

Rita de Cássia Alves Oliveira
(ritacao@uol.com.br)



A BIENAL DE SÃO PAULO: FORMA HISTÓRICA E PRODUÇÃO CULTURAL

Biblioteca
Nadir Gouvêa Kfoury
PUC/SP

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Ciências Sociais, sob a orientação da Prof^a Dr^a Silvia Helena Simões Borelli.

Rita de Cássia Alves Oliveira

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Programa de Ciências Sociais
2001

DMBO 182.790
DATA 3/8/01
LOR
OCED.

Ficha catalográfica elaborada pela Bib. Nadir Gouvêa Kfourri - PUCSP

TD
300 Oliveira, Rita de Cassia Alves
O A Bienal de Sao Paulo : forma historica e producao cultural.
Sao Paulo : s.n., 2001.
240 f ; il ; 29 cm.

Tese (Doutorado)- PUCSP
Programa: Ciencias Sociais
Orientador: Borelli, Silvia Helena Simoes

1. Bienal Internacional de Sao Paulo - Sao Paulo, SP.

Palavra-Chave: Museu de Arte Moderna - Feira de cultura - Montadores e curadores

85
300
0486
EX. 3

Comissão Julgadora

1. _____

2. _____

3. _____

4. _____

5. _____

Comissão Julgadora

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à Prof^a Dr^a Sílvia Helena Simões Borelli, pela dedicação, atenção e companheirismo. Mais do que uma orientadora, acabou por tornar-se uma amiga durante o processo de confecção deste trabalho. Tenho certeza que isso não se esgotará com o final desta pesquisa.

Não posso deixar de lembrar do apoio da Prof^a Dr^a Lúcia Helena Vitalli Rangel, primeira orientadora desta pesquisa, que me proporcionou uma troca de orientação agradável e tranqüila, sugerindo que trilhasse outros caminhos teóricos.

À Capes e ao CNPq que, em momentos distintos, financiaram parte deste trabalho.

Aos professores Guilherme Simões Gomes Jr. e Miguel Chaia, pelas preciosas sugestões oferecidas no exame de qualificação.

Ao professor Jesús Martín-Barbero, grande mestre. À ele agradeço pelo *lo conversado y lo que nos queda por conversar*, mas principalmente, pelas importantes *pistas* que norteiam todo este trabalho.

À professora Maria Celesta Mira, pela amizade e pela contribuição teórica que aparece nesta pesquisa. Ao professor Edgar de Assis Carvalho, pelas discussões instigantes que me fizeram, muitas vezes, repensar meu rumo.

À todo o grupo da Silvinha e anexos, pelas discussões teóricas, amizade e apoio. Incluem-se aí: Laudenir, Fina, Rose, Gislene, Josy, Simone, Marcelo, Carlos, Marlivan, Luiz, Bernadete. Em especial, ao amigo Edimilson Felipe, companheiro de estudo e de sofrimentos/alegrias futebolísticas.

Aos amigos que ofereceram sua contribuição profissional na elaboração deste trabalho: Evelyn Guedes, que fez a revisão ortográfica; Sóvero Filho, que se encarregou do resumo em inglês; Andréa Costa, Adriano Tanganelli, Juliana Mastropietro, Nilton Rosa, Rosana Grimaldi e Maria Rosa C. Paschoal, que se encarregaram da *belezura* deste volume, num prazo super apertado, mas com bastante tranqüilidade e solidariedade nos momentos difíceis.

À Liane Rossi, companheira de todas as horas.

À Alana, que me apoiou durante todo este tempo.

À minha família, que sempre está ao meu lado. À eles, especialmente meus pais, dedico esta trabalhadeira toda.

RESUMO

O principal evento de artes plásticas no Brasil é a Bienal de São Paulo. Com público de massa e pesados investimentos patrocinados, na maior parte, pela iniciativa privada, a Bienal paulistana chega ao final do século XX como um dos mais importantes eventos do circuito artístico mundial. Criado em 1951 pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, o certame de São Paulo teve como modelo a Bienal de Veneza e hoje faz parte de uma série de exposições periódicas de caráter internacional espalhadas pelo mundo: Kassel, Lyon, Sydney, Havana, entre outras. O ponto de partida para começarmos a entender o contexto de criação da Bienal de São Paulo, está na alteração do modelo de desenvolvimento econômico adotado na América Latina após a Segunda Guerra Mundial, quando vários destes certames surgem no continente. Os anos do pós-guerra descortinavam um novo cenário cultural e a Bienal de São Paulo é apenas um dos empreendimentos culturais surgidos num momento em que o mecenato brasileiro se transformava e a crítica de arte se profissionalizava. O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi a instituição responsável pela criação das bienais paulistanas e refletia o estreitamento das relações econômicas e políticas entre o Brasil e os Estados Unidos. No bojo do surgimento do MAM e da Bienal estava a polêmica ao redor da arte abstrata. Depois de uma década de existência atrelada ao Museu, a Bienal é transformada numa fundação.

Além do aspecto institucional, a Bienal de São Paulo pode ser analisada a partir do formato que apresenta no final dos anos 90. Neste sentido, as Exposições Universais, surgidas no século XIX, são o ponto inicial para se entender a estrutura da XXIV Bienal de São Paulo, realizada em 1998, a partir dos segmentos que dividiam a exposição. O formato atual do evento advém, especialmente, da ação de agentes importantes como montadores, diretores artísticos e curadores que vão, a partir de sua atuação, interferindo na forma da Bienal até ela atingir a estrutura que hoje se conhece. Como um evento de massa, a ocupação do espaço da Bienal com inúmeras atividades e serviços voltados ao público revela, em parte, o modo como a forma deste evento é constituída numa negociação com um público que também impõe, de uma certa forma, suas vontades e necessidades.

