



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
CURSO DE ESPECIALIZAÇÃO EM PRÁTICAS CURATORIAIS

Alice Vigil Castiel

**X Bienal de São Paulo: uma análise sobre o boicote e a representação nacional
em 1969**

Porto Alegre, abril de 2022

ALICE VIGIL CASTIEL

**X Bienal de São Paulo: uma análise sobre o boicote e a representação nacional
em 1969**

Trabalho apresentado no curso de
Especialização em Práticas Curatoriais da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Orientador: Prof. Dr. Francisco Dalcol

Porto Alegre, abril de 2022

CIP - Catalogação na Publicação

Castiel, Alice Vigil
X Bienal de São Paulo: uma análise sobre o boicote
e a representação nacional em 1969 / Alice Vigil
Castiel. -- 2022.
32 f.
Orientador: Francisco Dalcol.

Trabalho de conclusão de curso (Especialização) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Especialização em Práticas Curatoriais,
Porto Alegre, BR-RS, 2022.

1. X Bienal de São Paulo. 2. Bienal do Boicote. 3.
Boicote. 4. Representação Nacional 1969. 5. AI-5. I.
Dalcol, Francisco, orient. II. Título.

RESUMO

Este artigo consiste em um estudo sobre a X Bienal de São Paulo de 1969, mais conhecida como Bienal do Boicote, que se notabilizou por ser uma mostra diferente do que já havia sido visto até o momento no Brasil em termos de articulação. Artistas brasileiros e de diversas delegações internacionais se mobilizaram para boicotar e não participar da Bienal de 1969. Por outro lado, vários outros artistas decidiram expor suas obras. Portanto, este estudo visa mostrar de forma sintetizada o boicote pelo lado de artistas e críticos de arte que aderiram e a representação nacional com os artistas que decidiram expor, bem como a organização brasileira naquele ano. Importante destacar, como forma de esclarecer o contexto histórico dessa bienal, que em meio à ditadura milita brasileira, o ano de 1969 foi o primeiro com o Ato Institucional – 5 (AI-5) vigente. O recrudescimento da censura às artes e à imprensa, da repressão, da violência foi rapidamente instaurado no Brasil, causando diretamente uma série de consequências que denominou a partir de 1968 aquele tempo como os “anos de chumbo”.

Palavras-chave: X Bienal de São Paulo; Bienal do Boicote; boicote; representação nacional; AI-5.

ABSTRACT

This article consists of a study on the X Bienal de São Paulo of 1969, better known as the Boycott Biennial, which was notable for being an exposition different from what had been seen so far in Brazil in terms of articulation. Brazilian artists and artists from various international delegations mobilized to boycott and not participate in the 1969 biennial. On the other hand, several artists decided to exhibit their works. Therefore, this study aims to explain the boycott by the artists and art critics who joined and the national representation with the artists who decided to exhibit, as well as the Brazilian organization that year. It is important to highlight, as a way of clarifying the historical context of this biennial, that in the Brazilian military dictatorship, 1969 was the first year with the Institutional Act – 5 (AI-5) in force. The resurgence of censorship of the arts and the press, of repression, of violence was quickly established in Brazil, directly causing a series of consequences that from 1968 onwards called that time as the “years of lead”.

Keywords: X Bienal de São Paulo; Boycott Biennial; boycott; national representation; AI-5.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Protesto contra a ditadura militar	13
Figura 02 – Capa do Manifesto “Non a la Biennale de São Paulo” (1969)	16
Figura 03 – Obra de Marcelo Bonevardi, “Santuário Solar” (1967).....	20
Figura 04 – Obra de Ione Saldanha, “Bambus” (1969).....	22
Figura 05 – Obra de Newton Cavalcanti, “A Dança” (1969).....	23
Figura 06 – Obra de Carmela Gross, “A Carga” e “Presunto” (1968)	25
Figura 07 – Obra de Mira Schendel, “Ondas paradas de probabilidade” (1969)	26
Figura 08 – Obra de Cláudio Tozzi, “Prisão” da série Multidões (1968)	27
Figura 09 – Obra de Marcelo Nitsche, “A Bolha” (1968).....	28

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. BIENAL E O CONTEXTO HISTÓRICO DO BRASIL	10
3. O BOICOTE.....	155
4. O BRASIL NA X BIENAL	211
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	299
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	322

1. INTRODUÇÃO

Em termos históricos, o Brasil do fim da década de 1960 deixa marcas que até hoje são lembradas. A censura com as artes na época do regime militar, dentre tantos outros tipos de censura instaurados, foi de onde surgiu a iniciativa de escrever um projeto com esse tema. O intuito deste artigo é poder analisar o boicote realizado pela comunidade artística de diversos países à 10ª Bienal de São Paulo (1969), bem como avaliar a participação daqueles artistas brasileiros que estiveram presentes na Representação Nacional e os motivos que levaram esses artistas a não aderirem ao movimento contrário à mostra. Importante destacar a influência do período histórico em que o Brasil estava inserido perpassando o meio da década de 1960 e início da década de 1970, quando o Brasil enfrentava os momentos mais opressores da Ditadura Militar.

Nesse sentido, o artigo foi elaborado por meio de uma pesquisa documental bibliográfica considerando textos – como estudos posteriores, catálogos, livros - e imagens que contextualizam de forma cronológica os acontecimentos que motivaram o boicote, portanto, com uma avaliação histórica do Brasil naquele momento, onde se inseria a Fundação Bienal, uma vez que era subsidiada por um investimento oriundo do governo, logo as motivações que ocasionaram o boicote, a forma com que o júri teve de reestruturar a Representação Nacional e a nova configuração de salas e, por fim, uma breve análise das principais obras e artistas que se fizeram presentes apesar de todas as adversidades impostas.

É interessante perceber que no momento de maior repressão de todo o período de regime militar, se tenha uma Bienal afetada diretamente – da organização à montagem – por um boicote. Não à toa, ficou conhecida como a “Bienal do Boicote” e, possibilita com que as linhas de investigação não somente dos motivos, mas também das consequências seja profunda e ampla. Mais do que as motivações, o estudo se dará também analisando de forma prática como se deu a Representação Nacional da Bienal de 1969.

