo. Ademais Senhor Governador, sinto-me eticamente obrigado a pedir demissão incondicional do cargo de Conselheiro, uma vez que, respeitando o condicionamento de caráter hierárquico não me sentiria a vontade para continuar a trabalhar e colaborar com o mesmo Conselho quando o Presidente da minha Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico, assim como meu par no setor de Arte ocupam respectivamente o posto de vice-presidente e tesoureiro da Bienal.

Respeitando todos os pares com os quais até o presente momento tive o prazer de colaborar, tomo tal deliberação em face de minha posição radical contra a Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia. (MÁRIO CRAVO DEMITE-SE..., 5 out. 1968)

A crítica de Mário Cravo à Bienal da Bahia se concentrou nas obras exibidas em exposições desse “modelo”, segundo ele, subserviente a interesses alienantes da “indústria”. Ele reforça um posicionamento que carregava desde a década anterior, quando fez ressalva ao “modismo” das vanguardas concretas, ou “formais”, como o próprio chamara. Em sua carta argumentou:

Maneirismos alienígenas e alienatórias de grupos de países, através da informação de massa controlada e relacionada a interesses imediatos mesmo

<sup>97</sup> Cf MORAIS, F. Pré-Bienal de SP e II Bienal da Bahia. Artes Plásticas. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, p.3, 01 dez. 1967. 2ª seção.

<sup>98</sup> Cf MORAIS, F. Regulamentada a II Bienal da Bahia. Artes Plásticas. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, p.3, 05 mar 1968. 2ª seção..

de certa colonização do próprio gosto e caráter, estão há muitos anos em voga entre nós. Senhor Governador, e interesses pessoais chamam a essa “indústria” de prática universalisante da arte. (*Ibid.*)

Mais adiante reafirma sua posição contra o experimentalismo, defendendo práticas que fossem “comprovadas”, ou seja, consolidada pelo cânone artístico. O argumento soava estranho uma vez que o próprio Mário Cravo enfrentou, no início de sua carreira, o não reconhecimento dentro de um campo dominado pela pintura de Presciliano Silva, Mendonça Filho e Alberto Valença. Adiante ele enfatiza:

Caso o governo venha, como está acontecendo no caso da Bienal Nacional de Artes Plásticas na Bahia, a apresentar a custosa mostra a fim de que a população tenha conhecimento de tendências não comprovadas e valores, não estará, ao que nos parece, dando-lhe o verdadeiro sentido pedagógico que lhe competiria. (MÁRIO CRAVO DEMITE-SE..., 5 out. 1968)

A carta não ficou sem réplica, que, excedendo as expectativas, não veio dos organizadores, mas de um grupo de artistas e monitores da mostra. A carta-resposta foi chamada de *Esclarecimento ao povo baiano* e pôs em contradição os argumentos de Mário Cravo. Escrito por um grupo de monitores da exposição, entre os quais estavam Renato da Silveira, o texto aponta primeiramente que a atitude do artista não era isolada, mas tornou-se porta-voz de artistas baianos já consagrados pelas mesmas Feiras e Bienais que colocavam em cheque pelas tais “formas duvidosas de juízo crítico”. Era ainda mais intrigante o fato que isso era enunciado publicamente pelo artista “mais exposto e premiado em bienais e mostras da mesma natureza” (ESCLARECIMENTO AO POVO BAIANO, 7 out. 1968).

No que diz respeito à Mário Cravo, o argumento sobre a Bienal ser um investimento desnecessário, feito em detrimento de escolas e museus, dificilmente se sustentava, pois o investimento em educação e cultura já era uma obrigação do estado, portanto, tratava-se de uma falsa oposição para embaralhar a opinião pública. Quanto às “tendências não comprovadas e valores não assimilados através de formas duvidosas de juízo crítico”, o argumento se fragiliza quando é posto em questão o seu papel no sistema artístico de Salvador:

Por outro lado a frase “tendências não comprovadas” bem poderia ter sido usada contra o próprio Mário Cravo há quase quinze anos atrás por artistas acadêmicos que combatiam seu trabalho, naquela época exemplo vigoroso de um artista moderno trabalhando contra a aceitação oficial, para que a população não tomasse conhecimento de “tendências não comprovadas e valores não assimilados”. (ESCLARECIMENTO AO POVO BAIANO, 7 out. 1968)

Enquanto isso, a organização do evento prosseguia seus trabalhos. A Comissão Diretora da Bienal foi instituída com Luiz Navarro de Brito (Secretário de Educação e Cultura)<sup>99</sup>, presidente; Godofredo Filho, vice-presidente; e Carlos Eduardo Rocha (diretor do Museu do Estado) como tesoureiro. Além disso, o evento continuava recebendo apoio do Departamento de Ensino Superior e Cultura da Secretaria de Educação e Cultura, cujo diretor era o historiador Luís Henrique Dias Tavares. Por meio deste, o governo do Estado concedeu 250 mil cruzeiros novos para a realização do evento<sup>100</sup>. Contudo é preciso considerar a grande inflação da moeda e a circulação do “cruzeiro novo” a partir de 1967. Ainda assim, o valor para um evento desse porte era consideravelmente baixo, uma vez que os custos da edição anterior superaram o da Bienal Internacional de São Paulo. Além disso, é perceptível a redução de salas, a retirada das categorias de premiação estadual, além da dificuldade em devolver as obras, também motivada pela censura.

Logo depois o júri principal fora oficialmente anunciado sob a composição de Mário Barata, Walter Zanini, Reginaldo Esteves, Juarez Paraíso e Genaro de Carvalho; os três primeiros representando respectivamente Guanabara, São Paulo e Pernambuco, e os dois últimos a Bahia. Além disso, instituíram dois júris especiais destinados à criação de duas Salas Especiais coletivas, a de Arquitetura e Habitação Popular<sup>101</sup> e a Sala Especial de Fotografia<sup>102</sup>. O curso de monitores, também fora novamente realizado, desta vez sob a coordenação de Frederico Moraes e José Roberto de Teixeira Leite.

Nesse interim, as obras destinadas à ampla concorrência das Salas Gerais foram pré-selecionadas nas cidade do Rio de Janeiro e São Paulo, sendo a última etapa realizada em Salvador. Já as exposições que definiriam as Salas Especiais se encontravam em plena

---

<sup>99</sup> Luís Navarro de Brito nasceu em São Félix (BA). Bacharel em direito pela Faculdade de Direito da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1957, doutorou-se mais tarde em direito constitucional e ciência política pela Universidade de Paris. Após o movimento político-militar de 31 de março de 1964 que depôs o presidente João Goulart e viabilizou a assunção do general Humberto Castelo Branco à presidência da República (15/4/1964), Luís Viana Filho, então chefe do Gabinete Civil da Presidência da República, nomeou Navarro de Brito para a subsecretaria da pasta. Função que ocupou até maio de 1966, quando o titular se desincompatibilizou para concorrer por via indireta ao governo baiano, sendo então elevado à condição de ministro-chefe. Após deixar a chefia do Gabinete Civil da Presidência da República, Luís Navarro de Brito foi secretário da Educação e Cultura do estado da Bahia, no governo de Luís Viana Filho (1967-1971).

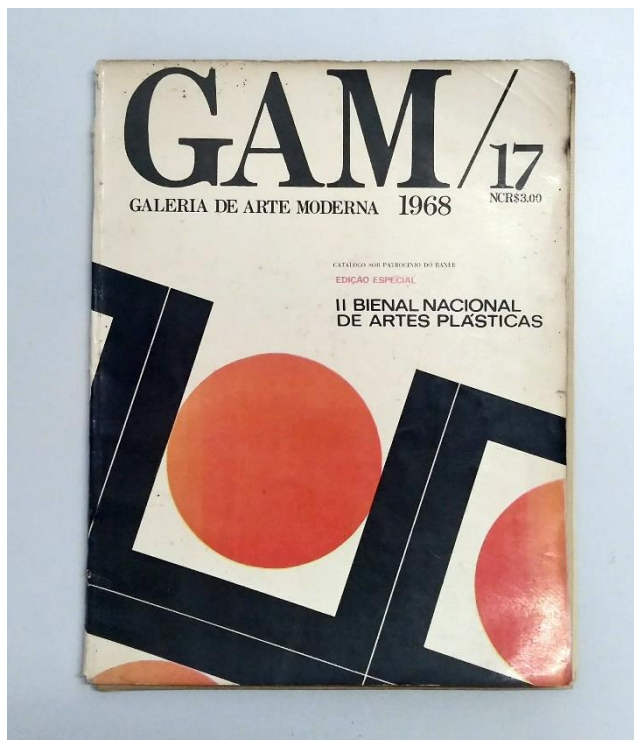
<sup>100</sup> Cf MORAIS, F. II Bienal da Bahia: Como Será. Artes Plásticas. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, p.3, 06 set. 1968. 2ª seção.

<sup>101</sup> Grupo formado por Reginaldo Esteves (Pernambuco); Edgard Graeff (Distrito Federal); Walter Velloso Gordilho (Bahia); Pasqualino Romano Magnavita (Bahia). (BIENAL..., 1966, n.p.)

<sup>102</sup> Grupo formado por Riolan Coutinho; Godofredo Filho; Luiz Júlio Oliveira; Carlos Alberto Gaudenzi; José Mário Costa Filho; todos situados na Bahia. (BIENAL..., 1966, n.p.)

negociação, cujas escolhas eram feitas com base nas Salas Gerais da edição anterior, assim como praticava a Bienal de São Paulo.

**Figura 33** - Revista GAM [Galeria de Arte Moderna], Edição Especial, nº 17, 1968.



**Fonte:** Acervo pessoal.

A abertura estava prevista para o dia 20 de dezembro, quando as movimentações ocorridas no campo da política institucional ficariam mais intensas. Embora o presidente Costa e Silva declarasse publicamente que desejava desocupar o cargo em favor de eleições democráticas, o que se viu nos anos seguintes foi exatamente o contrário. Em 13 de dezembro daquele ano foi decretado o Ato Institucional nº5. De acordo com James Green, “os historiadores brasileiros em geral estão de acordo em que a promulgação do Ato Institucional nº 5, (...), marcou uma mudança qualitativa na natureza do regime”. O verniz do governo democrático se dissolveu quando as Forças Armadas fecharam o Congresso, eliminaram a garantia de *habeas corpus*, conferiu ao Executivo poder de decretar estado sítio; cassação de mandatos eleitorais entre outras prerrogativas totalitárias tomadas sob o argumento da necessidade de se garantir a segurança interna frente à ameaça comunista.

Acompanhando essas arbitrariedades, houve a implantação de um “sistema repressivo sofisticado sustentado nas informações controladas pelo SNI (Serviço Nacional de

Informações)<sup>103</sup>. A repressão não seria mais seletiva, mas atingiria toda a população considerada suspeita, instaurando uma atmosfera de medo e terror, estimulando os civis a cometerem censura prévia. Como corolário de seu fechamento, a partir de 1968 o regime passou a usar sistematicamente a tortura como instrumento para desmobilizar e intimidar a resistência organizada<sup>104</sup>. Para o sistema cultural e, em sequência, para o sistema artístico, o AI-5 representava o fim da liberdade de expressão e da consolidação do modelo de modernização conservadora ou, como era cunhado pelo próprio regime, do “milagre econômico” (RIDENTI, 2005, p.98), onde os meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, passaram a ser o grande alvo de investimento do governo federal.

### **3.2 “Os dois júris da Bienal da Bahia”: a autocensura e a censura prévia da Exposição de Artes Plásticas;**

A atmosfera de medo instaurada sobre a II Bienal da Bahia não poderia ser maior, afinal, segundo Juarez Paraíso, o evento já era vigiado sob a suspeita de ser uma iniciativa de natureza “comunista e subversiva” (PARAÍSO, 2014; 2017). É importante frisar como o aparato repressivo lançava mão de categorias de forma repetitiva, tal como as noções de “conteúdo erótico”, “comunismo” - a principal destas - e “subversão”, que fora utilizada anteriormente na Bahia durante a Exposição Didática de Subversão, ocorrida no Museu de Arte Moderna da Bahia, onde foram reunidos itens sob a justificativa de promoverem o comunismo.

Na perspectiva dos organizadores era esperado que as obras apresentadas na bienal pudessem reforçar a ideia de oposição ao regime. Juarez Paraíso declara que, “Coerentes com o contexto em que foram produzidas, as obras de arte da II BNAP representaram as experiências e pesquisas plásticas desenvolvidas em todo o País, mas também as tensões e protestos diante da situação política da época” (PARAÍSO, 2017). A mesma expectativa era compartilhada pelos governos estadual e federal. Entre a promulgação do AI-5 e a abertura da exposição houve a apreensão, por parte da Polícia Federal, de obras que foram rejeitadas pelo júri e estavam a

---

<sup>103</sup> Cf CARDOSO, Lucileide Costa. Criações da memória: Defensores e Críticos da ditadura (1964-1985). Cruz das Almas, Bahia: UFRB, 2012, p.24.

<sup>104</sup> Cf GREEN, 2009, p.137.

caminho de sua devolução aos inscritos, aspecto previsto no regulamento da exposição<sup>105</sup>. O que, ao final das contas, não ocorreu, causando indignação dos artistas alheios aos acontecimentos.

O clima da II BNAP era de forte tensão e expectativa. Estava em pleno vigor o AI-5 e às vésperas da inauguração da Bienal, o caminhão carregado de obras rejeitadas pelo Júri de Seleção, por serem primárias e destituídas de expressão estética, foi apreendido pela Polícia Federal, quando retornava pela rua do Bispo em direção às dependências da Secretaria Geral, na Academia de Letras da Bahia, no Terreiro de Jesus. Embora o seu destino fosse o recolhimento pela não aceitação do júri, para a Polícia Federal as obras eram altamente ofensivas. (PARAÍSO, 2017)

Segundo a historiadora Maria Helena Ochi Flexor, que também se inscreveu para participar da mostra, o destino final das obras recusadas foi um barracão localizado na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal da Bahia, onde ocorreu um incêndio, comprometendo a devolução dos trabalhos<sup>106</sup>.

Depois de montada a exposição, Juarez Paraíso relata a segunda etapa da censura: “(...)fomos procurados por alto funcionário da Secretaria da Educação dando ordens para que certas obras, por ele consideradas ‘subversivas’, fossem retiradas da Bienal” (ENTREVISTA DE JUAREZ PARAÍSO, abr 2005). Juarez afirma ter recusado cumprir a ordem: “(...) o que obviamente não fizemos porque aceitar a sua ordem seria negar a nossa própria vida como professor e artista, e um imperdoável desrespeito aos membros do Júri de Seleção e principalmente aos próprios artistas” (*Ibid.*). Contudo, de acordo com Pasqualino Magnavita, a exigência foi cumprida e afirmava tê-lo feito na companhia do primeiro<sup>107</sup>.

Em 20 de dezembro, uma semana após a promulgação do ato, foi inaugurada a II Bienal Nacional de Artes Plásticas. Na ocasião, o governador Luís Viana Filho, ao lado do embaixador da Polônia, proferiu um discurso onde ressaltou que “atravessamos uma época inquieta e por isso a arte deve ser revolucionária, pois ela é inseparável do homem e deixa na terra sua marca, sua história, sofrimentos e aspirações” (MORAIS, 24 dez 1968, p.3). Após finalizar destacando a importância da arte “jovem” e de “vanguarda”, o governador cortou a fita simbólica, como de praxe, e fez a típica visita guiada pela exposição, acompanhado pelo crítico e membro do júri

<sup>105</sup> Cf PARAÍSO, Juarez. [Entrevista concedida a Rodrigo Moraes]. 2017.; LIBERATO, Chico. Bienais da Bahia com a face brasileira [Entrevista concedida a Cátia Milena Albuquerque]. In.: AH, QUE ESSA BAHIA TEM ME CONSUMIDO. CONTORNO. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia: v.01, nº01, 2013.

<sup>106</sup> Cf FLEXOR, Maria Helena Ochi. Dividir e reprimir. MAM Flamboyant [Entrevista concedida a Cátia Milena Albuquerque]. Vimeo, 2014.

<sup>107</sup> Cf MAGNAVITA, Pasqualino R. A censura, os museus e a arte. MAM Flamboyant. [Entrevista concedida a Cátia Milena Albuquerque e Neila Maciel]. Vimeo, 2014.

