

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de  
**Trânsitos entre  
criação, crítica e  
história da arte**

## O Boicote à Bienal de São Paulo de 1969

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Doutoranda/ Unicamp

### Resumo

Esse artigo pretende compreender as principais questões do boicote da comunidade artística brasileira à 10ª Bienal Internacional de São Paulo de 1969. Para isso, o texto desenvolvido foi pautado em acontecimentos artísticos e históricos anteriores a esse fato, e em dados resgatados da documentação histórica gerada pelo evento (incluindo-se aqui também os artigos de jornais publicados pela imprensa do período) e conservada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal. Além disso, ao levantar os dados históricos também procuraremos discutir qual era o envolvimento dos artistas participantes da mostra e daqueles que boicotaram o evento, bem como se deu a assimilação desses nomes por uma história da arte oficial.

### Palavras chave

Bienal de São Paulo, Ditadura militar, documentação histórica.

### Abstract

This article intends to understand the main questions of the boycotting of the Brazilian artistic community to 10<sup>a</sup> the Biennial International of São Paulo of 1969. For this, the developed text was elaborated in previous artistic and historical events to this fact, and in rescued information of the historical documentation generated by the event (including here also periodical articles published for the press of the period) and conserved in the Historical Archive Wanda Svevo of the Biennial Foundation. Moreover, to the uprising the historical information also we will look for to argue which age the participation of the involved artists of the sample and of whom they had boycotted the event, as well as if it gave the assimilation of these names for a history of the official art.

### Key-words

Biennial of São Paulo, Military dictatorship, historical documentation.

### Os antecedentes artísticos e históricos

A movimentação rumo à figuração, passada pelas experimentações das vanguardas internacionais, estava sensivelmente ligada ao momento político brasileiro. A necessidade de um posicionamento decisivo dos artistas frente ao golpe militar aliada à postura engajada da crítica formaram a conjuntura da nova figuração no Brasil.

No início dos anos 1960, o espaço expositivo foi colocado em questão por duas exposições realizadas em São Paulo. Em 1963, no João Sebastião Bar, a exposição de Wesley Duke Lee foi considerada o primeiro *happening* no Brasil. Ao mostrar seus trabalhos eróticos da série *Ligas*, Wesley distribuiu lanternas ao público, com a função de focar e explorar as obras que se encontravam em um ambiente quase sem iluminação. A exposição que mostrou pela primeira vez os *Popcretos* de Waldemar Cordeiro juntamente com os poemas visuais de Augusto de Campos, na Galeria Atrium, em 1964, reuniu visualidade, poesia, música, encenação e performance, procurando ampliar a interação entre as linguagens artísticas.

No ano seguinte, ocorreram as mostras *Opinião 65* e *Propostas 65*. Destacamos ainda a importante atuação do galerista Jean Boghici e da crítica Ceres Franco na Galeria Relevo. Trouxeram ao Brasil a exposição *Nova Figuração na Escola de Paris* e realizaram a coletiva *Opinião 65*, sediada no MAM, apresentando os trabalhos de jovens artistas brasileiros, latino-americanos e europeus.

O nome da exposição *Opinião 65* evocava as opiniões da classe artística ao regime então instalado e uma nova configuração da arte brasileira, que vinha se modificando desde o começo dos anos 60, além de possibilitar que os cidadãos externassem suas opiniões. O pintor Carlos Vergara, participante da mostra, afirmou nesse sentido que “Opinião 65 era uma atitude política enquanto atitude artística e que a idéia básica era opinar... e opinar tanto sobre arte quanto sobre política”<sup>1</sup>.

Mário Pedrosa apontou o show *Opinião* e o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, como partes deste contexto pelo qual emergiram todos os artistas – “um meio social comum, por igual convulsionado, por igual motivado”<sup>2</sup>. Foi considerada por diversos críticos de arte, entre eles Frederico Moraes, Wilson Coutinho, Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, a primeira manifestação artística coletiva de vanguarda após o golpe de 1964. Por causa de seu caráter político instigou os artistas a opinarem sobre a situação política brasileira e, paralelamente, sobre a sua própria arte.

Participaram da exposição não apenas os neo-realistas cariocas (Antônio Dias, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Ângelo de Aquino e Ivan Freitas, entre outros), como alguns jovens atuantes em São Paulo, entre eles Waldemar Cordeiro (antigo concretista), Flávio Império e José Roberto Aguilar, e antigos integrantes do movimento neoconcreto, como Ivan

1 SALOMÃO, Waly. *Hélio Oiticica – qual é o parangolé*, Ed. Relume Dumará: Rio de Janeiro, 1996, p. 50.

2 PEDROSA, Mário. *Correio da manhã*, 11 set. 66, apud. PEDROSA, Mário. *Política das artes – textos escolhidos 1*. São Paulo: EDUSP, 1995, p. 205.

