VII Simpósio Nacional de História Cultural
HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO, LEITURAS E RECEPÇÕES
Universidade de São Paulo – USP
São Paulo – SP
10 e 14 de Novembro de 2014

A BIENAL ACEITA TODOS OS INSCRITOS: BIENAL NACIONAL DE SÃO PAULO DE 1976

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago*

Durante a década de 1970, houve um período de crise da Fundação Bienal e concomitantemente uma promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. A Bienal já não era um evento sem iguais; suas tentativas de inovação não foram somente provocadas por novos paradigmas internacionais (notadamente a documenta 5 de Harald Szeemann em 1972) como teve competidores locais: práticas experimentais já estavam sendo apoiadas em exposições anuais, que incluíam, por exemplo, o 'Salão de Arte Contemporânea' (1966-75) no Museu de Arte Contemporânea de Campinas (objeto de estudo de mestrado da autora) e a JAC (Jovem Arte Contemporânea, 1963-74) no MAC-USP.

Sem se decidir por uma permanente alteração estrutural, diversificadas práticas experimentais, incluindo vídeo, performance e intervenção urbana, foram absorvidas pela Bienal durante os anos 70. A criação de mostras exclusivamente brasileiras assinalaram a tentativa da instituição para a efetivação desse compromisso de renovação estrutural. No entanto, ideias e conceitos diferentes seriam necessários para abarcar a arte contemporânea produzida no período. A escolha da Fundação Bienal seria então

* Bacharel e licenciada em artes visuais, mestre em artes e doutora em artes visuais – na linha de pesquisa de fundamentos teóricos das artes – pelo Instituto de Artes da Unicamp. Atualmente é pós-doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagem do Instituto de Artes e Design na Universidade Federal de Juiz de Fora.

possibilitar a descoberta de novos artistas ao invés de insistir na presença daqueles já consagrados no final da década anterior. A primeira mostra, em 1970, deu início a nova e complexa missão, primeiramente realizando mostras regionais em diversos Estados brasileiros, encaminhando para São Paulo artistas novatos que dialogavam com os preceitos de arte propostos no edital da mostra e, posteriormente, elegendo artistas que figurariam na Bienal Internacional do ano seguinte. A segunda edição foi dividida em duas mostras e integrou-se às comemorações oficiais do Sesquicentenário da Independência do Brasil, em 1972. A terceira edição da Bienal Nacional retomou a proposta original da primeira, ou seja, escolher a representação brasileira para a Bienal do próximo ano e na última mostra, de 1976, a decisão do júri foi aceitar todos os artistas inscritos.

Esse artigo pretende discorrer sobre essa última edição da Bienal Nacional: *A Bienal aceita todos os artistas inscritos.* Todavia, sabe-se que essa decisão, um simples "deixar entrar tudo" não resolve o problema do esvaziamento qualitativo das mostras que ocorreram naquele período. Sem recusados altera-se fundamentalmente o panorama. O júri da mostra afirma que sua decisão não significa nivelamento do conjunto examinado, mas que todo ele lhe parece merecedor de atento exame de reflexão. Aceitar todos os trabalhos inscritos e examinados, independente de quaisquer juízos de valor, pode ser visto como uma parte representativa do quadro "real" da arte brasileira. O júri premiou um conjunto de artistas entre os inscritos e para assegurar a representatividade da mostra, a solução foi contar com um grupo de artistas convidados. Nesse contexto, na tentativa de uma renovação da estrutura da Bienal, o que significa para a Fundação Bienal realizar uma mostra exclusivamente brasileira sem artistas excluídos?

A BIENAL ACEITA TODOS OS ARTISTAS INSCRITOS: DECISÃO DO JÚRI E DESCONSTRUÇÃO DA PROPOSTA INICIAL

A Bienal Nacional/ 76 realizou-se em outubro e novembro de 1976 e sua organização ficou a cargo de Olney Krüse, representando a Fundação Bienal, e com o patrocínio dos governos Federal, Estadual e Municipal através da Funarte – MEC, da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, da Secretaria Estadual de Cultura, Ciência e Tecnologia e da Secretaria Municipal de Cultural, respectivamente.