Mário Barata. A partir desse momento, Frederico Moraes narra em linguagem metafórica para o Diário de Notícias (RJ) do dia 20 de dezembro uma sucessão de acontecimentos que nos conduzem a apreensão das obras. Durante o percurso de Viana Filho, ele não pôde visitar o sobrado onde estava a Sala Geral de Pintura, pois houve uma espécie de “curto circuito e tudo ficou às escuras” (*Ibid.*, p.3). Coincidentemente, a “seção de pintura” ou a Sala Geral de Pintura, era aquela que exibia os trabalhos mais “engajados” da mostra, ora pertencentes à artistas anteriormente premiados, como Rubens Gerchman, Lênio Braga, Antonio Dias, ora a novos participantes como Tereza Simões, Humberto Espíndola, Wanda Pimentel, entre outros. Por fim, a visita oficial é sucedida pela visita de outras autoridades civis, religiosas e militares, “que olhavam atentamente as obras expostas, seus autores e títulos, fazendo anotações” (MORAIS, 24 dez 1968, p.3).

Seguindo o relato de Moraes, na manhã seguinte – dia 21 de dezembro - foi resolvido o problema do suposto “curto-circuito” e no mesmo turno foi instituído um “novo júri” que se reuniu à portas fechadas no Convento da Lapa. Tendo à frente o Secretário de Educação, Luís Navarro de Brito, o grupo selecionou seis artistas cujas obras foram “premiadas” e colocadas em “sala especial”. O deslocamento de dez obras, mais exatamente de Tereza Simões (1 trabalho), Antonio Dias (1 trabalho), Lênio Braga (3 trabalhos), Antônio Manuel (1 trabalho), [Gastão] Manoel Henrique (3 trabalhos) e Farnese Andrade (1 trabalho)<sup>108</sup>, provocou grande repercussão e espalhou-se rapidamente pela cidade, sem contar a obra de Wanda Pimentel, que teve uma das pinturas da série *Caminho ao elo Sobre-humano* queimada – coincidentemente a que mais chamava a atenção dos visitantes. Nesse interim, o secretário particular do governador informou aos convidados que o jantar em homenagem aos artistas plásticos na residência de Ondina à noite fora suspenso, pois o governador tivera que viajar repentinamente.<sup>109</sup>

Juarez Paraíso subscreve o relato de Frederico Moraes quando afirma em entrevista concedida em 2017 que “a II Bienal Nacional de Artes Plásticas não foi fechada pela Polícia Federal, como se espalhou pelo Brasil afora, e sim pelo próprio Governo receoso de maiores represálias”. Antonio Manuel, que esteve presente à abertura e relata uma invasão do exército. Em 2014, em entrevista para o jornal O Globo abordou o fatídico episódio:

<sup>108</sup> Cf ENTREVISTA DE JUAREZ PARAÍSO. Revista da Bahia, Fundação Cultural do Estado da Bahia, n.40, abr 2005; *Id.*, 2017; COELHO, Ceres Pisani Santos. Artes plásticas: movimento moderno na Bahia. Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes: Salvador, 1973. (mimeo); QUADROS SUBVERSIVOS DA BIENAL FORAM RETIRADOS. A Tarde. Salvador, p.3, 23 dez. 1968; MORAIS, F. Os Dois Júris da Bienal da Bahia. Artes Plásticas. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, p. 3, 24 dez 1968. 2ª seção.

<sup>109</sup> Cf *Ibid.*; QUADROS SUBVERSIVOS..., *op cit.*



Naquele ano, fui selecionado para a 2ª Bienal da Bahia. Até ali só existiam as bienais de São Paulo, Paris e Veneza. (...) Na inauguração da bienal, o clima já era estranho, pessoas falando ao pé do ouvido e a sensação intensa de que algo iria acontecer. De repente, foram fechando as portas e fomos empurrados para o pátio do Convento da Lapa, em Salvador, onde ocorreria a bienal, e soubemos que, sim, algo acontecia: ela fora invadida pelo Exército e, em seguida, fechada.

No pátio, artistas, críticos e o público discutíamos o que fazer. Alguns sugeriam que as obras fossem cobertas com uma tarja preta, outros queriam retirar. Eu estava lá, inconformado, quando alguém me disse que tinham retirado meu trabalho da parede, assim como as obras de Teresa Simões e Antônio Lima Dias. Foi uma sensação de vazio, de impotência. Aliás, não me lembro de outra ocasião em que tenha sentido medo como naquela bienal. Naquele mesmo dia vi no “Jornal da Bahia” a manchete “Arsenal apreendido em aparelho político” e, ao lado, a foto da serigrafia do Che Guevara, que eu havia realizado tempos antes, na parede do apartamento. (ANTONIO MANUEL: “FOI COMO SE ME MUTILASSEM”, 23 mar 2014)

Em artigo do dia 24, Frederico Moraes afirma que o “curto-circuito” que impediu as obras do subsolo de serem vistas no dia da abertura oficial foi um subterfúgio para impedir que fossem censuradas ali mesmo. Segundo ele: “O artigo de ontem, talvez pudesse receber o seguinte título: ‘de como um curto-circuito não impediu no outro dia que o Santo Ofício se reunisse no Convento da Lapa’”. Além do desvio dos agentes censores, Moraes acaba confirmando a existência de um ato de autocensura (simbolizado pela suposta queda de energia), antes que os agentes censores viessem a atuar. Mesmo assim, a Bienal foi interditada no dia seguinte para a retirada dos quadros e reaberta no próximo. A mostra que foi taxada nos jornais locais de comunista<sup>110</sup> continuou recebendo visitantes, apaziguando publicamente a imagem da violenta perseguição que ocorria nos bastidores. Enquanto isso, após a inauguração, Juarez Paraíso foi preso e levado ao 19º Batalhão de Caçadores no Cabula, onde ficou por alguns dias. O mesmo ocorreu ao historiador Luís Henrique Dias Tavares, Secretário do Departamento de Educação Superior e Cultura.

Depois de isoladas em uma suposta “sala” no próprio convento da Lapa, as obras censuradas tiveram destino incerto. Alguns depoimentos aventam que teriam sido queimadas em um galpão. Antonio Manuel afirma que foi informado pelo crítico de arte francês Pierre Restany<sup>111</sup> que seu trabalho – um painel da série *Repressão Outra Vez* - teria sido queimada por

---

<sup>110</sup> Cf PARAÍSO, 2017;

<sup>111</sup> Cf MANUEL *apud* OBRIST, Hans Ulrich. Entrevistas Brasileiras Vol. 1. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p.399; CARNEIRO E PRADILLA *apud* CALIRMAN, Claudia. Arte Brasileira na Ditadura Militar: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2013, p.25;

militares, algo que nunca foi verificado pelo artista, embora o objeto nunca tenha retornado à sua posse, função que o Governo do Estado e a Bienal assumiram em regulamento.

À medida que nos aproximamos do episódio de censura prévia da exposição da Bienal, os testemunhos se desencontram cada vez mais, ao mesmo tempo que demarcam a situação de medo e violência. O relato de Antonio Manuel em 2014, rememora a abertura e na sequência, sua fuga apressada para o Rio de Janeiro:

Aliás, não me lembro de outra ocasião em que tenha sentido medo como naquela bienal. Naquele mesmo dia vi no Jornal da Bahia a manchete “Arsenal apreendido em aparelho político” e, ao lado, a foto da serigrafia do Che Guevara que eu havia realizado tempos antes, na parede do apartamento. A situação para mim ficou perigosa, não só pelo fechamento da bienal, mas também pela notícia do jornal. Wanda Pimentel, artista e amiga, me levou até a rodoviária. Com medo de ser denunciado ou preso no ônibus, ou que desaparecessem comigo no trajeto até o Rio, escrevi num papel nome, telefone, endereço e um relato da situação na qual viajava, e guardei o depoimento dentro de uma caixa de fósforos. Fiz todo o trajeto de volta acordado e segurando a caixa porque, caso acontecesse algo, eu largaria discretamente no chão, na esperança de que alguém a encontrasse. (MANUEL *apud* CALIRMAN, 2013, p.25)

As memórias em torno desse fato revelam que, sendo ou não de autoria direta dos militares, a censura e o fechamento temporário da Bienal nos fazem concordar com a afirmação de Marília Andrés Ribeiro: “a Segunda Bienal Nacional da Bahia tornou-se um dos emblemas mais representativos das relações antagônicas entre o projeto do governo militar e dos setores culturais e artísticos do país, que ainda atuavam sob os auspícios dos governos estaduais” (RIBEIRO, 1997, p.86).

### **3.3 O Convento da Lapa e os modos de exibição**

Em sua segunda edição, a Bienal Nacional de Artes Plásticas foi primeiramente cogitada para acontecer no edifício da Alfândega, atual Mercado Modelo, na região do Comércio, porém, semelhante ao que ocorreu em 1966, foi decidido pela realização em um convento localizado em outra região da cidade, mas também no foyer do Teatro Castro Alves, onde apresentaria

salas especiais voltadas a temas como arte popular, arquitetura e fotografia. Contudo, isto não ocorreu, restando apenas o Convento da Lapa (Figura 34)<sup>112</sup>.

Fundada em 1744, a edificação fora construída por iniciativa de João Miranda Ribeiro e Manuel Antunes de Lima, e foi entregue à ordem das freiras franciscanas concepcionistas, também conhecida como Ordem da Imaculada Conceição<sup>113</sup>. Já nos anos 1960 era habitada pelas Irmãs do Bom Pastor. A relevância do Convento do da Lapa se dá pelo seu histórico. Sendo conhecido pela morte da abadessa, a madre Joana Angélica de Jesus, ocorrida em 1823, durante a Guerra de Independência na Bahia, quando as tropas portuguesas do General Marques de Melo tentavam invadir o convento (TAVARES, 2001).

**Figura 34** - Convento da Lapa durante a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, 1968.



Fonte: GAM [Galeria de Arte Moderna], nº18, 1969, p.14. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia.

O edifício, que compreendeu quatro pavimentos dedicados à exposição, passou por uma restauração e adaptação em poucos dias para receber os trabalhos selecionados. As salas se distribuíram da seguinte forma: no subsolo estiveram as Salas Gerais de Gravura e Pintura, no térreo as Gerais de Desenho, Objeto e Escultura; no primeiro andar alocaram as Salas Especiais, incluindo as de Comunidade e Habitação, e Fotografia; por fim, no segundo andar acomodaram a Sala Especial de Artesanato e Arte Popular da Bahia<sup>114</sup>. Não há vestígios de um espaço externo dedicado a obras tridimensionais de grande escala ou à ações performáticas. O meio artístico,

<sup>112</sup> Cf BARATA, Mário. A Significação da Bienal da Bahia. GAM - Galeria de Arte Moderna, n. 18. Rio de Janeiro, 1969, p. 12.

<sup>113</sup> Cf PEDROSA, Vera. BIENAL da Bahia. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, p.2, 13 dez 1968. Segundo Caderno..

<sup>114</sup> Cf QUADROS SUBVERSIVOS..., 23 dez. 1968, p.3

como era de se esperar, encontrava-se vigilante em relação aos novos passos do regime, já que uma semana antes da inauguração da bienal foi promulgado o AI-5.

A expografia novamente ficou a cargo de Pasqualino Magnavita. Desta vez, o arquiteto lançou mão novamente de grandes *displays* em compensado. Entretanto, diferente do Convento do Carmo, onde se primou pela aproximação com o modelo dominante do cubo branco, dessa vez, percebemos um espaço com paredes de diferentes tonalidades, além de um respiro cada vez menor.

O esquema de divisão das salas foi alterado na montagem. Diferente do Regulamento, que manteve a distinção das categorias de Salas Gerais, Salas Especiais e *Hors Concours*; na exposição, as duas últimas foram “fundidas”, aliás, o título de Salas Especiais fora mantido, mas as mesmas não participariam da competição, portanto, caracterizam-se como *Hors Concours*. A única sala *in memoriam* pertence ao cearense Antonio Bandeira, falecido no ano anterior. Diante do conjunto de pinturas produzidas entre 1953 e 1960, Clarival do Prado Valladares anuncia Bandeira como um pintor memorialista, reafirmando a sua ascendência negra e indígena. Formado na Escola de Paris, o artista tem como maior referencial de sua prática o abstracionismo lírico, portanto, teoricamente destituído do compromisso referenciado com o ambiente. Todavia, tal postulado não é seguido à risca se considerarmos a presença remanescente de imagens da infância de Bandeira, precisamente quando as formas sugerem amontoados de casas, partes de uma marina, entre outros cenários que consistem no que Valladares chamou de “impulso lírico memorativo”.

Em geral, as Salas Especiais contavam com metade dos artistas representantes de estados da região nordeste, comparado à edição anterior significa uma regionalização. Mais precisamente, houve a inclusão de artistas oriundos de estados como Ceará e Paraíba, além do acréscimo de mais um entre os pernambucanos e a redução de participações da Guanabara e São Paulo, o que pode ter diversas causas, entre as quais, além da afirmação regional, está a drástica redução de recursos para o evento. Foram montadas salas para Ana Letycia Quadros(GB), Roberto Magalhães(GB); Fernando Jackson(PB); João Câmara(PE) - que na edição anterior esteve nas Salas Gerais -, Gilvan Samico(PE); Carlos Scliar(RS) e Nelson Leirner(SP).

Do ponto de vista da crítica, o conjunto reafirmava algumas tendências da primeira edição, a começar pelo abstracionismo informal ou lírico, ao qual se alinhavam as pesquisas de Ana Letícia Quadros e Antonio Bandeira; o construtivismo das esculturas de Fernando Jackson;

a pintura figurativa de referencialidade modernista de Gilvan Samico, João Câmara e as *assemblages* de Carlos Scliar. A novidade, entretanto, residia na Sala Especial Nelson Leirner, que coincidia com o debate recente da noção/categoria de Objeto. Foi exibido um total de *Porco Empalhado com Presunto Pendurado no Pescoço*, ou tão somente *Porco*, objeto atrelado ao famigerado *happening* ocorrido no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal. Curiosamente, desta vez Leirner não foi submetido ao escrutínio de uma seleção para a sua participação na Bienal – inclusive, parte júri era o mesmo na Bahia -, desta vez foi convidado a participar, o que conferiu a obra uma outra experiência estética, isto é, como vestígio do *happening* de 1967.

Ainda em meio às Salas Especiais, algumas, em vez de criadas para recepcionar um/uma artistas, são selecionados temas. Assim como na edição de 1966, onde surgiram as salas de Pintores Primitivos e A Gravura na Bahia, na segunda foram montadas três, localizadas no térreo do convento e cujos os temas são *Comunidade e Habitação*, *Artesanato e Arte Popular da Bahia*, e *Fotografia*. Destacando-se as duas últimas em função da efervescência de seus temas no sistema artístico. Segundo a revista Galeria de Arte Moderna, “O artesanato foi um dos pontos altos da 2ª Bienal” (BARATA, 1969, p.16).

Patrocinada pela Coordenação de Fomento ao Artesanato, da Secretaria de Trabalho e Bem Estar Social<sup>115</sup>, a Sala de *Artesanato e Arte Popular da Bahia* foi montada de modo a criar um espaço onde se acumulavam mobílias e diversos objetos, incluindo redes de dormir, cuja função é deslocada do uso corriqueiro para a contemplação. A operação criou uma imagem (Figuras 35 e 36) que nos lembra o espaço de um antiquário, cujo afã de colecionador leva a coletar obsessivamente “antiguidades populares”<sup>116</sup>, um conjunto heterogêneo de assuntos e objetos que incluíam costumes populares, festas, ruínas, histórias, entre outros que eram absorvidos como coisas do passado.

(...) Esta Sala Especial tem a finalidade de chamar a atenção do público para a qualidade estética da produção artesanal. Ampliando os contatos e proporcionando uma maior penetração do artesanato no mercado. (...) Objetos criados por uma massa anônima, porém de existência concreta como ser individual e social. (BAHIA – ARTESANATO E ARTE POPULAR, 1968, n.p.)

<sup>115</sup> No Estado, a Coordenação de Fomento ao Artesanato é o órgão responsável por uma política que estabeleça condições para os diversos grupos vinculados ao artesanato exercerem suas atividades, integrados ao processo do desenvolvimento econômico. Cf BAHIA - ARTESANATO E ARTE POPULAR. GAM - Galeria de Arte Moderna. Edição Especial, n. 17. Rio de Janeiro, 1968, n.p.

<sup>116</sup> Cf ORTIZ, Renato. Cultura Popular: românticos e folcloristas. São Paulo. Olho d'Água, 1992, p.14.

