

Um projeto sobre arte latino-americana a partir de São Paulo: a Bienal Latino-Americana nos ensaios críticos de Aracy Amaral e Marta Traba (1970s)

Eustáquio Ornelas Cota Jr.¹

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal analisar o diálogo sobre a I Bienal Latino-Americana de São Paulo, realizada em 1978, presente nos ensaios e textos publicados por Aracy Amaral e Marta Traba, duas grandes intelectuais da crítica de arte latino-americana. Além disso, procura-se investigar como as intelectuais estudadas trataram o ambiente artístico-cultural de São Paulo no contexto dos anos 1970, bem como entender as suas participações na realização do evento. Com os aportes da História Intelectual e da História Social da Arte, busca-se compreender a intrincada relação entre arte e história, cultura e poder. Supõe-se que a I Bienal Latino-Americana de São Paulo representou um passo importante da instituição na aproximação cultural com os países vizinhos, ao mesmo tempo que se intentava consolidar a cidade como um importante polo cultural para a América Latina por meio das artes.

Palavras-chave: Bienal Latino-Americana; Aracy Amaral; Marta Traba; Arte latino-americana.

A project on Latin American art from São Paulo: the Latin American Biennial in the critical essays of Aracy Amaral and Marta Traba (1970s)

Abstract: This article aims to analyze the dialogue about the I Bienal Latino-Americana de São Paulo, held in 1978, present in the essays and texts published by Aracy Amaral and Marta Traba, two great intellectuals of Latin American art criticism. In addition, it seeks to investigate how both intellectuals approached the artistic-cultural environment of São Paulo in the context of the 1970s, as well as to understand their participation in the event. With the contributions of Intellectual History and Social History of Art, we seek to understand the intricate relationship between art and history, culture, and power. It is assumed that the I Bienal Latino-Americana de São Paulo represented an important step for the institution in cultural approximation with neighboring countries, at the same time as an attempt was made to consolidate the city as an important cultural center for Latin America through the arts.

Keywords: Bienal Latino-Americana; Aracy Amaral; Marta Traba; Latin American art.

¹ Eustáquio Ornelas Cota Jr. é bacharel em História, mestre e doutor em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Este artigo é oriundo da tese de doutorado intitulada “Um diálogo sobre arte latino-americana: ensaios críticos de Marta Traba e Aracy Amaral (1960-1980)”, defendida em 2022, sob a orientação da Profa. Dra. Stella Maris Franco. O trabalho contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Recebido em: 05/09/2022

Aceito em: 28/10/2022

Introdução

Na década de 1970, Marta Traba, umas das principais intelectuais da crítica de arte latino-americana do século XX, considerou a cidade São Paulo, do ponto de vista artístico-cultural, uma área aberta e internacionalizada. Uma das principais metrópoles latino-americanas na época, na sua avaliação, competia com tradicionais redutos arte ocidental, desde a inauguração de um dos seus principais aparelhos institucionais, no caso a Bienal de São Paulo, ainda no início da década de 1950, em um momento de grande efervescência cultural².

No item áreas abertas do seu famoso ensaio “Duas décadas vulneráveis da arte latino-americana...”, Traba ressaltou que naquele momento a Bienal de São Paulo competia com a já tradicional Bienal de Veneza, e definitivamente colocava São Paulo no circuito artístico mundial. Essa condição de efervescência cultural e artística na cidade, sobretudo nos anos 1950, na sua visão, era fruto de um impressionante impulso econômico existente no país no período, que o retirava abruptamente de uma determinada condição de subdesenvolvimento. Apesar de citar a zona sul do Rio de Janeiro como outra zona urbana beneficiada por esse impulso de desenvolvimento, com o seu importante Museu de Arte Moderna, a intelectual argentina ressaltou a cidade de São Paulo, com os seus museus, artistas, eventos como a principal cidade aberta brasileira e talvez a principal da América Latina.

Nesse sentido, a Bienal de São Paulo, na sua opinião, teve um papel decisivo no período, pois constituía um “poderoso e rico” meio de ligação com o mundo artístico contemporâneo (TRABA, 1977, p.131). Algo considerado importante para uma área aberta como São Paulo. Além de desenvolver conceitos como a “resistência” na arte latino-americana, nos anos 1970, Marta Traba também subdividiu o território da América Latina entre as chamadas áreas fechadas e áreas abertas.

² Cabe lembrar que no período compreendido entre o final da década de 1940 e início da década de 1950 foram inauguradas importantes instituições relacionadas à arte em São Paulo, tais como o Museu de Arte Moderna de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e a Bienal de São Paulo.

Enquanto as áreas fechadas eram formadas por zonas artísticas e culturais mais endogâmicas, regionalizadas e mais resistentes às influências externas, tais como Colômbia, Peru e Bolívia, as áreas abertas seriam marcadas pelo progresso, pelo afã “civilizador” e modernizador, pelo considerável fluxo de estrangeiros e pela amplitude de negócios e interesses, que ocorrem principalmente em cidades centrais ou capitais de alguns países da América Latina. Portanto, cabe lembrar que a sua noção de áreas abertas esteve diretamente relacionada à algumas metrópoles latino-americanas, com alto grau de internacionalismo, com espaços, instituições, projetos culturais e com circulação de sujeitos e produções artísticas que estabeleciam trocas regionais e internacionais, rompendo com certo fechamento cultural. Nesse sentido, destacou as cidades de Buenos Aires, Caracas, Montevidéu, Santiago e São Paulo.

No caso da capital paulista, entendia que a Bienal de SP era um aparelho muito importante para a internacionalização da cidade e o contato com a produção artística regional, como se nota no comentário abaixo. O trecho selecionado, apesar de extenso, é bastante elucidativo em relação ao peso que a intelectual deu à Bienal em seu ensaio, ao mesmo tempo em que não deixou de examiná-la criticamente.

Finalmente, a Bienal foi o primeiro e principal veículo de internacionalização da arte no continente, já que determinou a extinção das identidades e deslocou os valores artísticos da expressão até a compulsão. Salvo casos realmente excepcionais, como o grande prêmio de escultura dado à chilena Marta Colvin e à argentina radicada em Paris, Alicia Penalba, ou o prêmio menor ao colombiano Ramírez Villamizar, entre outros - quando se estimularam obras sérias, persuasivas e honestas que alcançavam grande qualidade através de um longo processo de trabalho e autocrítica - os prêmios da Bienal foram assinalando, progressivamente, aqueles artistas suficientemente rápidos para metamorfosear-se com a moda e demonstrar assim sua agilidade para estar em dia. Na X Bienal, o certame viu-se fortemente perturbado pelo boicote dos melhores grupos de artistas, que o abandonaram por motivos políticos em ato de protesto contra a atuação do rigoroso regime militar. (TRABA, 1977, p.131)

Como é possível perceber no trecho acima, Marta Traba colocou a Bienal de SP no lugar de “principal veículo de internacionalização da arte no continente”. Desde a época em que foi dirigida por Ciccillo Matarazzo havia o interesse da instituição paulistana em estreitar as relações com a América Latina e as suas artes, algo que se concretizaria apenas nos anos 1970 com a I Bienal Latino-Americana nos anos 1970, em pleno contexto de regimes autoritários, Guerra Fria e forte difusão da cultura norte-americana na região (LODO, 2014).