Esta foi a primeira mostra nacional em que Francisco Matarazzo Sobrinho não se encontrava mais na presidência da Fundação, da qual se afastou em 1975. O cargo foi ocupado por Oscar P. Landmann que, por sua vez, escreveu a apresentação do catálogo. Como de costume, seguindo o roteiro deixado por Ciccillo, Landmann traz em seu texto um discurso otimista e retumbante. Já no início afirma:

> Este ano de 76 marca dois acontecimentos extraordinários para a história das bienais. A Nacional, que está sendo agora inaugurada, irá dar lugar a uma bem mais ampla a partir de 1978: a Bienal Latino-Americana. A Internacional, a realizar-se no próximo ano, apresentará mudanças profundas em sua elaboração, no caminho de uma maior e permanente atualização.[1]

Landmann continua seu discurso com uma promessa: a Bienal [futuramente] abrigará o que se faz ou se fará de novo nas artes visuais e "funcionará como verdadeiros laboratórios de arte e ideias. Possibilidades maiores de pesquisas serão oferecidas para os artistas (...)"[2] Essa foi a maneira que o novo presidente da instituição encontrou para introduzir e revelar a função dessa edição da Bienal Nacional: "sendo a última, converte-se simultaneamente em uma nova abertura, em termos dimensionais, já que passará a dar lugar a uma autêntica assembleia de artistas latino-americos."[3]

Como destaca o título do artigo – sem assinatura de autor – publicado no *Jornal do Brasil*: "Arte Brasileira apresenta sua Bienal, saúda e dá passagem. (Vai virar latino-americana),"[4] esta mostra nasceu então com o fardo de ser a última das quatro mostras realizadas pela Fundação Bienal, que julgava fazer um balanço das artes plásticas brasileiras nos intervalos das Bienais Internacionais de São Paulo (nos anos pares). Como adverte o autor do citado artigo: "É a segunda Bienal Nacional que se realiza sob esta denominação, embora seja a quarta."[5] Nascida em 1970 como Pré-Bienal, "depois batizada como Brasil Plástica 72 (integrada no Sesquicentenário) e enfim crismada com o nome que agora adota, a Bienal Nacional morre jovem (...)"[6], afirma Olívio Tavares de Araújo – jurado desta edição da Bienal – em sua coluna de Artes na Revista *Veja*. E o

---

1 Apresentação. In: Catálogo Bienal Nacional/76. Fundação Bienal: São Paulo, 1976, p. 9.

2 Ibidem.

3 Ibidem.

4 Arte Brasileira apresenta sua Bienal, saúda e dá passagem. (Vai virar latino-americana). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 out. 1976, p.4. Caderno B.

5 Ibidem.

6 Olívio Tavares de Araújo. Fim do capítulo. **Veja,** São Paulo, 10 nov. 1976.

critico continua posteriormente em seu texto: "Restou-lhe o consolo de não estar morrendo no ostracismo – e sim na crista de uma onda causada, sobretudo, pela aceitação por parte do júri de seleção, de todas as obras enviadas."[7]

O júri de seleção formado por Carlos Von Schmidt, Olívio Tavares de Araújo e Radhá Abramo decidiu então aceitar todos os artistas inscritos no evento. Uma decisão inesperada – portanto não prevista no regulamento da Bienal Nacional/ 76 – dentro do desgastado, mas sempre polêmico esquema da Bienal de São Paulo. Cerca de 1200 trabalhos de 330 autores inscritos de todo país figuraram na mostra. "Já que esta vai ser a última Bienal Nacional"[8], explica Radhá Abramo, "pareceu-nos a hora exata para fazer um balanço total, completo, abrangente, sem maquilagem, da verdadeira situação atual da arte no Brasil."[9] Para isso, algo deveria marcar sua existência: "(...) em homenagem ao fim, todos os artistas foram aceitos."[10]

Os principais periódicos do Brasil[11] trouxeram declarações do júri a respeito de sua decisão controvérsia. As tímidas, quase raras críticas expostas nos jornais e revistas das três edições anteriores da Bienal Nacional deram lugar a uma grande quantidade de notícias acerca da edição de 1976. Quase todas apresentando o mesmo conteúdo: anunciando o fim da mostra nacional que daria lugar a uma Bienal Latino-americana e comentando a decisão do júri de seleção ao aceitar todos os artistas inscritos. Alguns críticos de arte expressaram suas opiniões contrárias mais veementemente. Olívio Tavares de Araújo, em sua já citada coluna na *Veja*, faz uma compilação das principais críticas ou, em suas palavras, dos "vigorosos protestos": "'A simples aglomeração não faz sentido', escreveu o crítico Roberto Pontual no *Jornal do Brasil*. 'O júri tem a função de orientar o público e possui para isso um instrumental: a seleção', acrescenta Jacob Klintowitz, do *Jornal da Tarde* de São Paulo."[12] Para Araújo, fazer esta coletânea de críticas era um ato necessário, já que ele foi membro do júri da mostra em questão. Em seu artigo, Araújo justifica a grande polêmica gerada pela atuação do júri, salientando que

---

7 Idem.

8 idem .