Do ponto de vista discursivo, se na Bienal anterior se utilizou a chave de Arte Primitiva, nesta, a justificativa da *Sala de Artesanato e Arte Popular* (Figura 35) possui vestígios de um pensamento romântico<sup>117</sup>, ou seja, atribuía às culturas populares o *status* de produção sensível ou espontânea, portanto desprovida do rigor das academias; anônima, pois diluída na ideia homogênea de “povo”, que evoca um “coletivo sem formas individuais”<sup>118</sup>; histórica, uma vez que era considerada fragmento de um passado ou tradição longínqua; e finalmente distante, associado ao exótico. Uma das características dos antiquários e herdada por românticos é a o gosto pelo que se reconhecia como bizarro<sup>119</sup>, pitoresco ou místico, pois alimentava a sua curiosidade e busca obcecada pela construção de um “outro” que deveria ser capturado e estudado, por isso seu apreço por expedições e a construção de seus relatos. Parte dessa postura ganhou contornos diferentes no Brasil, quando artistas como Mário e Oswald Andrade, que marcaram posição contra a colonização cultural utilizando imagens indígenas, tal como o canibalismo, para advogar a construção de uma identidade nacional. A operação, entretanto, não impediu que mais uma vez se constituísse uma versão de um “outro cultural”, cuja invenção, baseada na apropriação de imagens, da língua e saberes, perpetuava a manutenção de privilégios de artistas brancos e de setores abastados da sociedade brasileira.

No caso da Bienal da Bahia, o mais importante era a contestação do cânone acadêmico por meio das artes modernas, esta que comportava as culturas populares como “raízes” de um “novo humanismo”, tal qual ilustra a passagem que expõe o interesse da organização em “demonstrar com a exposição as raízes da negação da arte moderna à tradicional cultura ocidental, retórica e teórica, em favor do cotidiano, do útil, de um novo humanismo” (BAHIA – ARTESANATO E ARTE POPULAR, 1968, n.p.). Para endossar essa visão, lançam mão do legado que Lina Bo Bardi havia deixado na Bahia quando a citam: “A orientação moderna da arte para o fragmentário, o modesto, o passageiro, o não eterno, está estreitamente ligada ao processo de humanização da arte” (*Ibid.*).

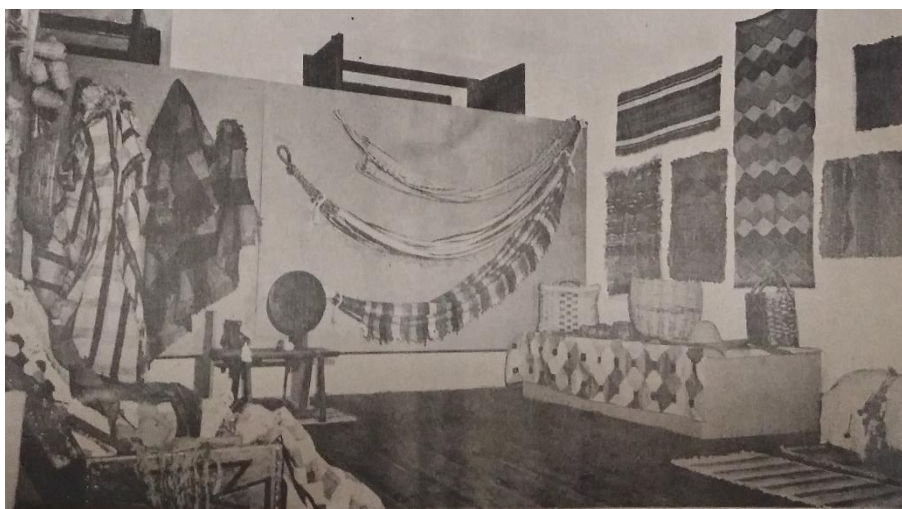
---

<sup>117</sup> Renato Ortiz aponta que se trata de um “certo tipo” de romantismo, uma vez que a tendência que valorizava a cultura popular entrava em conflito com os valores de afirmação do indivíduo, disseminada a partir do século XIX na Europa. Cf ORTIZ, 1992, p.18.

<sup>118</sup> De acordo com a concepção romântica, “Povo” significa um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são guardiões da memória esquecida”. Cf *Ibid.*, p. 26.

<sup>119</sup> Cf *Ibid.*, p.18.

**Figura 35** - Sala Especial de Artesanato e Arte Popular da Bahia, 1968.



Fonte: GAM [Galeria de Arte Moderna], nº18, 1969, p.14. Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

**Figura 36** - Sala Especial de Artesanato e Arte Popular da Bahia, 1968.



Fonte: GAM [Galeria de Arte Moderna], nº18, 1969, p.14. Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Não muito distante estava a *Sala Bahia - Comunidade e Habitação*, cuja discussão se voltava ao campo da arquitetura, inclusive, convidando um júri específico de seleção e premiação, formado por Reginaldo Esteves, Edgard Greff<sup>120</sup>, Walter Velloso Gordilho, Ary Penna Costa e o propositor da sala, Pasqualino Magnavita. A divisão física contou com três ambientes distintos, no primeiro e segundo foram mil maquetes que reproduziam espaços e a comunicação visual das cidades contemporâneas, explorando os conceitos de habitar, circular, trabalhar e lazer. No ambiente seguinte, foi montado, em escala real, um quarto que proporcionaria, segundo Pasqualino, “um impacto equivalente ao produzido por certos objetos

<sup>120</sup> Durante a seleção, o arquiteto Sérgio Pinheiro substituiu Edgard Greff.

ambientais da arte pop, evidentemente sem as intenções plásticas daqueles” (MAGNAVITA, 1968. n.p.), mas “expressando uma verdadeira denúncia do dramático condicionamento do homem” (*Ibid.*). A menção nos remete diretamente à pesquisa de Rubens Gerchman sobre as *Caixas de Morar*, exibida na bienal anterior, onde o ponto de partida é a experiência do próprio artista, portanto parcial, assim como a maquete.

Quanto à criação da Sala Especial de Fotografia, surge como uma grande novidade em grandes mostras, mas também em um lugar complexo. Outro júri de seleção e premiação, composto apenas por nomes regionais, entre eles Riolan Coutinho, Godofredo Filho, Luiz Julio Silveira, Carlos Alberto Gaudenzi e José Mário Costa Pinto, presidente do Foto Cine Clube da Bahia e reuniu, via convite, os trabalhos da Bahia, representados por Lázaro Torres, Silvio Pereira Robatto, Paulo Guimarães, Anísio de Carvalho, Grupo Um de Fotografia e Albérico Mota; da Guanabara por Goldgaber, David Uzurpator, Clarival do Prado Valladares, Max Nauemberg; e de São Paulo, com o Grupo Ângulo, Herros de Cappello, João Minharro.

Segundo o membro do júri e um dos organizadores da sala, Carlos Alberto Gaudenzi, em entrevista para a pesquisadora Cristiana Damasceno, “o pré-requisito para as indicações dos artistas convidados se baseou nos nomes que mais buscavam em seus trabalhos a modernidade do período e a estética contemporânea daquele momento” (SILVA, 2011, p.55.). A “modernidade” buscada pelo júri é abordada enquanto valor de uma época, ligada ao que havia de mais “avançado” em termos culturais e artísticos, ou o mais “moderno”. Essa visão é reafirmada no catálogo da mostra: “A II BIENAL DE ARTES PLÁSTICAS dedica uma de suas Salas Especiais à Fotografia, motivada principalmente pelo desenvolvimento e afirmação deste novo meio de expressão, já definitivamente incorporada na dinâmica do Homem do Século XX.” (BAHIA – SALA ESPECIAL DE FOTOGRAFIA, 1968, n.p.). No aspecto expográfico (Figura 37), o espaço da sala parecia limitado para comportar o número de trabalhos selecionados, então foi feita uma padronização no tamanho das impressões. A grande maioria se encontrava em preto e branco e as maiores foram limitadas até as dimensões de 50 x 60 cm.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Cf SILVA, Telma Cristina Damasceno da. A FOTOGRAFIA NA II BIENAL NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DA BAHIA. Revista Ohun, v.5, p. 54-64, 2011.



**Figura 37** – Sala Especial de Fotografia. Max Nauemberg, 1968.



Fonte: GAM [Galeria de Arte Moderna], nº18, 1969. Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Quanto às Salas Gerais, repetiram-se as divisões entre Pintura, Desenho, Escultura e Gravura, e criou-se a seção de Objeto em troca de Arte Decorativa. A princípio essa mudança poderia ser vista como uma espécie de aceno à vanguarda vigente, uma vez que em 1967 inaugurou no MAM-RJ a exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Nesse caso, o “caráter objetual da obra de arte”, como se intitula um dos artigos de Oiticica, baseava-se principalmente na negação do cavalete e na participação do espectador, no entanto, a Bienal da Bahia acaba tomando Objeto em um caráter tão amplo quanto a antiga categoria de Arte Decorativa, cuja contrapartida para a mudança consistiu em suprimir o sentido de uma “função”. Assim, mantém-se a participação de joelheria ou jóias artísticas, vestuário, entre outras aplicações, ou seja, coabitaram a mesma seção as propostas vestíveis de Liana Bloisi, as jóias de Reny Golcman e objetos, como a obra *Presunto*, de Carmela Gross.

### 3.4 As estratégias do júri e os limites da censura

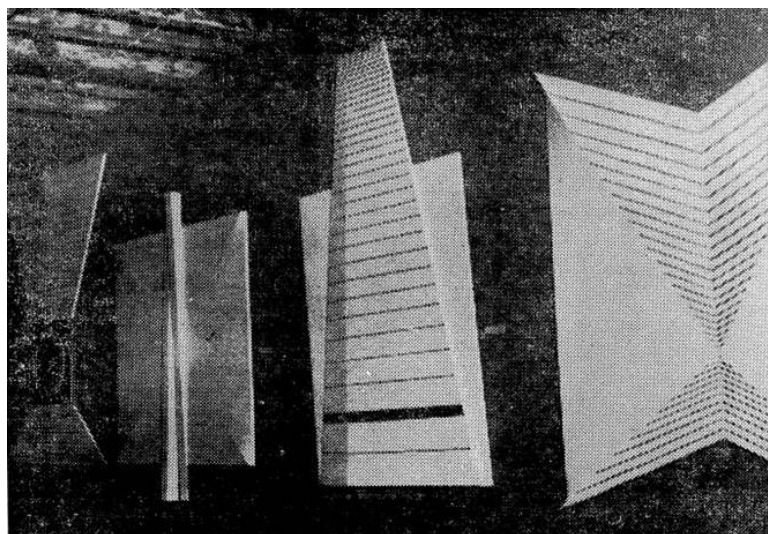
Diante do fechamento temporário da Bienal, a censura prévia de obras e o cancelamento de evento no Palácio de Ondina, a cerimônia de entrega dos prêmios não ocorreu. O resultado fora publicado nos principais jornais de circulação local e nacional, confirmando a abolição dos prêmios de abrangência estadual e os prêmios de aquisição. As razões para tamanha mudança decorrem principalmente da redução do investimento financeiro na mostra por parte do governo. Entre patrocinadores e apoiadores de maior prestígio estavam a Companhia das Docas,

Nordeste Industrial S.A., e o Banco do Estado da Bahia S/A. Se por um lado o estímulo às artes plásticas em 1966 contou com o apoio do empresariado baiano e principalmente paulista, desta vez restou a colaboração apenas do primeiro, representado por algumas empresas estatais. O pouco interesse na área cultural também tinha suas razões na Ditadura Militar, que já não encontrava nas artes plásticas apelo público para sua legitimação e popularização, porém no setor de comunicações.

Se comparado ao ano anterior, houve mudanças quanto as tendências do ponto de vista da crítica, ou seja, enquanto as tendências neofigurativas na América Latina encontravam-se em seu auge, o júri por não premiar nas categorias principais obras que abordassem enunciados, representações ou alegorias políticas e sociais. Levando em conta que o júri artístico pôde publicar sua decisão somente após o “júri censor” apontar seus alvos e isolá-los em uma sala, é muito provável que as escolhas em torno de obras que privilegiassem a linguagem da abstração tenham sido influenciadas por esse fato. Desse modo, seguiu-se a seguinte configuração: o Prêmio Sênior da Bienal foi entregue ao artista Yutaka Toyota (SP); o Prêmio de Pesquisa à Sulamita Mareines (SP); Arcangelo Ianelli (SP) foi contemplado em Pintura, Gastão Manuel Henrique (GB) em Escultura, Sonia Castro (BA) em Gravura, em Desenho Abelardo Zaluar (GB), e na nova categoria de Objeto o prêmio foi concedido a Chico Liberato (BA).

O prêmio sênior, também chamado de Prêmio Governo do Estado da Bahia, no valor de 10 mil cruzeiros, foi concedido a Yutaka Toyota, que exibiu a série *Espaço Negativo* (Figura 38), a qual consistia em objetos de grande dimensão, de plano bidimensional, cujas formas eram abstratas e geométricas, apelando à gradação de sombras, cores e linhas, semelhante às experiências ópticas. Acostumado ao plano da parede, nesta série Toyota arrisca uma projeção maior para a terceira dimensão, tanto que foi inserida na seção de escultura e posteriormente foi abordada pela crítica sob a chave de “objeto”. Todos os trabalhos expostos possuem grandes proporções, criam ilusões de profundidade e apelam à uma geometria austera que encontra paralelo formal nas pesquisas de contemporâneos como Frank Stella e Donald Judd.

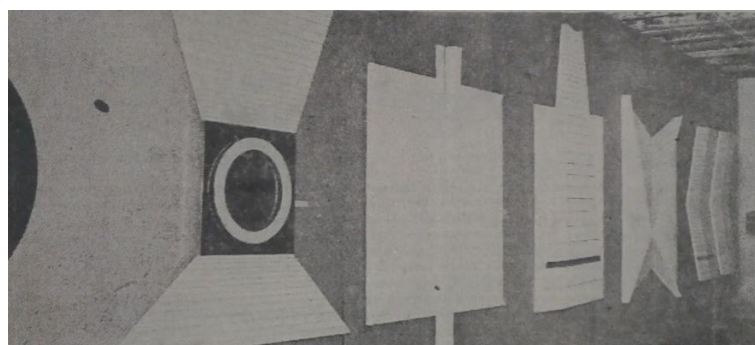
**Figura 38** - Yutaka Toyota. Série Espaço Negativo, 1968.



Fonte: BIENAL da Bahia expõe vanguarda nacional num templo de arte barroca. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, p.10, jan 1969. Bahia Turismo, Suplemento JB.

O prêmio concedido a Toyota, a contrapelo do boicote sofrido pela Bienal, sinalizou um caminho de consolidação da sua posição no sistema artístico, afinal, um ano depois o mesmo artista é premiado pela Bienal Internacional de São Paulo<sup>122</sup>. Faz-se então o caminho inverso de 1966, quando Lygia Clark ganhou o grande prêmio na Bahia, melhor dizendo, em vez de se seguir as tendências já traçadas pelo eixo Rio-São Paulo, a Bienal da Bahia antecipou um potencial vencedor do prêmio voltado a representação brasileira, muito embora a suspensão de categorias de premiação estaduais tenha provocado uma ênfase na premiação de paulistas, como expressa a manchete do jornal A Tarde da véspera da abertura, onde se lê: “São Paulo, o vitorioso na Bienal de Artes Plásticas”.

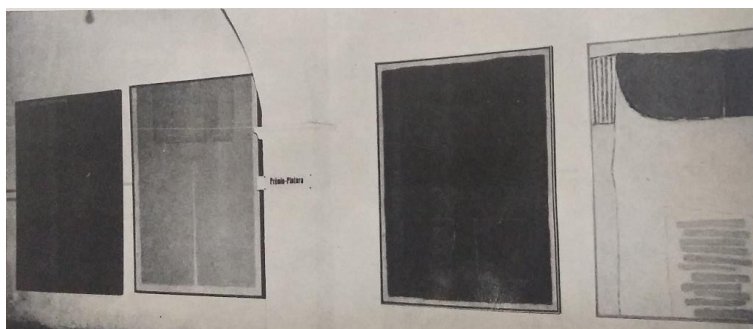
**Figura 39** - Yutaka Toyota. Série Espaço Negativo, 1968.



Fonte: PRIMEIRO Prêmio da Bienal. A Tarde, Salvador, n.p., 20 dez 1968.

<sup>122</sup> Cf A VITÓRIA DO OBJETO, 14 e 15 set 1969.

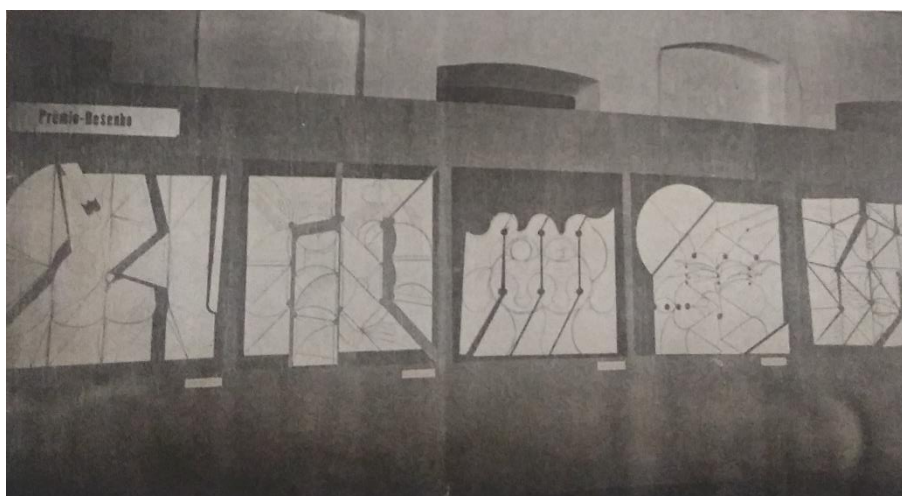
**Figura 40** - Arcangelo Ianelli. (da esquerda para a direita) Preto, Amarelo, Azul, Às Cinco da Tarde, s.d.