Nos anos 1970, Marta Traba recorreu constantemente aos prêmios distribuídos no evento para interpretar os rumos da arte latino-americana³, o que indica que a intelectual tinha a Bienal como uma referência importante para a região. No entanto, ao criticar os sinais emitidos pela Bienal, Traba indicou a constante perda de força dos trabalhos latino-americanos mais ligados às identidades culturais regionais. Em contraposição, destacou a ênfase dada aos modismos ou artistas que aderiram rapidamente às novas linguagens, menos identitárias e mais palatáveis ao gosto do internacional.⁴

Marta Traba analisava com pessimismo o que estava ocorrendo artisticamente e politicamente no cenário brasileiro da época. No seu ensaio demonstrou preocupação com as interferências políticas nas artes e na Bienal durante o regime civil-militar⁵ e temia que a instituição estivesse dando passos largos em direção à decadência. Intelectual politicamente crítica aos regimes autoritários de esquerda e de direita, rechaçava o regime da antiga URSS, as ditaduras na América Latina, bem como a sociedade “extremamente consumista”, tecnológica e ideológica dos EUA. Para ela, os meios artísticos nesses ambientes estavam muito prejudicados.

Durante pesquisa nos arquivos colombianos, foi possível encontrar uma resenha de Marta Traba intitulada “*La Bienal de São Paulo: Lista sumaria de sobrevivientes*”, publicada em 1973 na importante revista ECO – *Revista de la Cultura de Occidente*, de circulação

³ Enquanto estava à frente de museus como o MAMBO, na década de 1960, escreveu em artigos de jornais sobre as comissões de artistas da Colômbia que eram selecionadas para participarem do maior evento de arte na região.

⁴ Traba alertou que devido ao impulso e conexão com o mundo, os seus artistas se viram cada vez mais entregues à chamada “estética da destruição”, mas não explicou como isso vinha ocorrendo.

⁵ Como exemplo, menciona-se o caso do renomado artista chileno José Balmes, que teve a sua obra “*Momentos de Vietnam Herido*”, devolvida ao seu país por motivos políticos, além do grande boicote de artistas ocorrido na X Bienal.

internacional⁶. O texto tece alguns comentários sobre artistas latino-americanos que participaram da XII Bienal de São Paulo e reflete sobre o papel das bienais naquele momento. Apesar de reconhecer a importância histórica do evento e da instituição de São Paulo para o continente, Traba também fez críticas, indicando disputas políticas e tentativas de “homogeneizar” a arte, nesse caso se referindo à padronização das bienais como um todo. Além disso, apontou para uma hierarquização cultural, já que a arte da América Latina, apesar de marcar presença com os seus “sobreviventes”, muitas vezes não era colocada em pé de igualdade com as delegações de artistas europeus ou norte-americanos. Para ela, havia algumas exceções naquele momento, como os venezuelanos, que geralmente chegavam a esses eventos navegando em “luxuosos rios de petróleo” e no caso da Bienal de SP, os próprios brasileiros, que por sediarem o evento, tinham uma bienal dentro da bienal. Nesse sentido, afirmou:

Me preocupa, en este inválido horizonte, la situación de los artistas del continente que aceptaron participar en la Bienal. Con excepción, claro está, de Venezuela, cuyos artistas siempre llegan navegando en sus lujosos ríos de petróleo, los demás son los parientes pobres que miran desde el umbral los fabulosos despliegues de los alemanes o los australianos, por ejemplo. Ricos contra pobres, la primera colisión de la Bienal reproduce exactamente el desarrollo versus el subdesarrollo, la tecnología contra la artesanato. La computadora frente a la mitología, la neutralidad de la aldea global frente a la carga de sentido, de la región universal. Pero estas oposiciones no se presentan, por desgracia, como tensiones ni situaciones dialécticas internas de la Bienal, sino como puras jerarquías admitidas, como una lucha de clases tan primaria y desueta, que resulta vergonzosa (TRABA, 1973)⁷

Nesse ponto, sua crítica se destina a refletir sobre as hierarquias culturais, econômicas e problemas políticos presentes nas bienais, como a de São Paulo. Na sua visão, mesmo o maior evento desse tipo situado na América do Sul ainda não era capaz de romper com tais

⁶ Agradeço enormemente ao *Archivo Distrital de Bogotá (Archivo de Bogotá)* e ao colega e pesquisador colombiano Juan Beltrán, que gentilmente me auxiliou na pesquisa do texto referido durante o contexto da pandemia de covid-19.

⁷ TRABA, Marta. “*La Bienal de São Paulo: Lista sumaria de sobrevivientes*”. In: *ECO – Revista de la Cultura de Occidente*, Nº 158, Bogotá: diciembre, 1973, p. 216-219.

barreiras. A própria Traba já tinha citado nomes de artistas latino-americanos premiados na Bienal de São Paulo, o que indica que o evento paulistano não estava completamente de costas para os países latino-americanos, mas, segundo a intelectual, não os olhava com os mesmos olhos que via alemães, franceses, espanhóis e estadunidenses. Em menos de cinco anos, a Bienal criaria um evento específico para a América Latina, em parte para responder a esse tipo de crítica, que demandava uma maior “latinidade” da Bienal de São Paulo.⁸ Marta Traba chamou de “sobreviventes” os latino-americanos que, apesar de todos os agravantes e dificuldades, aceitavam enviar suas obras para São Paulo, quase como “soldados” de uma batalha perdida.