Conforme traz Schroeder (2011) em sua dissertação, onde comenta que é sabido que nem todos os artistas corroboraram com o boicote e mesmo com o contexto se fizeram presentes. “Foi o caso do crítico Mário Schenberg, de alguns jovens artistas como Carmela Gross e Marcelo Nitsche, e de outros já consagrados como Cláudio Tozzi e Mira Schendel” (SCHROEDER, 2011, p. 10). Não necessariamente a presença desses artistas

deve significar um descaso ou até mesmo uma indiferença ligada ao contexto, mas sim uma oportunidade de exercer a liberdade de expressão e de crítica com a sua arte dentro de um espaço oficialmente importante no sistema.

Adentrando a parte histórica do trabalho, é importante destacar que em 1968, o presidente vigente do Brasil, Artur da Costa e Silva decretou o AI-5 (ato institucional de número 5) que foi considerado o mais rigoroso, violento e inconstitucional ato do período. As consequências imediatas desse ato foram, principalmente, o fechamento do Congresso Nacional e das Assembleias Legislativas, censuras prévias culturais que envolviam música, cinema, teatro e televisão, censura da imprensa, toques de recolher em todo o país e suspensão do *habeas corpus* por crimes de motivação política (MEMORIASDADITADURA.ORG.BR, 2021). Além desses acima citados, outras medidas desmedidamente perigosas foram tomadas, tornando esse, o início dos “anos de chumbo”.

Entendendo que o Brasil, a partir desse momento, estava percorrendo um caminho demarcado por repressões de inúmeras naturezas, as diferentes áreas artísticas começaram a se manifestar de forma contundente. Em meados de 1969, um grupo de artistas e intelectuais em Paris, discutiu sobre a 10ª Bienal que se realizaria naquele mesmo ano e contava com representações de mais de sessenta países. O grupo de artistas franceses selecionados para representar o país, se retirou em forma de protesto contra as arbitrariedades que a ditadura impunha até àquele momento. Dali para frente, iniciou-se um processo de boicote à 10ª Bienal, arraigado por uma série ampla de denúncias, onde se reivindicava à repressão a políticos, intelectuais e artistas brasileiros, bem como trazia à público o descontentamento com a prisão e perseguição de personalidades brasileiras como Gilberto Gil e Caetano Veloso (CALIRMAN, 2013).

Em contrapartida, vários artistas ainda assim participaram da Representação Nacional da Bienal de 1969. O júri de seleção de artistas brasileiros formado por Mário Schenberg, Walmir Ayala, Oswald de Andrade Filho, Marc Berkowitz e Edyla Mangabeira Unger passou por inúmeros obstáculos por conta da recusa de muitos artistas participantes, inclusive, tendo que organizar novas salas pensando em compensar as ausências. A organização então optou pela formação de três salas para a Bienal daquele ano: uma Sala Geral, uma Sala de Artes Fantásticas e Surrealista e a última, de Novos Valores (SCHROEDER, 2011). “Aqueles que lutaram pela participação, enfatizaram a importância da Bienal no cenário da arte brasileira” (AMARAL, 2013, p.119).

2. BIENAL E O CONTEXTO HISTÓRICO DO BRASIL

A 10ª Bienal de São Paulo de 1969, conforme aborda D’Horta (2013), mesmo antes de sua abertura já conseguira provocar um enorme debate internacional onde se discutia quem deveria ou não participar da mostra. Segundo D’Horta (2013), a grande questão seria:

“(…) até que ponto mandar-lhes obras significa uma convivência com o regime político entre nós instalado, ou ao contrário, em que medida os artistas devem abstrair-se desse problema, para encarar apenas a importância deste festival de artes plásticas” (D’HORTA, 2013, p. 118).

Esse debate fez-se pertinente por enfrentar um *status quo* que até aquele momento coloca as Bienais como ponto chave na vida profissional de um artista e sua inserção dentro do sistema da arte. Lemos (2013) traz que à ocasião tornou-se mais importante expor e ter no currículo participações em Bienais do que prêmios em qualquer outro salão. Era medida pelas Bienais, a atividade de um artista e, com isso, outros prêmios e salões foram reduzidos a acontecimentos de menos importância no meio artístico. Isso porque o mercado ainda era feito de relações sociais “cujo esgotamento se mede pelo número maior de fechamento de galerias do que de aberturas; os museus (...) encobrem interesses sinistros” (LEMOS, 2013, p. 116). Portanto, aos artistas que queriam ter algum tipo de prestígio ou mesmo inserção no campo das artes, precisavam de alguma forma fazer parte de uma Bienal.

Para poder analisar mais a fundo como se deu o boicote à 10ª Bienal de São Paulo, em 1969, é preciso entender qual era o contexto histórico em que se encontrava o Brasil. O presidente do Brasil (1961-1964) era João Goulart, tendo como proposta principal as Reformas de Base, totalizando 16, sendo algumas delas reforma agrária, reforma bancária, reforma de educação, reforma urbana, reforma tributária, controle das atividades das empresas estrangeiras, direito de greve, etc. O fato de todas essas propostas de reformas estarem mantidas dentro das instituições democráticas, não impediu que seus opositores e setores da sociedade ligados ao pensamento conservador entendessem esses movimentos como forma de introduzir o comunismo ao seu governo. (MEMORIASDADITADURA.ORG, 2014).

As tensões se agravaram com grandes mobilizações populares pelas reformas de base, tendo o auge no comício da Central do Brasil – organizado por setores políticos de esquerda, servidores públicos, estudantes, trabalhadores em geral etc. -, no Rio de Janeiro, em 13 de março de 1964, onde aproximadamente 300 mil pessoas se reuniram para apoiar as decisões do governo de Jango. Esse ato abalou as estruturas da oposição do governo e em 19 de março, como resposta, ocorreu a Marcha da Família com Deus pela Liberdade, em São Paulo. Essa arquitetada pelos setores conservadores e convocada por entidades cívicas e religiosas de direita, contrapondo-se ao que acreditavam ser uma possível ameaça da chegada do comunismo ao Brasil. A marcha, por sua vez, levou às ruas da capital paulista aproximadamente 400 mil pessoas, uma multidão inédita, que “protestavam contra o governo considerado por elas como a porta de entrada para o comunismo no Brasil”. (Memórias da Ditadura, 2014?).