Fonte: GAM [Galeria de Arte Moderna], nº18, 1969, p.14. Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Os artistas Arcangelo Ianelli (Figura 40) e Gastão Emanuel Henrique representando São Paulo, e o carioca Abelardo Zaluar (Figura 41) cujos prêmios no valor de cinco mil cruzeiros, reforçam respectivamente na pintura, na escultura e no desenho a persistência do abstracionismo informal - ou o expressionismo abstrato, se assim quisermos - como tendência preponderante nas grandes exposições competitivas brasileiras, mesmo já sendo debatida internacionalmente como “histórica” ou “datada”.

**Figura 41** - Abelardo Zaluar, Sala Geral de Desenho, 1968.

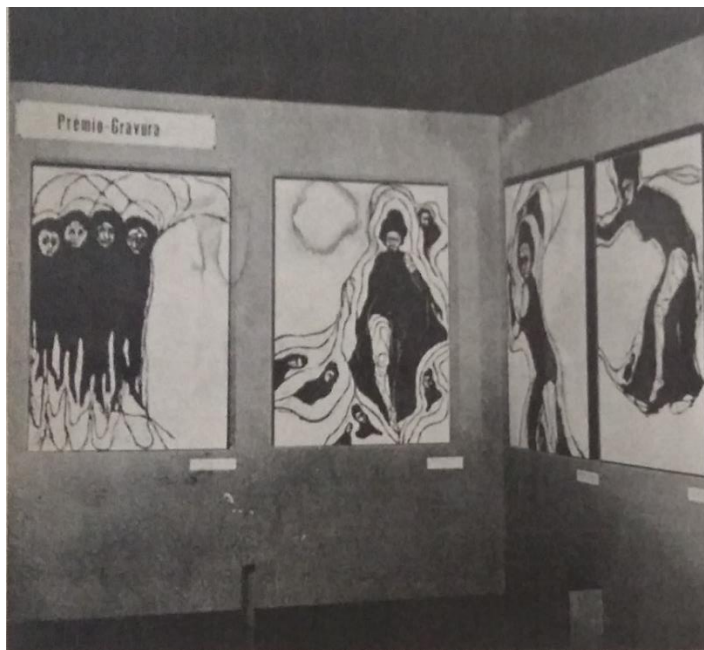


Fonte: GAM [Galeria de Arte Moderna], nº18, 1969, p.14. Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Na sequência encontramos a baiana Sônia Castro, que embora tivesse pouco tempo de familiaridade com a técnica, foi contemplada com o Prêmio de Gravura, no valor de cinco mil cruzeiros (Figura 41). Ela apresentou quatro trabalhos em xilogravura da série *Phrase*, título que sugere alguma construção de sentido envolvendo a sequência de figuras humanas. Em sua maioria femininas, as figuras possuem contornos trêmulos, ora preenchido por hachuras, ora por uma uniformidade preta. Indo além da composição, Mário Schenberg definiu a pesquisa de Castro da seguinte forma: “A gravura de Sônia se baseia plasticamente sobre o seu

extraordinário senso espacial e sua arquitetura das massas claras e escuras. Sua arte nasce de uma revolta contra a opressão e a miséria, de um senso profundo de justiça social ligado a uma terna solidariedade humana”. As figuras gravadas não expressam qualquer gesto de levante ou fazem qualquer alusão revolucionária às culturas populares, porém expressam certa melancolia em cenas cotidianas (Figura 42). Há muito menos “revolta”, como apontou Schenberg, e mais o sintoma de uma sensibilidade com um “outro” transeunte, anônimo.

**Figura 42** - Sônia Castro. Prêmio Nacional de Gravura, 1968.



Fonte: GAM [Galeria de Arte Moderna], nº18, 1969, p.16. Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Até aqui, a seleção principal dos premiados apresenta um recuo tático de propostas engajadas cujas imagens são contestatórias, fazendo frente ao acirramento da censura, o que fatalmente favoreceu o predomínio da abstração informal e seus derivados. Mesmo assim, há um grupo de referências ou menções especiais, cujos trabalhos mais significativos possuíam potencial crítico ao regime, foram estes: Humberto Espíndola (MT), Renato da Silveira (BA), Carmela Gross (SP), Décio Noviello (MG), Liana Bloisi (BA), Josael de Oliveira e Silva (PE), Lívio Levy (SP).



**Figura 43** - Sonia Castro. *Phrase I*, 1968.



Xilogravura, 95,7 x 64,7 cm.

Fonte: Acervo Museu de Arte Moderna de São Paulo.

O fortalecimento do aparato repressivo do regime militar a partir de 1968 teve efeitos devastadores, contudo, embora a prática da censura estivesse cada vez mais acirrada, quando exercida previamente pelos próprios militares ou civis, não se apoiava em um programa altamente sistemático e amplo. No caso da Bienal da Bahia, isso pode ser verificado no tocante às menções especiais que passaram ao largo do olhar dos agentes do estado, a começar pelas obras de Humberto Espíndola.

Assim como Lênio Braga em 1966, Espíndola é autor dos trabalhos mais emblemáticos da II Bienal da Bahia. Ele cria alegorias e símbolos que remetem à problemáticas sociais e políticas do Brasil, em especial da região da qual é nativo. Foram premiadas cinco pinturas da série *Bovinocultura*. Na primeira – a qual visualizamos sem cor –, notamos o efeito flamejante das linhas que modelam a paisagem e as figuras que a ocupam. Abaixo do corpo da vaca, duas crianças estendem suas cabeças até as tetas do animal para se alimentarem. A pintura retoma a imagem da Loba Capitolina ou *Luperca*, escultura antiga dedicada ao mito da fundação de Roma, no qual os gêmeos Rômulo e Remo são amamentados pelo animal. Na reinterpretação de Espíndola, entretanto, as duas crianças tentam extrair alimento de uma vaca de costelas aparentes, expondo uma situação de escassez de recursos, de fome, imagem comum ao Brasil da época, especialmente no interior.

**Figura 44** - Humberto Espíndola. Bovinocultura I, 1968.



Fotografia em preto e branco de pintura.  
Óleo sobre tela, 150 X 170cm  
Fonte: Site Oficial do Artista

**Figura 45** - Humberto Espíndola. Bovinocultura III[?] ou Boi-brasão, 1968.



Fotografia de pintura.  
Óleo sobre tela, 170 X 150cm  
Coleção João Avelar  
Fonte: Site Oficial do Artista

**Figura 46** - Humberto Espíndola. Bovinocultura IV, 1968.



Fotografia de pintura.  
Óleo sobre tela, 170 X 150cm  
Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo  
Fonte: Site Oficial do Artista.

**Figura 47** - Humberto Espíndola. Bovinocultura V ou Boi-águia, 1968.



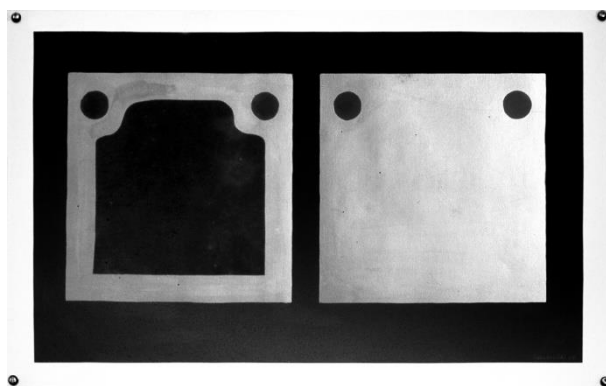
Fotografia em preto e branco de pintura.  
Óleo sobre tela, 170 X 150cm  
Coleção Jack Krawitz  
Fonte: Site Oficial do Artista.

Em *Bovinocultura IV* (Figura 46)– visualizado em cores - a cabeça dos animais está envolvida em uma espécie de fumaça, mas distinguem-se dela pela cor amarela em meio ao entorno cinza, abaixo de uma pequena camada verde e depois dele, de um azul chapado, evocando a paleta clichê da bandeira nacional. Para completar o cenário, um braço acinzentado, cujo contorno ressalta a musculatura, insinua cravar uma bandeira sobre as cabeças bovinas, onde a flâmula exibe uma cifra. A narrativa da pintura dá relevo a uma hierarquia, onde o braço cinza alegoriza o poder econômico que submete tanto a vegetação, quanto os animais que são fonte de riqueza. A bovinocultura é a principal atividade de grupos voltados à exploração do campo e que eram sustentáculo da Ditadura Militar no interior brasileiro. Já em *Bovinocultura III* e *V* (Figuras 45 e 47), Espíndola sugere outras composições alegóricas onde simboliza o poder das elites do campo, do estado militarizado e/ou poder político dos EUA, através de figuras antropozoomorfas como bois uniformizados de oficiais militares, símbolos nacionais como brasões e bandeiras, ou bestas como o boi-águia, onde se fundem o boi e a águia, emblema nacional usado pelos norte-americanos, mais conhecido como *Bad Eagle*.

Prosseguindo os destaques, Carmela Gross apresentou na Bienal cinco trabalhos, quatro deles eram desenhos com uso de tinta guache, os quais chamou de “*Marcas*” (Figuras 48 e 49) e na seção de objeto exibiu com ineditismo *Presunto* (Figura 51). Produzido em estofado de lona, com pelo menos três metros de comprimento, o trabalho remete à precariedade da paisagem de grandes metrópoles como São Paulo, cujos centros são historicamente ocupados como moradia, portanto, onde se improvisam tendas, colchões e outros recursos/mobílias. Todavia, a atmosfera urbana da segunda metade dos anos 1960 passou a ser contaminada pela morbidez dos conflitos abertos entre o aparelho repressivo e a parcela da população organizada contra o regime, resultando em prisões, tortura, mortes e o desaparecimento das vítimas. Nesse caso, lonas, trouxas, entre outros materiais usados na pesquisa de Carmela Gross, davam evidência e àquilo que se tentava banalizar na paisagem urbana, ou melhor, produzindo uma dramaturgia onde o oculto, aquilo que estava sob o colchão, dentro da lona ou do tonel, ganhava presença cênica. O nome “presunto”, por exemplo, era utilizado por torturadores para se referir a um cadáver “fresco” ou recente. Assim, a linguagem não-literal - porque não icônica, mas vestigial – na experiência estética com essa obra jogava com a compreensão dos agentes censores.



**Figura 48** - Carmela Gross. Marca II, 1968.



Guache sobre papel, 50 cm x 70 cm

Fonte: Site oficial da artista

**Figura 49** - Carmela Gross. Marca III, 1968.



Guache sobre papel, 50 cm x 70 cm

Fonte: Site oficial da artista

**Figura 50** - Carmela Gross. 2250, 1968.



Guache sobre papel, 50 cm x 70 cm

Fonte: Site oficial da artista

**Figura 51** - Carmela Gross. Presunto, 1969. X Bienal Internacional de São Paulo.



Estofado de lona. 3 x 1,80 x 0,50 m

Fonte: Site Oficial da Artista

Outra seleção de trabalhos que não poderíamos deixar de mencionar é aquela feita por um júri “paralelo” ou “não-artístico”, instituído após a abertura da Bienal. É suposto que os critérios de seleção não tenham sido artísticos, porém morais e/ou políticos. Inobstante, as escolhas acabam igualmente denunciando as estratégias dos artistas em sua relação crítica com a Ditadura Militar. Alguns desses trabalhos não possuem registro fotográfico e desapareceram<sup>123</sup>, entretanto, alguns eram reproduções em gravura de uma mesma série e circularam em outras exposições e passaram a integrar coleções de museus e particulares, tornando-se conhecidos até hoje. Um dos mais significativos é o conjunto de gravuras de Antonio Manuel, da série *Repressão Outra Vez*.

Caracterizando-se basicamente por *Silkscreens* impressos em cortes de madeira pintados de vermelho com tinta automotiva, *Repressão Outra Vez* trazia imagens de repressão do movimento estudantil veiculadas na imprensa nacional acompanhadas de palavras de ordem como “Morreu um estudante”, “Eis o Saldo: Garoto Morto”, “Polícia Militar mata estudante” (Figura 52). Sobre cada um era colocado um manto preto que deveria ser levantado pelo público, uma vez que se acirrava cada vez mais a prática de censura prévia no país. Para a Bienal da Bahia foi criado um único painel da mesma série com quatro metros de comprimento, também de fundo vermelho e sem o manto preto<sup>124</sup>. Depois do confisco promovido pelo Governo do Estado, a obra desapareceu. Algum tempo depois o artista soube por meio do crítico de arte Pierre Restany que ela havia sido queimada pelo Exército<sup>125</sup>. Enquanto isso, no catálogo da exposição divulgado no ano seguinte, o título da obra não fazia qualquer menção à série “Repressão Outra Vez”, chamando-se apenas *Tríptico*.

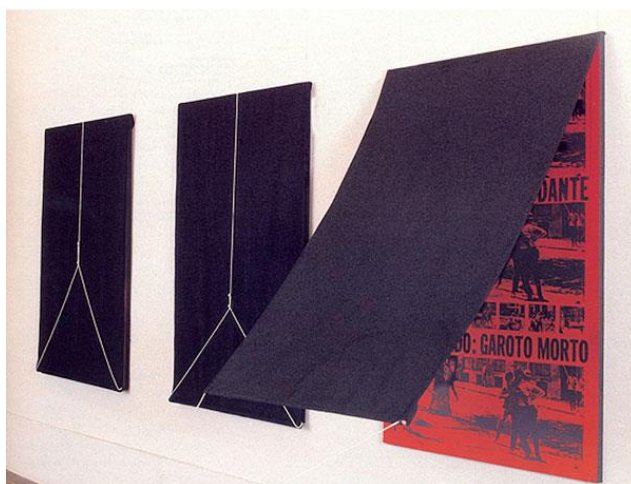
---

<sup>123</sup> Para dar cabo dessa ausência recorreremos àqueles trabalhos que não foram censurados, mas faziam parte da mesma exposição, embora em seções diferentes.

<sup>124</sup> Cf CALIRMAN, 2013, p.24-25; OBRIST, 2018, p.399.

<sup>125</sup> Cf CALIRMAN, 2013, p. 25; OBRIST, 2018, p.399.

**Figura 52** - Antonio Manuel. *Repressão Outra Vez, Eis o saldo*, 1968.



Tecido, corda e serigrafia sobre madeira, 122 x 80 cm.

Fonte: Site Oficial do Artista.

A estratégia de censura prévia e negativa da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia, baseada nas anotações de convidados do clero e militares que estiveram presentes à mostra, centrou-se em obras que citavam elementos muito explícitos quanto a denúncia das arbitrariedades do regime, ou que apresentassem elementos eróticos, como no caso da obra de Wanda Pimentel, Tereza Simões, Lênio Braga e Antônio Manuel. Os critérios deram margem para que obras como o grande letreiro *LUTE* (Figura 53) de Rubens Gerchman, passassem praticamente incólumes à apossada.

**Figura 53** - Rubens Gerchman. *LUTE*, 1967.



Fonte: Acervo Instituto Rubens Gerchman.

A aplicação dos critérios censórios se embaraçam diante da obra de Antonio Henrique Amaral. Contemplado na Bienal anterior com prêmios de aquisição, nesta, o artista teve suas pinturas da série *Brasilianas* (Figura 54) deslocadas para a sala reservada aos acusados de subversão e erotismo. Nas cinco pinturas que integram a exposição (apenas uma foi deslocada),

as figuras de bananas são retratadas em diversos ângulos e situações, explorando a textura do objeto retratado e a paleta de cores que remete aos símbolos nacionais. Se traçarmos um paralelo com as pinturas premiadas na edição anterior, perceberemos o interesse especial de Antonio Henrique por explorar os limites da figuração, segmentando, esfacelando e reunindo corpos e objetos de natureza-morta. A relação com o regime não é direta, mas é conduzida pela analogia - por vezes cômoda - à ideia do Brasil como uma “República das Bananas”.