Apesar de compreender a importância do polo artístico-cultural desenvolvido em São Paulo, supõe-se que Marta Traba pouco conhecia os meandros desse espaço, como conhecia outras cidades da América Latina como Bogotá, Caracas e Buenos Aires. Apesar de ser uma intelectual fundamental no trato da arte latino-americana, como poucas de sua época, e com conhecimento e circulação pela América Latina, pouco escreveu sobre o Brasil e suas complexidades artísticas se compararmos aos demais países latino-americanos. Nesse sentido, a sua aproximação com intelectuais brasileiros, como Antonio Candido, Gilda de Mello, Darcy Ribeiro e, principalmente, Aracy Amaral, foi muito importante para a inclusão da produção brasileira em suas análises posteriores. A sua aproximação com Aracy Amaral, por exemplo, ampliou os seus conhecimentos sobre o modernismo brasileiro engendrado a partir da Semana de 22. Ao mesmo tempo, Amaral, que passou a trabalhar efetivamente com o tema da arte latino-americana por volta de 1975, fortaleceu suas relações com Traba e expandiu as suas análises para além do território brasileiro. Durante a década de 1970, ambas participaram de projetos culturais voltados à América Latina, como a formação do acervo fixo da Biblioteca Ayacucho, situada em Caracas, na Venezuela e a I Bienal Latino-Americana, ocorrida na cidade de São Paulo. Aracy Amaral, por sua vez, esteve em posição privilegiada na época para analisar o projeto da Bienal. Além de ligada ao tema, passou a cada vez mais se

⁸ De todo modo, nota-se que a Bienal de São Paulo teve um impacto significativo entre os especialistas e periódicos da área artística e cultural da Colômbia. Ainda na Revista ECO, a pesquisadora Maria Elvira Iriarte, membro do Instituto Colombiano de Cultura, escreveu sobre a Bienal de São Paulo. Também é possível encontrar textos do importante intelectual argentino Damián Bayón e do importante crítico colombiano Germán Rubiano Caballero, que escreveram no importante periódico “*Arte En Colombia*”, analisando sinais, apontamentos e cenários desenhados nas Bienais de São Paulo.

inserir na rede de críticos de arte latino-americana e a construir uma produção sólida sobre o assunto.

O projeto latino-americano da Bienal de São Paulo

A I Bienal Latino-Americana de São Paulo ocorreu em 1978, com a temática “Mito e Magia” e teve a curadoria do crítico peruano Juan Acha, reunindo intelectuais e artistas da América Latina em pleno regime militar brasileiro⁹. Apesar da temática, a lógica de organização era ainda pautada a partir dos países participantes, que foram: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, El Salvador, Equador, Honduras, México, Paraguai, Peru, República Dominicana e Uruguai. Além da exposição, houve um simpósio que reuniu importantes nomes do pensamento artístico-cultural do continente, como Darcy Ribeiro, Donald Goodall, Jorge Glusberg, Jorge Romero Brest, Mário Pedrosa, Marta Traba, Néstor García Canclini, Rita Eder e Silvia Ambrosini. Além do catálogo da exposição, foram publicados dois extensos volumes contendo as comunicações do simpósio, cujos principais eixos temáticos foram: 1 –

Mitos e Magia na Arte Latino-Americana, 2 – Problemas Gerais da Arte Latino-Americana e 3 – Propostas para a II Bienal Latino-Americana de 1980.

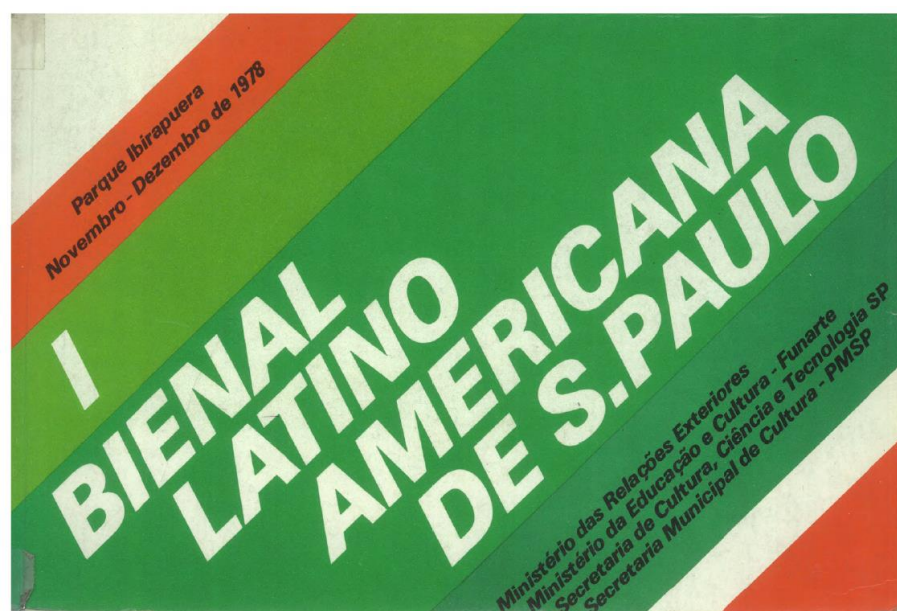


Fig. 1 - Catálogo da exposição da I Bienal Latino-Americana de São Paulo.

⁹ Sobre a I Bienal Latino-americana de São Paulo, ver também: FATIO, 2012.



Fig. 2- Catálogo do Simpósio (vol I e II) da I Bial Latino-Americana de São Paulo.

O catálogo da exposição descreve que essa era uma das últimas “ideias geniais” de Ciccillo Matarazzo, fundador da Bienal de São Paulo. Para atingir tal objetivo, foi eleito pela própria direção um Conselho de Arte e Cultura contendo em sua maioria nomes de críticos brasileiros como Jacob Klintowitz, Leopoldo Raimo, Mark Berkowitz, Maria Bonomi e Yolanda Mohalyi, com exceção da argentina Silvia Ambrosini e do peruano Juan Acha. Nota-se, portanto, um desnível logo de início com a composição do conselho contendo pouca representação latino-americana entre os seus membros. Abaixo, seguem trechos importantes que explicitam os principais objetivos do projeto:

A Fundação Bienal de São Paulo deseja com a criação das Bienais Latino-Americanas proporcionar aos artistas e intelectuais da América Latina um ponto de encontro e a possibilidade de – em conjunto – pesquisarem, debaterem e, se possível, estabelecerem o que se poderá chamar de arte latino-americana. Ao mesmo tempo, os artistas críticos e intelectuais em geral, dos outros continentes serão atraídos por esta manifestação e terão

oportunidade de participar ativamente do desenvolvimento cultural da América Latina (I BIENAL, 1978, p.19)¹⁰

Em seguida, no texto introdutório, intitulado “I Bienal Latino-Americana: um evento histórico”, afirmou a sua principal intenção, de acordo com o trecho abaixo:

A I Bienal Latino-Americana surgiu com a intenção de indagar acerca do comportamento visual, social e artístico, dessa região imensa do Continente Americano, procurar seus denominadores comuns e instaurar a preocupação pela pesquisa e análise, com a finalidade de reconhecer nossas identidades e potencialidades. (I BIENAL, 1978, p.20)¹¹.