9 idem .

10 Arte Brasileira apresenta sua Bienal, saúda e dá passagem. (Vai virar latino-americana). **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 22 out. 1976, p.4. Caderno B.

11 Folha de São Paulo, Estado de São Paulo, Jornal do Brasil.

12 Olívio Tavares de Araújo. Fim do capítulo. **Veja,** São Paulo, 10 nov. 1976.

seria possível realizar uma "boa Bienal tradicional com trinta artistas"[13], mas o que restaria saber seria "se tal concentração forneceria – ou não – um quadro mais verídico das especificidades da cultura no Brasil de hoje em dia."[14]

Além disso, o júri da mostra de 1976 garantiu que essa ideia seria inédita no Brasil, explorando a questão de uma decisão de vanguarda, muito mais produtiva na realização de um "verdadeiro panorama" da arte brasileira contemporânea. No entanto, Roberto Pontual defende que a comissão julgadora do *Salão Global* de Pernambuco – formado por ele, Aracy Amaral, Frederico Morais, Márcio Sampaio e Roberto Marinho de Azevedo – após verificar todas as obras inscritas, optou por exatamente aquela solução: "Propusemos então, que não apenas umas poucas obras terminassem chegando ao contato com o publico, como tem sido praxe nesse tipo de mostra, mas que o visitante pudesse ficar conhecendo tudo o que costumeiramente se envia para visão, aceitação ou corte do júri."[15]

Todavia, sabe-se que essa decisão, um simples "deixar entrar tudo" não resolve o problema do esvaziamento qualitativo das mostras que ocorreram naquele período. A partir da perspectiva de Pontual, por mais atraente e democrática que a atitude pareça, "é preciso que, se se decide pela aceitação indiscriminada, com ela se ponha a funcionar um método, um sistema, uma opção de leitura, disciplinando por algum caminho a imensa massa amorfa do material disponível."[16] Para o crítico, isso a Bienal não conseguiu organizar, "o júri fez a sua boa ação de escoteiro e se sentiu realizado apenas por fazê-la."[17]Tal afirmação traz uma impressão de que a mostra seria um grande aglomerado de obras sem nenhuma espécie de "curadoria" por parte dos jurados.

Ainda em outro artigo, Pontual descreve a mostra colocando pontos positivos e negativos. Segundo ele, não se nota a presença de "uma espinha dorsal, de um plano diretor, de um cerco didático, realmente postos em prática (...) para justificar tanto dispêndio de recursos humanos e financeiros."[18] Entretanto, há criticas favoráveis à

---

[13] Ibidem.

[14] Ibidem.

[15] Roberto Pontual. De premiação a colóquio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 nov. 1976, Caderno B, p. 2.

[16] Ibidem.

[17] Ibidem.

[18] Roberto Pontual. Bienal Nacional: Um basta adiado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, s/data. Sobre a questão financeira da Fundação Bienal, sempre preocupante, em 1975 houve uma crise financeira que

decisão do júri. O arquiteto e desenhista Fábio Magalhães declara que a seu ver: "foi uma Bienal Nacional tão boa ou melhor do que as outras."[19] Além disso, o próprio Roberto Pontual, no já citado artigo, defende pontos positivos da mostra:

> Mas se pode descobrir nela certos aspectos que a tornam pelo menos simpática e útil na indicação de alguns caminhos que vêm interessando a jovem arte brasileira. (...) Mesmo na expectativa desses dias talvez melhores [a transformação de Bienal Nacional em Latino-americana], a Bienal atual pode ser vista com menos azedume, já que soube atenuar no nível do suportável os desacertos das anteriores. (...) Auxiliada por bem feita programação visual da montagem de uma infinidade de obras, o visitante aproveitará o setor dos artistas inscritos (...) como uma maneira de confirmar alguns valores de trabalho anterior – entre os quais Gastão de Magalhães, Aldir Mendes de Souza (...). E ao mesmo tempo irá descortinar constantes que estão atraindo os ainda mais jovens, com peso maior para o aproveitamento da fotolinguagem, do realismo mágico e de um tardio hiper-realismo.[20]

Nota-se no discurso de Pontual um elogio à afirmação de uma nova vanguarda juntamente com a possibilidade de sua descoberta pelo público. Ao recordar que um dos objetivos da Bienal é trazer ao público a arte produzida em seu tempo, por meio dessa conjuntura, o júri satisfaz esse ponto.

