

Expandindo as Fronteiras:

arte nacional e latino-americana nas Bienais de São Paulo na década de 1970

Gabriela Cristina Lodo

Doutoranda em História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em História da UNICAMP, mesma instituição na qual obteve seu título de Mestra com a dissertação *A I Bienal Latino-Americana de São Paulo*. Pesquisa arte brasileira e latino-americana no século XX, além da história das Bienais de São Paulo.

Resumo. O artigo pretende discutir a realização das exposições de arte brasileira e latino-americana que ocorreram paralelamente às edições internacionais das Bienais de São Paulo e organizadas pela Fundação Bienal de São Paulo (FBSP). Trata-se das quatro edições das Bienais Nacionais e da I Bienal Latino-Americana, que representaram uma mudança de interesse e foco na gestão da Fundação na década de 1970. A realização dessas mostras amplia a discussão sobre a existência e manutenção de centros artísticos hegemônicos e periféricos na arte no mesmo período.

Palavras-chave. Bienal de São Paulo, arte brasileira, arte latino-americana, centros artísticos hegemônicos.

Expanding the Boundaries: National and Latin American art in the Biennial of São Paulo in the 1970s

Abstract. This article discusses the performance of Brazilian and Latin America art exhibition that occurred concurrently with international editions of the Biennial of São Paulo and organized by the Fundação Bienal de São Paulo (FBSP). These are the four editions of National Biennial and the first Latin American Biennial, representing a change of interest and focus on the Foundation's management in the 1970s. The realization of these shows extends the discussion on the existence and maintenance of hegemonic and peripherals art centers in the same period in the art.

Keywords. Biennial of São Paulo, Brazilian art, Latin America art, hegemonic art centers.



Na década de 1970, as Bienais Internacionais de São Paulo inauguram uma série de exposições paralelas às edições internacionais. São elas: as quatro edições das Pré-Bienais, ou Bienais Nacionais – como se convencionou chamá-las posteriormente –, nos anos de 1970, 1972, 1974 e 1976, e a primeira e única edição da Bienal Latino-Americana, em 1978. Os fatores que impulsionaram suas ocorrências serão objeto de análise desse artigo. Essas exposições realizam-se em anos pares enquanto as mostras internacionais nos anos seguintes, ímpares. Desde sua criação em 1951, pelo mecenas ítalo-brasileiro Francisco Matarazzo Sobrinho, a Bienal de São Paulo sempre contou com a realização de eventos correlatos e simultâneos às exposições internacionais de artes plásticas, como mostras de cinema, festivais de música, apresentações teatrais e exposições de joias e arquitetura. Despertando diferentes graus de interesse no público que acompanhava o certame paulista, esses eventos mantiveram-se na programação das Bienais por um determinado período, uns mais que outros, mas invariavelmente foram sucessivamente substituídos ou esquecidos, conservando intacta apenas as exposições de arte internacional. O mesmo ocorreu com as mostras referidas acima. As primeiras, dedicadas à produção artística nacional, foram criadas com o intuito de melhor divulgar os trabalhos dos artistas brasileiros, selecionando-os para compor as delegações nacionais que participariam das Bienais de São Paulo dos anos seguintes. Já a I Bienal Latino-Americana nasceu como a substituição das mostras nacionais por um projeto que almejava o estudo e a compreensão da produção artística da América Latina. Essa primeira exposição integrou um projeto que envolvia uma série de exposições dedicadas à problemática latino-americana e que foi prematuramente abortado em 1980, ano em que se realizaria sua segunda edição.

Para compreender as motivações que levaram à realização das Bienais Nacionais e, conseqüentemente, sua sucessora latina, além do impacto causado na história das Bienais de São Paulo, é preciso compreender os principais aspectos do meio artístico do período, ainda que neste artigo não seja possível abordar de maneira detalhada tanto a concepção das mostras quanto a complexidade do sistema de arte que estas integram. Para tanto, torna-se necessário ressaltar que, apesar da classificação as quatro edições das Pré-Bienais não integravam um projeto conceitual, mesmo sendo criadas com o intuito de selecionar, através de mostras regionais e nacionais, os artistas que comporiam a delegação brasileira nas bienais internacionais, pois nem todas seguiram essa premissa, como as edições dos anos de 1972 e 1974. A necessidade de uma pré-seleção surge do fato de a Bienal de São Paulo se constituir na época como uma exposição grandiosa,