Em meio à uma iminente guerra civil, “João Goulart, apesar da vasta mobilização esquerdizante a que procedera, temia a luta de classes e recuou” (Schwarz, 1978, p. 61). O golpe militar no Brasil se consolidou em 31 de março de 1964, quando o Presidente João Goulart foi deposto. Schwarz (1978) pontua que mesmo mobilizado e sem armas, o povo reagiu passivamente à troca de governos. E, logo, sofreria as consequências:

“(…) intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus, etc.” (SCHWARZ, 1978, p. 62).

Com a chegada de um duro período de ditadura militar, os direitos civis foram severamente afetados pela censura em diferentes níveis. No campo das artes, ocorreu que, como pontua Calirman (2013), ainda que existisse uma séria preocupação com o autoritarismo imposto pelo regime militar, também os artistas, estavam desiludidos com o tom dogmático que a esquerda da época propunha. Mesmo assim, de forma surpreendente, a presença cultural da esquerda não foi defenestrada naquele momento e não parou de crescer com a consolidação do golpe militar (SCHWARZ, 1978). Com isso, quem vivia e trabalhava com artes no Brasil da ditadura no fim da década de 1960 e início da década de 1970 precisou conceber uma nova forma de produção e exibição de seus trabalhos.

Sob esse viés, ao final da década de 1960, Calirman (2013) conclui que:

“(...) ocorreria uma reviravolta, com muitos artistas intelectuais buscando agora um meio de produção cultural que fosse de alguma forma ético e politicamente significativo, mas não necessariamente nacionalista ou ideologicamente orientado.” (CALIRMAN, 2013, p. 5)

Se nos primeiros anos de golpe militar, era possível, de certa forma, “preservar” a produção cultural no Brasil, em dezembro de 1968, o governo de Costa e Silva endureceu a repressão, instituindo o AI-5 (ato institucional número 5), em que “amordaçou e prendeu em uma camisa de força a produção intelectual e artística do país” (DALCOL, 2015, p.3). Como forma de criticar e resistir ao autoritarismo imposto, artistas visuais arriscaram-se a criar obras com a estratégia de despistar ou deixar poucos rastros para a censura por meio de performances e intervenções (DALCOL, 2015). Segundo Calirman (2013), o AI-5 foi, sem dúvidas a mais dura de uma série de medidas cada vez mais violentas e repressoras nos primeiros anos de regime. Originalmente, a ideia é que o Ato Institucional nº5 durasse aproximadamente um ano, do contrário, vigorou por 10 anos, quando teve sua extinção em 31 de dezembro de 1968.

Com o AI-5 decretado e o aumento expressivo e sumário da censura no Brasil, a nação estava mudada, como aponta Calirman (2013), em que é marcada por uma desilusão profunda com a política tradicional, uma alta rejeição ao regime militar e uma descrença em todos os níveis para com o autoritarismo naquele momento implantado nas políticas nacionais. Com isso, inicia-se um período intitulado “anos de chumbo”. De forma a superar as consequências do golpe em 1964, essa época “assistiu ao exílio forçado de professores de esquerda, jornalistas e artistas, à censura às artes e aos meios de comunicação e à extinção de um movimento guerrilheiro outrora forte” (CALIRMAN, 2013, p. 9).

Figura 01 – Protesto contra a ditadura militar



Fonte: memóriasdaditadura.org, 2022

Paralelamente à censura desmedida dos meios de comunicação, a reprimenda às artes visuais nunca foi propriamente definida. Portanto, no cotidiano, a produção dos artistas plásticos era relativamente livre. Poderiam criar seus trabalhos sem sofrerem perseguição direta ou serem exilados (Calirman, 2013). Importante destacar que tal liberdade tinha uma explicação e alguns fatores contribuíram para tal esquecimento, como aborda Calirman (2013):

“(…) a falta de visibilidade, a qualidade efêmera da arte e a visão do governo de que artistas plásticos eram inconsequentes e irrelevantes, tudo isso contribuiu para um atitude *laissez-faire* por parte da ditadura. Segundo o jornalista Elio Gaspari, o regime não estava particularmente preocupado, porque julgava que as artes plásticas possuíam pouca visibilidade na sociedade.” (CALIRMAN, 2013, p. 22)

Ao mesmo tempo, como aponta Reis (2006), este momento turbulento exigiu novas posturas e posicionamento dos artistas. Nesse sentido, começa a emergir de forma mais concreta o movimento artístico de vanguarda Brasil, onde na prática seria implementado por artistas que, invariavelmente, questionavam o modelo tal qual era feito até ali; “aos artistas cabia um outro posicionamento dentro de suas estratégias poéticas, agora sob um contexto denominado *golpe dentro do golpe*” (REIS, 2006, p. 56). O conceito de vanguarda – ou muitas vezes chamado de “neovanguarda” – estava inserido

em um contexto artístico de poéticas em experimentação permanente e renovação da linguagem (Reis, 2006).

Um ano antes do AI-5 ser decretado, mas já vivendo sobre cenário de regime militar, focando nas inovações da jovem arte da época houve no MAM-RJ a exposição *Nova Objetividade Brasileira*. Essa mostra contou com a participação de mais de 40 artistas e os críticos Mário Pedrosa, Mário Schenberg, Sérgio Ferro, Frederico de Moraes, Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica (ZAGO, 2010). A partir dessa exposição, foi lançado o catálogo com o texto *Esquema Geral da Nova Objetividade*, formulado por Oiticica, conforme comenta Zago (2010):

“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 anti-arte e a tendência para as manifestações coletivas abertas para a participação do público” (ZAGO, 2010, 1271).

Oiticica coloca no texto, em 1967, seus ideais sobre uma arte nova que já se relacionava de forma mais contundente com o desenvolvimento de práticas artísticas coletivas, considerando a participação do espectador - colocando como práticas a fim de serem agentes provocadores de transformação social (CALIRMAN, 2013). Dalcol (2018) pontua que o texto compreende um ensaio de síntese e convergência de duas grandes preocupações: “de um lado, as conquistas artísticas em relação à participação do espectador e à experiência sensorial; de outro a necessidade de posição frente às questões éticas, sociais e políticas do país” (DALCOL, 2018, p. 271). Quando o AI-5 em dezembro de 1968 é imposto, devastou o que o *Esquema Geral* tratou como projetos de arte experimentais de vanguarda, fossem eles individuais ou coletivos, que até então estavam sendo protagonizados pelos artistas (REIS, 2006). Com a instauração do Ato Institucional mais violento do período de regime militar, os pilares institucionais, políticos, econômicos e culturais se desestruturaram em diferentes níveis, em crises dogmáticas e nocivas disseminadas país afora.