A partir do ponto de vista da comissão julgadora, era sedutora a oportunidade de "aproveitar a última Bienal Nacional – que vai dar lugar à Bienal Latino-Americana a partir de 78 – para oferecer ao grande público uma visão do que se faz no país, de maior, menor ou até mesmo sem qualidade artística."[21] Sem recusados altera-se fundamentalmente o panorama. Apresentou-se uma amostragem que:

> (...) como informação, como material de análise, não há dúvida de que a Bienal Nacional/76 poderá funcionar como fator positivo e indicativo do que deve e precisa ser feito no país em benefício do desenvolvimento da arte, não apenas nos grandes centros urbanos como nos pontos mais afastados.[22]

quase impossibilitou a realização da Bienal Internacional daquele ano. No inicio de janeiro de 1975, a prefeitura da cidade de São Paulo decidiu, aparentemente, quebrar o convênio existente com a instituição e cancelar a verba prevista para aquele ano. Como foi visto, 1975 foi um ano mais critico, porém, houve um recuo da prefeitura quanto a decisão.

19 Olívio Tavares de Araújo. Fim do capítulo. **Veja,** São Paulo, 10 nov. 1976.

20 Roberto Pontual. Bienal Nacional: Um basta adiado. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, s/data.

21 Bienal sem recusados. In: Catálogo Bienal Nacional/ 76. Fundação Bienal: São Paulo, 1976, p. 13.

22 Idem, p. 14.

Dessa forma, o júri reafirma que sua decisão não significa nivelamento do conjunto examinado, mas sim que todo ele lhe parece merecedor de atento exame de reflexão. Aceitar todos os trabalhos inscritos e examinados, independente de quaisquer juízos de valor, pode ser visto como uma parcela representativa do quadro "real" da arte brasileira.

Entre os artistas inscritos, destacaram-se quatro artistas que foram premiados pelo júri: Antonio Sergio Benevento, Jair Glass, Reinaldo Eckenberger e Roberto Evangelista. O crítico Roberto Pontual descreve as obras dos dois últimos artistas, considerando que os trabalhos de Eckenberger, "objetos entre o kitsch, o fantástico e o critico"[23], e "o ambiente de indagação sócio-ecológica de Evangelista soam duvidosos por parecerem típicos de salão: participações agigantadas, grandiloqüentes, nada mais do que isso."[24] Nesse texto, optou-se por eleger para análise justamente alguns dos trabalhos desses artistas do mesmo período mas que não foram apresentados na edição da Bienal Nacional de 1976.[25]

Reinaldo Eckenberger, argentino radicado na Bahia desde os anos 1940, é identificado por produzir trabalhos ligados ao erotismo, ao sadismo, às questões psicológicas e ao bizarro. No entanto, não se encontraram imagens da obra *Ambiente Bonecafônico* que o artista apresentou na Bienal Nacional de 1976, classificada como técnica mista no catálogo. Um ano depois, Eckenberger apresentou um projeto instigante na 14ª. Bienal Internacional de São Paulo, que provavelmente apresenta ligações temáticas e estéticas com a obra apresentada em 1976. Segundo a pesquisadora Luciana Accioly Lima, a ideia de trabalhar com a carcaça de um ônibus, tornando as suas bonecas passageiras de uma viagem "peculiar" foi aceita na categoria de *arte catastrófica*. A obra *Homnibus* (vide imagem 1) foi executada durante 4 meses no próprio pavilhão da Bienal, e, apesar de não ter sido premiado na mostra internacional, o artista afirma que este foi um dos momentos mais plenos de criatividade da sua carreira.[26]

---

[23] Roberto Pontual. De premiação a colóquio. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 nov. 1976, Caderno B, p. 2.

[24] Idem.

[25] Não há imagens das obras expostas nesta edição da Bienal Nacional no Arquivo Histórico Wanda Svevo. Até o presente momento, nem mesmo fotografias panorâmicas da exposição foram encontradas. Dessa maneira, optou-se por eleger obras dos artistas do mesmo período daquelas expostas na Bienal em 1976.