Explicitamente, a Bienal Latino-Americana de São Paulo buscava uma maior integração com a chamada arte latino-americana. Ao mesmo tempo, o projeto surgia como uma resposta às várias críticas que a Bienal de São Paulo vinha sofrendo por parte especialista dos países vizinhos. Dentre elas, aquelas já proferidas por Marta Traba de que a Bienal estava em franca decadência, em parte pelo forte impacto que teve a Bienal do Boicote, e suas restrições políticas impostas aos artistas latino-americanos durante o regime militar e, principalmente, pela sua forte filiação à Europa e aos Estados Unidos em detrimento dos países latino-americanos.

Dito isso, interessa-nos principalmente entender como Marta Traba e Aracy Amaral participaram ou interpretaram tal projeto latino-americano surgido a partir de São Paulo. Marta Traba proferiu no Simpósio da Bienal Latino-Americana a palestra intitulada “*Consumo de Arte en Dos Sociedades, Colombia y Venezuela*”. Como conhecedora profunda da realidade colombiana e bastante próxima da situação venezuelana, Marta Traba realizou uma ampla comparação dos cenários artísticos presentes em ambas as sociedades. Traba destacou a centralidade de Caracas na Venezuela, a importância do petróleo e ressaltou o cinetismo ocorrido a partir da década de 1950, como um projeto artístico hegemônico de produção e consumo artístico que impactou artistas estrangeiros e venezuelanos, bem como

¹⁰ I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978, p. 19.

¹¹ I BIENAL LATINO-AMERICANA DE SÃO PAULO [catálogo]. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1978, p. 20.

ocupou espaços importantes na cidade como universidades, prédios, galerias e museus. Diferentemente, a Colômbia, na sua opinião, era menos centralizada em Bogotá, com expressões mais diversas e um consumo voltado a artistas consagrados, como Fernando Botero.

Outro ponto relevante de sua palestra foi identificar profissionais, instituições e elementos que compõem uma cultura artística desenvolvida e que coabitam em um mesmo espaço. Essa reflexão pode ser percebida no trecho a seguir:

Atendiendo al catálogo de valores que le suministran los museos, galerías importantes, críticos y escritores, el público, puede hacer la segunda operación: desarrollar sus propios criterios de juicio. Es difícil imaginar, dentro de una sociedad culta que produce continuamente incentivos destinados a conmovir o al menos interesar al público, que este permanezca indiferente o que rechace todas las invitaciones a gozar de un patrimonio cultural que le pertenece por formar parte de una determinada comunidad. El público que asiste masivamente a los museos toma partido y elabora sus juicios, así ellos permanezcan en el nivel primario de la adhesión puramente (TRABA, 1978).¹²

No trecho é interessante perceber como essa seara artística se relaciona com o seu público, e como este reage ao mundo artístico ao ser provocado ou estimulado a se apropriar de um patrimônio que lhe pertence. Para Marta Traba, apesar dos esforços existentes na Colômbia e na Venezuela, da força do Estado e da existência da elite endinheirada em Caracas, bem como da elite cultural colombiana, não se poderia afirmar que em ambos os países existissem culturas artísticas desenvolvidas, capazes de aproximar o grande público da obra de arte. Traba criticou Caracas e seu “projeto hegemônico”, “elitista” e “neutro” conformado no cinetismo, que, na sua avaliação, teria se encaminhado mais para uma sociedade de consumo de obras cinéticas, deslocado da realidade e incapaz de abrigar e estimular diferentes manifestações artísticas. Ao passo que a Colômbia, apesar de não possuir

¹² TRABA, Marta. *Consumo de Arte en Dos Sociedades, Colombia y Venezuela*. In: [catálogo] *I Bienal Latinoamericana de São Paulo*. Simpósios, vol II. São Paulo: Fundação Bienal, 1978.

um processo artístico satisfatório, era mais plural e estava mais conectada à sua própria realidade.

A apresentação de Traba impactou Aracy Amaral, que escreveu sobre a palestra proferida pela colega em 1978, em São Paulo. No ensaio “A propósito da comunicação de Marta Traba”, a intelectual brasileira saudou a presença da intelectual argentina na cidade e destacou o seu pioneirismo no trato comparativo e amplo da arte latino-americana. Além disso, a intelectual brasileira interpretou a comparação entre Colômbia e Venezuela como uma projeção do que ocorria em toda a América Latina: dois projetos diferentes, um estatal (Venezuela) e outro aristocrático (Colômbia), sobre os quais orbitavam artistas plásticos em busca de sobrevivência, em um sistema em que as artes permaneciam atadas às elites, privilegiando-as, concluiu Aracy Amaral. Para ela, artistas e intelectuais em países da América Latina viviam em sua maioria um dilema ou situação ambígua e conflituosa: serem de “esquerda ao mesmo tempo que produtores de mercadoria para o consumo da alta burguesia” (AMARAL, [1978] 1983, p. 303-304).

Acertadamente, Amaral discordou da sua colega que teria apresentado alguma resistência a artistas que se manifestassem artisticamente na rua, fugindo dos circuitos tradicionais de museus-galerias. No entanto, a intelectual brasileira sugeriu uma saída para o possível dilema do artista latino-americano: voltar-se ao coletivo. Amaral afirmou que se recusando a fazer parte desse sistema de dois principais patrocinadores – Estado x aristocracia, o artista poderia aliar o seu talento a “serviço do coletivo”, tornando-se um artista consciente, o que, na sua concepção, significava:

Trabalhar na comunicação visual de bairros de casas populares em fase de projeto, em planos de área de lazer e paisagismo, no cartazismo para fins educacionais, em planejamentos de comunicação visual em geral e para a televisão (abertura de programas, etc.), no desenho de móveis populares (e nunca a serviço de móveis de estilo ou da chamada vanguarda em "design", somente acessível também a uma clientela privilegiada). (AMARAL, [1978] 1983, p. 309)

O problema desse tipo de visão é que além de reduzir a apenas um perfil um amplo espectro de artistas e intelectuais de diferentes perspectivas e posições políticas, pouco se

problematiza o papel desses agentes enquanto sujeitos históricos capazes de fazerem suas próprias escolhas, a despeito de todas as questões políticas, sociais e econômicas que o circundam. O artista e o intelectual estariam presos em um sistema dicotômico (Estado x aristocracia), eclipsando as nuances e contradições desse processo. Além disso, propõe-se uma saída generalista para grupos e indivíduos tão diversos. Como se sabe, muitos artistas e intelectuais nascem em meios elitistas, perpetuam e se beneficiam de práticas excludentes, assim como há artistas empenhados na transformação social de ambientes desiguais e recheados de problemas sociais. Não que a saída coletiva proposta pela intelectual brasileira não fosse interessante, na verdade ela é um horizonte importante, no entanto, torna-se difícil propor alguma saída única para indivíduos e ambientes tão múltiplos.