ABSTRACT

The São Paulo Bienal is the most important visual arts event in Brazil. Visited by a huge amount of people and carried out with heavy sponsored investments, most of which are private, the Biennial in São Paulo reaches the end of the 20th Century as one of the most important events in the world's art agenda. Created in 1951 by the business man and industry owner Francisco Matarazzo Sobrinho, the exhibition in São Paulo was inspired by the Biennial in Venice and nowadays it is part of a series of regular international exhibitions around the world, such as Kassel, Lyon, Sydney and Havana, among others. To begin with, if we want to understand the context of the creation of the Biennial in São Paulo, we have to take a look at the changes in the model of economic development adopted in Latin America after the 2nd World War, when events like that start being held everywhere in the continent. The years after war revealed a new cultural scenario and the Biennial in São Paulo is just one of many cultural events in a moment when patronage was changing and art reviewers were becoming professionals. The Museum of Modern Art in São Paulo (MAM) was in charge of the creation of the Biennials in the city and reflected the increasingly close economic and political rapport between Brazil and the United States. A crucial point related to the foundation of MAM and the Bienal was the polemic discussion concerning abstract art. After a decade as part of the museum activities, the Bienal became a foundation.

Besides the institutional aspects, the São Bienal can be analyzed in the way and form it is presented at the end of the nineties. In that sense, the Universal Exhibitions that came out in the 19th Century are a starting point to understand the structure of the 24th São Paulo Bienal, in 1998, beginning with the segments that divided the exhibition. The present format of the event is due to the performance of important agents such as the professionals who put it together, art directors and curators who influenced the form of the Bienal until it got to the structure we know today. Since it is a mass event, the space utilization with several activities and services aimed at the public reveals somehow the way the final form of this event is the result of a negotiation in which the public, to some extent, also demands according to their will and necessity.

ÍNDICE

Introdução.....	1
-----------------	---

PRIMEIRA PARTE

A BIENAL DE SÃO PAULO: ARTICULAÇÕES INTERNAS E EXTERNAS

1. As exposições periódicas no mundo.....	8
2. A América Latina entra no jogo.....	18
▪ A América Latina e suas primeiras bienais.....	22
3. O cenário cultural do surgimento da Bienal de São Paulo.....	29
▪ Um novo mecenato.....	32
▪ Uma nova crítica de arte.....	42
4. O Museu de Arte Moderna de São Paulo.....	48
▪ Brasil, Estados Unidos e a arte abstrata.....	59
▪ As bienais do MAM de São Paulo.....	76
5. A Fundação Bienal: breve histórico.....	87
▪ As bienais pós-Ciccilo.....	96

SEGUNDA PARTE

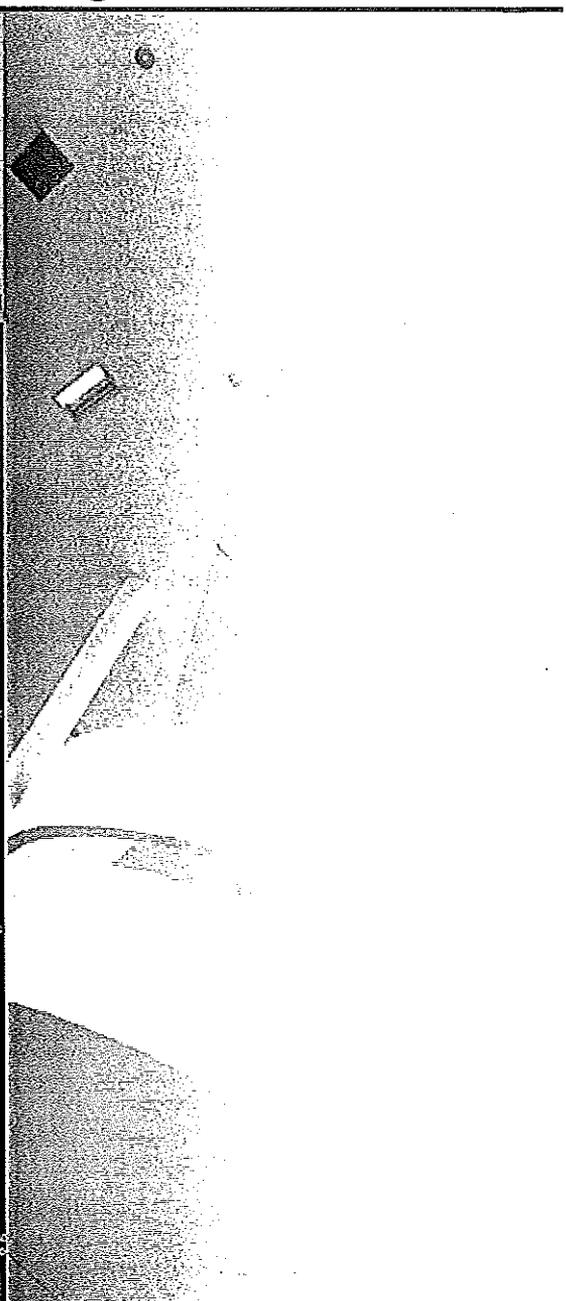
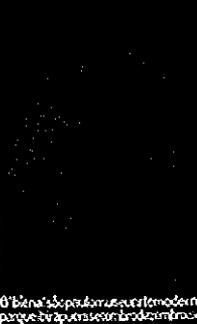
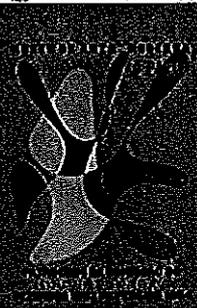
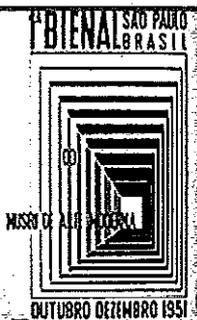
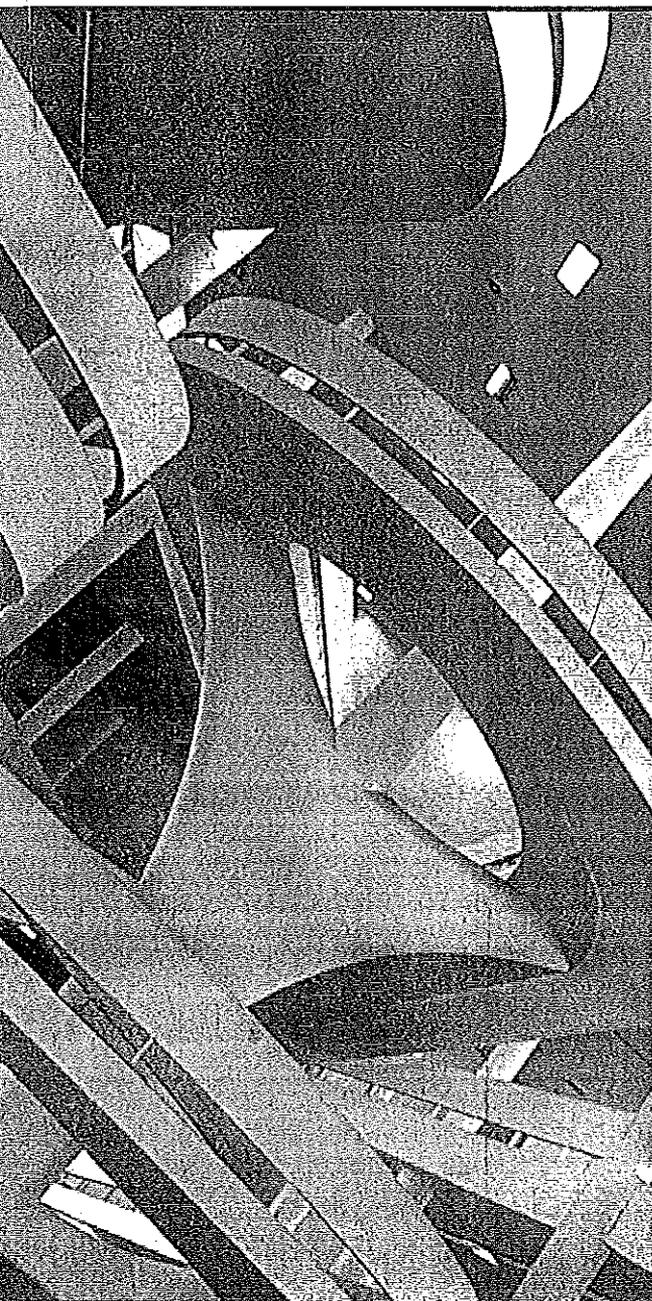
BIENAL: UMA FEIRA MODERNA