3. O BOICOTE

Considerando, então, este cenário, a rigidez com a qual os militares aplicavam a censura no campo da cultura no fim da década de 1960 foi sendo vista com mais frequência. Diversas obras e exposições sofreram com o autoritarismo e repressão dos militares, como por exemplo uma obra vetada na exposição “Propostas 65”, no IV Salão de Arte do Distrito Federal (1967) e algumas obras retiradas do I Salão de Ouro Preto (1967). Após a implementação do AI-5 a presença da censura foi intensificada e com frequência ainda maior (REIS, 2006). Quando a II Bienal Nacional de Artes Plásticas (MAM/Bahia), em dezembro de 1968, foi fechada e o exército interveio diretamente na desmontagem e fechamento da exposição dos artistas representante do Brasil na Bienal de Paris (MAM-RJ) em 1969 ocorreram enfrentamento, por parte dos artistas, mais duros e intensos (REIS, 2006). Essa invasão do exército no MAM do Rio de Janeiro revoltou muitos críticos, artistas e intelectuais que decidiram, então, boicotar a 10ª Bienal de São Paulo (AMARANTE, 1989).

Para o pintor Carlos Vergara, a conscientização política dos artistas era algo importante nessa época, em que os trabalhos tinham uma “conotação política acentuada”. A ideia até ali era de que a 10ª Bienal de São Paulo resistisse ao período de censura, considerando que era considerada a representação máxima dos artistas no Brasil. Apesar disso, os dirigentes da mostra pactuaram com a repressão, possivelmente pelo fato de a Fundação Bienal ter ajuda financeira oriunda do governo. Vergara aponta também que pouco antes da mostra abrir os agentes de segurança retiravam rapidamente obras que eles mesmo julgavam ofensivas ao governo (AMARANTE, 1989). Schroeder (2011) complementa trazendo o ponto de que “um dos fatores que motivaram o boicote foi a divulgação de uma circular, em tom de censura, que desaconselhava o envio de obras de cunho político ou erótico à mostra” (SCHROEDER, 2011, p. 74), fazendo com que esse indício claro de censura pesasse como argumento para estabelecer um boicote.

Em Paris, ocorreria o que foi o início fora do Brasil desse boicote. Em 16 de junho de 1969, pouco menos de três meses antes da mostra começar, um grupo de intelectuais e artistas se organizou no Museu de Arte Moderna de Paris para discutir as polêmicas envolvendo a 10ª Bienal de São Paulo. Naquele ano, a Bienal contaria com a presença de mais de sessenta e o primeiro grupo de artistas designados a representar a França na mostra de 1969 se retira já em protesto contra a arbitrariedade do governo militar

brasileiro. A reunião começou com vários artistas brasileiros dando seus testemunhos sobre a situação política acometida no Brasil, muitos deles já exilados na França. A censura em relação às mídias e à arte foi discutida e contrariamente manifestada por esses intelectuais a uma multidão que ouviu o manifesto intitulado “Non à la Biennale de São Paulo”, que relatava os últimos acontecimentos ocasionados pela repressão no Brasil (CALIRMAN, 2013). “O documento trazia uma lista provisória dos artistas e comissões estrangeiras que haviam tomado a decisão de se recusar, naquela data, a participar da Bienal de São Paulo” (SCHROEDER, 2011). E, finalmente, a decisão pela recusa em se fazer presente na mostra reuniu 321 assinaturas, com apenas três discordantes (CALIRMAN, 2013).

Figura 02 – Capa do Manifesto “Non a la Biennale de São Paulo” (1969)



Fonte: Arte Brasileira na Ditadura, 2013

Neste momento, a 10ª Bienal vira alvo de protestos, aos quais a comunidade artística e intelectual brasileira discute a forma abusiva com a qual o poder político atuava.

Dois atores expoentes iniciam em Paris o movimento pelo boicote. De um lado o crítico de arte Mário Pedrosa estimulando artistas a boicotarem a mostra, junto com o crítico francês Pierre Restany que ajudou a organizar a retirada de artistas internacionais daquela edição. De outro lado, Mário Schenberg, que fazia parte do júri nacional da Bienal e que ia, de certa forma, contra o pensamento da maioria dos artistas que propunham a não participação na mostra. Seu principal comprometimento era organizar uma sala dedicada às artes brasileiras no evento (ZAGO, 2018). Sobre o ímpeto de Restany ao realizar este boicote, Amarante (1989) traz a seguinte sentença publicada pelo *Jornal do Brasil*, com trecho de uma carta do crítico a um amigo:

“O protesto cultural toma aqui uma súbita expansão, e isto é somente o início! Há verdadeiramente um sentimento muito forte de solidariedade por parte dos intelectuais franceses com relação a seus colegas brasileiros. Isso prova que pessoas como você, como Mário (Pedrosa), como os artistas residentes na Europa, souberam estabelecer verdadeiras amizades e criar uma corrente de simpatia entre os dois extremos do Atlântico. Penso que se pode ver nisso uma vitória moral da inteligentzia brasileira”. (AMARANTE, 1989, p.183)

O boicote acabou transcendendo as fronteiras do Brasil e países como França, Estados Unidos, México, Holanda, Suécia, Argentina aderiram ao movimento, assim como vários artistas imediatamente se solidarizaram (AMARANTE, 1989). Conforme pontua Zago (2018), muitas desistências e recusas foram sinalizadas por artistas participantes nesta edição e, por esse motivo, a Fundação Bienal disparou inúmeros convites oficiais à artistas com o objetivo de preencher as lacunas para a representação brasileira. Alguns artistas expoentes e reconhecidos foram formalmente convidados a participar da mostra em 1969, porém apenas oito de 25 aderiram e aceitaram. Os convidados foram: 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 Valentin, Carlos Vergara, Mary Vieira e Franz Weissmann (ZAGO, 2018).