abrigando um enorme número de delegações. No entanto, a falta de orientação conceitual na seleção dos artistas brasileiros gerava a representação de um grupo muito maior que o dos grupos estrangeiros, tanto em número de participantes quanto de obras, o que comprometeria a apresentação nacional.¹ A seleção prévia também promoveria uma tentativa de romper com o eixo Rio – São Paulo que prevalecia no circuito da arte brasileira desde a primeira metade do século XX. Assim, as Pré-Bienais solucionariam um problema intrínseco à sua organização e ampliariam o prestígio da mostra em outros Estados do país, ao mesmo tempo em que estimulariam, ainda, a garantia da participação nacional diante da campanha de boicote às Bienais iniciada no ano de 1969, em protesto à censura e ao cerceamento ao meio artístico brasileiro a partir da instauração do AI-5, em 1968, durante a ditadura militar no país.

As Bienais Nacionais, realizadas na sede da FBSP, foram compostas pela pré-seleção regional ocorrida em alguns Estados brasileiros, com o auxílio de museus e Secretarias Estaduais de Educação e Cultura. A FBSP pouco contribuiu financeiramente para essas exposições regionais, em que participavam artistas consagrados ao lado de outros mais jovens ainda pouco conhecidos do grande público e da crítica especializada, que por sua vez seriam novamente selecionados para compor as delegações nacionais das Bienais de São Paulo. Dessa forma, participaram das mostras artistas provenientes de todo o país, podendo-se destacar a presença dos paulistanos Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu), Luiz Paulo Baravelli e José Resende Filho; do campineiro Mário Bueno; do paraense Waldir Sarubi; do mato-grossense Humberto Espíndola; dos baianos Mario Cravo Neto e Edison da Luz; do goiano Siron Franco; e muitos outros, integrantes de uma ou mais edições das Bienais Nacionais. A seleção invariavelmente ocorreria por meio de júri composto por artistas e críticos de arte, escolhido pelos próprios artistas participantes e pela FBSP. Estes, em geral, eram associados às entidades de classe, como a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA). Outros possuíam vínculos com a própria Fundação ou com os principais veículos da imprensa escrita da época.² No entanto, mais que o modo como as Bienais Nacionais ocorreram e suas diferenças entre si, o que é posto em análise neste artigo é a motivação de uma entidade como a FBSP em proporcionar mostras que abranjam seus limites conhecidos, propondo ao grande público uma abordagem não só da produção artística nacional, como também latino-americana.

Muito se debateu sobre a influência do cerceamento político ao sistema de arte brasileiro na década de 1970, entretanto, creditar a criação das mostras



nacionais exclusivamente ao difícil período político por qual passara toda a nação não parece correto, uma vez que seria necessário abordar aspectos intrínsecos do próprio circuito de arte, ainda que a censura imposta pela ditadura militar seja inegavelmente um fator preponderante nas mudanças ocorridas no setor artístico desse período. Observa-se com mais frequência no fim dos anos de 1960 e ao longo da década de 1970 um movimento de expansão dos limites da arte no Brasil, antes centrada no eixo Rio – São Paulo. A iniciativa responde ao crescente reconhecimento da importância de outros centros artísticos do país, refletido em exposições de destaque, como as Bienais Nacionais de Artes Plásticas da Bahia (1966 e 1968) e os salões de arte moderna e contemporânea do interior de São Paulo e de outros Estados, como Campinas (SP), Belo Horizonte (MG), Curitiba (PR), com ênfase para os IV Salão de Arte Moderna de Brasília (DF), em 1967, e exposições curatoriais como *Do corpo à Terra*, em 1970 em Belo Horizonte. Esses centros, que antes viviam no isolamento provinciano, passam a acarretar notoriedade nesse mesmo período, contudo, com ainda pequenas participações e contatos esporádicos com os dois maiores centros do país, e, principalmente, com o certame paulista. Muitos Estados brasileiros não eram devidamente representados pelas Bienais, alguns artistas nem mesmo aceitavam participar, principalmente os provenientes dos Estados da região Nordeste do país, talvez por orgulho regional ou por deliberações de discordância de política artística, como ressalta o crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa (1981, p. 229):

Pernambuco via na Bial de São Paulo um centro de cosmopolitismo artístico contrário às suas afirmações regionais e nacionais, e expressos na predominância da arte abstrata. O “abstracionismo” era para grande parte de seus artistas, intelectuais e críticos mais influentes condenáveis em si mesmo, internacionalista desfigurado e desraizado. Na Bahia, num espírito ainda mais agressivo que em Pernambuco, o mesmo sintoma foi registrado. Sobretudo porque alguns de seus nomes mais prestigiosos não obtiveram as grandes lãureas da Bial paulista.