Serpa e Hélio Oiticica, que pela primeira vez apresenta os seus *Parangolés*, além de artistas estrangeiros radicados em Paris.

Assim, um outro Brasil, mostrado através dos “valores puramente plásticos” de uma jovem produção das artes plásticas, revelava-se por meio do uso de símbolos (Antônio Dias), de representações coletivas míticas (Rubens Gerchman e Carlos Vergara), do abandono de um expressionismo muito presente na arte brasileira (Rubens Gerchman), de uma narratividade visual (Carlos Vergara) e pela ação ambiental (Hélio Oiticica)<sup>3</sup>.

Alguns meses mais tarde, em dezembro de 1965, Waldemar Cordeiro articulou a exposição e os debates realizados na FAAP durante a *Propostas 65*, os quais abriram espaço para discussão, entre artistas e críticos, sobre a *neovanguarda* no Brasil. O evento, nos mesmos moldes de *Opinião 65*, apresentou caráter exclusivamente nacional e pretendia discutir as diferentes tendências realistas de vanguarda no país não apenas através da mostra da produção dos artistas, como também de uma série de debates.

Na ocasião, foi publicado um catálogo com textos críticos de Ângelo de Aquino, Clarival do Prado Valadares, Hélio Oiticica, Jorge Mautner, Mona Gorovitz, Pedro Escosteguy, Roberto Duailibi, Rubem Martins, Sérgio Ferro, Mário Schenberg e Waldemar Cordeiro. Esse documento é de grande relevância para a compreensão da nova vanguarda brasileira do período. De acordo com Mário Schenberg, que ressaltava o caráter vanguardista da mostra:

*“Dois aspectos mais positivos de proposta 65 foram certamente a publicação dos numerosos artigos de artistas e críticos no seu catálogo e a realização de várias sessões de debates. As discussões aprofundadas de algumas das questões mais vitais da arte atual nessas sessões constituíram um fato inédito na vida cultural paulistana. Podemos esperar que tenha sido o início de uma nova conscientização”<sup>4</sup>.*

No ano seguinte duas novas versões das manifestações anteriormente mencionadas foram organizadas: *Opinião 66*, no MAM-RJ, contando com novos participantes, entre os quais podemos citar Ana Maria Maiolino, Carlos Zílio e Lygia Clark, e *Propostas 66*, na FAAP.

Voltada também para as inovações da jovem arte da época houve, em 1967, no MAM-RJ a exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Segundo Walter Zanini, a mostra resultou da convivência dos artistas e de um preparo teórico desenvolvido em vários foros e quando da realização de *Propostas 65* e *Propostas 66*, em São Paulo. A mostra *Nova Objetividade* contou com a participação dos críticos Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Sérgio Ferro, Frederico de Moraes (este curador da mostra, entretanto levada a termo por Mário Barata), além de Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica. Participaram da exposição quarenta artistas, alguns de rápida passagem pelas artes plásticas, outros de importante renome<sup>5</sup>.

3 Idem, *ibidem*, p.206.

4 SCHENBERG, Mário. *Proposta 65*. In: *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988. P. 179-180.

5 Cf. Walter Zanini, *op. cit.*, p.314. O autor enumera alguns artistas participantes da mostra: Antonio

No catálogo da mostra foi lançado o ideário da *Nova Objetividade*, formulado por Hélio Oiticica através do texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*. O documento destacava a vontade construtiva da herança concretista e neoconcretista; a superação das categorias tradicionais de artes plásticas e a tendência para o objeto; o abandono do esteticismo formalista em favor de uma abordagem semântica voltada para os problemas éticos, políticos e sociais; a emergência das questões da anti-arte e a tendência para as manifestações coletivas abertas à participação do público<sup>6</sup>.

O evento serviu também como paradigma para outras manifestações das *neovanguardas* no Brasil e suscitou uma série de ações coletivas no Rio de Janeiro, como: *Arte na Rua*, proposta por Hélio Oiticica, *Arte Pública no Aterro*, organizada por Frederico Morais e Oiticica e *O Artista Brasileiro e a Iconografia de Massa*, exposição temática organizada por Morais na ESDI do Rio de Janeiro<sup>7</sup>.