Amaral (2013) atribui que parte do sucesso do boicote a esta Bienal “foi baseado no fato de que esta mostra tornou-se uma fonte pobre de informações” (AMARAL, 2013,

p. 121). Isso se refere ao fato de as Bienais até aquele momento serem consideradas eventos oficiais, sendo uma vitrine para o mundo das artes daqueles que se faziam presentes e com, principalmente, a manifestação internacional contrária à Bienal acabou atraindo diversos adeptos não só no Brasil, mas também em países da Europa, América Latina e Estados Unidos. Apesar da alta adesão e recusa de tantos artistas – maior que a média das outras edições –, o número que se declarou abertamente a favor do boicote foi pouco. Atitude que entende-se, visto o aumento de casos de repressão cada vez mais violentos (SCHROEDER, 2011).

Sobre a cobertura da imprensa relacionada ao boicote Schroeder (2011) acrescenta que apesar da censura prejudicar veementemente a propagação de notícias que não interessassem o regime, como era o caso do boicote, “foi possível, no confronto das informações apreender a diversidade de opiniões quanto ao protesto político” (SCHROEDER, 2011). O Correio da Manhã, jornal que se notabilizou pela divulgação de artigos sobre o boicote em 1969, traz uma matéria de Luiz Rodolpho em 30 de agosto de 1969, sobre o boicote onde aborda:

“A arte brasileira vinha sendo censurada e arbitrariamente retirada de exposições há cerca de dois anos. Os atos de censura e violência praticados na II Bienal da Bahia, no Salão de Belo Horizonte e Ouro Preto, e sobretudo na VI Bienal de Paris precipitaram o movimento de boicote à X Bienal de São Paulo, uma reação dos artistas e críticos contra a censura.” (RODOLPHO, 1969).

No exterior, artigos no *New York Times* também contextualizaram o boicote trazendo a delegação dos Estados Unidos como ponto focal. Não foi uma vez só que o tabloide americano abordou a temática da X Bienal de São Paulo em suas edições. Segundo Calirman (2013), é possível afirmar que o *Nouvel Observateur*, o *Le Monde*, o *Corriere della Sera* e o *The New York Times* concentraram mais esforços em noticiar e fazer uma cobertura maior do boicote do que a própria imprensa brasileira. No Brasil, de fato, o Correio da Manhã conseguiu manter os brasileiros informados por conta da coluna diária do crítico de arte Mário Pedrosa, figura expoente na organização do boicote em Paris (CALIRMAN, 2013).

Com a adesão de artistas expoentes brasileiros e diversas delegações internacionais, Ciccillo Mattarazzo, o presidente da Fundação Bienal de São Paulo (1951-1975), “fez o possível para neutralizar o crescente repúdio ao evento, enfatizando a sua

importância como uma oportunidade única para os artistas latino-americanos” (CALIRMAN, 2013, p. 35). A forma como a Bienal era enxergada, como uma vitrine para as artes sob a ótica internacional corroborou para que Ciccilo afirmasse:

“[...] que as Bienais foram fundamentais para manter o lugar do Brasil no circuito internacional das artes; ao contrário de artistas da Europa, onde os países vizinhos possuíam um livre intercâmbio artístico, os artistas latino-americanos se baseavam na bienal para ficar à par das novas tendências e ideias.” (CALIRMAN, 2013, p. 35)

A não participação de algumas delegações e o desfalque de outras causou muitos problemas na montagem das exposições. Exemplo disso foi a dificuldade em conseguir preencher os 900 metros destinados à delegação de artistas americanos. Isso causado pelo não comparecimento do grupo de artistas do Centro de Estudos Visuais de Nova York, que foram liderados por Gyorgy Kepes, e trariam para a mostra duas seções de alta tecnologia, com um centro de informática em parceria com o Massachusetts Institute of Technology (MIT). Além desse exemplo, a Argentina, que contava com um espaço de mais de 1000m², com dificuldade conseguiu preencher parte do que estava designado para os artistas do país. Dois outros exemplos curiosos foram os casos das delegações da Venezuela e da Iugoslávia que já estavam com as obras em fase de montagem quando os respectivos governos optaram pela retirada da mostra (AMARANTE, 1989).

Figura 03 – Obra de Marcelo Bonevardi, “Santuário Solar” (1967)



Fonte: 30x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição, 2013

Em 27 de setembro de 1969, a Bienal é inaugurada sem grandes protestos ou manifestações públicas. Apesar do barulho feito em muitos países meses antes, o público em geral no Brasil não tinha conhecimento sobre o boicote internacional. A imprensa, favorável em grande parte por Ciccillo Mattarazzo, não se pronunciou de uma forma contundente e a Bienal iniciou como se estivesse tudo correndo conforme o planejado (CALIRMAN, 2013). Segundo Calirman (2013), a postura dos artistas que decidiram participar tem fundamento a partir do momento em que a inauguração da X Bienal de São Paulo ocorre como se nada tivesse acontecido. Grande parte do público não teve conhecimento da dimensão do boicote ou sequer que ele tenha existido.

Em “50 anos da Bienal de São Paulo” (2001), é descrito que o resultado imediato do boicote se deu “contrariando seu propósito de atualizar o público, distanciou-se quase por completo das tendências mais radicais com a arte conceitual, a *body art*, a arte povera etc” (2001, p. 148). Porém, é importante destacar que não significa que parte desses declínios não necessariamente significavam uma forma de diminuir a imagem da Bienal de São Paulo, mas sim uma forma de conscientização do ato em si, devendo ser considerada uma atitude ética e responsável acima de tudo (AMARAL, 2013). E, dessa maneira, é importante analisar a forma com que a representação nacional foi construída e como se deu apesar do alto número de declínios.

4. O BRASIL NA X BIENAL

Se de um lado existia uma congruência, um ajuntamento de ideias que culminara em uma não participação e aderência à X Bienal, por outro lado, existiam críticos de arte imbuídos de muito foco e determinação para transformarem a Representação Nacional da mostra em algo relevante e coerente, onde naquele ano. Indo no sentido contrário às manifestações nacionais, mas principalmente internacionais, estava Mário Schenberg, ligado ao Comitê Central do Partido Comunista do Brasil, que “não só aderiu à Bienal como organizou a sala Novos Valores” (AMARANTE, 1989, p. 184). Apesar de receber inúmeras críticas ao se tornar um ator fundamental na ala brasileira da mostra, tempos depois, pôde-se afirmar que “para Schenberg, aderir à Bienal era uma forma de resistência e garantia de espaço para a cultura” (AMARANTE, 1989, p. 184).