Aracy Amaral ainda comparou a situação da Venezuela/Caracas com a de São Paulo e a da Colômbia com a de Pernambuco, tentando aproximar o leitor brasileiro da realidade latino-americana. Mas a própria Traba, na sua apresentação, se limitou aos espaços da Colômbia e da Venezuela, sem muito expandir esse contexto. Na verdade, as suas reflexões contidas na apresentação da Bienal sobre a situação artística desses dois países dizem respeito à sua teoria de áreas abertas e áreas fechadas na América Latina, ponto que também foi captado pela brasileira.

Aracy Amaral foi uma figura fundamental e grande apoiadora da existência de uma Bienal latino-americana em São Paulo. Já nos anos 1970, ela se tornou uma grande entusiasta da perspectiva latino-americana na arte e na cultura do país, inclusive ministrando cursos sobre arte latino-americana na Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo, onde atuava como professora. Além de ser consultada inúmeras vezes pela organização do evento na época¹³, Aracy Amaral escreveu alguns ensaios que relatam esse momento único em São Paulo.¹⁴

Em “Um roteiro da arte latino-americana que precede a Bienal”, de 1978, Aracy Amaral, logo de início, assinalou o desejo naquele momento de a Venezuela se firmar na liderança como “centro irradiador da articulação cultural do Continente”. Isso se deveu à série

¹³ A sua participação e apoio na organização do evento também pode ser notada no conjunto de cartas que trocou com Marta Traba, disponível no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

¹⁴ Ver: “Um roteiro da arte latino-americana que precede a Bienal (1978)”; “A Bienal Latino-Americana ou o desvirtuamento de uma iniciativa (1978)”; “Críticos da América Latina votam contra uma Bienal Latino-Americana (1981)”, compilados nos seu livro “Arte e meio artístico...”, publicado em 1983.

de eventos que vinham ocorrendo no país, sobretudo em Caracas, em especial o I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos, promovido em 1978, reunindo intelectuais, críticos e artistas de diversos países do continente, tais como Argentina, Bolívia, Brasil, Colômbia, Cuba, Equador, Estados Unidos, Peru, México, Costa Rica, Nicarágua, República Dominicana e Venezuela.

Segundo Cristiélen Ribeiro Marques, o encontro reuniu grandes nomes da crítica de arte latino-americana e se realizou devido às comemorações do quadragésimo aniversário do Museo de Bellas Artes de Caracas (MARQUES, 2021, p. 92).¹⁵ A iniciativa ainda teve apoio de outras importantes instituições artísticas venezuelanas, como o Museu de Arte Contemporânea de Caracas e de algumas cidades do interior que se articularam com a programação da capital. Cerca de doze exposições artísticas foram organizadas na semana do evento.

Sem dúvida, não se tratou de um evento qualquer dentro do circuito latino-americano de arte. Além de reunir importantes figuras do pensamento latino-americano, as apresentações tocaram em questões importantes naquele momento, como salientou Aracy Amaral em seu texto. Do ponto de vista programático, destaca-se o problema da unidade latino-americana sendo cada vez mais eclipsada pela crescente força do pluralismo das produções artísticas. Tanto que o termo “arte latino-americana”, bastante questionado, começava a cair em desuso por aparentar dar ênfase à ideia de uma unidade inexistente. Nesse sentido, vai ganhando força a ideia de “arte na América Latina” por representar com maior precisão as diferenças e multiplicidades de contextos e produções latino-americanas. Por outro lado, permaneciam as indagações sobre os aspectos políticos, econômicos, culturais e sociais em comum entre nossos países e, com isso, se refletiam nas produções artísticas, além da questão da “dependência cultural” e importação de modelos dos chamados “centros”, bem como a necessidade de olharmos mais uns para os outros.

A intelectual brasileira, que na ocasião apresentou a comunicação “Muralismo como marco de múltipla articulação”, ressaltou a comunicação da acadêmica mexicana Ida Rodriguez Prampolini, que teria criticado posturas “burguesas” e individualistas na arte

¹⁵ Este estudo analisa exposições de artes visuais recentes ocorridas em importantes instituições museológicas da cidade de São Paulo, como o MAC-USP, que buscam analisar a produção artística latino-americana.

latino-americana daquele momento, bem como as atividades desempenhadas nesse sentido pelo CAYC (*Centro de Arte y Comunicación*) e seu principal líder, o crítico argentino Jorge Glusberg. Cabe lembrar que a própria Marta Traba também já tinha feito críticas contundentes ao núcleo portenho de Glusberg, por enfatizar demasiadamente a “comunicação neutra” e o efêmero nas artes, ao contrário de uma produção mais complexa, engajada e perene. Outras duas figuras argentinas e polêmicas foram destacadas pela brasileira, o artista e pesquisador Júlio Le Parc, que liderava pesquisas sobre arte cinética latino-americana em Paris, além de pensar a condição do artista latino-americano em solo estrangeiro, além de Marta Traba. Segundo Amaral, o evento em Caracas marcava a despedida de Marta Traba da crítica de arte latino-americana. Traba, que discutiu na ocasião o problema dos nacionalismos nas artes, pretendia se retirar do campo para se dedicar à literatura e se mudar para Barcelona¹⁶. Mas, como recordou Amaral, pairava a suspeita de que essa retirada não era definitiva. Tanto que a intelectual argentina foi uma das convidadas de honra na Bienal de São Paulo que ocorreu meses depois do evento de Caracas.

A concorrência de Caracas

Aracy Amaral afirmou que na ocasião do “Encontro de críticos e artistas latino-americanos” em Caracas, na Venezuela, esteve presente o próprio presidente do país – Carlos Andrés Pérez Rodríguez. Segundo a intelectual brasileira, o presidente discursou no evento e enfatizou a importância da integração cultural da América Latina para os artistas, críticos e público presentes. Além disso, teria citado os incentivos no campo literário com a formação do projeto da Biblioteca Ayacucho, coordenado pelo intelectual uruguaio Angel Rama, companheiro de Marta Traba na época.

Localizada em Caracas, a Biblioteca Ayacucho foi criada em 1974, mas a construção do seu acervo foi sendo desenvolvida nos anos seguintes. O projeto buscava conectar autores e leitores de diferentes lugares da América Latina. Naquele momento, a Venezuela estava em ascensão econômica, por causa da alta do preço do petróleo, sob o governo de Carlos Andrés Pérez, eleito democraticamente, em uma época marcada por ditaduras na América Latina.

¹⁶ Na época, Marta Traba estava profundamente decepcionada com o ambiente de Caracas, tanto que até o final da década se mudou com o seu companheiro Ángel Rama para Barcelona.

Segundo o historiador Pedro Demenech, Ángel Rama tinha como missão a construção de uma “consciência latino-americana”. Nesse sentido, “a Biblioteca Ayacucho aparece como mecanismo que impulsiona essa narrativa sobre a história da América Latina, expressando uma formação dos povos e, deste modo, procurando integrá-los ao celebrar a independência e o progresso cultural de que comungam” (DEMENECH, 2016, p. 95).