De certo, a crítica que os artistas de outros centros incutiam à Bial naquele momento não estava relacionada apenas ao modo como as expressões artísticas eram apresentadas (e conseqüentemente afirmadas) pela mostra paulista, mas pautada na sua política de representação e premiação, que não reconhecia as diferenças artísticas de um país continente. Desta forma, o objetivo assumido pela FBSP com a realização inicialmente das Bienais Nacionais expõe, em um primeiro momento, a necessidade de diálogo e discussão da produção nacional para além do principal eixo artístico brasileiro. As Bienais Internacionais de São Paulo contribuíram para fortalecer o eixo Rio – São Paulo, o mesmo eixo que as Pré-Bienais, por sua vez, tentavam desfazer. O mesmo pode ser considerado



com relação à realização da I Bienal Latino-Americana, que pretende uma reformulação curatorial para fora do espaço reconhecidamente cosmopolita que o certame mantinha com a produção europeia e norte-americana.

Ao deslocar a importância de um centro artístico para outro, abre-se a possibilidade de outras discussões e reconhecimentos sobre a arte do país valorizar a contribuição regional para a formação da arte brasileira em sua totalidade. Essa seria a maior consequência do movimento que garantiria a expansão do eixo Rio – São Paulo, apesar do poder de atração permanente que esse eixo sempre exerceu sobre os artistas do interior e da periferia. A Bienal de São Paulo é essencialmente internacional, desde sua criação, e por consequência gera o confronto com outras metrópoles culturais e outros centros artísticos, mas suas edições nacionais poderiam despende um olhar mais atento à produção brasileira em sua completude, valorizando suas idiossincrasias e suas inúmeras possibilidades de relação cultural e artística. Essa era uma antiga reivindicação da comunidade artística brasileira que almejava uma melhor representação da ampla e diversificada produção artística do país, não só por parte da Bienal paulista, mas também por outros certames. Essa iniciativa caminhava, ainda, ao encontro de discussões que reassumem força no circuito da época: a discussão do que vem a ser a arte brasileira. Os pontos que envolvem esse debate são a identidade que essa produção assume e a influência de modelos externos à produção de cultura nacional. A preocupação com a autenticidade brasileira na arte data desde a década de 1920, a partir do Modernismo e movimentos como Pau-Brasil, Antropofagismo, Verdeamarelismo. Contudo, nas décadas de 1960 e 1970, termos referentes ao nacionalismo foram criados e empregados, como: indianismo, marginalismo, arte negra, sul americanismo. Todas variantes de tentativas de se encontrar uma expressão genuinamente brasileira. No entanto, não é possível determinar uma manifestação artística mais autêntica que outra, visto que são segmentos da mesma cultura, ainda que a busca por uma arte autóctone gere a segmentação da produção e a atração, muitas vezes injustificada, por influências de certos setores culturais, como indígenas, negros, urbanos ou de uma cultura latino-americana.

O interesse por estas culturas particulares não é novo e obedece a conjunturas precisas. A recente redescoberta do início, resultado do ressurgimento de concepções naturalistas de volta à natureza e da superestimação das culturas primitivas além do extermínio imposto pelo sistema, romantiza a questão indígena, fazendo com que seja encarada como um dado isolado e não como um aspecto particular de uma totalidade [...]. Já a cultura marginal, expressão cabocla do underground, pretende assimilar, no seu relacionamento com a cultura oficial, a “malandragem” do marginal urbano. [...] O culto à marginalidade



pode transcender uma posição descontráida liberal, tomando contornos perigosamente fascistas, principalmente pela confusão entre o ser contra a cultura oficial e o ser contra a cultura em si. Outro grande equívoco é o que vem se formando em torno da chamada arte negra. [...] Pesquisas plásticas com elementos formais das religiões afro-brasileiras em si não revelam nada além de uma experiência. [...] O que existe ou é a produção religiosa [...] ou é a arte “ingênua”, feita por negros pertencentes às camadas populares, ou então é a produção do artista intelectualizado que se utiliza de elementos das religiões negras. O mais recente destes mitos é o da latino-americanidade. É sabido que a América Latina tem substratos culturais diversos dos brasileiros, tanto pela colonização, quanto pela cultura indígena. Apenas alguns países da América Central e do Caribe, devido ao africano, têm semelhança com a cultura brasileira. Em relação ao Brasil esses fatos se mostram mais nítidos, [...] pela tradição em “manter as costas para os Andes”. (ZILIO, 1976, p. 8)