6. Origem e constituição do formato bienal.....	112
▪ Um mapa noturno.....	113
▪ O homem moderno e as Exposições Universais.....	115
▪ O formato adquirido pelo certame paulista no final dos anos 90.....	127
▪ Os segmentos da XXIV Bienal de São Paulo.....	132
7. Dos montadores aos curadores.....	158
▪ A montagem das primeiras bienais em São Paulo.....	159
▪ Os diretores artísticos nas primeiras edições.....	166
▪ Conselho de Arte e Cultura e as curadorias.....	171
▪ Papel do curador.....	181
▪ A montagem das últimas bienais dos anos 90.....	193
8. Uma feira de cultura: os serviços oferecidos ao público.....	204
▪ A loja de souvenirs: um dos aspectos populares da Bienal.....	208
▪ Os projetos pedagógicos para um público de massa.....	212
9. Últimas considerações.....	224
10. Referências bibliográficas.....	227

*“Se a obra é a soma das penas
Pago mas quero meu troco em poemas”
(Itamar Assumpção)*

A Bienal de São Paulo:

Forma Histórica e Produção Cultural



INTRODUÇÃO

O maior evento das artes plásticas no Brasil é, sem dúvida, a Bienal de São Paulo, criada em 1951 pelo industrial paulista Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccilo, e mantida atualmente pela Fundação Bienal. É uma das principais mostras deste tipo no mundo, ao lado da Bienal de Veneza e da Documenta de Kassel. Com um público de quase 500 mil pessoas e orçamento de 12 milhões de dólares, a Bienal de São Paulo chega ao final do século como uma mostra renovada e bastante reconhecida no circuito internacional de arte.

Em 2001 a Bienal de São Paulo completa cinquenta anos de odisséia no espaço mundial. É um período de reflexão sobre sua trajetória, sua história e sobre os caminhos que ainda tem por trilhar.

Quando este trabalho foi iniciado, 2001 era apenas o ano prescrito para o término da tese e não uma importante data na história da Bienal de São Paulo. Parte de motivação sobre o tema veio da constatação de que havia uma escassez de material escrito sobre o assunto e pouquíssimos trabalhos acadêmicos se haviam dedicado à este tema. A própria Fundação Bienal, que possui um arquivo histórico, não havia organizado as informações que possui sobre si mesma. Foi caminhando neste vácuo que esta tese foi se constituindo. Ao mesmo tempo em que pretendeu contribuir para a reflexão sobre a instituição responsável pelo principal evento de artes plásticas no país, esta pesquisa sofreu as conseqüências das poucas informações sistematizadas e reflexões realizadas sobre o assunto até então.

Outra intenção que motivou este trabalho foi a busca da compreensão dos caminhos trilhados pela a produção cultural no final do século XX. As mega-exposições que chegaram ao país, na segunda metade dos anos 90, indicavam que não havia mais dúvidas quanto à massificação que invadia o campo da cultura erudita. O grande sucesso de público e os maciços investimentos advindos da iniciativa privada na XXIII Bienal de São Paulo, em 1996, mostravam que o mundo das artes plásticas havia entrado, de uma vez por todas, no universo dos espetáculos de massa. Neste sentido, a Bienal de São Paulo foi tomada como um portal por onde se podia vislumbrar os meandros que envolvem a produção de cultura na última década do século. Este importante evento de artes plásticas foi considerado,

aqui, como um produto cultural em si mesmo, constituído historicamente a partir de complexas relações culturais, sociais e econômicas. A importância da Bienal de São Paulo para o mercado artístico foi deixada muitas vezes de lado, para que a trajetória dessa instituição pudesse ser contada a partir de seus personagens e de suas relações com o público, com os governos e com outras instituições culturais e econômicas.