Nesse período, os júris de Salões passam a ser largamente questionados pelos artistas. A participação de Nelson Leirner no IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal (1967) com a obra *Porco*, inscreveu sua poética de crítica institucional nos certames de arte. A estratégia de Leirner fundamentou-se na crítica do circuito artístico e da instituição de arte. 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).

O IV Salão de Arte Moderna do Distrito Federal trouxe ainda outros elementos de discussão crítica do circuito artístico. Primeiramente por ter sido o primeiro salão a incluir em seu regulamento a presença do objeto, por ter pensado seus critérios éticos e artísticos de premiação ao agraciar com o primeiro lugar João Câmara, Hélio Oiticica e Anchises Azevedo e divulgar publicamente a “Declaração dos Princípios do Júri”<sup>8</sup>.

No mesmo ano de 1967, em que o projeto de uma vanguarda nacional experimental e transformadora era apresentado ao público e aos artistas na citada exposição *Nova Objetividade Brasileira*, Leirner colocou em discussão, no que ele denominou de ‘happening da crítica’, a compreensão desta mesma vanguarda por parte de seus interlocutores imediatos – a crítica de arte. Em outra ocasião, na *Exposição-Não-Exposição (Rex Gallery & Sons, 1967)*, Leirner trouxe a discussão da relação da obra de arte com o público, apontando uma preocupação dos anos 70.

Na virada dos anos 1960 para os anos 1970, uma nova geração de artistas realizou várias ações efêmeras de protesto político e comportamental, volta-

---

Dias, Rubens Gerchman, Roberto Magalhães, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Raimundo Collares, Ana Maria Maiolino, Theresa Simões, Flávio Império, Gastão Manuel Henrique, Glauco Rodrigues, Geraldo de Barros, Hans Haudenschild, Avatar Morais, Marcelo Nitsche, Maria Helena Chartuni, Maria do Carmo Secco, Maurício Nogueira Lima, Mona Gorovitz, Nelson Leirner, Samuel Szpiegel, Sérgio Ferro, Vera Ilce e Waldemar Cordeiro, notando-se a junção de todo um setor de ex-neoconcretos (às vezes em forma de homenagem), além de Oiticica, Ivan Serpa Lygia Clark, Lygia Pape e Ferreira Gullar.

6 Cf. OITICICA, Hélio. *Esquema Geral da Nova Objetividade Brasileira*. In: *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: MAM, 1967 (catálogo de exposição).

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

8 Ver RIBEIRO, Marília Andrés, *Neovanguardas – Belo Horizonte anos 60*. Belo Horizonte: C/Arte, 1997, p.166 e pelo artigo de Mário Pedrosa, um dos membros do júri, comentando produtivamente o caso da obra de Leirner ver: *Do porco empalhado ou dos critérios da crítica*. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, Homem, Arte em crise*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975, p. 235.

das para experiências com o corpo e as sensações, a inteligência e os conceitos. Destacamos aqui, alguns desses artistas que marcaram presença no *Salão da Bússola*, no XIX Salão Nacional do Rio de Janeiro e em edições dos Salões de Arte Contemporânea de Campinas: Cildo Meireles, Artur Barrio, Antonio Manuel, Thereza Simões, Guilherme Vaz, Raimundo Colares, Odila Ferraz e Luiz Alphonsus, entre outros.

Patrocinado por Aroldo Araújo Propaganda Ltda., em comemoração ao aniversário de cinco anos da empresa, o *Salão da Bússola*<sup>9</sup> foi realizado no MAM-RJ de 5 de novembro a 5 de dezembro de 1969. O Salão beneficiou-se de um contexto no qual os artistas tinham trabalhos não mostrados em outros certames (censura e fechamento da exposição no MAM-RJ que iria representar o Brasil na *Bienal de Jovens* de Paris e boicote a Bienal de São Paulo) e de uma comissão julgadora formada por Frederico Moraes, Mário Schenberg e Walmir Ayala que, à exceção do último, apostava na experimentação artística mais radical. Os prêmios foram concedidos a artistas jovens que consolidaram suas trajetórias nos anos 70, entre eles Cildo Meireles, Antonio Manuel, Ascânio MMM, Thereza Simões, Antonio Barrio, Luiz Alphonsus e Guilherme Vaz. Além da importância de alguns trabalhos expostos neste Salão, foram promovidos eventos paralelos, como um ciclo de debates.