A realização das Bienais Nacionais pela FBSP resume todas as preocupações do período até aqui apresentadas e não se configuram como ocorrências isoladas no contexto artístico brasileiro. Dessa forma, pode-se conjecturar que essas mostras obedecem a uma corrente de valorização da arte e do artista brasileiro como pertencente a um patrimônio cultural nacional que deveria ser defendido e exposto. E, neste caso, não somente o artista reflete o contexto cultural e social a qual pertence, mas também, ou talvez especialmente, as exposições, no caso as Bienais, já que estas agrupam proposições e reafirmam discussões dirigidas ao sistema de arte, refletindo seu próprio poder de alcance e de mudança do circuito em que está condicionada. Do mesmo modo, a substituição dessas mostras e a criação da I Bienal Latino-Americana de São Paulo respondem a questões diversas quando comparadas à sua antecessora nacional, mas nem por isso dissonantes. A iniciativa de discutir a arte da América Latina ressoa nos acontecimentos observados no continente, como a busca de muitos setores artísticos do continente por determinar o que viria ser o “ser latino-americano”, sua identidade e as conseqüências para a arte do continente, além da necessidade de investigações imediatas. O movimento de redescoberta das tradições locais e valorização das raízes culturais são observados na produção artística latino-americana ao longo de todo século XX, mas nas décadas de 1960 e 1970, em quase todos os países, se evidenciam as discussões em torno das contradições moderno/primitivo, centralismo/regionalismo, centro/periferia.

Dentro do contexto latino-americano não é possível descartar a importância da discussão social e dos principais acontecimentos políticos, como as inúmeras ditaduras civil-militares e o cerceamento do setor artístico em grande parte da América Latina, assim como no contexto brasileiro. A necessidade por se definir uma identidade para a arte produzida no continente latino-americano



surge, para uma parcela da crítica de arte do período, como uma necessidade de proteção e autoafirmação. A década de 1970 foi palco de uma crise artística que colocou em dúvida os paradigmas que cerceavam o sistema evolutivo da arte então realizada na América Latina. As reações que envolveram a nova e conflitante situação da arte no continente foram díspares, como afirma a historiadora da arte argentina Fabiana Serviddio (2012, p. 18), pois os críticos do período se dividiram entre assumir um posicionamento ideológico e denunciar o caráter neocolonial das posturas internacionais, ou tentar reformular seu modelo artístico modernista. O movimento intelectual e artístico de busca por reformulações, entendimento e defesa de uma arte latino-americana, além do debate dos rumos que deveriam ser seguidos – à contramão de uma arte ocidental universal –, desenvolveram-se com mais impacto nesse período, sobretudo através dos eventos realizados em todo o continente. Ainda de acordo com Serviddio (2012, p. 18-19), simpósios, exposições e publicações reuniram críticos e artistas na discussão de uma nova metodologia de análise para uma nova história da arte que pudesse configurar como propriamente latino-americana.

Desta maneira, a substituição das Bienais Nacionais por uma mostra dedicada à arte latino-americana responde ao contexto artístico continental da época, da mesma forma que a criação das exposições de arte brasileira foi resultante do contexto nacional. A I Bienal Latino-Americana de São Paulo se configurou como uma exposição autônoma, ou seja, não possuiu nenhum vínculo com as bienais internacionais, nem pretendeu realizar uma pré-seleção de artistas para estas últimas. Contou com a presença de artistas de doze países da América Latina, além do Brasil, são eles: Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, El Salvador, Honduras, México, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai. A apresentação de um número tão diminuto de países da América Latina sem dúvida dificultou a análise da produção artística continental que a exposição propunha fazer, mas ainda assim possibilitou a participação do Brasil no debate estabelecido pela crítica de arte do período acerca da autenticidade da arte latino-americana. O certame reuniu as mais diferentes obras de arte que propunham repensar as raízes culturais da América Latina, organizando-as dentro do eixo temático “Mitos e Magia”, o que possibilitaria uma abordagem do legado subjetivo-cultural latino-americano caracterizado por ser uma mestiçagem de componentes indígenas, africanos e ocidentais em transformações, ao mesmo tempo em que procuraria reconhecer os denominadores comuns que constituiria a identidade latino-americana na arte do continente. Pode-se destacar a participação de artistas de renome no contexto latino-americano, como o coletivo de artistas argentinos