Este trabalho tem por objetivo a análise da Bienal de São Paulo a partir, principalmente, do referencial teórico construído pelos autores dos *cultural studies* ingleses – Raymond Williams, entre outros – e seus reflexos em pensadores latino-americanos. Por conta desta forte referência, o que aqui se busca é o estabelecimento de um diálogo direto e constante com Antonio Gramsci e Mikhail Bakhtin – fundamentais na constituição originária dos *cultural studies* – para pensar a produção da cultura. Além destes, encontra-se também aqui um diálogo teórico com Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, especialmente este último, que ajudaram no entendimento da Bienal de São Paulo como uma peça a mais na engrenagem da indústria cultural, mas também como fruto das múltiplas articulações e conflitos que resultam do cotidiano vivido por todos nós. Completam este quadro de referências os pensadores Pierre Bourdieu e Edgar Morin que, apesar de se encontrarem em pólos quase que opostos dentro do campo intelectual francês, foram aqui tratados sem que fossem considerados estas dicotomias, mas buscando privilegiar algumas pistas que eles nos fornecem para o entendimento da produção cultural e do papel da cultura no mundo capitalista contemporâneo.

A partir destes pontos de referência, esta pesquisa buscou encontrar caminhos alternativos à distinção/exclusão nas relações entre cultura popular/erudita/massiva, assumindo o conceito de cultura também como *experiência vivida no cotidiano*. A Sociologia que Williams nos apresenta deve centrar-se, segundo ele, nas *práticas sociais concretas*. Isso inviabiliza a análise cultural seguindo as distinções teóricas tradicionalmente estabelecidas entre cultura de massa (homogeneizante e rebaixada), cultura popular (autêntica e resistente) e erudita (ligada aos conceitos de 'beleza', 'sublime' e 'verdade'). Estas categorias tendem, inclusive, a oscilar. Analisando a obra do polivalente escritor Marcos Rey, Silvia Borelli afirma:

*os atributos de classificação de uma literatura nobre ou popular alteram-se, inúmeras vezes, no decorrer do tempo. As qualificações para cada uma delas não necessariamente se mantêm. Shakespeare, por exemplo, já foi concebido, em sua época, como autor popular. Rabelais ... foi recusado pelo seu caráter popular e pelo aspecto não-literário de sua obra. Hoje, todos são tidos como representantes inequívocos da literatura consagrada.*¹

Duas bases importantes que ancoram esta discussão podem ser localizadas nas obras de Mikhail Bakhtin e de Antonio Gramsci. No primeiro, encontramos um diálogo entre formalismo e marxismo e, no segundo, o marxismo assume uma nova dimensão que associa a cultura ao conceito de hegemonia. Em ambos, a base da reflexão literária está fundada sobre o marxismo que concebe o sujeito como agente na sociedade. Esta discussão sobre a literatura deságua na questão da cultura popular. Ao percorrer este caminho, os pesquisadores dos estudos culturais acabam por abrir novas portas para o entendimento dos fenômenos culturais da sociedade contemporânea.

Em Bakhtin a análise literária pressupõe olhar a literatura como um produto cultural e, mais do que isso, como prática e produção social: uma linguagem comum entre produtores e consumidores. Daí decorre a necessidade de se historicisar o desenvolvimento de certos formatos culturais:

*a literatura cômica medieval desenvolveu-se durante todo um milênio e mais ainda, se considerarmos que seus começos remontam à Antiguidade Cristã. Durante este longo período esta literatura sofreu, evidentemente, mudanças muito substanciais. Surgiram gêneros diversos e variações estilísticas. Apesar de todas as distinções de época e de gênero, essa literatura permanece - em maior ou menor medida - a expressão da concepção do mundo popular e carnavalesca e emprega, portanto, a linguagem das suas formas e símbolos.*²

A partir desta base, a Bial foi pensada como um produto cultural constituído de um determinado 'formato' reconhecido durante todo o século XX em várias partes do mundo. É uma *expressão da concepção do mundo* que passa também pelo popular e emprega a *linguagem das suas formas e símbolos*.

Para esta análise faz-se necessário diagnosticar a rede dos conflitos na vida concreta dos agentes envolvidos. Neste aspecto, a contribuição do pensamento de Antonio Gramsci aparece como fundamental, principalmente no que diz respeito à idéia de um campo cultural como espaço de lutas na construção de hegemonias. Em *Literatura e vida nacional*, Gramsci descarta a análise da literatura de folhetim como parte de uma

¹BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. SP, EDUC/Estação Liberdade, 1996, p. 24-25.

²BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: HUCITEC/ Brasília, UNB, 1993, p.12

cultura inferior e degradada, preferindo, em vez disso, analisá-la como elemento da cultura do momento, uma cultura *vivamente sentida*. Esta experiência cultural vivida realiza-se num campo de lutas culturais, num espaço de empréstimos entre a cultura popular e a cultura hegemônica.

John Fiske, da mesma forma, vê a cultura como um jogo de poder entre os indivíduos e aponta para a existência de uma cultura popular contemporânea que diz respeito a um *mutável jogo de fidelidades* envolvendo *subjetividades nômades*, produzidas pela necessidade de negociação dos problemas da vida cotidiana dentro de uma complexa e altamente elaborada estrutura social³. Estas *inconstantes matrizes de fidelidades sociais* implicam numa certa estruturação da sociedade que não mais se restringe às categorias típicas de diferenciação social como classe, gênero, raça ou idade, mas que passa por alianças com grupos diferentes (e não necessariamente contraditórios) de acordo com o contexto ou com o momento.