[26] Ver: Luciana Accioly Lima. O Erotismo em Reinaldo Eckenberger.

Figura 1: Reinaldo Eckenberger. *Homnibus*, 1977, técnica mista. Fonte: artigo da pesquisadora Luciana Accioly Lima.

Outro artista premiado, o amazonense Roberto Evangelista apresentou os trabalhos: *Mano-Maná* (Série Utopias), *Nicá Uiícana* (Os que estão na mesma casa – Série Utopias) e o objeto *Mater Dolorosa*. Iniciou sua vivência artística justamente nesta exposição. Depois de produzir *Mater Dolorosa*, o objeto, produziu um vídeo através do qual ficou conhecido nacionalmente e depois internacionalmente. Segundo o curador Paulo Herkenhoff, no catálogo publicado na ocasião da mostra Universalis, parte integrante da 23ª. Bienal de São Paulo:

> Ao comentar Mater Dolorosa (1976, um cubo de acrílico transparente com restos carbonizados de árvores sobre um quadrilátero de areia branca), de Roberto Evangelista, o escritor Márcio Souza fala de "ruínas das culturas originárias, assaltadas e massacradas; ruínas das impossibilidades da civilização ocidental; ruínas da natureza mal compreendida, uma paisagem de destroços"[27].

A obra de Roberto Evangelista politiza o olhar da Amazônia na expectativa da sobrevivência. Em *Mater Dolorosa in Memoriam II* (da Criação e Sobrevivência das Formas)[28], de 1978, centenas de cuias organizadas dentro de certas formas geométricas

[27] Apud. Paulo Herkenhoff. Travessias e Dissoluções, in: Nelson Aguilar, Catálogo Universalis, 23ª. Bienal Internacional de São Paulo. "Um país esquecido dentro do país", in **Visão**, 29 de maio de 1978.

[28] O vídeo pode ser visto acessando o link: http://www.experienciamazonia.org/site/roberto-evangelista.php#prettyPhoto

flutuavam num igarapé (ver figura 2). O artista conta com a orientação de um pajé, sem interferência do estrangeiro ou do colonizador, trabalha entre a natureza, observando as forças naturais e simbólicas. Ainda de acordo com as considerações de Paulo Herkenhoff:

> Diante de uma natureza singular e de sua riqueza cultural, na problematização da Amazônia prevalecem abordagens fenomênicas (...) e político-antropológicas (...). Evangelista opera sobre a totalidade e o contínuo de devastações das queimadas, massacres de índios e de populações caboclas, falência da cultura ocidental. No entanto, essa 'paisagem de destroços' não é a cena da melancolia, já que a posição de Evangelista é estabelecer uma fissura na história como processo de abandono e agenciamento de recalques que (auto) vitima a Amazônia. Sua perspectiva fenomênica, sem idealizações, é impregnada desse inescapável pathos. Nós vivemos com drama e aprendemos com a tragédia, diz o artista.[29]

Atualmente, há um projeto intitulado "Ritos de Passagem: Roberto Evangelista" que consiste em uma publicação de arte que tem como objetivo fazer um registro da obra do artista plástico. Idealizado por Ernesto Renan de Freitas Pinto, doutor em Sociologia e Membro da Academia Amazonense de Letras, e produzido por James Araújo e Verônica Gomes. Os autores que compõem a parte literária da publicação são, em sua maioria, artistas plásticos, críticos de arte e/ou curadores, entre eles, os críticos ingleses Guy Brett e Diane Armitage; os críticos brasileiros Paulo Herkenhoff e Agnaldo Farias e; o autor amazonense Márcio Souza.[30]

Figura 2: *frame* Vídeoarte "Mater Dolorosa, in memoriam II"

[29] Ibidem.

[30] O projeto e seu desenvolvimento podem ser encontrados no site: http://livroritosdepassagem.wordpress.com/

Figura 3: *frame* Vídeoarte "Mater Dolorosa, in memoriam II"

Utilizando então dois exemplos de obras de artistas que participaram dessa Bienal Nacional e hoje apresentam uma carreira consolidada nas artes visuais, difere da leitura de Pontual acerca das obras dos artistas ainda incipientes naquele momento. Afinal, considerou-se necessária a escolha de se apresentar aqui dois exemplos de artistas que foram "descobertos" por meio dessa polêmica mostra nacional, sem recusados, e que provavelmente foram premiados justamente devido ao viés regionalista apresentado em suas obras, que foi mantido e explorado ao longo do tempo por ambos.