ligados ao *Centro de Arte y Comunicación* (CAYC) o *Grupo de Los Trece*, o boliviano Alfredo La Placa, o colombiano Juan Camilo Uribe, o mexicano José Guadalupe Posada, entre os brasileiros o grupo Etsedron, Antonio Henrique Amaral, Glauco Rodrigues e inúmeros outros. Ainda que necessário para o completo entendimento da realização da mostra latina na história das Bienais de São Paulo, o percurso desse certame bem como seus resultados não será ser discutido nesse artigo.

Através da I Bienal Latino-Americana, a Bienal de São Paulo integrou uma fervorosa discussão que acompanhou os principais debates e eventos ocorridos na América Latina, ou seja, a tentativa de encontrar a legítima arte latino-americana. Determinar o que vem a ser a arte latino-americana, eleger e reconhecer característica que unam diferentes produções de um continente pouco homogêneo, apesar das suas inúmeras semelhanças culturais, reflete a constatação da marginalização sofrida por essa mesma produção artística em relação a outras, consideradas centrais no desenvolvimento da história da arte internacional e pertencentes à Europa ou aos Estados Unidos. Para alguns estudiosos do tema, como o crítico e historiador da arte australiano Terry Smith (1975, p. 30-31), a marginalização da produção artística da América Latina, ou de outro centro considerado periférico, se deve à política adotada pelos centros hegemônicos do sistema de arte mundial, centrado nas cidades de Paris e Nova York. De acordo com Smith, um circuito de arte provinciano tem a tendência de incorporar discussões e movimentos artísticos oriundos de centros hegemônicos, constantemente desprezando suas próprias necessidades, o que reforçaria a relação desigual imposta e submissa no sistema da arte internacional, forçando a transmissão do valor artístico em uma única direção, ou seja, do internacional para o regional, ainda que as relações entre metropolitano/provinciano sejam turvas e tênues.

De tal modo, os principais críticos de arte atuantes na América Latina se dividem em eixos de defesa daquilo que acreditam ser mais relevante para a produção artística. Além das defesas acerca da adoção do posicionamento ideológico para a arte do continente como um meio de defesa das origens culturais, a reformulação do projeto artístico modernista e a proposição de uma nova metodologia de estudo para a arte e a história da arte enquanto latino-americana, já assinalado anteriormente; os críticos ampliam o debate para a relação que se estabelece entre arte e política, visto como diante de uma história de dominação, não só cultural, em todo o continente, a diferenciação entre arte e política nem sempre é possível. Em inúmeros casos a arte latino-americana assume um papel



panfletário ou de guerrilha e em determinados momentos a crítica de arte tenciona a importância dessa mesma relação, como se o distanciamento das questões sociais pudesse também *desenraizar* culturalmente toda uma produção artística. Assim sendo, a preocupação por legitimidade na arte da América Latina resulta da construção do pensamento latino-americano do período, que é, sobretudo, uma ideia de América Latina pela qual se almeja. A ideia de um continente cultural e social formado por elementos que se identifique e se complemente. A construção de uma problemática própria que contém como preocupações gerais o conhecimento e a definição do que vem a ser essa “América Latina”, traçando seu perfil e suas singularidades, conciliando ao mesmo tempo interesses de diálogo com o exterior, como ressalta o sociólogo brasileiro Octavio Ianni (1993, p. 9-11).

Se até o momento não foi possível mensurar as semelhanças nas motivações que levaram a criação das Bienais Nacionais e da I Bienal Latino-Americana pela Fundação Bienal, faz-se imprescindível determiná-las: a expansão das fronteiras na arte e a necessidade vigente de dar voz aos núcleos periféricos. Do mesmo modo que os Estados brasileiros que se encontram fora do eixo Rio – São Paulo buscam notoriedade no maior e mais importante certame nacional, a América Latina como um conjunto formador de cultura busca seu reconhecimento em um sistema de arte internacional fechado e discriminatório. As similaridades entre os dois movimentos, nacional e continental, resume-se à identidade cosmopolita e metropolitana as quais os núcleos periféricos se voltam, ou se revoltam. O eixo Rio – São Paulo sempre esteve condicionado ao internacionalismo da linguagem visual adotada pelos centros hegemônicos, sua relação com as vanguardas europeias e os movimentos estrangeiros sempre foram destaque nas Bienais de São Paulo. Consequentemente, a proximidade do regionalismo dos demais Estados brasileiros com países em que a preservação das heranças e raízes culturais na produção artística de alguns países da América Latina, como Colômbia, Peru e Bolívia também podem ser evidenciadas. Portanto, se a transferência do valor artístico em escala internacional se fez até a década de 1970 em uma via de mão única – em que apenas os artistas pertencentes aos centros metropolitanos seriam valorizados e reconhecidos como internacionais (e passíveis de exercer influências), enquanto os artistas procedentes de outros centros não alcançariam esse patamar por estar sempre contaminados por características locais – o mesmo pode ser considerado em uma escala nacional. A discussão levantada em eventos realizados na década de 1970 se configura como resultado de um contínuo esforço de entendimento da expressão artística que constantemente se encontra à margem do sistema internacional de arte, dirige-