Não eram iniciativas corriqueiras. Tratava-se de presidente eleito em um país em franca expansão econômica e cultural, situado na América do Sul e próximo da América Central e Caribe, apoiando projetos artísticos e literários que reunissem e propagassem a aproximação da América Latina. Deliberadamente havia naquele momento a clara intenção de tornar Caracas o mais importante polo cultural latino-americano, capaz de aglutinar intelectuais e artistas de toda a região. Além de reunir condições para tal feito, a participação de autoridades e instituições culturais importantes no país indicava o engajamento e apoios estatal e institucional na construção de projetos culturais transnacionais, tendo a capital venezuelana como epicentro.

Para Amaral, a liderança de Caracas era “incontestável” naquele momento, como se pode perceber no comentário a seguir:

É evidente que a intenção, no caso atual da Venezuela, pode ser acrescentada a existência de um projeto de trabalho e, o que é mais importante, a existência de meios que financiem essas iniciativas. Além do mais, pela primeira vez, os artistas e intelectuais da América Latina testemunham o início de um trabalho de abordagem das artes do Continente a partir de uma entidade latino-americana e não por parte da UNESCO, ou dos Estados Unidos (que realizaram, estes últimos, os primeiros levantamentos da arte da América Latina como um todo). Refiro-me à implantação, por ocasião do Encontro, do “*Centro de Investigaciones, Documentación y Difusión de las Artes Plásticas de América Latina*”, no Museu de Belas Artes de Caracas. Por todas essas razões - abundância de petrobolívares, projeto de trabalho e estratégica localização geográfica - essa liderança torna-se de fato incontestável e, se entusiasmo a Venezuela democrática através de seus intelectuais, não deixou de angariar a simpatia dos participantes do Encontro (AMARAL, [1978] 1983, p. 275).

Com o evento, a cidade de Caracas, que vivia um contexto de efervescência cultural e crescimento econômico por conta do petróleo, como mencionado, dava naquele momento um importante passo na construção de seu polo artístico-cultural, capaz de aglutinar e difundir a arte latino-americana. O marcante evento na capital da Venezuela foi tão bem sucedido, que, segundo Amaral, uma outra edição já havia sido agendada para dois anos depois, dessa vez, o país escolhido para sediar era o México. O fato de escolherem uma outra cidade para abrigar o evento na segunda edição reforçava, naquele momento, o caráter menos centralista de Caracas, apesar de sua franca liderança na construção do encontro.

Sobre a participação brasileira no evento, Amaral notou a ausência de artistas de São Paulo nas exposições durante o encontro dos críticos e, principalmente, de dirigentes da Bienal de São Paulo, que realizariam a I Bienal Latino-Americana na capital paulista meses depois. Isso indicava que o diálogo com o Brasil estava ocorrendo sobretudo com o núcleo artístico do Rio de Janeiro. No caso das obras paulistas, foi apontado um problema logístico e no caso da Bienal, foi indicado um problema de articulação, já que essa seria uma importante oportunidade de se reforçar cada vez mais entre intelectuais, artistas e críticos o projeto da Bienal Latino-Americana de São Paulo e o que se pretendia tratar nela, algo que, na sua opinião, parecia ainda obscuro.

Portanto, supõe-se que não apenas por coincidência, mas por concorrência, naquele mesmo ano de 1978, São Paulo também deu o seu grande passo com a Bienal para se tornar outro polo artístico-cultural influente da arte latino-americana. Situada mais ao Sul que Caracas, São Paulo se apresentava como a área aberta capaz de fazer frente à capital venezuelana, pela sua também efervescência artística, cultural e econômica. Contudo, diferentemente da outra cidade sul-americana, vivia sob um regime político fechado, o que não provocava a mesma aderência entre intelectuais e artistas do continente.

Aracy Amaral entre o apoio e a crítica à Bienal Latino-Americana

Por residir na cidade sede da Bienal e ainda estar intimamente ligada ao tema da arte latino-americana, Aracy Amaral acompanhou o desenrolar do projeto de perto. Muito da sua

visão crítica sobre o evento se manifestou em seu texto intitulado “I Bienal Latino-Americana e o desvirtuamento de uma proposta”, escrito em 1978, mesmo ano do evento.

No ensaio, Aracy Amaral rememorou os anos áureos da Bienal de São Paulo e os gloriosos anos 1950 para a cidade, no contexto de criação da própria Bienal e de sua relação com o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Como se sabe, entre a virada dos anos 1940 e início dos anos 1950, viveu-se na cidade um período frutífero para as artes com a criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e a Bienal de São Paulo.

Segundo Aracy Amaral, essa época foi “febricitante” em termos de movimentação cultural na cidade. Além disso, as bienais, além de inserirem São Paulo no circuito de grandes exposições internacionais do ocidente, propiciaram aos brasileiros conhecimento acerca do que se passava externamente, sobretudo na Europa e nos EUA, bem como uma maior divulgação da produção artística nacional para o mundo, já que era o país sede. Na tentativa de justificar a importância de São Paulo como sede do projeto latino-americano, Amaral indicou a sua relevância para o Cone Sul, além de colocá-la na rota de paraguaios, bolivianos e até colombianos que vinham estudar na Universidade de São Paulo. Porém, o tom elogioso pareceu ter ficado para a Bienal de São Paulo do passado, muito diferente da análise referente ao momento vivido no final da década de 1970.

Em seu texto, Aracy Amaral indicou alguns problemas que teriam impactado muito na realização da primeira edição da Bienal Latino-Americana, tais como a organização muito direcionada pelo Brasil, a falta de recursos, a “incompetência” do comitê responsável que teria tomado decisões improvisadas ao tratar com as comissões e artistas de outros países, os contatos prioritariamente feitos a partir de órgãos oficiais, como embaixadas e não de forma institucional ou pessoal, o engessamento de trabalhar a partir de uma temática escolhida pela Bienal que deveria ser compreendida e adaptada pelo demais países e a imagem desgastada da Bienal no exterior. Contudo, a sua maior crítica ao projeto foi justamente a permeância no seu DNA com a “filiação” à Europa e aos EUA, em vez de se voltar de fato à América Latina, como se percebe no trecho a seguir:

Finalmente, nesta altura dos acontecimentos, a Bienal de São Paulo entendeu abrir a Bienal Latino-Americana nos anos pares. Isso não significou assumir

de fato uma nova atitude, desligando-nos da imperiosa e tradicional vinculação com a Europa e os Estados Unidos. O que a Bienal oferece são os anos pares. No horário nobre permanece a Bienal Internacional (hoje desnecessária, depois de trinta anos, pois bem que poderia ser transformada em Quadrienal, possibilitando maior expectativa e melhor organização). Enfim, a “*matinée*” é para a América Latina, a “*soirée*” para a “grande arte” (AMARAL, [1978]1983, p. 299).