**Figura 54** - Antonio Henrique Amaral. Banana 69, 1968.



Óleo s/ compensado. 170x122 cm  
Fonte: Acervo Antonio Henrique Amaral

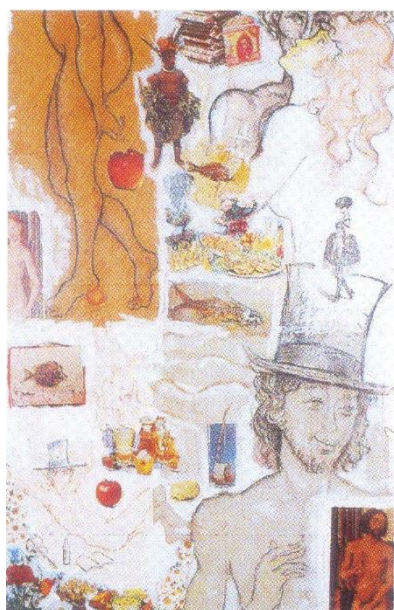
Por fim, retornamos a Lênio Braga. Laureado com um dos prêmios mais prestigiados da I Bienal, o artista reaparece em duas seções das Salas Gerais: gravura e pintura. A tela *Liberdade*, única a ocupar a primeira seção foi retirada da exposição com as demais obras censuradas. Entretanto, se nos contentarmos com as gravuras, perceberemos alguns elementos que concernem à sua pesquisa como um todo. Primeiramente, a operação da apropriação se repete, porém evidenciando ainda mais a superfície do papel como anteparo para a aplicação de recortes de jornal, revistas, tinta e, sobre os mesmos, a criação de figuras humanas. Embora a sequência se intitule *Improvisos*, as escolhas delineiam a sequencialidade de uma história, com personagens e segmentada em episódios muito específicos, semelhantes à narrativa bíblica.

Na primeira gravura visualizamos uma estratégia já conhecida de Lênio, onde recorre a apropriação de pinturas da tradição clássica. Em dois pontos quase opostos da superfície de *Improviso I* (Figura 55), encontram-se dois fragmentos de uma mesma pintura, Eva e Adão em



mais uma versão da expulsão do Eden por Jan Van Eyck [1390?]. Sobre o recorte no canto baixo e esquerdo da tela, uma figura masculina desenhada por Lênio, retratada a partir do tórax, repete o mesmo gesto envergonhado de Adão, que no quadro de Van Eyck se referia a Eva em plena saída do paraíso. O que sugere o gesto do personagem de 1966? Para quem ele se projeta se Eva se encontra na outra extremidade do espaço segurando a maçã do pecado original? A maçã também se diferencia daquela de 1390 por não apresentar mordida. Do lado dela, diversas frutas tropicais, peixes e a figura de um homem indígena. Lênio reinterpreta Gênesis com personagens desenvolvidos segundo seu repertório de imagens, preenchido de referências europeias, mas também indígenas, entre outras não tão facilmente identificáveis.

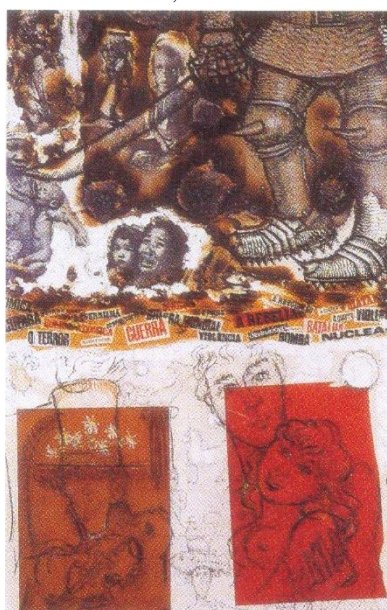
**Figura 55** - Lênio Braga. Improviso I, 1968.



Técnica mista e colagem sobre placa.  
Acervo Museu da Cidade.

Fonte: Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia.

**Figura 56** - Lênio Braga. Improviso III, 1968.



Técnica mista e colagem sobre placa.  
Acervo Museu da Cidade.

Fonte: Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia.

**Figura 57** - Lênio Braga. Improviso V, 1968.



Técnica mista e colagem sobre placa.  
Acervo Museu da Cidade.

Fonte: Dicionário Manuel Querino de Arte na Bahia.

Embora não tenhamos acesso a todas as gravuras dessa série, é interessante perceber como *Improviso III* (Figura 56) traz um novo episódio dessa narrativa, onde retorna um casal de traços finos e despudorado diante do cenário acima de suas cabeças, tomado por imagens de sofrimento e palavras como “GUERRA, REBELIÃO, VIOLÊNCIA, TERROR”. Do lado oposto ao casal, um violinista parece encantar ambos enquanto está vestido na cartola repleta de estrelas, tal qual a bandeira norte-americana estampada sobre a cartola de Tio Sam. A associação entre esses elementos sugere uma crítica recorrente de Lênio Braga, comunista

convicto, à cultura de consumo difundida pelos Estados Unidos da América, ou melhor, o “estilo de vida americano” vendido durante a era das catástrofes.

A terceira e última gravura, *Improviso V* (Figura 57) finaliza a narrativa com o deleite de um homem deitado sobre diversos recortes de imagens de corpos femininos, em sua maioria de biquíni. A julgar pela nudez do personagem, trata-se novamente de Adão, que mergulha nas imagens onde se repete a presença do assessorio que, não fazia muito tempo, havia sido proibido no Brasil. O erotismo foi um tema ou aspecto presente na pintura de Lênio, a título de *Monalisa & Moneyleague* e *A Curra*, porém, assim como em *Improviso*, sempre esteve amparado em narrativas onde as figuras femininas eram postas como sujeitos passivos, enquanto os homens como protagonistas da ação. Não obstante, para os padrões morais e políticos da época, imagens como essa causavam conturbação a ponto de serem censuradas.

### 3.5 Reações à II Bienal Nacional de Artes Plásticas

No catálogo publicado via Revista GAM, em 1968, Frederico Moraes assina o texto *O Vazio, A Construção, O Salto: II Bienal da Bahia*, onde apresenta a II Bienal da Bahia e suas expectativas. Acima disso, ele tenta firmar o papel da Bienal, ou seja, mais que uma forma de desprovincializar o meio artístico baiano, a megaexposição seria uma proposta de integração cultural para o Brasil. Assim, ele recorre a uma imagem que passou a ser utilizada com certa frequência nos “anos de chumbo”:

#### CHEIO/VAZIO

A segunda Bienal da Bahia será de maior significação, pois terá de se confrontar como a mais importante mostra coletiva de arte do Brasil depois da Bienal paulista, e tornar mais específica sua influência no contexto cultural brasileiro. Se a Bienal de São Paulo reflete mais a arte do cheio, a Bienal da Bahia tem a seu cargo a reflexão sobre o vazio. Mas à medida que o fora for sendo adentrado, os claros preenchidos, as duas bienais deixarão de ser dois polos opostos e contraditórios. A industrialização cada vez mais acentuada do Nordeste e sobretudo da Bahia, modificará naturalmente o panorama cultural de toda região. A Bienal da Bahia, a SUDENE, a cidade industrial de Aratu, o Banco do Estado da Bahia, fazem parte de um mesmo projeto, de uma nova consciência do Brasil. (MORAIS, 1968, n.p.)

Moraes atribuí a “cheio” às nações industrializadas e o “vazio” às “sociedades afluentes”, remetendo à noção do economista John Kenneth Galbraith, lançada em uma série

de publicações durante a década de 1950. Mais adiante, o crítico de arte arremata o papel da Bienal sob a tese do economista: “O problema brasileiro não é o nada dos países saturados culturalmente ou a coisificação das sociedades afluentes, mas o tudo por fazer, resolver, transformar. A Bienal da Bahia é uma reflexão sobre o ‘vazio brasileiro’. E uma proposta de integração cultural” (MORAIS, 1968, n.p.).

O “vazio brasileiro” de Moraes pode ser lido tanto em referência à integração de um país territorialmente vasto, quanto a necessidade de “construção” de uma cultura participativa da arte apoiada em um projeto estético das vanguardas, o que se distingue da noção de “vazio cultural” empregada mais tarde pelo jornalista Zuenir Ventura e por Roberto Schwarz. O primeiro em 1971, para se lamentar quanto à ausência de uma cultura crítica em meio a modernização gerida pela via autoritária, especialmente no referente à fase mais dura do regime (NAPOLITANO, 2017, p. 151). Já o segundo utiliza o conceito no ensaio histórico *Cultura e Política: 1964-1969* para caracterizar a vacuidade da crítica cultural reformista, ou seja, o seu descompasso com questões políticas e sociais urgentes (*Ibid.*, p.154). Desse modo, segundo Marcos Napolitano, a expressão “vazio cultural” tornou-se sintoma de uma luta cultural acirrada que atravessa o período da Ditadura, ou seja, “a crítica da cultura de esquerda dita “ortodoxa” (vale dizer, de matriz comunista, pautada pela tradição realista, frentista e pelo nacional-popular) à contracultura e a um tipo de vanguarda formalista” (*Ibid.*, p.155).

Essa querela, como já sabemos, foi reincidente nos anos 1960, expressa nos textos cepecistas, sobretudo na crítica engajada de Ferreira Gullar, que ao final abraça o experimentalismo vanguardista. Influenciada por esse embate, a reação à I Bienal da Bahia se dividiu entre aqueles que defendiam, de um lado, o regionalismo e/ou a matriz nacional-popular, e do outro o internacionalismo, como forma de “desprovincializar” a arte brasileira, o que incluía o diálogo afinado com as correntes do abstracionismo informal e, logo depois, com a figuração de tendência *pop*. Na II Bienal da Bahia, esse problema se adensa com a instituição de uma política nacional para a censura.

Para Frederico Moraes, por outro lado, a febril influência *pop* norte-americana nas exposições havia diminuído desde a IX Bienal de São Paulo, tendo seus procedimentos ressignificados no meio artístico brasileiro a ponto de receber a denominação de “pop-pau-Brasil”, nomeando as poéticas de Rubens Gerchmann, Antônio Dias, Nelson Leirner, Claudio Tozzi, Marcelo Nitsche, Luiz Gonzaga, entre outros mais jovens como José Resende, Luis Paulo Baravelli, Frederico Nasser e Carlos Farjado. Aqui, também podemos notar que o

paradigma antropofágico foi retomado no intento de diferenciar a arte brasileira no diagrama internacional tomado pelas tendências difundidas a partir do ocidente.

Para dar o tom do debate em meio às transformações da “Arte Moderna” (ou da crise do modernismo de origem europeia), Frederico Morais reascende o projeto construtivo, como forma de dar vazão a um programa experimental que incluiria a participação do público e da obra na esfera política, incorporado nas pesquisas de Raymundo Collares, Ascânio MMM, Vera Fraga, Ângelo de Aquino e Dileny Campos; respingando em outros de origem mais “expressionista” (incluindo a narração figurativa), que buscavam expor mais ordenadamente suas ideias, como Antônio Manuel, paginando sua crítica política; Maria do Carmo Secco, partindo para o Objeto, Wanda Pimentel, Oscar Santos etc. Desse modo:

Avulta em todos estes novos artistas a ideia de que é preciso mais ordem, mais cuidado formal e artesanal, de que o problema brasileiro, como foi dito, é o tudo e não o nada, daí que a CONSTRUÇÃO É PARTICIPAÇÃO, ou de que a proposta construtiva é uma proposta política. O realismo, por seu caráter enfático e redundante, acaba por diluir sua própria mensagem, caindo frequentemente no discurso. A arte construtiva, portanto, tende a retomar seu curso, depois do concretismo e do neoconcretismo, porém com uma mais nítida consciência política. (MORAIS, 1968, n.p., grifo do autor)

A prospecção de Morais se concretiza em diversas propostas, especialmente naquelas censuradas, ao contrário das principais premiadas. Em outro sentido, Mário Barata, também jurado da II BNAP, escreve o artigo *Significação da Bienal da Bahia*, onde defende o resultado da premiação como “representativo da arte contemporânea do Brasil” - tal qual consta no regulamento da mostra - incluindo desde aqueles que praticavam uma nova “vanguarda espacial” (BARATA, 1969, p.10), como Yutaka Toyota, até um Arcângelo Ianelli, cuja obra ainda dialogava inteiramente com a abstração informal. Ademais, Barata repete o elogio feito à primeira Bienal e a qualifica como um “certame jovem”, “intensamente artístico e renovador, com salas especiais importantes para a fixação de valores da arte contemporânea no país” (*Ibid.*, p.10), das quais destaca as de João Câmara, Gilvan Samico e Ana Letycia.

De 25 à 28 de dezembro, Frederico Morais reage em sua coluna do Diário de Notícias à premiação, discordando dos pontos levantados por Mário Barata. Para ele, como era de se esperar, o abstracionismo informal - ou o expressionismo abstrato, pois segundo ele tem como parâmetro Mark Rothko - do qual Arcângelo Ianelli era praticamente o único expoente presente na mostra, deveria ser abdicado como representativo da arte brasileira de então. Outros erros foram praticados pelo júri na opinião do crítico, a começar pela premiação de Chico Liberato



na categoria Objeto, o qual ficaria melhor acomodado com o prêmio de Pintura. Há também as menções especiais, onde destacou que Humberto Espíndola e Renato da Silveira, que deveriam estar entre os principais, ao contrário de Sonia Castro, o que achou uma escolha prematura.

No mais, a crítica artística teve pouca expressividade. A gravidade dos fatos que rondavam a inauguração do dia 20 de dezembro gerou uma escassez de informações sobre a mostra que limitou os comentários no principais jornais do país, quando houveram. Os jornais *A Tarde* e o *Jornal da Bahia* destacaram a exposição e o seu fechamento sob o argumento de que obras ou materiais que foram apreendidos eram “subversivos”, enquanto o *Diário de Notícias* falava sobre uma mostra “comunista”. Já em grandes veículos como o carioca *Correio da Manhã*, Vera Pedrosa, irá destacar o não recebimento por parte da organização da Bienal, de registros das obras premiadas, ou de quaisquer notícias sobre a abertura<sup>126</sup>. Por outro lado, Frederico Moraes também aponta que o não comparecimento da crítica foi programado em face dos últimos atos de censura negativa promovidos nacionalmente<sup>127</sup>. O da Bienal, em especial, era um “fato insólito na História do Brasil” (BARATA, 1969, p. 12), como classificou Mário Barata.

Frederico Moraes, no *Diário de Notícias*, após os episódios da censura e fechamento, demonstra um profundo revés em suas expectativas - cultivadas até 1968 -, quanto ao futuro da Bienal da Bahia, cuja continuidade encontrava-se ameaçada devido a campanha de boicote promovida pelas “forças feudais da cultura baiana”. Ele relata:

Enfim, aí está o resultado. Irreversível. A II Bienal da Bahia foi grandemente prejudicada pela violenta campanha movida contra ela pelas forças feudais da cultura baiana tendo recebido pouca publicidade e nenhuma colaboração das classes produtoras locais. A crítica com razão não apareceu para prestigiar o evento.

Mas, sobretudo, e apesar da qualidade média das obras ser superior à da primeira Bienal, se falta vitalidade a esta segunda. A culpa cabe muito ao júri de Seleção e (sobretudo) Premiação, que votou com atraso (prêmios Ianelli e Liberato), confirmou as piores tendências (a incombente gravura baiana, Sônia Castro a frente, ou o protesto social demagógico de Liberato), preferindo a atitude mais cômoda de aplaudir velhos talentos a revelar novos valores. O júri não esteve, portanto, consciente da importância histórica da Bienal da Bahia, julgando como se se tratasse de mais um Salão. Enfim, não soube captar a verdadeira perspectiva da Bienal da Bahia. (MORAIS, 28 dez 68. p.5)

<sup>126</sup> Cf PEDROSA, V. Noticiário. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.2, 24 dez 1968. Segundo Caderno.

<sup>127</sup> Cf MORAIS, Frederico. *Bienal da Bahia: Premiação* – 3. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, p. 5, 28 dez 1968. 2ª seção.

Contudo, não se pode tratar os acontecimentos que rodam a censura prévia da Bienal como um acontecimento isolado. Uma das repercussões mais importantes sobre o ato censório na Bahia foi a reação da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Como resultado da reunião de 21 de junho de 1969, publicou algumas resoluções baseadas nos seguintes fatos: o fechamento da II Bienal da Bahia, com a retirada de obras e prisão de alguns de seus organizadores; fechamento da exposição relativa à Bienal de Paris; retirada de alguns trabalhos do Salão de Ouro Preto antes mesmo da seleção por parte do Júri de Seleção e Premiação; acontecimentos semelhantes como a proibição do envio dos trabalhos indicados pelo júri da Bienal de Paris para integrarem a representação brasileira, e a declaração do Ministro das Relações Exteriores de que a exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro foi fechada por sugestão da censura. Por unanimidade os membros decidiram se recusar a indicar membros participar de eventos oficiais, bem como recomendar a seus membros a recusa de convites para participar de júris e correlatos em eventos oficiais, situação que só mudaria caso o governo federal revogasse a censura vigente, instaurada pelo AI-5<sup>128</sup>.