A X Bienal se caracterizou na representação nacional por trazer um perfil mais jovem e mais experimental nas suas obras, muito embora tenham tido diversas ausências significativas na ocasião. É claro que se desvia da rota tradicional trilhada pela direção da mostra que até então optou sempre por obras de cunho histórico e com salas especiais de artistas premiados (SHROEDER, 2011).

Mário Schenberg, um dos críticos mais respeitados e atuantes do segmento naquela época no país, também contribuiu para que artistas ligados a ele quisessem participar da X Bienal de São Paulo, como Mira Schendel, José Roberto Aguillar e Cláudio Tozzi. Schroeder (2011) aponta que Schenberg deu espaço, de certa forma, para que propostas artísticas experimentais se mostrassem em 1969. “Sua atuação dentro da X Bienal, mesmo que parecesse conflitante com os ideais políticos, servia ao propósito maior de despertar, por meio da criatividade, a consciência da realidade” (SCHROEDER, 2011, p. 192).

Conforme já mencionado, o júri de seleção da delegação brasileira precisou passar por obstáculos na hora de montar as salas para a mostra de 1969. Isso porque considerando as recusas, algumas novas salas precisaram surgir para que a representação nacional tivesse peso e compatibilidade com quem participaria naquele ano. “A sala especial de Arte Concreta e Neoconcreta teve que ser cancelada, assim como a sala Etapas, que traria movimentos artísticos posteriores à Segunda Guerra” (SCHROEDER, 2011, p. 136). No lugar, delas, então organizaram-se uma sala Geral, já existente em bienais anteriores agrupando artistas heterogêneos e que, nessa mostra, contaria com

artistas remanescentes das salas que foram canceladas; a sala de Artes Mágica, Fantástica e Surrealista e a Sala Novos Valores que tinha o objetivo de trazer artistas jovens para o circuito, assim como comenta Amarante (1989):

“Convicto em sua posição, Schanberg organizou uma retrospectiva de Ismael Neri com 50 desenhos, e ainda uma sala com 28 artistas jovens de tendências e técnicas diversas, entre eles Gilberto Salvador, Antônio Peticov, Cláudio Tozzi, Carmela Gross, José Roberto Aguilar, Yutaka Toyota, Tuneu, Marcelo Nitsche, João Câmara e Ione Saldanha” (AMARANTE, 1989, p. 185).

Marc Berkowitz, no catálogo da X Bienal comenta que nunca houve até aquele momento um júri de seleção que tivesse de enfrentar tantas adversidades no momento de organizar as salas. Menciona que “com a Sala Geral e a Sala Especial de Arte Mágica, Fantástica e Surrealista está tentando mostrar a ação e a reação, as tendências mais atualizadas tais como interpretadas pelos artistas brasileiros” (BERKOWITZ, 1969, p. 33). Ainda sobre essas salas, pontua:

“[...] temos uma espécie de corte transversal das artes plásticas no Brasil, dentro de um critério de máxima contemporaneidade. É a arte em constante movimento, a arte jovem, com as qualidades e os defeitos da juventude. É uma das mais importantes funções da Bienal: dar uma oportunidade à esta arte” (BERKOWITZ, 1969, p. 33).

Figura 04 – Obra de Ione Saldanha, “Bambus” (1969)



Fonte: 50 anos de Bienal, 2001

As propostas experimentais que tiveram espaço na X Bienal de São Paulo traziam consigo um pensamento crítico, isto é, se enxergava em alguns trabalhos “a valorização do conceito e do processo de realização, a rejeição dos artifícios estetizantes e a investigação da arte com fragmentos do real” (SCHROEDER, 2011).

A Sala de Artes Mágica, Fantástica e Surrealista, cuja organização era de Edyla Mangabeira Unger, tinha como principal objetivo mostrar uma ampla visão do que vinha sendo apresentado pelos artistas brasileiros, apresentando diferentes técnicas e aspectos. “Aqueles que se aventuram pelas regiões misteriosas dos sonhos e do subconsciente, criam uma modalidade de arte que atravessa a crosta das coisas e nutre suas raízes nos domínios secretos do inconsciente” (UNGER, 1969, p. 40). Dentro das artes plásticas, conforme comenta em seu texto no catálogo da X Bienal de São Paulo, Unger (1969), comenta que a arte fantástica ou mágica não se deixa influenciar pelas leis do espaço e do tempo. Segue o raciocínio explicando:

“Da justaposição de imagens às perspectivas achatadas ou revertidas empregadas por diversos artistas da escola germânica. Mas o que todos eles sempre buscaram, e o que encontramos nos trabalhos dos artistas aqui reunidos, é o sobrenatural. O inusitado. O insólito. O imprevisito” (UNGER, 1969, p.41).

Figura 05 – Obra de Newton Cavalcanti, “A Dança” (1969)



Fonte: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira, 2022

Por fim, a Sala Novos Valores, traz como cerne de organização a numerosa aparição de jovens artistas no cenário brasileiro. Em diversos outros campos artísticos, como cinema, teatro e música, a presença de jovens é representativa e importante. Schenberg (1969), que foi organizador dessa sala, pontua que as novas formas de expressão artística, e de das demais comunicações, expandem horizontes para além do que é visto como tradicional nas artes plásticas e visuais. A construção dessa sala foi requisitada pelo júri para a Fundação Bienal, considerando que abriria a oportunidade para uma nova geração de artistas apresentar suas propostas experimentais (SCHROEDER, 2011).

Mesmo com a intenção de projetar os artistas mais jovens em um evento de alta importância no cenário das artes visuais, segundo Schenberg (1969), é cedo para entender e precisar qual a tendência esboçada por eles. É possível perceber que existe uma assimilação mais complexa e profunda do que é feito internacionalmente, mas também “a preocupação de um caráter brasileiro mais marcado, dentro de uma posição básica de uma aproximação entre a arte e a vida, tanto na temática como na execução” (SCHENBERG, 1969).