A partir dessa primeira análise sobre a premiação da mostra, podem-se pensar outros pontos colocados pelo júri no catálogo da Bienal Nacional/76. A comissão julgadora demonstrou duas grandes preocupações em seu texto para o catálogo: atentar para o fato de que não há qualquer vinculação entre a mostra nacional e os critérios e processos de acesso de artistas brasileiros à Bienal Internacional de 1977, e registrar a presença de artistas de "alto nível, cujo envio prestigia a Bienal Nacional."[31]

Para assegurar então a representatividade da mostra, a solução foi contar com um grupo de artistas convidados: Sara Ávila, Bernardo Cid, Maurino Araújo, Mario Cravo Neto, Cleber Gouveia, Gregório, Evandro Carlos Jardim, Darcilio Lima, Cleber Machado, Maria Victoria, Maria Pólo, Claudio Tozzi, Yara Tupinambá, Rubem Valentim, Regina Vater, Mary Vieira e Tran Tho. De acordo com o artigo quarto do Regulamento da Bienal Nacional, que prevê a presença de "artistas convidados a critério

[31] Regulamento. In: Catálogo Universalis op. Cit. 287

da diretoria da Fundação"[32], vários críticos de arte foram consultados para oferecer sugestões de nomes para compor a lista de convidados da exposição.

O ponto de vista de Olívio Tavares de Araújo delineado na *Veja*, demonstra que os convidados não chegaram a construir "um painel contagiante, surgidos de listas fornecidas pela critica a pedido da Bienal (que também selecionou alguns nomes)." O crítico segue com uma afirmação que talvez possa fazer entender a falta de representatividade de alguns dos artistas convidados: "Numa explicação bastante abstrusa, um dos diretores da Bienal afirmou que a crítica havia indicado deliberadamente nomes que boicotariam a promoção."[33]

Dentre os artistas convidados dois foram premiados: Rubem Valentim e Luiz Gregório. Rubem Valentim iniciou seu trabalho de pintor ainda na década de 1940, como autodidata. Desde o início de sua produção, nota-se um interesse pelas tradições populares do Nordeste. Na década seguinte, o artista tem como referência o universo religioso, principalmente aquele relacionado ao candomblé ou à umbanda, com suas ferramentas de culto, estruturas dos altares e símbolos dos deuses. Esses signos ou emblemas são originalmente geométricos. Em sua obra, eles são reorganizados por uma geometria ainda mais rigorosa, formada por linhas horizontais e verticais, triângulos, círculos e quadrados, como aponta o historiador da arte Giulio Carlo Argan.[34]

Na década de 1970, além das pinturas, o artista passa a produzir objetos, esculturas e murais. Na Bienal Nacional de 1976, Valentim apresenta doze pinturas em tinta acrílica sobre tela, denominadas *Emblema: Logotipo Poético de Cultura Afro-Brasileira* (Vide figura 4). Os símbolos se organizam simetricamente sobre o quadro e as cores puras são aplicadas em grandes superfícies chapadas sobre a tela.

[32] Ibidem, p. 177.

[33] Olívio Tavares de Araújo. Fim do capítulo. **Veja,** São Paulo, 10 nov. 1976. [Infelizmente não se encontrou qualquer afirmação na documentação que citasse qualquer um dos críticos que fizeram tal indicação. Em entrevista, o critico Olívio Tavares de Araújo afirmou não se recordar dos nomes, mas que provavelmente seriam indicados pela ABCA e pela AIAP, além de outros consultados aleatoriamente pela Fundação Bienal.]

[34] Argan, Giulio Carlo. In: VALENTIM, Rubem. *31 objetos emblemáticos e relevos emblemas*. Rio de Janeiro: MAM, 1970. (catálogo de exposição)

Figura 4: Rubem Valentim. Emblema: logotipo Poético de Cultura Afro-Brasileira, acrílica sobre tela, 100x73 cm.