**Figura 58** - "NON A LA BIENNALE DE SÃO PAULO: DOSSIER", 1969.



Arquivo Julio Le Parc, Paris

Após a interdição da exposição de artistas selecionados para a Pré-Bienal de Paris, ocorrida em 29 de maio de 1969 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, gerou-se uma movimentação de artistas e críticos vinculados a esse evento, como Pierre Restany. A

<sup>128</sup> Cf ABCA TOMA RESOLUÇÕES APÓS REUNIÃO. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, p.7, 22 jun 1969. 1º Caderno.

historiadora e crítica de arte, Aracy Amaral, acredita que os sucessivos boicotes e confiscos realizados pela censura do regime tem como marco inaugural atos violentos anteriores, entre eles, o fechamento da “II Bienal da Bahia”:

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. (AMARAL, 1983, p.155)

Organizou-se então, por meio de um manifesto lido no Museu de Arte Moderna de Paris, o boicote à X Bienal Internacional de São Paulo. A alegação do manifesto baseava-se nos recentes atos de censura praticados pelo regime. Sobre a ênfase dada a Bienal da Bahia, acrescentam-se fatos até então desconhecidos, como a quantidade de obras que foram censuradas.

Devido a censura, nenhuma notícia sobre o fechamento da Bienal da Bahia apareceu na mídia brasileira. Testemunhas nos dizem, contudo, que o evento nacional foi fechado no dia de sua inauguração por ordens superiores recebidas na presença de autoridades locais. Três obras de arte foram queimadas e 16 confiscadas. Os organizadores e alguns artistas que participavam do evento foram presos e sujeitos a inquérito militar. A Bienal foi reaberta tempos depois, após a exclusão das obras consideradas subversivas ou imorais. Durante dez dias, o povo baiano se recusou espontaneamente a visitar a bienal. ("NON A LA BIENNALE DE SÃO PAULO: DOSSIER", 1969, n.p.)

O manifesto fala de uma quantidade de obras ainda maior que as dez alegadas por Juarez Paraíso em suas entrevistas recentes, acrescenta mais duas como incendiadas (até então sabia-se apenas sobre a de Wanda Pimentel e aquelas que foram removidas para o barracão da Escola de Belas-Artes). Por fim, o público teria recusado a visitar a mostra por pelo menos dez dias, seja pelo medo instaurado pela censura prévia, seja por receio de se encontrar em uma mostra classificada pelos jornais locais de “comunista” ou “subversiva”.

## Considerações Finais

Percorrendo o trabalho apresentado, é inevitável que muitas questões permaneçam latentes e outras inéditas tenham ganhado relevo, tendo em vista a complexidade do contexto no qual a Bienal Nacional de Artes Plásticas foi realizada. Não obstante, a pesquisa demonstra que a megaexposição foi muito além do episódio de censura por meio do qual raramente é lembrada, isto é, sua criação é aventada bem antes da instauração do regime militar, e em meio ao contexto de repressão, passa a ser um importante espaço de resistência cultural.

A dinâmica do sistema artístico brasileiro que se desenvolveu entre o final dos anos 1940 e início dos 1960 criou o ambiente propício, sob a tendência internacionalizante, para projetos ambiciosos nas artes visuais, seja sob os auspícios dos governos estaduais, ou pelo interesse das elites nacionais, que disputavam o posto de mecenas das artes. Como vimos a partir dos textos e declarações dos organizadores, é sobre essa a dinâmica que a Bienal Nacional de Artes Plásticas passa a ser aventada. Contudo, sob a insistência e coragem de seus organizadores, em sua maioria artistas e não *marchands* ou empresários, a primeira edição aconteceu apenas em 1966, fazendo-se conhecida em todo território nacional, adquirindo importância equivalente à outras mostras nacionais.

Outro ponto relevante diz respeito às prerrogativas divergentes, seja do ponto de vista estético ou político, entre os indivíduos que compunham o cenário artístico baiano - aspecto praticamente homogeneizado pela ideia de uma *Avant-Garde* na Bahia. Ademais, as exposições da Bienal Nacional de Artes Plásticas não se limitam a divergências geracionais. Em outro sentido, verificou-se, que entre os anos de 1965 e 1967, passados de um a três anos após o golpe civil-militar, há um maior engajamento artístico dos artistas plásticos em relação ao regime. Depois das exposições *Opinião 65/66* e *Propostas 65/66* e *Nova Objetividade Brasileira*, a I Bienal da Bahia abrigou parte da produção engajada circulante nessas exposições, além de inserir novos artistas nesse circuito. A contrarreação da Ditadura Militar aconteceu em um duplo movimento apontado anteriormente: um restritivo e outro “positivo”. O primeiro consistiu em atacar a política cultural e projetos culturais descendentes do contexto pré-golpe, incluindo aqueles que ainda resistiam sob a “proteção” dos estados. Para isso, o governo lançou mão de vários instrumentos, entre os quais o mais conhecido é a censura tradicional, voltada à interdição violenta da liberdade de expressão. No vetor “positivo” ou propositivo, o regime incentivou a modernização dos meios de comunicação de massa, entre outros setores da

indústria, em detrimento das universidades e demais instituições que capitaneavam a produção cultura de então. Isso colocou os organizadores e entusiastas da Bienal na Bahia sob um dilema quanto a continuidade do evento, o que só se daria com um comprometimento profundo de seus organizadores, uma vez que enfrentariam: o desinteresse das classes dirigentes em continuar apoiando o evento, o boicote infligido por artistas locais vinculados às setores conservadores das classes dirigentes baianas e o conflito de interesses com a Pré-Bienal de São Paulo. Finalmente, o fator da promulgação do Ato Institucional nº 5, criou o cenário jurídico propício para o confisco das obras e a interdição temporária da exposição, cuja data de retorno continua sendo uma informação incerta.

No que diz respeito a esse episódio, onde a relação entre arte e política – ou entre arte e Estado - se torna mais acirrada, a pesquisa contribuiu para ampliar as narrativas correntes sobre como ocorreu a censura da II BNAP. As narrativas recentemente suscitadas pela III Bienal da Bahia divergem entre a ação direta da Polícia Federal e do Exército no interdito. Diante disso, o engajamento de Frederico Moraes voltado à primeira Bienal tornou-se essencial por nomear os membros da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Bahia como aqueles responsáveis pela execução da censura de obras e o fechamento temporário da mostra. O que encontra eco na fala do próprio Juarez Paraíso quarenta e oito anos depois. Assim, o trabalho sobre arquivo proposto pela curadoria da Bienal de 2014 continua relevante<sup>129</sup>.

Analisando outros pontos da dissertação, além das contribuições, traçamos algumas recomendações para pesquisas futuras com o objeto aqui abordado, a primeira delas diz respeito à censura para além dos seus efeitos imediatos (como o sumiço de obras ou prisão de artistas) isto é, resta saber os impactos gerados por essa interdição violenta em um prazo mais estendido, verificando o desenvolvimento do sistema artístico baiano. Em miúdos: como ficou o trânsito dos artistas locais para além dos limites do estado da Bahia? E no sentido contrário? Antes da bienal, havia certa periodicidade na organização de exposições em espaços públicos e privados, como a Galeria Convívio<sup>130</sup>, onde diversos artistas de outras regiões e estados brasileiros exibiam seus trabalhos mais recentes. Sabe-se também que o AI-5 criou um ambiente insalubre de trabalho para os profissionais da arte, contudo, como exatamente as atividades do sistema se desdobraram nos anos seguintes?

<sup>129</sup> Cf LAWRENCE, Adiva. The 3rd Bienal da Bahia: Transgressive Archives, Artelogie [Online], nº 9, 20 Jun 2016.

<sup>130</sup> Cf LIBERATO, 2013, p. 54.

Haroldo Cajazeiras Alves e Almandrade publicaram no jornal *A Tarde* de 1979, o manifesto intitulado *Arte-Bahia-Estagnação* que nos oferece alguns elementos para hipóteses. Ambos denunciam uma década onde todas as atividades comuns ao sistema artístico encontram-se paralisadas.

Para haver uma arte de vanguarda (crítica), é preciso haver instituições artísticas, salões, escolas de artes aparelhadas e mercado mínimo de operacionalidade que permitam em seu interior a produção, circulação e consumo de novas informações que ampliem o repertório de signos artísticos. Na Bahia, podemos constatar a ausência desses fatores, e também, como fator negativo ao desenvolvimento de novos repertórios, podemos citar a preservação de um falso patrimônio que a elite econômica se utiliza para demonstrar status e ao mesmo tempo deter a cultura, controlando a produção ideológica. (ALMANDRADE e ALVES, 1979, n.p.)

Mais adiante os autores pontuam:

A situação da arte na Bahia se estagnou na década de 1960, não havendo vínculo com a produção e as discussões dos anos 70, com a arte conceitual, arte ecológica, arte corpo, entre outras. Este desvinculamento da arte baiana em relação às novas estratégias, contra o circuito artístico, leva os artistas a uma prática cultural alienada. (*Ibid.*)

Embora a declaração esteja carregada de superlativos como a “alienação das práticas artísticas”, é importante perceber que, ao menos o circuito institucional e de exposições encontra-se desarticulado. Em outros grandes centros, especialmente em São Paulo, o recrudescimento do regime não foi muito diferente, porém eventos como a Bienal Internacional de São Paulo continuaram sendo tolerados.

Outro aspecto tão importante quanto trata-se do enfoque quanto a participação de artistas mulheres, bem como de artistas negros e negras. Lançar essa perspectiva sobre as exposições e a própria produção artística pode superar a visão opaca da resistência cultural ou engajamento da época, geralmente limitada às questões de classe social.

Por fim, espera-se que a Bienal de Artes Plásticas, ou a Bienal da Bahia, possa ser incorporada a outras pesquisas que estabeleçam análises comparativas com experiências expositivas para além dos limites territoriais de nação, ou melhor, do Sul Global, onde diversos territórios e povos compartilham a histórias do colonialismo. Alguns paralelos interessantes podem ser feitos com os Festivais Mundiais de Arte Negra, que ocorreram sequencialmente em Lagos e Dakar. Nestes, também marcaram presença artistas posteriormente homenageados na Bahia.

Por ora, esperamos que esta dissertação possa contribuir, ou ao menos suscitar o debate público sobre a memória das artes visuais na Bahia, sempre atravessada pela inconstância, a não permanência, ou melhor, pela produção incessante de ruínas. Tal imagem faz jus a uma instalação da artista Giselle Beiguelman comissionada para o núcleo de Arquivo e Ficção da III Bienal da Bahia. Em um dos espaços do Arquivo Público da Baixa de Quintas se ouvia na instalação: “os trópicos parecem conspirar contra a memória”.

## Referências

### Bibliografia

ALAMBERT, F; CANHÊTE, P. **As Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. 5ª edição. São Paulo: Cortez, 2011.

AMARAL, Aracy. **Arte para que? - a preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. São Paulo: Studio Nobel, 2003.

AMARAL, Aracy. BIENAIIS OU DA IMPOSSIBILIDADE DE RETER O TEMPO. **Revista USP**, [S. l.], n. 52, p. 16-25, 2002. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i52p16-25. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32921>. Acesso em: 1 dez. 2019.

AMARAL, Aracy. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005). Vol 1: Modernismo, arte moderna e compromisso com o lugar**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

AMARAL, Aracy. **Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer - artigos e ensaios (1961-1981)**. São Paulo: Ed. 34, 2013.

**APROXIMAÇÕES DO ESPÍRITO POP 1963-1968: WALDEMAR CORDEIRO, ANTONIO DIAS, DUKE LEE NELSON LEIRNER**. Curadoria de Cacilda Teixeira da Costa. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2003.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **Mário Pedrosa: itinerário crítico**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARANTES, Otília F. (Org.). **Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

ARAÚJO, Lauana Vilaronga Cunha de. **Estratégias Poéticas em tempos de ditadura a experiência do Grupo Experimental de Dança de Salvador-BA**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Salvador, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARBOSA, Juciara Maria Nogueira. As crônicas de José Valladares e o Modernismo na Bahia. **Anais do 7º Encontro Nacional da Rede Alfredo de Carvalho**. Fortaleza, Ceará, 2009. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-20091/As%20cronicas%20de%20Jose%20Valladares%20e%20o%20Modernismo%20na%20Ba>>.



BECKER, Howard. **Art Worlds**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008.

**BIENAL NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS**. Textos de Hildete de Britto Lomanto, Clarival do Prado Valladares, Wilson Rocha *et al.* Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1966. Não paginado, il.

BOURDIEU, Pierre. **A Economia das Trocas Simbólicas**. Tradução Sérgio Miceli. 6ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

BORGES, Eduardo José Santos. **"Modernidade negociada", cinema, autonomia política e vanguarda cultural no contexto do desenvolvimentismo baiano (1956-1964)**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2003.

BUENO, Maria Lucia. **Artes plásticas no Brasil: modernidade, campo artístico e mercado de 1917 a 1964**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1990.

BULHÕES, Maria Amélia et al. (org.). **As novas regras do jogo: o sistema de arte no Brasil**. Porto Alegre: Zouk, 2014.

CAFFÉ ALVES COSTA LINO, J. I Bienal de Havana e II Bienal de Johannesburgo: considerações para uma metodologia de pesquisa sobre bienais. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 194–210, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664156. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664156>

CALIRMAN, Claudia. **Arte Brasileira na Ditadura Militar**: Antonio Manuel, Artur Barrio, Cildo Meireles. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

CAMPBELL, Brígida; VILELA, Bruno (org.). **Arte e Política na América Latina** 1. ed. Belo Horizonte: Brígida Campbell, 2021.

CARDOSO, Lucileide Costa. **Criações da memória: Defensores e Críticos da ditadura (1964-1985)**. Cruz das Almas, Bahia: UFRB, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional. **Porto Arte**, Porto Alegre, v.6, n.10, p.15-25, nov. 1995.

CLARK, Lygia; PEDROSA, Mário; GULLAR, Ferreira. **Lygia Clark**. ABC Funarte. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

COELHO, Ceres Pisani Santos. **Artes plásticas: movimento moderno na Bahia**. Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes: Salvador, 1973. (mimeo)

COELHO, Teixeira. BIENAL DE SÃO PAULO: O SUAVE DESMANCHE DE UMA IDÉIA. **Revista USP**, [S. l.], n. 52, p. 78-91, 2002. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i52p78-91. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/33167>. Acesso em: 6 jul. 2021

CORDEIRO, Waldemar. **Realismo ao nível da cultura de massa**. In: Propostas 65. São Paulo, Brasil: Fundação Armando Álvares Penteado, 1965.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. **Por uma vanguarda nacional**. Editora da Unicamp: Campinas, 2004.

COSTA, Lúcio. A arquitetura dos jesuítas no Brasil. **ARS (São Paulo) [online]**. 2010, v. 8, n. 16 [Acessado 22 Julho 2019] , pp. 127-195. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S1678-53202010000200009>>.

CYPRIANO, Fabio; OLIVEIRA, Mirtes M. de. **Histórias das exposições: casos exemplares**. São Paulo: EDUC, 2016.

DE MELO, Carolina Barbosa. O Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1964 -1967): na cidade síntese das artes. In: **Anais do XXIX Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Dispersões [recurso eletrônico]** / Organizadores, Manoela dos Anjos Afonso Rodrigues e Cleomar de Sousa Rocha. – Goiânia: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Anpap), p. 1579 – 1595, 2020.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Anos 60: transformações da arte no Brasil**. Rio de Janeiro: Campos. Gerais Edição e Comunicação Visual, 1998.

EGG, André; FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (org.). **Arte e política no Brasil: modernidades**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

EWENZOR, Okwui. Mega-Exhibitions and the Antinomies of a Transnational Global Form. **MJ - Manifesta Journal: jornal of contemporary curatorship**, nº2, Inverno 2003/Primavera, p. 94 – 119, 2004.

FABRIS, Annateresa (org.). **Arte & Política: algumas possibilidades de leitura**. São. Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

FICO, Carlos. Ditadura Militar brasileira: aproximações teóricas e historiográficas. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 20, p. 05 - 74, 2017. DOI: 10.5965/2175180309202017005. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180309202017005>. Acesso em: 9 ago. 2021.