A partir do conceito de *hegemonia*, portanto, surge no cenário uma heterogeneidade interna à cultura popular, assim como à cultura erudita, que deixam de ser vistas como blocos homogêneos e opostos para serem encaradas em seu dinamismo e movimento. Esta vivência de subjetividades negociadas e consentidas que caracteriza a cultura popular deve ser analisada no cotidiano: este espaço de negociação, de sedução e resistência; é o espaço da *mediação*, o lugar por onde a hegemonia trabalha.

Para Gramsci, a forma e o conteúdo do produto cultural têm, além de significado estético, também significado histórico pois o *povo quer uma arte 'história', uma arte expressa em termos 'compreensíveis' de cultura, ou seja, termos universais, ou 'objetivos', ou 'históricos' ou 'sociais', o que é a mesma coisa*⁴. Mais do que perceber os mecanismos de manipulação e alienação, faz-se necessário refazer o caminho trilhado por uma *matriz cultural* e as relações cotidianas que as constituíram. Para Gramsci, *a forma histórica significa uma determinada linguagem*⁵.

Assim, tanto em Gramsci como em Bakhtin a grande preocupação está em *historicizar* qualquer forma de produção cultural: parte-se da forma no presente para estabelecer um diálogo com a forma na origem, diálogo entre as origens e o formato *presentificado*. Williams, assumindo a importância da *forma*, utiliza o conceito de *tradição seletiva*, esta presentificação do formato a partir de elementos que são resgatados do passado e ganham sentido no presente vivido, transformando-se em *cultura registrada* a

³ FISKE, John. *Understanding popular culture*. London, Routledge, 1995, p.30.

⁴ GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1986, p.70.

⁵ *Ibid.*, p. 66.

partir dessas experiências restituídas. Seguindo nesta mesma linha de pensamento Jesús Martín-Barbero assume a importância da forma e do processo histórico que transforma e atualiza o formato no presente. Mais uma vez, as atenções voltam-se para as *matrizes culturais*. Segundo Williams, a compreensão do significado da cultura de massa, hoje em dia, implica em *novos tipos de análise social de instituições e formações especificamente culturais, e o estudo das relações concretas entre estas e os meios materiais de produção cultural, por um lado e, por outro, as formas culturais concretas*⁶. Ao *sociólogo cultural* ou ao *historiador cultural* cabe estudar as práticas e as relações culturais que:

*produzem não só 'uma cultura' ou 'uma ideologia', mas, coisa muito mais significativa, aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações constantes, mas também tensões, conflitos, resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais*⁷.

Caminhando, portanto, a partir de situações gerais para atingir a especificidade da produção cultural, Williams parte do marxismo, mas rejeita a simplicidade da tradicional relação base/superestrutura. Em seu lugar, sugere a análise da complexa teia de produção cultural que envolve instituições, organizações de produtores culturais, meios e relações de produção cultural; cultura como processo social e arte como um processo cultural. Para Williams, a base para o entendimento dessa Sociologia da Cultura é a história, chegando mesmo a afirmar que *toda sociologia da cultura, para corresponder ao que dela se espera, parece dever ser uma sociologia histórica*⁸. Assim, toda prática cultural é sempre encarada a partir de sua formação dentro de um processo histórico, em que as continuidades ganham mais relevância do que as rupturas.

O eixo principal desta pesquisa, portanto, buscou a relação entre cultura contemporânea e sociedade, suas formas culturais, instituições e práticas culturais. O presente trabalho tentou entender a Bienal de São Paulo como uma produção cultural fundamentada em práticas sociais; fruto de uma prática cultural 'formatada' dentro de um processo histórico, envolvendo as relações entre produtores culturais e a sociedade geral através das instituições reconhecíveis e dos meios materiais de produção cultural.

Esta tese foi dividida em duas partes: uma de cunho mais institucional e outra que se aprofunda na idéia de matriz cultural para a compreensão das transformações do formato da Bienal de São Paulo até chegar ao que conhecemos hoje. Nas duas, o eixo

⁶ Williams, R. *Cultura*. Op.cit., p.14.

⁷ Idem, p.29.

⁸ Idem, p.33.

condutor passa pelos personagens mais evidentes no jogo de forças hegemônicas envolvidas na produção deste evento.

Na primeira parte o recorte principal passou, como diria Williams, pelas *instituições reconhecíveis* articuladas a partir das relações internas e externas na constituição da Fundação Bienal. O ponto inicial é a Bienal de Veneza e as principais mostras periódicas vigentes, hoje, no mundo. Depois desse rápido 'giro', a primeira etapa deste trabalho enfatiza a América Latina e suas bienais como uma referência territorial e, mais do que isso, uma referência histórica para começarmos a entender o contexto de surgimento da Bienal paulista. Nos anos do pós-guerra descortinava-se um novo cenário cultural e a Bienal de São Paulo é apenas um dos empreendimentos culturais que surge num momento em que o mecenato se transformava e a crítica de arte se profissionalizava. O Museu de Arte Moderna foi organizado no final dos anos 40 como uma das instituições capaz de expressar, pelo campo artístico, o estreitamento das relações econômicas e políticas entre o Brasil e os Estados Unidos. A arte abstrata aparecia entre nós como o principal alvo da polêmica que envolvia as grandes corporações americanas e a internacionalização do capitalismo brasileiro. É dentro deste contexto que a Bienal de São Paulo aparece como uma extensão das atividades do MAM e completando as suas funções. Depois de uma década de existência atrelada ao Museu a Bienal é transformada numa fundação. A primeira parte deste trabalho encerra-se com um breve histórico da Fundação Bienal, desde sua constituição, no início dos anos 60, até a realização da edição de 1998 de sua mostra bienal. A reconstituição deste pequeno histórico teve seu fio condutor os presidentes responsáveis pela Fundação e por isso foi dividido em duas fases: uma em que Francisco Matarazzo Sobrinho respondia sozinho tanto pela Fundação quanto pelas bienais, e outra na qual a instituição passa a ser dirigida por sucessivos presidentes eleitos para o cargo.