Ainda no MAM-RJ aconteceram os *Domingos de Criação*. Organizados por Frederico Moraes, ocorreram entre janeiro e julho de 1971, no aterro do Flamengo, ou seja, na parte externa do MAM. Em cada domingo colocava-se um material diferente à disposição do público. Aconteceram, entre outros, “O domingo por um fio”, “O domingo de papel”, “O corpo a corpo no domingo”. Como já mencionamos anteriormente, uma proposta parecida com essa foi feita no XI Salão de Campinas, 1977.

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

Nessa época, Moraes publicou um artigo, “Contra a arte afluyente”, em que explicita os pressupostos teóricos do que chama arte de guerrilha e reclama a possibilidade de uma atuação alternativa para o artista e o crítico na América Latina. Colocando-se contra a arte oficial, divulgada pelos países hegemônicos, o crítico defendia a sua substituição por uma nova arte inspirada nas propostas conceituais e processuais, voltada para o corpo e o entorno<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> O Salão recebeu esse nome porque a bússola era o símbolo da empresa.

<sup>10</sup> Cf. MORAIS, Frederico (org.). *Contra a arte afluyente: o corpo é o motor da “obra”*. In: *Depoimento de uma geração: 1969-1970*. Rio de Janeiro: BANERJ, 1986.

Assim, nos anos 1970 a interdisciplinaridade se firma através da apresentação de objetos, instalações, conferências e mesas de debates. Internacionalmente, bem como no Brasil, a arte se desenvolve em direção à valorização do processo, da idéia, dos multimeios. São utilizados os mais variados meios e técnicas. Cristina Freire afirma que:

*“a tão debatida efemeridade das propostas lança a noção de arte como processo decorrente de uma idéia, de um objeto impalpável para o centro do debate. O esforço do artista, nesse período, vai no sentido de dar corpo ao invisível, tornar material uma idéia que não teria, necessariamente, apelos formais”<sup>11</sup>.*

E nesse momento, cabe discutir a questão das instituições artísticas, já que a produção experimental muitas vezes não encontrou espaço em alguns dos ambientes artísticos responsáveis pela circulação da arte contemporânea, sobretudo aqueles ligados de alguma forma à ditadura militar, como as Bienais de São Paulo e o Salão de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em 1969, com o boicote à Bienal de São Paulo idealizado após o fechamento arbitrário de duas exposições: a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, realizada em Salvador em 1968, e a mostra dos artistas brasileiros que representariam o Brasil na Bienal de Paris, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, houve uma ausência marcante da comunidade artística de vários países na X Bienal. A representação brasileira foi, naturalmente, a mais prejudicada. Cerca de 80% dos artistas brasileiros convidados não compareceram, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica, entre outros. Na França, o crítico de arte Pierre Restany organizou um manifesto *Non à Biennale*, de que, além deste país, participaram Estados Unidos, Bélgica, México, Holanda, Suécia, Argentina e Itália.

Dessa maneira, a partir de 1969, a Bienal contrariou seu principal propósito: atualizar o público brasileiro acerca das manifestações artísticas contemporâneas. Segundo o crítico Agnaldo Farias:

*“(...) distanciou-se quase por completo das tendências mais radicais, como a arte conceitual, a body art, arte povera, etc., que dominavam a cena artística naquele final de década. (...) o ramal mais produtivo da arte de então baseava-se na capacidade de buscar saídas alternativas ao circuito artístico, o que se fazia negando a noção mesmo de obra de arte em favor de seu conceito e ou da utilização de suportes precários ou efêmeros.”<sup>12</sup>*

### **X Bienal de São Paulo**

A comunidade artística e intelectual brasileira passa a discutir e se manifestar perante a atuação abusiva do poder político brasileiro. Assim, a décima edição da Bienal de São Paulo transforma-se em alvo de protestos. De um lado, o crítico de arte Mário Pedrosa estimula os artistas a retirarem-se da exposição, apoiando a

11 FREIRE, Cristina. *Poéticas do Processo – Arte conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999 p.30.

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

idéia do “crítico francês Pierre Restany, que junto de artistas brasileiros exilados, ajudou a organizar a recusa de artistas europeus em participar do evento naquele ano...”<sup>13</sup>. De outro lado, encontra-se Mário Schenberg, selecionado para compor o júri nacional da Bienal, que se compromete em organizar uma das salas dedicadas à arte brasileira no evento, o que ia de certa maneira contra ao pensamento da maioria dos artistas que propunham a não participação na mostra.

Durante minhas pesquisas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, encontrei na documentação histórica cartas e telegramas de artistas aceitando ou recusando a participação nesta edição do evento. Devido ao grande número de recusas ou desistências, a Fundação Bienal disparou um grande número de ofícios convites a inúmeros artistas com convites até preencher as lacunas para a representação brasileira.