Sobre a experiência de alguns participantes na Bienal, Gilberto Salvador, um dos jovens artistas presentes na sala Novos Valores, comentou que em 1969 estava trabalhando com Waldemar Cordeiro, fazendo esculturas. A obra dele contava com aço inoxidável e era projetada com a ajuda de um computador. “As formas geométricas eram análogas à linha dura imposta pelos militares no país”, bem como a tinta vermelha escorrida que representava o sangue das vítimas do regime. Quando foi buscar seu trabalho, três meses após o término da X Bienal, não existia mais nada. Salvador que não se surpreendeu com o fato, também teve outra escultura – premiada no Salão de Artes de Santos - destruída pela polícia um ano antes, quando houve uma invasão no local (AMARANTE, 1989).

Figura 06 – Obra de Carmela Gross, “A Carga” e “Presunto” (1968)



Fonte: carmelagross.com, 2022

Outro nome de reconhecimento na representação nacional de 1969 foi o de Carmela Gross, que apresentou um conjunto de instalações “A carga”, “Barril” e “O presunto”, primeira vez que seriam expostas em uma Bienal. Carmela decidiu participar da bienal naquele ano com obras que se remetiam ao que se via nas ruas do país, portanto, com conotação social e política, onde a austeridade econômica imperava. Dava luz ao que o governo militar tentava tirar o foco. As peças impactam pela sua rusticidade e por como contam uma história urbana do Brasil em meio a um contexto violento e de repressão. “Uma tenda que não se sabe o que cobre, um barril que era comumente usado para abrigar fogo e sinalizar obras, o presunto que era um tipo de cama ou colchão usado por pessoas em situação de rua” (BIENAL.ORG, 2021).

Figura 07 – Obra de Mira Schendel, “Ondas paradas de probabilidade” (1969)



Fonte: *bienal.org*, 2022

Mira Schendel, uma das artistas com mais destaque da mostra em 1969, levou a instalação “*Ondas paradas de probabilidade – Antigo Testamento – Livros dos Reis I, 19 (1969)*”. Fios de nylon foram pendurados no teto e iam até o chão, criando uma espécie de cortina translúcida. O trabalho era acompanhado de um texto bíblico: “*Então veio um fortíssimo vento que separou os montes e esmigalhou rochas diante do Senhor, mas o senhor não estava no vento. Depois do vento houve um terremoto. Quando Elias ouviu, puxou a capa para cobrir o rosto, saiu e ficou à entrada da caverna. E uma voz lhe perguntou: “O que você está fazendo aqui, Elias?”*”. O efeito da obra causava uma imensa tristeza naqueles que a vislumbravam, embora fosse inegavelmente poderosa. Possivelmente, uma metáfora para o sentimento de abandono que a ditadura militar incutia naquele momento (CALIRMAN, 2013). Schroeder (2011) ainda acrescenta que a obra descrevia dualidades tensas entre transparência e opacidade, entre vazio e cheio na exposição. Marcada pelo silêncio, a obra se notabilizava por uma “densidade discursiva”. Onde a agitação, euforia e ruídos provocados pelas pessoas no pavilhão, foram claramente confrontados por Schendel com um espaço de refúgio, onde se oferecia uma pausa e um espaço para refletir.

Cláudio Tozzi, um dos jovens artistas selecionados por Mário Schenberg, subverteu significados e propôs o pensamento mais profundo, para criar mensagens e novos objetos, como traz Schroeder (2011). Com a série *Multidões*, sobre as passeatas de

1968. “Fotografias realizadas pelo próprio artista durante as manifestações populares ou apropriadas de revistas e jornais serviam de base para a preparação das imagens” (SCHROEDER, 2011, p. 237). Tozzi conseguia nessa série emancipar a dramaticidade do que propunha com àquelas imagens registradas. As obras, tratavam de um tema que refletia o momento social do país e, naturalmente, causavam desconforto à instituição, não à toa foram expostas descontinuamente ao longo da mostra, tornando-as difusas na expografia. Não estavam no mesmo espaço e não tinham uma continuidade na visão do público (SCHROEDER, 2011).

Figura 08 – Obra de Cláudio Tozzi, “Prisão” da série Multidões (1968)



Imagem 08: Obra de Cláudio Tozzi, “A Prisão”, da série Multidões.

Marcelo Nitsche, na X Bienal foi condecorado com o Prêmio Prefeitura do Município de São Paulo, trouxe suas bolhas infláveis gigantes, na série *Bolhas* que interagiam com o público como poucas obras o faziam. Já haviam sido expostas em 1968, no Salão de Arte Moderna de Brasília, e participou da mostra com a obra que desafiava fisicamente o espectador. As bolhas eram infladas vez que outra, podendo ser percebidas como um organismo vivo dentro do pavilhão, onde desafiava a relação entre obra e público. Foi considerada provocante e transcendia os limites permitidos para cada artista

expor, algo subversivo e ousado para a época (SCHROEDER, 2011). Ainda sobre a obra, Schroeder (2011) complementa:

“O corpo toma forma no próprio espaço, um quase-acontecimento. Uma das bolhas, quando cheia, formava um grande “X”, alcançando o segundo andar o pavilhão. Descarte ou veto? A proposição provocativa de Nitsche incorporava questões severamente repreendidas pelo regime militar, porém a forma metafórica e inteligente escapava fácil à decodificação” (SCHROEDER, 2011, p. 234).

Figura 09 – Obra de Marcelo Nitsche, “A Bolha” (1968)



Fonte: bienal.org, 2022

Na parte de Arquitetura, muito chamou atenção a participação de João Baptista Vilanova Artigas. Segundo Amarante (1989), já em 1951 criticou duramente Mário Pedrosa por defender a criação da Bienal de São Paulo. Porém, na X Bienal, em 1969, concordou em participar e expor, sendo condecorado como grande vencedor do prêmio na seção de arquitetura (Prêmio Internacional Presidente da República). A adesão de Artigas nesse ano – mesmo tendo feito duras denúncias sobre os perigos ideológicos que estavam enraizados na organização da Bienal - demonstra que arte e política sempre conviveram em mudanças constantes.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

De forma a retomar o que foi proposto no início deste artigo, é possível afirmar que o boicote à X Bienal de São Paulo teve sim importância institucional e atingiu diretamente a forma como os artistas se relacionariam com a mostra por mais uma década aproximadamente. A X Bienal, conhecida como a Bienal do Boicote, foi considerada a partir da não adesão de muitos dos principais artistas brasileiros e inúmeros artistas internacionais, um evento empobrecido que não conseguiu trazer ao público o que se tinha de mais grandioso, inovador e vanguardista da época. É mais assertivo definir que o boicote “contribuiu significativamente para mobilizar a classe artística, criando uma intensa polêmica internacional sobre a ética num campo dominado pela estética” (CALIRMAN, 2013, p. 34).