Para a elaboração desta primeira etapa do trabalho foi fundamental fazer um levantamento bibliográfico que pudesse dar conta desse mapeamento da complexa rede de relações envolvidas na constituição da Bienal de São Paulo. O histórico das bienais, organizadas pelo MAM e pela Fundação, também foi beneficiado com este levantamento bibliográfico, mas a principal fonte para a sua elaboração foram os catálogos publicados em cada uma das bienais, especialmente os textos sob a responsabilidade dos presidentes da Fundação. A Internet serviu, aqui, como uma fonte de informação sobre as bienais espalhadas pelo mundo. Como complemento, foi utilizado ainda algum material publicado pelos jornais nas décadas de 50 e 90 para ajudar a recompor o cenário cotidiano de constituição do Museu de Arte Moderna e da Fundação Bienal.

A segunda parte deste trabalho foi organizada com base nos conceitos de *mediação* e *matriz cultural*, e por isso tem na história e seus processos, o ponto de apoio fundamental para a compreensão do formato que este evento apresenta no final dos anos 90. A proposta inicial desta pesquisa, iniciada em 1997, era realizar o trabalho de campo durante as edições de 1998 e de 2000 do evento. Uma parte dele foi feito, mas com o adiamento da exposição prevista para 2000, foi necessário mudar os planos e concentrar a análise na estrutura da XXIV Bienal de São Paulo, realizada em 1998. Para isso partiu-se dos segmentos que dividiam a exposição, mas, no limite, a origem e a forma do evento remeteu a reflexão às Exposições Universais surgidas no século XIX. Este formato, composto pelos segmentos, é derivado de muitos fatores, mas, especialmente, da ação de agentes importantes. Montadores, diretores artísticos e curadores vão, a partir de sua atuação, interferindo na forma da Bienal até que ela se estruture na forma que hoje se conhece. Este processo de transformação foi acompanhado do surgimento de um importante núcleo de decisão dentro da Bienal, representado, no final dos anos 90, pelo curador. Por fim, encontra-se ainda aqui uma breve análise dos serviços oferecidos ao público a partir da sua distribuição espacial pela mostra. A Bienal de São Paulo encerrou o século XX com um formato que a aproxima bastante de um evento de massa. A ocupação do espaço da Bienal com inúmeras atividades e serviços voltados ao público - como a loja de souvenirs ou os projetos pedagógicos - revela o modo como a forma deste evento é constituída numa negociação com um público que também impõe, de certa forma, suas vontades e necessidades.

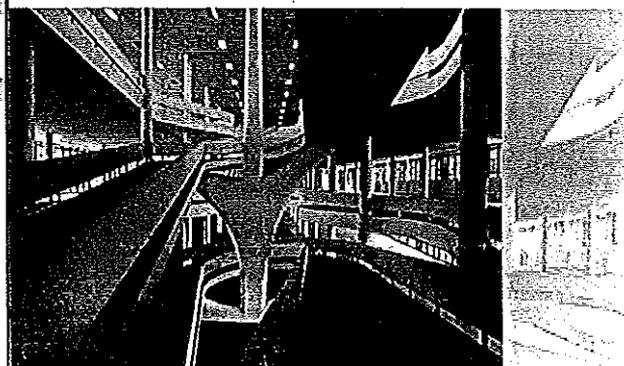
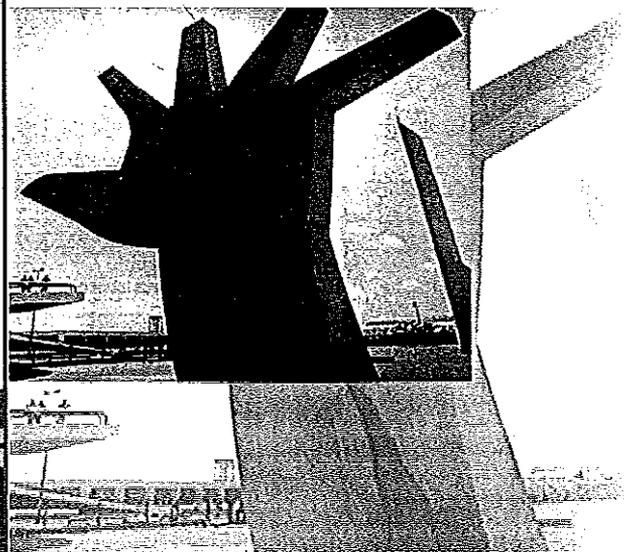
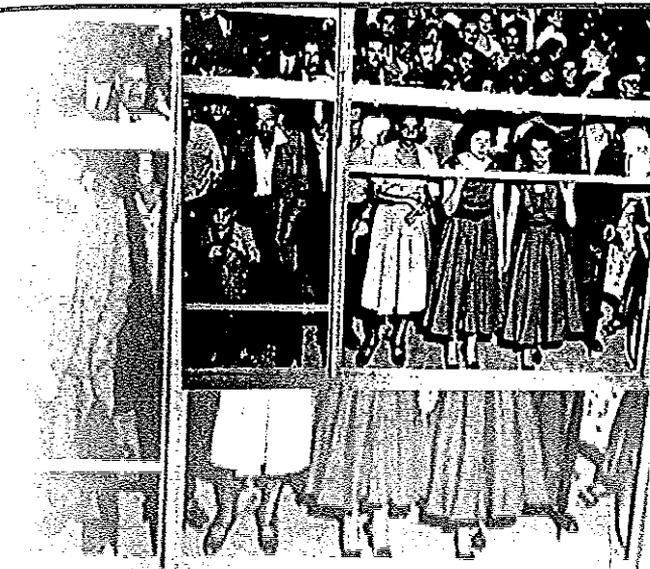
Esta segunda parte, assim como a primeira, foi elaborada com base numa bibliografia relativa ao assunto, mas, principalmente, a partir dos catálogos das bienais que tradicionalmente trazem as justificativas dos diretores artísticos ou curadores responsáveis pelas exposições. Aqui, também, o material publicado pela imprensa foi utilizado como um complemento necessário para o resgate do cotidiano de montagem das exposições ou do simples registro de questões consideradas importantes em cada época. Com a suspensão da Bienal prevista para o ano 2000, o trabalho etnográfico de produção ficou bastante prejudicado; a consulta aos registros da imprensa foi uma estratégia necessária para tentar ocupar o vazio deixado com o adiamento do evento. Esta etapa do trabalho foi ainda enriquecida com a realização de algumas entrevistas para que fosse possível resgatar um pouco do histórico da constituição do formato da Bienal de São Paulo.