se à ideia de pertencimento e de defesa do lugar a qual se ocupa. As Bienais de São Paulo, inconscientemente ou não, contribuíram para a discussão sobre centro/periferia estabelecida no período e se pode, por conseguinte, afirmar que a Fundação Bienal integra um movimento muito mais amplo que suas próprias intenções para o certame a qual organiza. E embora o debate não apresente um consenso ao fim da década de 1970, a Bienal de São Paulo proporciona, ou pelo menos almeja, uma mudança significativa no modo como se entendia até então o sistema de valoração artística, além de proporcionar mudanças retrativas em sua própria gestão, como evidencia a criação das mostras abordadas neste artigo.

¹ Ao analisar os catálogos das mostras ao longo da década de 1960, para compreender esse ponto, observa-se que na VIII Bienal de São Paulo, em 1965, participaram 59 países e dentre os 521 artistas participantes 234 eram brasileiros. Já na Bienal seguinte, em 1967, a sua nona edição foi composta por 67 países, sendo 649 artistas estrangeiros e 451 brasileiros. A seleção nacional não apresentava unidade e o número de artistas “isentos de júri”, com salas dedicadas aos seus trabalhos, crescia a cada nova edição. Ao contrário do que acontecia com os artistas estrangeiros, que apresentavam de cinco a seis obras, o artista brasileiro, em média, apresentava um número menor, o que consequentemente implicava em uma maior dificuldade para o estudioso estrangeiro e nacional em visitas às Bienais reconhecer uma corrente artística desenvolvida pelos artistas do Brasil.

² Apesar de apresentar artistas dos mais variados Estados, as seleções ocorriam de modo distinto entre as edições das Bienais Nacionais. A primeira, em 1970, realizou uma série de exposições regionais em alguns Estados, selecionando os artistas e levando suas obras para São Paulo, onde se realizou a I Pré-Bienal. De mesma maneira ocorreu durante sua terceira edição, no ano de 1974. Ambas as exposições selecionaram obras que compuseram as delegações brasileiras nas Bienais Internacionais de São Paulo nos anos seguintes às suas realizações. Contudo, as edições de 1972 e 1976 ocorreram de modo bastante diferenciado. A II Bienal Nacional ocorreu sob a chancela de o Governo Militar, sua ocorrência se deu concomitantemente à exposição *Mostra da Arte Sesquicentenária da Independência*, organizada pela Comissão Executiva Central do Sesquicentenário da Independência, liderada por sua vez pelo Exército brasileiro. Essa mostra atrelada à exposição *Brasil, Plástica 72*, organizada pela FBSP compuseram o que ficou conhecida como a II Bienal Nacional. Esse certame não promoveu uma pré-seleção para a Bienal Internacional de São Paulo de 1973, cabendo à Fundação organizar a delegação brasileira. Já a quarta e última Bienal Nacional, em 1976, optou por uma exposição sem júri de seleção, uma vez que esta seria a última mostra dedicada à arte brasileira e daria lugar à outra com propósito bastante diferente, a I Bienal Latino-Americana de São Paulo.



Referências

- IANNI, Octavio. *O labirinto latino-americano*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- PEDROSA, Mário. *Dos Muros de Portinari aos espaços de Brasília*. Organização Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SERVIDDIO, Fabiana. *Arte y Crítica en Latinoamérica*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2012.
- SMITH, Terry. O Problema do Provincianismo. *Revista Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 30-32, 1975.
- ZILIO, Carlos. A Querela do Brasil. *Revista Malasartes*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 8-10, 1976.