Apesar do boicote ter sido agente fundamental para determinar os rumos da X Bienal, é possível afirmar que não se resumiu somente a ele, mas sim a uma cadeia complexa de acontecimentos. O regime militar no Brasil no fim da década de 1960 trazia uma efervescência para o cenário que contribuía muito para que inúmeros expoentes das artes visuais se manifestassem contrários à censura e ao recrudescimento das normas militares. Balizados pelo autoritarismo, o regime militar fechou exposições, exilou artistas, censurou obras das mais diversas naturezas artísticas, principalmente com a implementação do AI-5 em dezembro de 1968, onde a repressão se tornou mais violenta e hostil.

Institucionalmente as relações entre comunidade artística e Fundação Bienal também ficaram muito fragilizadas. Isso porque a fundação tentou se desvincular do governo, rotulando-se como “uma entidade sem crenças religiosas ou políticas, dedicada exclusivamente à promoção das artes e da ciência”. Apesar dessa afirmativa, é problemático manter uma coerência de pensamentos tentando dissolver qualquer vínculo com o regime militar, considerando que a Fundação Bienal recebia subsídios financeiros do próprio governo brasileiro (CALIRMAN, 2013). Importante destacar que a Fundação Bienal também era alvo das críticas protagonizadas no manifesto contra a X Bienal, além do autoritarismo dos militares. A postura centralizadora da fundação, assim como as possíveis censuras vindas de dentro da instituição, também contribuíram para o movimento de boicote. Com isso, o boicote, de fato, acabou acarretando vários estragos para a X Bienal, não somente pela não participação de muitos artistas consagrados

brasileiros, mas também por influenciar que muitas delegações estrangeiras deixassem de participar.

Algumas personalidades se destacaram na X Bienal de São Paulo, como Mário Schenberg, que indo na contramão de críticos como Mário Pedrosa e Pierre Restany assumiu um dos postos de júri de seleção de artistas brasileiros. Schenberg se propôs, ao invés de rejeitar o espaço, de construir uma narrativa de embate, dentro da instituição, de forma crítica. Nesse sentido, Schenberg acolheu àqueles que quiseram fazer parte da exposição, propondo uma representação nacional mais jovem e experimental. Conseguiu confrontar de forma com o pensamento tradicional e pouco flexível da própria Fundação Bienal com a postura de investir na exposição com nomes ainda não consagrados e no início de suas carreiras.

Em oposição a quem aderiu ao boicote, é importante destacar que os artistas, principalmente brasileiros, que decidiram participar não se colocaram em um lugar de passividade diante da grande questão, mas sim de contornar a censura e expor trabalhos que fossem críticos e posicionados contrariamente ao regime militar, sem que os próprios militares entendessem dessa maneira. Com a censura instaurada e, desde 1968, mais frequente, era necessário criar maneiras de não explicitamente expor qualquer tipo de crítica ao regime. O que ocorreu com várias obras da Bienal do Boicote foi que não era possível acessar tais pensamentos contrários e isso fazia com que as obras passassem despercebidas aos olhos dos militares.

Importante levar em consideração que um estudo que remete a um episódio de um tempo passado pode ou não ter compatibilidade com a realidade atual. No caso deste presente artigo, é inevitável se chegar à algumas conclusões sem considerar o que o Brasil de 2022 tem a oferecer em termos institucionais e políticos. O governo atual brasileiro se assemelha em muito a pensamentos antidemocráticos que se encontra em 1969, portanto cabe dizer que politicamente, economicamente, culturalmente e institucionalmente não se difere tanto. É interessante pensar que as semelhanças culminam para um lugar de desamparo e descrença perante a arte, onde não necessariamente a censura institucionalizada esteja em voga, mas uma forma de pensar retrógrada, onde o incentivo, o entusiasmo e o reconhecimento sobre a importância da disseminação da cultura no Brasil são perenemente esquecidos e negligenciados pelos maiores cargos governantes do país.

Dessa forma, entende-se que as motivações às quais quem aderiu ao boicote e a quem resolveu participar da mostra em 1969 são legítimas e concretas, não tendo, de fato, uma forma correta de se avaliar a situação. O autoritarismo do regime militar, a censura mais severa aos meios artísticos e uma instituição incoerente e arraigada em um projeto tradicional de arte davam insumos e subsídios a artistas e críticos de arte quando começam a discutir e culminam em um boicote. Assim como, àqueles que decidiram por participar tinham na Bienal uma grande chancela e vitrine para o sistema da arte internacional, uma forma de mostrar o seu trabalho em uma mostra verdadeiramente reconhecida. O fato de optar pela participação não os torna passivos e alheios às críticas, mas sim lhes dá uma possibilidade de exercer a crítica para além dos olhos da censura.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo, 1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989.

Brasil no início dos anos 1960. Memórias da Ditadura. Disponível em:
<https://memoriasdaditadura.org.br/origens-do-golpe/>. Acesso em: 10/2/2022

CALIRMAN, Claudia. **Arte brasileira na ditadura militar**. Rio de Janeiro: Réptil, 2013.

DALCOL, Francisco. Arte de Guerrilha. **Jornal Zero Hora**, Porto Alegre, p. 3, janeiro de 2015.

DALCOL, Francisco. Política do corpo na arte brasileira dos anos 1960. **Convocarte – Revista de Ciências da Arte**, Lisboa, nº5, p. 264-280, mar. 2018.

REIS, Paulo. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

RODOLPHO, Luiz. Boicote à Bienal: A X bienal (se houver) será mutilada. **Jornal Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 de agosto de 1969.

SCHROEDER, Carolina. **X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação**. 2011. 180f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SCHWARZ, Roberto. **O Pai de família e outros estudos**. Volume 27. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **30x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. **O Boicote à Bienal de São Paulo de 1969**. Artigo Acadêmico – UNICAMP, Universidade de Campinas, São Paulo, 2010.