A Bienal de São Paulo:

Articulações

Internas e Externas

Primeira parte



As exposições periódicas no mundo



AS EXPOSIÇÕES PERIÓDICAS NO MUNDO

...Existem várias bienais no mundo. E esta é uma delas. Então, o que é uma bienal? É uma exposição que junta artistas de muitos, muitos países para mostrar o que está acontecendo agora na arte: como é que os artistas estão se comportando, o que estão fazendo etc. E é muito diferente dos museus. É um show vivo, que acaba, mas que fica na memória da gente, que modifica alguma coisa dentro da gente.¹

Vivemos hoje um período onde as exposições se transformaram na própria obra de arte. Os curadores transformaram-se em criadores por excelência e os cenógrafos encarregaram-se de criar um clima atraente para o desfrute de um público nem sempre habituado à leitura de obras de arte. O número de visitantes atinge cifras monumentais: em 1999, a exposição de Van Gogh, em Los Angeles, foi visitada por mais de 800.000 pessoas. A moda não é nova: os salões de arte dos séculos XVIII e XIX já recebiam milhares de pessoas e as exposições universais ultrapassaram a visitação de qualquer exposição até o início do século XX. Mas, hoje em dia, estes eventos de massa parecem fazer parte da lógica da existência dos grandes museus de arte, que se vêem obrigados a produzir, anualmente, diversos eventos para poderem continuar existindo. As obras de arte viajam sem cerimônia pelo mundo e têm uma agenda de compromissos sempre cheia.

Assim é que os museus e as grandes exposições - pensemos no Guggenheim de Bilbao ou na Bienal de Veneza - deixam de ser o lugar onde se vai com um propósito. Eles agora se tornaram o próprio propósito. Da mesma forma, a exposição tende a se tornar uma obra de arte em si, e seu organizador um *criador*, no sentido pleno da palavra.

Com a crescente popularidade dos museus, o fim da época de ouro das exposições ainda parece muito distante. Esta popularização do acesso convém à lógica comercial da demanda que regula, cada vez mais, tanto o mercado de arte, quanto o das opiniões. Os museus precisam receber um número cada vez maior de visitantes a uma

¹ LEIRNER, Sheila. *A arte e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1991, p. 230.

velocidade sempre crescente. Portanto, é preciso que se encontre patrocinadores, pois o custo das exposições não pára de aumentar. E o patrocinador não vai se envolver se o assunto não possibilitar vendas e grande afluência de público. É um sistema complexo e amplo que reflete a organização capitalista da cultura, e a expansão do campo da arte que a transformou em objeto de consumo de massa.

A Bienal de Veneza é sempre esperada com grande expectativa e, sem sombra de dúvida, junto com a *Documenta* de Kassel, é a mostra coletiva de artes plásticas mais importante do mundo. É o lugar para onde convergem todos os olhos e ouvidos que buscam saber o que há de novo na arte internacional. Se não bastasse isso, ela acontece numa das mais belas cidades que o homem já construiu e que toma ares de 'túnel do tempo' neste final de milênio: sem veículos, cortada por estreitos canais por onde se anda, com total despreocupação, por cenários medievais. O ritmo lento das gôndolas, os palácios venezianos ao fundo e a iluminação típica já retratada por mestres da pintura e do cinema, compõem um cenário peculiar para a exposição que acabou por se constituir num verdadeiro paradigma deste formato de mostra que se multiplicaria no século XX.

A *Biennale di Venezia*, fundada em 1895, adquiriu este nome a partir da Exposição Internacional de Arte que era realizada, a cada dois anos, no Castelo Giardini². Além de ser a maior e mais importante mostra periódica internacional, a Bienal de Veneza é, também, a mais antiga e inspirou muitas outras mostras, como a Bienal de São Paulo, que teve início na metade do século XX.

Inaugurada no final do século XIX pelos reis Umberto e Margherita de Savóia, a exposição buscou, desde o começo, transformar-se em porta-voz das novas gerações, apesar de ainda estar atrelada à Academia. Já na primeira edição, em 1895, uma polêmica: uma pintura de Giacomo Grosso foi considerada *obra obscena* pelo cardeal da cidade e excluída do acervo. As polêmicas, desde então, seriam quase que a marca registrada das bienais, especialmente no que diz respeito à seleção das obras e premiações. Apesar da censura à tela de Grosso, a primeira Bienal registrou uma visita de cerca de 200 mil pessoas. Maria Lúcia Bueno lembra que a *Biennale di Venezia* foi criada:

sob o surto industrial e econômico do norte da Itália, no fluxo das grandes exposições universais, para celebrar a unificação italiana. Com uma sólida tradição artística, o governo promoveu um Salão Internacional de Belas-Artes, num de seus principais centros turísticos. As

² Site: www.labiennaledivenezia.net

*obras expostas expressavam o gosto dominante e os critérios de seleção e premiação eram estabelecidos dentro dos cânones conservadores das Academias de Belas-Artes.*³

Em 1930, a instituição tornou-se um corpo autônomo respondendo diretamente ao governo italiano. Neste período, verifica-se o começo da diversificação das atividades da Bienal, que organizou o Festival de Música (1930), o Festival Internacional de Cinema (1932) e o Festival Internacional de Teatro (1934). Todas estas exposições vinham acompanhadas por eventos especiais e retrospectivas dedicadas aos artistas italianos e estrangeiros⁴. Foi neste período que a Bienal se estabeleceu como uma das maiores instituições para organização de eventos relativos às várias áreas das artes contemporâneas. A Bienal italiana permaneceu como reflexo do gosto acadêmico dominante, até 1942, quando teve suas atividades suspensas em decorrência da II Guerra. Em 1948, foi reaberta num país derrotado e em reconstrução, afinada com a atmosfera do pós-guerra do mundo ocidental.