Fichas de inscrições são enviadas a museus, galerias e escolas em maio de 1969, onde artistas poderiam espontaneamente se inscrever.

Em junho, foram selecionados para este certame, primeiramente vinte e cinco artistas isentos da apreciação do júri, por conta de sua relevância no cenário artístico. São eles: João Câmara, Wyllis de Castro, Lygia Clark, Roberto de Lamônica, Antonio Dias, Hermelindo Fiaminghi, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Tomoshige Kusuno, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Roberto Magalhães, Marcelo Nitsche, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik, José Resende, Ione Saldanha, Mira Schendel, Ivan Serpa, Amélia Toledo, Yutaka Toyata, Rubem Valentim, Carlos Vergara, Mary Vieira e Franz Weissmann. Porém, apenas oito aceitaram participar desta Bienal.

Existe uma documentação muito vasta e contraditória acerca deste evento, especificamente. As respostas dos artistas nas cartas se contradizem com sua postura final, bem como as publicações em periódicos ou no próprio catálogo do evento.

Dessa maneira, não conseguirei dar conta em um artigo de todo esse material, mas utilizarei exemplos para análise e comprovação dos fatos. No caso, por exemplo, do artista Rubem Valentim, que é convidado a participar da mostra e aceita o convite, enviando uma carta à Fundação Bienal, pedindo notícias dos últimos acontecimentos: “Soube que vários artistas brasileiros não aceitaram o convite e que alguns países importantes não participarão, (...) é verdade?”<sup>14</sup>.

Ao responder a Valentim, o diretor secretário Mário Wilches, procura minimizar a importância dos fatos:

*“São exageradas as notícias de restrições que atingem a X Bienal, não como alvo, mas como meio de contestação política. OS Estados Unidos virão não como mostra de arte e tecnologia programada, mas como exposição que será selecionada. Também a França, Itália, Argentina, México, Espanha e Portugal estarão presentes. Apenas não virão por divergências políticas dos comissários a Suécia, a Holanda e a Bélgica.”*<sup>15</sup>

13 GREEN, James N. **Apesar de vocês**: oposição à ditadura brasileira nos Estados Unidos, 1964-1985. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.175.

14 Carta de Rubem Valentim para José Humberto Affonseca (Fundação Bienal), 16 de julho de 1969. Arquivo Histórico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

15 Carta de Mario Wilches (Fundação Bienal) para Rubem Valentim, 31 de julho de 1969. Arquivo Histó-

A carta segue relatando a boa média em que os artistas brasileiros irão comparecer a Bienal, informa que dos artistas convidados, quatorze aceitaram (o que não corresponde com a realidade, já que apenas oito o fizeram) e avalia que aqueles que recusaram participar alegaram falta de obras para preencher o espaço ou que alguns convites possam ter sido enviados a endereços antigos. Dessa maneira, Valentim se coloca em defesa da instituição. Apesar disso, e de seu nome ter saído impresso no catálogo geral da mostra, segundo nota em jornal da época, Valentim desiste de se apresentar no último momento<sup>16</sup>. Contudo, nas fotos da exposição arquivadas no Arquivo Histórico Wanda Svevo, é possível visualizar obras do artista. Assim, se Valentim se retirou da 10ª Bienal, isso só ocorreu após a abertura da mostra.

Porém, o que nos levou a estudar o boicote desta Bienal, foi a realização da Bienal Nacional de 1970, que acreditávamos ter origem nesse tão discutido fato ou pelo menos ter sua idéia consolidada depois dele.

De acordo com notas divulgadas na imprensa da época (1970), havia uma promessa de renovação na estrutura da Bienal de São Paulo. E, analisando a documentação gerada pela X Bienal (1969), pode-se perceber que a alternativa encontrada por Francisco Matarazzo Sobrinho e seus agentes culturais foi a criação da Pré Bienal de 1970 ou I Bienal Nacional de São Paulo. Este certame visava a construir um critério para a escolha da representação nacional na XI Bienal de São Paulo (1971).

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

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

As mostras foram ao longo do período perdendo a sua função inicial e a última edição da Bienal Nacional, em 1976, acolheu todos os artistas inscritos. Em 1978 foi criada como sucessora da mostra nacional: a I Bienal Latino - Americana.

---

rico Wanda Svevo – Fundação Bienal de São Paulo.

<sup>16</sup> RODOLPHO, Luiz. Boicote à X Bienal: Augusto França deixa o Júri internacional. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1969.