O catálogo da mostra traz um texto de autoria do próprio artista, um depoimento sobre sua produção no período. Nele, Valentim declara que sua linguagem "plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos provindos de uma cultura afro-brasileira (mestiça – animista – fetichista)."[35] E continua descrevendo sua linguagem e abordando o universo simbólico, partindo de dados pessoais e regionais:

> Há mais de vinte anos venho dizendo: um caminho voltado para a realidade cultural profunda do Brasil – para as suas raízes – mas sem desconhecer ou ignorar tudo o que se faz no mundo, sendo isso por certo impossível com os meios de comunicação que já dispomos, é o caminho, a difícil via de criação de uma autentica linguagem brasileira de arte. Linguagem plástico-vérbico-visual-sonora. Linguagem pluri-sensorial: O Sentir Brasileiro.[36]

[35] Rubem Valentim. In: Catálogo..., p. 111.

[36] Idem.

O texto continua quase como um manifesto em apologia à sua própria arte. Rubem Valentim defende, entre outros pontos abordados, uma linguagem universal, mas de caráter brasileiro, com elementos não verbais, diferenciando-se das tendências artísticas estrangeiras, mas consciente de suas influências. Contra o colonialismo cultural, com uma tomada de consciência da cultura de base da

> "Nação Brasileira: esse mundo mítico e místico, às vezes ingênuo, puro e profundo porque entranhado nas origend do ser brasileiro. Transpor criando, no plano da *linguagem* e dar um salto para o universal, para a contemporaneidade de toda essa Poética, sem se recorrer a intelectualismos estéreis, *é que é o X do problema*."[37]

O artista ainda discorre sobre uma iconografia *afro-ameríndia-nordestina-brasileira* em que os artistas devem se inspirar, sem violações caricatas de regionalismos e folclore, sem deixar que vire um "subkitsch tropicalizado e ao efeitismo subdesenvolvido."[38] Afirma que nunca se filiou a nenhuma corrente estética, mas que criou e construiu uma linguagem própria: "uma estrutura totêmica, um ritmo, um rito, uma simetria, uma emblemática, uma heráldica, um hieratismo, em resumo: uma *Semiótica/ semiologia não verbal, visível.*"[39] E conclui seu texto afirmando:

> A arte Brasileira só poderá ser um produto poético quando resultado de *sincretismos*, de *aculturações sígnicas* (semiótica/ semiologia não verbal) das culturas formadoras da nossa nacionalidade de base (branco-luso-negra-indio) acrescidas com a contribuição das culturas mais recentes trazidas pelos diferentes povos de outras nações e que, aqui nesse espaço Brasil-Continente comum a todos, *se misturam criando um sistema de brasilidade cultural de caráter singular, de rito, mito e ritmo que sejam inconfundíveis, apesar da famigerada Aldeia-Global.* O fundamental é assumir a nossa identidade de povo em termos de Nação.[40]

Transcrever algumas partes do texto de Rubem Valentim e apresentar uma síntese de sua ideologia mostrou-se necessário para se estabelecer algumas aproximações anteriormente previstas. A obra do artista, e em especial seu discurso, andam ao lado das propostas estabelecidas pelas Bienais Nacionais. Desde sua primeira edição, em 1970, tentou-se foi traçar um panorama da arte brasileira fundamentado em questões

[37] Idem. (grifos do autor)

[38] Idem, p. 112.

[39] Idem.

[40] Idem, p. 113.

regionalistas e nacionalistas que guiaram o governo brasileiro durante o período da ditadura civil-militar. E em âmbito artístico, as obras aqui mencionadas apresentam duas das principais vertentes largamente observadas em Salões durante a década de 1970: uma necessidade de destacar a produção de uma arte atualizada próxima à produção experimental contemporânea e ao mesmo tempo uma arte que apresentasse uma pronúncia local e uma identidade própria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e catálogos:

Argan, Giulio Carlo. In: VALENTIM, Rubem. *31 objetos emblemáticos e relevos emblemas*. Rio de Janeiro: MAM, 1970. (catálogo de exposição)

Aguilar, Nelson. Catálogo Universalis, 23ª. Bienal Internacional de São Paulo. Fundação Bienal: São Paulo, 1996. (catálogo de exposição)

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

Jornais e periódicos:

Arte Brasileira apresenta sua Bienal, saúda e dá passagem. (Vai virar latino-americana). Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 22 out. 1976, p.4. Caderno B.

Olívio Tavares de Araújo. Fim do capítulo. Veja, São Paulo, 10 nov. 1976.

Roberto Pontual. De premiação a colóquio. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 15 nov. 1976, Caderno B, p. 2.

Roberto Pontual. Bienal Nacional: Um basta adiado. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, s/data.

Roberto Pontual. Bienal Nacional: Um basta adiado. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, s/data.