É possível notar que para Aracy Amaral, apesar de válida a tentativa de se efetivar a Bienal Latino-Americana de São Paulo, não houve a efetivação de um projeto latino-americano que priorizasse a arte latino-americana enquanto estratégia de aproximação. Mas se realizou um evento brasileiro sobre a América Latina, algo que a Europa e os EUA também poderiam fazer. Nesse sentido, entendeu que não houve uma construção conjunta, como era a proposta original, se criando uma espécie de produto para exportação, apesar dos esforços do renomado crítico peruano Juan Acha e da comissária argentina Silvia de Ambrosini.

No próprio catálogo da Bienal há indicativo de que problemas ocorridos na primeira edição pretendiam ser sanados nas próximas edições, como, por exemplo, o trecho: “Várias foram as dificuldades encontradas, mas estamos certos que todas elas serão amenizadas nas próximas Bienais Latino-Americanas”. Isso indica que certa sensação de improviso apontada por Aracy Amaral tinha fundamento.

Contudo, é preciso compreender a crítica de Aracy Amaral em relação à organização do evento como parte de uma relação controversa entre a intelectual e a instituição. Apesar de ser consultada várias vezes pela organização do evento, tanto pelo seu conhecimento sobre arte latino-americana, quanto por suas ligações com críticos, artistas e intelectuais latino-americanos, Amaral não fez parte da organização oficial do projeto. Como mencionado, o seu nome era aventado para assumir a segunda edição do evento, o que não ocorreu. Apesar de nome forte no trato das artes brasileiras e latino-americanas, Aracy Amaral nunca assinou a curadoria da Bienal de São Paulo. Enquanto curadora, esteve à frente de exposições importantes na cidade, no país e até internacionalmente, como, por exemplo, o Panorama da Arte Brasileira, a Bienal do Mercosul e a Trienal do Chile, o que não ocorreu nem com a

Bienal de São Paulo, nem com a extinta Bienal Latino-Americana. Amaral se mostrou uma crítica do evento artístico de projeção internacional oriundo de São Paulo. No texto, “A Bienal: uma encruzilhada”, de 1980, afirmou que o fato da Bienal ter sido transformada, pelo seu presidente perpétuo Matarazzo Sobrinho, em “uma fundação sem fundos” foi uma “total irracionalidade” (AMARAL, [1980] 1983, p. 353). Em outros textos, Amaral também se mostrou crítica ao fato de a Fundação Bienal não possuir fundos e ainda assim aparentar ser uma instituição privada, quando na verdade depende dos recursos públicos provindos da cidade, do estado de São Paulo e do Governo Federal. Certamente, as suas críticas impactaram no fato de nunca ter se efetivado na liderança de alguma edição da Bienal.

Mesmo tendo enormes responsabilidades em relação à execução do projeto da Bienal Latino-Americana, outros fatores também foram responsáveis pela sua não continuidade. No texto “Críticos da América Latina votam contra a Bienal de arte latino-americana”, escrito em 1980, Aracy Amaral relatou os acontecimentos na reunião em que os críticos votaram contra uma Bienal exclusivamente latino-americana, e novamente fez críticas contundentes à direção da Bienal naquele momento.

Segundo a intelectual brasileira, nos dias 16, 17 e 18 de outubro foi realizada em São Paulo uma reunião que contou com cerca de 30 críticos, intelectuais e especialistas em arte latino-americana. Na ocasião, foram apresentadas, debatidas e votadas as seguintes três principais propostas: “1) a favor de uma Bienal Latino-Americana como único evento em São Paulo (9 votos a favor), 2) a favor de uma bienal internacional com ênfase na arte da América Latina (23 votos a favor) e 3) a favor de bienais alternadas (uma latino-americana e uma internacional), (um voto favorável)” (AMARAL, [1980] 1983, p. 358).

Venceu a proposta de que as bienais continuassem internacionais, ocorrendo uma edição a cada dois anos, mas que se fosse dada uma “ênfase” à arte latino-americana na representação do evento. Na prática, esse tipo de proposta não alterava muito a estrutura da Bienal, que continuaria a ocorrer uma vez a cada dois anos sem uma edição especial voltada à América Latina. Com isso, perdia-se uma oportunidade de reunir, de tempos em tempos, especialistas e artistas em torno de um projeto especificamente latino-americano a ser debatido.

Para Aracy Amaral, venceu a descrença por parte dos críticos latino-americanos na autonomia de sua própria arte, por temerem o “isolacionismo” e desejarem permanecer atrelados aos “grandes centros”. Na sua avaliação, esse temor não se sustentava já que a tendência era de que críticos de outras localidades (Europa e EUA) fossem atraídos a verificar o que estava ocorrendo por aqui, à medida em que a Bienal Latino-Americana se firmasse. Amaral também indicou ausências importantes na reunião, como a própria Marta Traba, e se queixou de que muitos votantes não tinham competência ou consciência para tomar tamanha decisão, revelando certo amadorismo da instituição paulistana na realização da votação.

Para dirigentes da Bienal na época, prevalecia a vontade de se não alterar muito a sua estrutura. Amaral citou, por exemplo, a falta de vontade de mudança por parte de Luiz Villares, empresário e presidente da Fundação Bienal na época, que nem mesmo quis cogitar a possibilidade da Bienal Latino-Americana ser realizada separadamente de maneira trienal. Ou ainda, do não envolvimento do Conselho de Arte e Cultura. No fim, segundo Aracy Amaral, prevalecia o sentimento de frustração, sobretudo dos intelectuais que como ela, eram mais engajados com a causa latino-americana, dando a impressão de que tinham feito um papel de “figurantes”, quando, na verdade, tinham sido convidados a serem “atores” importantes. A sua crítica contundente pode ser notada no trecho abaixo, que, apesar de longo, é bastante elucidativo sobre sua indignação com o resultado da reunião e com a direção da Bienal.