FILIPOVIC, E., VAN HAL, M., & ØVSTEBØ, S. (Org.). **The Biennial Reader: An Anthology on Large-Scale Perennial Exhibitions of Contemporary Art**, Bergen: Kunsthall Bergen, 2010.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. A historiografia da arte baiana na contemporaneidade. In: **XXIV Colóquio do CBHA**, Belo Horizonte/M, 2004.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Raízes da arte moderna Bahia/Brasil. **Artelogie**, n. 1, 2011. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article75>

FREITAS, Artur. **Arte de Guerrilha**. 1ª ed. São Paulo: Edusp, 2013.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Catálogo da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951. (Catálogo de exposição)

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. VII Bienal Internacional de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 1963. (Catálogo de exposição)

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. VIII Bienal Internacional de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 1965. (Catálogo de exposição)

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. IX Bienal Internacional de São Paulo. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 1967. (Catálogo de exposição)

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. **Artes plásticas: participação e distinção – Brasil. 60/70**. São Paulo, tese (doutorado) – FFLCH/USP, 1990.

GARCIA, Maria Amélia Bulhões. Artes plásticas: participação e distinção. Brasil anos 60/70. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, Porto Alegre, RS, v. 3, n. 6, abr. 2012. ISSN 2179-8001. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27508>>. Acesso em: 29 mai. 2019. doi:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.27508>.

GARDNER, Anthony & GREEN, Charles. Biennials of the South on the Edges of the Global, **Third Text**, vol.27, n.4, p.442-455, 2013, DOI: 10.1080/09528822.2013.810892 Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/09528822.2013.810892>

GREEN, James N. **Apesar de vocês: Oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. **A formação e a crise da hegemonia burguesa na Bahia de 1930 a 1964**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, revista em 2003.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

HOBBSAWM, Eric, RANGER, Terence (Eds.). **A invenção das Tradições**, Editora Paz e Terra S.A., Rio de Janeiro, 1997.

HASSAN, Salah M. African Modernism: Beyond Alternative Modernities Discourse. **South Atlantic Quarterly** 109, no. 3, 2010.

**JORNAL DOS 100 DIAS**. III Bienal da Bahia. Museu de Arte Moderna da Bahia, 2014. (Catálogo da Exposição)

LAWRENCE, Adiva. The 3rd Bienal da Bahia: Transgressive Archives, **Artelogie** [Online], nº 9, 20 Jun 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/artelogie/739>. Acesso em: 6 Out 2021.

LIMA, Zeuler Rocha Mello de Almeida. **Lina Bo Bardi**. Yale University Press, 2013.

**LINA BO BARDI: HABITAT**. Textos de Adriano Pedrosa, Jose Esparza Chong Cuy, Julieta González; Tomás Toledo, *et al.* São Paulo, MASP, 2019.

LIPPARD, Lucy R; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. **Revista a/e Arte Ensaio**. n. 42. UFRJ: Rio de Janeiro, 2013. pp. 150-165.

LOPES, Almerinda da Silva. **Arte Abstrata no Brasil**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2010.

LUDWIG, Selma Costa. **Mudanças na vida cultural de Salvador – 1950 – 1970**. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais UFBA, Salvador, 1982. (mimeo)

MACIEL, Neila Dourado Gonçalves. **Carybé e a legitimação de um discurso da baianidade na integração das artes em Salvador**. Tese (Doutorado em Arqueologia e Urbanismo) – Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

MACIEL, Neila. O discurso da “baianidade” através da integração das artes na arquitetura moderna em Salvador. **Revista Docomomo Brasil**, v. 1, n. 01, 2017.

MAMMI, Lorenzo (org.). **Arte – Ensaios: Mário Pedrosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MARIANO, Walter. **ETSEDRON, o avesso do Nordeste**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Salvador, Bahia, 2005.

MELENDI, M. A. **Estratégias da arte em uma era de catástrofes**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

MELO DE SOUZA, Talisson. **18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil**. Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2015;

MESQUITA, Ivo. “Bienais bienais bienais bienais bienais bienais”. **Revista USP**, n. 52, São Paulo, dezembro 2001 – fevereiro 2002.

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. **Apropriação de imagens nas artes visuais no Brasil e na Bahia**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes, Salvador, 2017.

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. Afetividade geométrica e artesanía relacional neoconcreta. In: **Anais do 21º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: Anpap, 2012. p. 1375-1387. CD-ROM. ISSN 2175-8220. Versão eletrônica: ISSN 2175-8212.

MIDDLEJ, Dilson Rodrigues. **Juarez Paraíso: estruturação, abstração e expressão nos anos 1960**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Belas Artes. Salvador, 2008.

MIGUEZ DE OLIVEIRA, Paulo César. **A organização da cultura na “Cidade da Bahia”**. 347p. Tese (Doutorado em Comunicação e Culturas Contemporâneas) - Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2002.

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

MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo. **A ditadura que mudou o Brasil – 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) – ensaio histórico**. São Paulo: Intermeios: USP – Programa de Pós-graduação em História Social, 2017.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: história do regime militar brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2014.

NAVES, Rodrigo. Um azar histórico. Desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, nº 64, 2002.

NHEDO, Marcela Matos. **O pensamento xilográfico na obra de Maria Bonomi**. Dissertação (mestrado) -Instituto de Artes. Campinas, SP : [s.n.], 2002.

**NOVA OBJETIVIDADE BRASILEIRA**. Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro, 1967. (Catálogo de exposição)

NUNES, Fabricio Vaz. **Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popconcreto”**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. - Campinas, SP : [s.n.], 2004.

OBRIST, Hans Ulrich. **Uma Breve História da Curadoria**. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

OBRIST, Hans Ulrich. **Entrevistas Brasileiras Vol. 1**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo, Brasiliense, 1985.

ORTIZ, Renato. **Cultura Popular: românticos e folcloristas**. São Paulo. Olho d'Água, 1992.

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. **Sociedade e Estado** [online]. v. 28, n. 3 [Acessado 10 Outubro 2021] , p. 609-633, 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0102-69922013000300008>>.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PEDRO, Caroline Gabriel. **Pietro Maria Bardi - cronista em revista: 1976-1988**. Dissertação de mestrado. FAUUSP: São Paulo, 2014;

PEREIRA, Juliano Aparecido. A didática dos museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade e da identidade local (1960 – 1964). In: **Docomomo 5 th Seminar**, São Carlos, São Paulo. 2003.

PEREIRA, Juliano Aparecido; ANELLI, Renato Luiz Sobral. A ação cultural de Lina Bo Bardi na Bahia e no Nordeste (1958-1964). Universidade de São Paulo, São Carlos, 2001.

PERROTTA-BOSCH, Francesco. **Lina: Uma biografia**. São Paulo: Todavia, 2021.

PINHEIRO, Bruno. **Uma Bahia em construção: Pierre Verger e Odorico Tavares na revista O Cruzeiro, 1946-1951**. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.93.2017.tde-08052017-093732. Acesso em: 2019-12-26.

PORTUGAL, Claudius. **A Gravura na Bahia: Desenhos e gravuras**. Salvador: FCJA; COPENE, 2001.

**PROPOSTAS 65**. São Paulo, Brasil: Fundação Armando Álvares Penteado, 1965.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

RIBEIRO, Marília Andrés. **Neovanguardas: Belo Horizonte – Anos 60**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 1997.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960 . **Tempo Social**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 81-110, 2005. DOI: 10.1590/S0103-20702005000100004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/12455>. Acesso em: 18 de setembro de 2019.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RISÉRIO, Antônio. **Avant-garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi, 1995.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: tristes tradições. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 13, p. 101-113, jun. 2007.

RUBIM, A. A. C. Políticas culturais e novos desafios. **MATRIZES**, [S. l.], v. 2, n. 2, p. 93-115, 2009. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v2i2p93-115. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38226>. Acesso em: 27 abr. 2022.

RUBINO, Silvana. **Rotas da modernidade: trajetória, campo e história na atuação de Lina Bo Bardi, 1947-1968**. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2002. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/280169>>. Acesso em: 1 ago. 2018.

SANT'ANNA, Sabrina P. **Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**; [Tese de doutorado]. Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2008.

SCALDAFERRI, Sante *et al.* **Os primórdios da arte moderna na Bahia**: depoimentos, textos e considerações em torno de José Tertuliano Guimarães e outros artistas. Fundação Casa de Jorge Amado/ FCEBA / Museu de Arte da Bahia, Salvador, 1997.

SCHROEDER, Caroline Saut. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. Dissertação (Mestrado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SILVA, R. C, SANTO, J. M. do E. A Coleção Assis Chateaubriand do Maranhão: o museu regional que não deu certo. *Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – Unirio*. MAST - vol.10, no1, 2017.

SILVA, Telma Cristina Damasceno da. A FOTOGRAFIA NA II BIENAL NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS DA BAHIA. **Revista Ohun**, v.5, p. 54-64, 2011.

SMITH, T. Biennials: Four Fundamentals, Many Variations. **Biennial Foundation**[online], December 6, 2016. Disponível em: [www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/](http://www.biennialfoundation.org/2016/12/biennials-four-fundamentals-many-variations/). Acesso em: março de 2022

SPRICIGO, Vinicius Pontes. London's International Exhibition of 1862 and the origin of large scale exhibitions of Contemporary Art. **DAT Journal**, v. 5, n. 3, p. 58-72, 20 Oct. 2020.

SPRICIGO, Vinicius Pontes. **Modes of representation of the São Paulo Biennial: The passage from artistic internationalism to cultural globalisation / Modos de representação da Bienal de São Paulo: A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural.** [Edição bilíngue] São Paulo: Hedra, 2011.

SPRICIGO, Vinicius Pontes. **Relato de outra modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural.** Tese (Doutorado em Cultura e Informação) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do Arena ao CPC: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964).** Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2002.

SUZUKI, Marcelo (org.). **Tempos de grossura: o design no impasse.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

TAVARES, Luís Henrique Dias. **História da Bahia.** 10. ed. São Paulo: UNESP. Salvador: EDUFBA,. 2001.

TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (org.). **O que resta da ditadura – a exceção brasileira.** São Paulo: Boitempo, 2010.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **As Bienais Nacionais de São Paulo 1970-1976.** [Tese de doutorado]. Campinas, SP: 2013.

ZANINI, Walter. **História Geral Da Arte No Brasil.** São Paulo. Inst. Walther Moreira Salles. 1983. Vol. 2.

ZANINI, Walter. **Vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte / organização Eduardo de Jesus.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

ZILIO, Carlos. Da Antropofagia à Tropicália. In: **Arte e Ensaios:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: Escola de Belas Artes da UFRJ. Vol. 18. pp. 115-147, 2009.

## Entrevistas

ALENCAR, Leonardo. Caixotes Fechados. MAM Flamboyant. [Entrevista concedida a Cátia Milena Albuquerque]. Vimeo, 2014. Disponível em <https://vimeo.com/108913392>. Acesso em 18 mar 2019.



ANTONIO Manuel: “Foi como se me mutilassem”. Em depoimento a Audrey Furlaneto. O Globo, Rio de Janeiro, n.p. 23 mar 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/antonio-manuel-foi-como-se-me-mutilassem-11957324>

DA SILVEIRA, Renato. Memórias de um mediador. MAM Flamboyant. [Entrevista concedida a] Anderson AC e Fernando Oliva. Vimeo, 2014. Disponível em <https://vimeo.com/111103315>. Acesso em: 20 de mar. 2019.

DE CARVALHO, Nair. Anos de Chumbo. MAM Flamboyant. [Entrevista concedida a Fernando Oliva]. Vimeo, 2014a. Disponível em <https://vimeo.com/108164934>. Acesso em 18 mar 2019.

DE CARVALHO, Nair. Da Bienal ao Exílio. MAM Flamboyant. [Entrevista concedida a Fernando Oliva]. Vimeo, 2014b. Disponível em <https://vimeo.com/108164934>. Acesso em 18 mar 2019.

FERREIRA, Juca. De monitor a ministro. MAM Flamboyant. [Entrevista concedida a Marcelo Rezende]. Vimeo, 2014. Disponível em <https://vimeo.com/108164934>. Acesso em 19 mar 2019.

FLEXOR, Maria Helena Ochi. Dividir e reprimir. MAM Flamboyant [Entrevista concedida a Cátia Milena Albuquerque]. Vimeo, 2014. Disponível em <https://vimeo.com/110776848>. Acesso em 18 mar 2019.

LIBERATO, Chico. Bienais da Bahia com a face brasileira [Entrevista concedida a Cátia Milena Albuquerque]. In.: AH, QUE ESSA BAHIA TEM ME CONSUMIDO. CONTORNO. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia: v.01, nº01, 2013.

MAGNAVITA, Pasqualino Romano. O suspense e a violência. MAM Flamboyant. [Entrevista concedida a Cátia Milena Albuquerque e Neila Maciel]. Vimeo, 2014a. Disponível em: <https://vimeo.com/108235841>. Acesso em 18 mar. 2019.

MAGNAVITA, Pasqualino R. A censura, os museus e a arte. MAM Flamboyant. [Entrevista concedida a Cátia Milena Albuquerque e Neila Maciel]. Vimeo, 2014b. Disponível em: <https://vimeo.com/108235841>. Acesso em 18 mar. 2019.

MAGNAVITA, Pasqualino R. A Bienal em planta baixa. MAM Flamboyant. [Entrevista concedida a Cátia Milena Albuquerque e Neila Maciel]. Vimeo, 2014c. Disponível em: <https://vimeo.com/108235841>. Acesso em 18 mar. 2019.

PARAÍSO, Juarez. [Entrevista concedida a Rodrigo Moraes]. 2017. Disponível em [http://www.rodrigomoraes.adv.br/index.php?site=1&modulo=entrevista&acao=exibir\\_entrevista&en\\_cod=30](http://www.rodrigomoraes.adv.br/index.php?site=1&modulo=entrevista&acao=exibir_entrevista&en_cod=30). Acesso em 28 set 2018.

PARAÍSO, Juarez. No bosque de Paraíso, a geração esquecida. MAM Flamboyant. [Entrevista concedida a Marcelo Rezende]. In.: QUEM VIAJA ARRISCA. CONTORNO. Salvador, Museu de Arte Moderna da Bahia: v.01, nº03, jan 2014.

ROBATTO, Lia. Apresentação oral. As Bienais de lá para cá. Ciclo de Debates – Por que Bienal? Intervalo – fórum de arte. 06 ago 2018. Gravação.

## Periódicos

7 DIAS DAS ARTES PLÁSTICAS. **A Tarde**, Salvador, p.4, 29 nov. 1960.

ABCA TOMA RESOLUÇÕES APÓS REUNIÃO. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.7, 22 jun 1969. 1º Caderno.

ALMANDRADE E ALVES, Haroldo Cajazeiras. Arte-Bahia-Estagnação. **A Tarde**: Salvador, 12 fev 1979, n.p.

ANTONIO MANUEL: “FOI COMO SE ME MUTILASSEM”. Em depoimento a Audrey Furlaneto. **O Globo**, Rio de Janeiro, n.p. 23 mar 2014. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/antonio-manuel-foi-como-se-me-mutilassem-11957324>

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. Depois das vanguardas. **Arte em Revista**, São Paulo, ano 5, n.7, p. 4-8;10-12;14-15;18; 20 ago. 1983.

ARTISTAS NORDESTINOS FARÃO EXPOSIÇÃO NO MAMB: OUTUBRO. **Jornal da Bahia**, n.p., 15 set. 1963.

ARTE POPULAR. **Diário de Notícias**, Salvador, p.2, 5 nov. 1963.

AYALA, Walmir. Entrevista Rubem Valentim. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n.p., 17 jan. 1968.

A VITÓRIA DO OBJETO. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, n.p. 14 e 15 set 69. Suplemento JB.

BAHIA - ARTESANATO E ARTE POPULAR. GAM - Galeria de Arte Moderna. Edição Especial, n. 17. Rio de Janeiro, 1968, n.p.

BAHIA – SALA ESPECIAL DE FOTOGRAFIA. GAM - Galeria de Arte Moderna. Edição Especial, n. 17. Rio de Janeiro, 1968. n.p.

BAHIA É HOJE CAPITAL DA ARTE COM BIENAL. **Jornal da Bahia**, Salvador, n.p., 28 dez 1966.

BARATA, Mário. A Significação da Bienal da Bahia. **GAM - Galeria de Arte Moderna**, n. 18. Rio de Janeiro, 1969, p.10-16.

BARDI, Lina Bo. "Cinco anos entre os "Branços": o Museu de Arte Moderna da Bahia. **Mirante das Artes**, São Paulo, no. 6, p.I, Novembro/ Dezembro, 1967.

BIENAL DA BAHIA EXPÕE VANGUARDA NACIONAL NUM TEMPLO DE ARTE BARROCA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.10, jan 1969. Bahia Turismo, Suplemento JB.

BIENAL DA BAHIA FOI MAIS IMPORTANTE FATO ARTÍSTICO DO ANO, SEGUNDO "GERSHMAN". Rio de Janeiro, **Jornal do Brasil**, p.10, 30 dez. 1966. 1º Caderno.

BIENAL NA BAHIA DARÁ SALA EM SP. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, p.11, 26 abr. 1960.