Assim, desde o primeiro dia, foi como se estivéssemos participando de uma reunião destinada ao malogro, apesar de todos os esforços para obter as presenças e as verbas necessárias para sua realização. Na raiz de tudo, a ausência permanente de estrutura da Fundação Bienal, na mão de amadores sem motivação, ocasionando a constante dificuldade por parte dos verdadeiros profissionais em se adaptarem a esse esquema. Prova bem conclusiva desse ponto foi o presidente da Bienal ter demonstrado seu total alheamento ao abrir a Reunião, para falar das Utopias como tema para a próxima Bienal, e não da problemática das Bienais, que era, em si, o tema da Reunião que ele mesmo convocara... Além da inconseqüência da diretoria e da ausência e falta de participação de seu Conselho de Arte e Cultura (que deveria ser um órgão atuante), sentiu-se uma entidade enferma. E o que resta

é a frustração profissional por termos, com uma dose forte de ingenuidade, tentado quixotescamente participar da revitalização de uma entidade que, apesar das propaladas mudanças anunciadas por seu presidente, mantém ainda seus ranços oligárquicos bem claros. Este momento da Bienal de São Paulo é bom exemplo também para toda a América Latina, onde o meio artístico se confunde com o meio social no sentido de “alta-sociedade” onde campeia o amadorismo. Mas, no Brasil em particular, vários museus e entidades culturais acham-se nas mãos de uma oligarquia que sequer sustenta financeiramente as iniciativas que encabeça. Vivenciada pessoalmente a experiência, resta o gosto amargo da impotência, por se ter também participado de um sistema que não pode, definitivamente, ser apoiado por um intelectual lúcido, e no qual se fez gentilmente o papel de figurante, quando nos haviam convidado para ator (AMARAL, [1980] 1983, p. 363).

Considerações Finais

Fica evidente que um conjunto de fatores internos e externos foi decisivo quanto a não continuidade da Bienal Latino-Americana de São Paulo. Críticos votaram a favor da ênfase latino-americana na já existente Bienal de São Paulo, não pela continuidade de um projeto exclusivo. Essa era uma decisão que acabava indo ao encontro da direção da Fundação na época, pois demandava menores recursos e poucas alterações estruturais, ao passo que as relações com os centros da Europa e dos EUA não seriam rompidas. Fatores conjunturais também foram decisivos, como a centralidade de São Paulo e do Brasil no processo, que naquele momento ainda vivia um regime civil-militar em processo de “abertura”, mas concorria com projetos menos centralizadores, mais democráticos e com mais recursos, como o proposto por Caracas.

Em seu livro sobre as Bienais de São Paulo, o historiador Francisco Alambert relatou a dificuldade de se estabelecer um consenso entre os críticos e especialistas presentes. Para Alambert, em 1978, mesmo ano em que se encenava na cidade a antológica adaptação da peça teatral de Macunaíma, de Mário de Andrade, por Antunes Filho, nascia e morria o ambicioso projeto de uma Bienal Latino-Americana (ALAMBERT; CANHÊTE, 2004, p.153-154).

Na segunda metade da década de 1970, vivia-se em São Paulo a reafirmação dos ideais modernistas da Semana de 22, associada à iniciativa de construir um projeto de integração latino-americana nas artes. Nesse sentido, o ano de 1978 foi um marco na construção de conexões latino-americanas na cidade.

Por fim, considera-se que a I Bienal Latino-Americana foi um marco na tentativa de consolidar a cidade de São Paulo como um polo importante para a região no âmbito das artes. Além disso, buscou-se estabelecer uma maior conexão com os países vizinhos por meio da cultura, ainda que de modo transitório, permitiu elevar a importância da arte latino-americana institucionalmente e, sobretudo, entre os frequentadores e participantes da Bienal. Há registros fotográficos do público percorrendo as obras e tomando contato com a exposição. Também é inegável que houve um grau de intercâmbio no evento entre artistas, críticos, intelectuais e especialistas latino-americanos, sinal de que a ideia de arte latino-americana estava se conformando em projetos de afirmação de sua produção, em um contexto de regimes autoritários e forte difusão da cultura norte-americana na região. Com isso, deu-se um passo importante no sentido de aproximar a partir das relações artísticas a cidade de São Paulo e a América Latina. Poucos anos depois, outro importante passo nesse sentido foi dado com a fundação do Memorial da América Latina, que, aliás, possui uma galeria de arte chamada de Marta Traba, em sua homenagem. A “área aberta” brasileira que havia sido acusada de fechar os olhos para América Latina, aos poucos passava a encontrá-la de alguma forma, seja em algum projeto ou troca de ideia, seja em algum espaço na cidade, seja em alguma obra de arte exposta.

Referências Bibliográficas

- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana Lopes. As bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.
- AMARAL, Aracy A. Prólogo. In: *Arte y arquitetura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, v. 47, 1978.
- _____. *Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo: Nobel, 1983.
- _____. *Textos do Trópico de Capricórnio - Artigos e ensaios (1980-2005)*. São Paulo: Ed. 34, vol. 2, 2006.

- BAYÓN, Damián (org.). *América Latina en sus artes*. Paris: Unesco; Siglo XXI Editores, 1974.
- CANDIDO, Antonio. *Conversa cortada: a correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama (1960-1983)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul; São Paulo: Edusp, 2018.
- CAPELATO, M.H.R. “Modernismo latino-americano e a construção de identidades através da pintura”. *Revista de História (USP)*, v. n 153, 2005, p. 251-282.
- COSTA, Adriane Vidal; MAÍZ, Claudio (orgs.) *Nas tramas da “cidade letrada”: sociabilidade dos intelectuais latinoamericanos e as redes transnacionais*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2018.
- DEMENECH, Pedro. Coleção e identidade na crítica de Ángel Rama nos anos setenta. *História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography*. Ouro Preto: N. 20, abril 2016, p. 87-101.
- FATIO, Carla Francisca. *Processos artísticos no continente latino-americano: uma perspectiva histórica e crítica da I Bienal latino-americana de 1978 e seu legado para a América Latina e o Brasil*. Tese de doutorado defendido no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Integração da América Latina (PROLAM-USP). São Paulo, 2012.
- LODO, Gabriela. *A I Bienal Latino-americana de São Paulo*. Dissertação (mestrado em História) IFCH-UNICAMP, Campinas-SP, 2014.
- MARQUES, Cristiélen Ribeiro. Arte latino-americana entre vizinhos distantes e mulheres radicais. In: *Revista Visuais - Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UNICAMP*. Nº 12. Vol 17. 2021.
- MORAIS, Frederico. *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- PEDROSA, Mario. “Visconti diante das modernas gerações”. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*. 1 de janeiro de 1950.
- SIMIONI, Ana. Paula C.. Artistas latino-americanos na Paris modernista: a difícil consagração. *Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material*, 29, 1-39, 2021. <https://doi.org/10.1590/1982-02672021v29e17>
- SIRINELLI, J. F. "Os intelectuais". RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003.
- TRABA, Marta. “La Bienal de São Paulo: Lista sumaria de sobrevivientes”. In: *ECO - Revista de la Cultura de Occidente*, Nº 158, Bogotá: diciembre, 1973, p. 216-219.
- _____. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas, 1950-1970*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. “Somos latinoamericanos” [27 de octubre de 1975 - Primera Sesión]. In: BAYÓN, Damián (org.). *El artista latinoamericano y su identidad*. Caracas: Monte Ávila editores C.A., 1977.