BIENAL DA BAHIA NAS MÃOS DE LÍGIA. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 3, 8 jan. 1967. Revista de Domingo.

CHAROUX, Lothar *et al.* Ruptura. **Adolpho Leirner Archives at the Museum of Fine Arts, Houston**, 1952.

COSTA PREVÊ TÉRMINO DA CRISE ECONÔMICA. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1º Caderno, 31 jan. 1967, p.1.

CRAVO, Mário. Problemática da arte moderna. **Habitat**, São Paulo, n.53, p.37-39, mar./abr. 1959.

DOPS tenta tirar painéis de Guevara. **Jornal do Brasil**, 1º Caderno, Rio de Janeiro, 22 dez. 1967.

ENTREVISTA DE JUAREZ PARAÍSO. **Revista da Bahia**, Fundação Cultural do Estado da Bahia, n.40, abr 2005.

ESCLARECIMENTO AO POVO BAIANO. **A Tarde**, Salvador, n.p., 7 out. 1968.

ESCRITOR PREMIADO. **A Tarde**, Salvador, p.2, 30 dez 1966.

**GAM - Galeria de Arte Moderna**. Edição Especial, n. 17. Rio de Janeiro, 1968.

**GAM - Galeria de Arte Moderna**, n. 18. Rio de Janeiro, 1969.

GULLAR, F. Abre-se hoje a mostra neoconcreta na Bahia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.6, 11 nov. 1959 - 1º cad. Artes Visuais.

JUAREZ COM EXPOSIÇÃO NO MAMB: ONTEM. **Estado da Bahia**, Salvador, n.p., 16 jan 1963.

LEITE, José Roberto de Teixeira. Hoje no IBEU: Artistas Novos da Bahia. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n.p., 06 jun. 1963.

LAUS, Harry. As Obras Seleccionadas para a Bienal da Bahia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.7, 6 nov. 1966. Caderno B.

LAUS, H. A Opinião de cada um. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.2, 24 ago.1966. Caderno B.

LAUS, H. Bahia Volta A Ser Capital. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p. 4, 27 dez 1966. Caderno B.

LAUS, H. Bienal da Bahia foi mais importante fato artístico do ano, segundo Gershman. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.10, 30 dez. 1966. 1º Caderno.

LAUS, H. Dados Para Uma Biografia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, quinta-feira, p.2, 12 jan. 1967. Caderno B.

LAUS, Harry. O Problema das Caixas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.2, 27 jan 1967. Caderno B.

LAUS, H. São Paulo “Versus” Bahia. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, p.2, 15 fev 1967. Caderno B.

LIMA, Marisa Alves de. Em Salvador – I Bienal Nacional de Artes Plásticas. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p.92. 21 jan. 1967.

MAGNAVITA, Pasqualino. BAHIA – COMUNIDADE E HABITAÇÃO. **GAM - Galeria de Arte Moderna**. Edição Especial, n. 17. Rio de Janeiro, 1968. n.p.

MÁRIO CRAVO DEMITE-SE DO CEC POR DISCORDAR DA 2ª BIENAL. **A Tarde**, Salvador, n.p., 5 out 1968.

MÁRIO PEDROSA TOMA POSSE COMO NOVO DIRETOR ARTÍSTICO DO MAM. **Diário de São Paulo**. n.p., 19 nov. 1960.

MAURICIO, Jayme. S. Paulo colabora com a Bienal da Bahia. Itinerário das Artes Plásticas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 jul. 1967. p.2 - 2º Caderno.

MÉDIA DE IDADE 30: ESTÁ NA BAHIA A BIENAL DOS JOVENS. **Revista Veja**, São Paulo, Edição 34, p.30, abril de 1969.

MORAIS, Frederico. A Opinião Brasileira de 66. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.3, 08 set. 1966 – 2º seção.

MORAIS, F. BIENAL DA BAHIA: Previsões. **Diário de Notícias**, Salvador, p.3, 20 nov. 1966. 2ª seção.

MORAIS, F. Bahia O Novo E O Velho Na Arte Ou Suja, Mal Cheirosa, Fascinante Bahia. Artes Plásticas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.3, 09 dez. 1966 - 2ª seção.

MORAIS, F. Bienal Da Bahia: Previsões. Artes Plásticas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.3, 20 nov. 1966 - 2ª seção.

MORAIS, F. Valentim e os Diluidores Popistas: Sou Contra o Colonialismo Cultural. Artes Plásticas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.3, 4 jan 1967 - 2ª seção

MORAIS, F. Krajcberg: Das antigravuras e das raízes à reinvenção da flor. Artes Plásticas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.3, 7 jan 1967 - 2ª seção.

MORAIS, F. Cartografia do Rio e Pré-Bienal. Artes Plásticas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.3, 12 fev. 1967 - 2ª seção.

MORAIS, F. ESDI Com Nova Direção. Artes Plásticas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.3, 13 abr. 1967 - 2ª seção.

MORAIS, F. “Vivo abismado diante do mundo”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, n.p, 9 mai. 1967, Caderno 2.

MORAIS, F. Pré-Bienal de SP e II Bienal da Bahia. Artes Plásticas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.3, 01 dez. 1967. 2ª seção.

MORAIS, F. O Museu de Campina Grande. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.3, 13 dez. 1967. 2ª seção.

MORAIS, F. O VAZIO, A CONSTRUÇÃO, O SALTO: II BIENAL DA BAHIA. **GAM - Galeria de Arte Moderna**. Edição Especial, n. 17. Rio de Janeiro, 1968.

MORAIS, F. Regulamentada a II Bienal da Bahia. Artes Plásticas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.3, 05 mar 1968. 2ª seção.

MORAIS, F. II Bienal da Bahia: Como Será. Artes Plásticas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p.3, 06 set. 1968. 2ª seção.

MORAIS, F. Os Dois Júris da Bienal da Bahia. Artes Plásticas. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 3, 24 dez 1968. 2ª seção.

MORAIS, Frederico. Bienal da Bahia: Premiação – 1. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 5, 25 dez 1968. 2ª seção.

MORAIS, Frederico. Bienal da Bahia: Premiação – 2. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 5, 27 dez 1968. 2ª seção.

MORAIS, Frederico. Bienal da Bahia: Premiação – 3. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 5, 28 dez 1968. 2ª seção.

MORAIS, Frederico. O Vazio, a construção, o salto. **GAM – Galeria de Arte Moderna**, 1969, n.p.

MUSEUS REGIONAIS DE CHATEAUBRIAND. **Mirante das Artes, etc**, São Paulo, no. 1, p. 34, Janeiro/Fevereiro, 1967.

PARAISO, Juarez Marialva Tito Martins. 1912-1982: 80 anos de artes visuais. **A Tarde**, Salvador, p. 4-5, 12 out 1992.

PARAISO, J. M. T. M. Artes plásticas. **Diário de Notícias**, Salvador, p. 5, 22 jul 1966 - Caderno 2.

PEDROSA, Mario. Opinião... Opinião... Opinião. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.3, 11 set 1966.

PEDROSA, M. Da Bienal da Bahia e seus enfoques. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.3, 15 jan 1967.

PEDROSA, M. A contemporaneidade dos artistas brasileiros na Bahia. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.5, 29 jan 1967.

PEDROSA, M. “Perspectiva de Brasília”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.3, 17 dez 1967. 4º Caderno.

PEDROSA, Vera. BIENAL da Bahia. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.2, 13 dez 1968. Segundo Caderno.

PEDROSA, V. Noticiário. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.2, 13 dez 1968. Segundo Caderno.

PEDROSA, V. Noticiário. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, p.2, 24 dez 1968. Segundo Caderno.

PRIMEIRO PRÊMIO DA BIENAL. **A Tarde**, Salvador, n.p., 20 dez 1968.

QUADROS SUBVERSIVOS DA BIENAL FORAM RETIRADOS. **A Tarde**. Salvador, p.3, 23 dez. 1968.

ROCHA, Glauber. MAMB não é museu: é escola e "movimento" por uma arte que não seja desligada do homem. **Jornal da Bahia**, Salvador, n.p., 21 set 1960.

ROCHA, Wilson. Objeto e “Assemblage” ou O Novo Sentido da Realidade na Arte. **Jornal da Bahia**, Salvador, n.p., 23 mar. 1968.

OITICICA, Hélio. SITUAÇÃO DA VANGUARDA NO BRASIL / (*Proposta 66*). **Programa Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro, 1966, n.p.

SPANUDIS, Theon. A Bienal de Salvador. **A Tarde**, Salvador, n.p., 21 jun 1967. Suplemento.

TAVARES, Luís H. D. APRESENTAÇÃO GERAL. **GAM - Galeria de Arte Moderna**. Edição Especial, n. 17. Rio de Janeiro, 1968.

UMA VELHA, BIENAL NOVA? **Mirante das Artes, etc.** São Paulo, p.32, Jan - fev, 1967.

VALLADARES, Clarival do Prado; SIMÕES, Hélio. Abstratos da Bahia no Instituto Alemão: Abstracionistas da Bahia. **A Tarde**, Salvador, p 19, 14 mar 1964. Caderno Literatura & Arte.

VALLADARES, José do Prado. Arte moderna na Bahia. **Diário de Notícias**, Salvador, p.2, 17 jun 1951.

VALLADARES, José do P. "Movimento artístico bahiano". **Diário de Notícias**, Salvador, n.p., 15 mar. 1953.

VENCEDORES DA BIENAL NACIONAL RECEBERAM SEUS PRÊMIOS ONTEM. **A Tarde**, Salvador, p.3, 29 dez 1966.

## Anexos

- **Carta pública de demissão de Mário Cravo Júnior**

*“Senhor Governador:*

*A presente carta tem como finalidade trazer ao conhecimento de V. Excia. a minha posição ante os problemas culturais do estado, a minha definição conceitual de artista com suas naturais decorrências.*

*Cultural e artisticamente entendemos que deveria ser da competência do Governo amparar, principalmente, instituições de educação e instrução básica. No setor específico de atividades das artes plásticas acho que o Governo deveria endereçar seus esforços, apoio e contribuições substanciais aos centros de educação e mesmo de formação, inclusive na área de artes visuais, através dos museus (dinâmicos e atualizados) e exposições didáticas de caráter informativo e histórico.*

*Entendemos, Senhor Governador, que o Governo do Estado deveria dar prioridade nos seus incentivos às formas de mostrar elucidativas prevendo sempre os interesses e necessidade da coletividade. Dentro da faixa de divertimentos populares, no concernente às artes plásticas, somente o encontro da comunicação de real integração cultural poderia motivar a massa urbana.*

*Maneirismos alienígenas e alienatórias de grupos de países, através da informação de massa controlada e relacionada a interesses imediatos mesmo de certa colonização do próprio gosto e caráter, estão há muitos anos em voga entre nós. Senhor Governador, e interesses pessoais chamam a essa “indústria” de prática universalisante da arte.*

*As manifestações de caráter e importância experimental e especulador de pesquisas, em zonas de disponibilidade, deveriam em tese estar a cargo de instituições de funcionamento contínuo e de reconhecida responsabilidade profissional e então a estas, Senhor Governador, deveria a nosso ver, o Governo do Estado ajudar a apoiar. Os resultados oriundos da ação de grupos especializados seriam levados ao benefício da população através também da formação de caráter educacional, pois bem sabe o Senhor Governador que mesmo a própria sensibilidade humana deverá ser elevada através do conhecimento analítico, a fim de que possa ela fazer uso de suas aptidões de maneiras mais profundas e duradouras.*



*Sobre “feiras livres”, na área das artes plásticas, entendemos serem estas um mero campo restrito de mercado. Devendo-se considerar que quanto menos constante menos importantes se tornam elas com respeito a comunidade.*

*Senhor governador, os trabalhos individualizados assim como os objetos oriundos da ação profissional independente do artista desvinculadas de grupos e associações, são, como não poderiam deixar de ser, extremamente valiosos, porém deverão estar sempre sobre a égide do próprio autor, uma vez que a mesma independência lhe deverá bastar. Caso contrário, como poderão os reais artistas provar a sua honestidade de formação e princípios, estando eles manipulando em benefício próprio, privilégios e forças extra profissionais?*

*O direito de liberdade de ação especuladora da área pessoal, implica nas responsabilidades e consequências do próprio processo.*

*Caso o governo venha, como está acontecendo no caso da Bienal Nacional de Artes Plásticas na Bahia, a apresentar a custosa mostra a fim de que a população tenha conhecimento de tendências não comprovadas e valores, não restará, ao que nos parece, dando-lhe o verdadeiro sentido pedagógico que lhe competiria.*

*Sim, Senhor Governador, alguns comentários podem ser feitos sob o fato de que o artista, ao alcançar certo prestígio e reconhecimento, estaria situando-se em face do contexto social e cultural de maneira passiva e superada. Por achar justa esta preocupação entendo que quanto mais experiente o artista for na sua área de ação e de conhecimentos, maior sua obrigação de esclarecer aos jovens sobre os erros existentes na repetição de fatos alienados e, porque não dizer reacionários. Aos autênticos artistas pouco interessa o endeusamento quando oriundo de uma elite estabilizada; o que me parece interessar sobremaneira é o elo concreto entre o criador e as criaturas e vice-versa, sua própria comunicação através do objeto.*

*Senhor Governador do Estado: exatamente por não se enquadrarem, de nenhuma maneira, dentro da minha visão conceitual as exposições competitivas, tipo bienal, chego ao motivo dessa carta.*

*Exercendo a função de Conselheiro do Conselho Estadual de Cultura e tendo este órgão a incumbência precípua de formular a política cultural do Governo do Estado, e estando eu em total desacordo com a presente situação peço a permissão de abdicar do cargo, para que melhor possa contribuir, como artista, e dentro das minhas limitações, para a cultura do meu povo. Ademais Senhor Governador, sinto-me eticamente obrigado a pedir demissão*

*incondicional do cargo de Conselheiro, uma vez que, respeitando o condicionamento de caráter hierárquico não me sentiria a vontade para continuar a trabalhar e colaborar com o mesmo Conselho quando o Presidente da minha Câmara do Patrimônio Histórico e Artístico, assim como meu par no setor de Arte ocupam respectivamente o posto de vice-presidente e tesoureiro da Bienal.*

*Respeitando todos os pares com os quais até o presente momento tive o prazer de colaborar, tomo tal deliberação em face de minha posição radical contra a Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia.*

*Finalizando Senhor Governador Luís Viana Filho, para que possa estar coeso com os princípios que me norteiam e naturalmente por considerá-los de máxima importância no que tange às suas implicações em relação ao nosso povo e cultura, é que tomei a deliberação de endereçar-me a V. Excia., certo de contar com a vossa compreensão.*

*Não veja, Senhor Governador e caro amigo, em minha atitude o menor laivo de hostilidade a seu Governo ou de despreço pessoal. Por isso mesmo, para que a malícia não me exerça em assuntos de nível tão alto, tomo a liberdade de tornar pública esta carta.*

*Receba V. Excia. os protestos de minha estima e consideração.*

*Atenciosamente, Mário Cravo Junior.”*

- Listas de premiados

## I Bienal Nacional de Artes Plásticas

<b>Prêmio</b>	<b>Nacional</b>	<b>Estadual</b>
<b>Grande Prêmio</b>	Lygia Clark (GB)	Florian Teixeira e Bett King
<b>Pesquisa</b>	Rubens Gerchman (GB)	Sulamita Mareines
<b>Pintura</b>	Lênio Braga (BA)	Reinaldo Eckenberger
<b>Escultura</b>	Efísio Putzolu (SP)	Mário Cravo Neto
<b>Gravura</b>	Zoravia Bettiol (RS)	Emanuel Araújo
<b>Desenho</b>	João Parisi Filho (SP)	Edsoleda Santos
<b>Artes Decorativas</b>	Erika Izsak (?)	Deoscordes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi)
<b>Prêmio Especial Banco do Estado da Bahia por Contribuição à Pintura Brasileira</b>	Rubem Valentim (GB)	
<b>Prêmio Especial Banco do Estado da Bahia - Pesquisas Ambientais</b>	Hélio Oiticica (GB)	
<b>Prêmio Especial Banco do Estado da Bahia – Contribuição à Escultura Brasileira</b>	Frans Krajcberg (GB)	

## II Bienal Nacional de Artes Plásticas

<b>Prêmio</b>	<b>Artista/Estado</b>
<b>Grande Prêmio</b>	Yakuta Toyota (SP)
<b>Pintura</b>	Arcângelo Ianelli (SP)
<b>Desenho</b>	Abelardo Zaluar (GB)
<b>Pesquisa</b>	Sulamita Meirenes (SP)
<b>Gravura</b>	Sonia Castro (BA)
<b>Escultura</b>	Gastão Manoel Henrique (SP)
<b>Objeto</b>	Francisco Liberato (BA)