*Já há uma Bienal em Veneza. Serviu a Mussolini, e agora se nega a exibir uma peça teatral sobre a Paz. Diz-se apolítica, não luta pela paz e não luta contra os fazedores de guerra – o que equivale a ser contra a paz, a favor da guerra.*⁵ - J.B. Villanova Artigas, participando das acaloradas discussões acerca da abertura da Bienal de São Paulo, em 1951, e suas relações com o 'imperialismo americano'.

Todos os movimentos artísticos deste século foram mostrados em Veneza. Os impressionistas, por exemplo, exibiram seus trabalhos na edição de 1920. Até os anos 50, a instituição italiana coroava, com seus prêmios, carreiras já consolidadas de mestres europeus:

*O prestígio acumulado pela Escola de Paris e a escassez de Documentação sobre a arte do século XX favoreceram a formação de uma hegemonia francesa sobre a Bienal. O objetivo inicial da Bienal de 1948 não era oferecer um panorama completo dos movimentos de vanguarda dos fins dos anos 1940 e sim completar as lacunas históricas, selecionando as obras mais representativas dos artistas já reconhecidos.*⁶

³ BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX; modernidade e globalização*. Campinas, Unicamp, 1999, p. 150.

⁴ Site: <http://cidoc.iuav.unive.it/wetvenice/biennale/indice.html>

⁵ Apud. AMARAL., Aracy. *Arte para quê?: a preocupação social da arte no Brasil*. São Paulo, Nobel, 1987, p. 247.

⁶ BUENO, Maria Lucia. *op. cit.*, p. 150.

Nesta edição histórica de 1948 saiu-se consagrada a arte francesa, posição que ocuparia até 1956. Neste período, todos os prêmios foram conferidos aos franceses. Na premiação de 1950, por exemplo, Matisse foi coroado com um milhão de liras. Na década seguinte as coisas começavam a mudar. Em 1964, entretanto, Robert Rauschenberg atraiu todas as atenções e conquistou o primeiro prêmio. Adepto da *pop art*, ele chegava para trazer a arte americana para o centro do palco. Alguns acharam que era o fim da arte européia quando, na verdade, era o início de um novo período na constituição do mercado artístico: a hegemonia européia cedia espaço ao mercado americano.

Os anos 70 foram marcados pelo descrédito dos críticos e dos artistas em relação às exposições bienais de modo geral, e Veneza não escapou disso. Depois de um período sem as glórias do passado, em 1980, a Bienal de Veneza renova forças. O responsável por isso foi o curador Achille Bonito Oliva, que lançou a *Transvanguarda*, tendência estética que dominaria a década, recuperando a pintura como suporte. No final dos anos 80, a Bienal de Veneza já apresentava imensas proporções. Na edição de 1987, por exemplo, os 40 países participantes apresentavam-se espalhados por cinco sedes, além de usar a *Riva dei sette martiri* que acompanha a sinuosidade a beiramar, até a Piazza San Marco, local aberto por onde se distribuíram as esculturas de artistas de várias nacionalidades. Cada país tinha sua própria sede, pequenas construções espalhadas em meio a um parque, que fazia com que o visitante passeasse entre as árvores e relaxasse até chegar a um outro pavilhão ⁷. Em junho de 1995, a Bienal de Veneza comemorou cem anos de existência e quatro gerações de artistas. Para a edição histórica, o curador Jean Clair escolheu como tema a *Identidade e Alteridade - Um Breve Histórico do Homem no Último Século*.

A Bienal de Artes Plásticas de Veneza foi privatizada em 1998, por meio de decreto do conselho de ministros italianos, passando a chamar-se Sociedade de Cultura Bienal de Veneza.

Além desse prestígio internacional no campo das artes plásticas, a Bienal de Veneza tem outros predicados. Segundo o jornalista Celso Fioravante, enviado a Veneza pelo jornal *Folha de São Paulo*, em 1999, durante sua 48ª edição, a mostra tem atrativos especiais:

boa parte do interesse que Veneza desperta nas milhares de pessoas que chegam nos dias iniciais do evento não se deve a questões estéticas, mas ao 'aspecto mundano' que o evento

⁷ Cf. MENEZES, Paulo. 'Veneza é uma festa' in *Arte em São Paulo*. São Paulo, Atlas Ed., nº 35, março de 1987, p. 30-35.

*preserva, 104 anos depois de sua fundação. Veneza ainda é conhecida pelas festas, jantares e coquetéis que organiza na primeira semana do evento.*⁸

Depois de Veneza, a mostra periódica mais citada no campo é a de Kassel, evento quadrienal que surgiu como contraponto ao de Veneza. Idealizada pelo crítico Arnold Bode, a *Documenta* teve início em 1955 como uma espécie de templo da vanguarda radical. Realizada a cada quatro ou cinco anos, na bela cidade de Kassel, na Alemanha, essa mostra internacional de arte contemporânea é a que mais se aproxima dos interesses e da produção criativa de europeus e norte-americanos. A primeira *Documenta* foi criada com base num sentimento de reparação histórica com relação ao modernismo, algo que já havia inspirado a Bienal de Veneza. Assim como a Itália no final do século XIX, também a Alemanha passava por um momento de reordenamento político e econômico e buscava, no resgate de uma prática cultural relacionada à arte moderna, uma base para sua reorganização cultural. Segundo Maria Lucia Bueno:

*o programa cultural da ditadura do III Reich isolou o país do modernismo europeu. A Documenta I assumiu o papel de instrumento de uma reaproximação mútua. Era uma questão que ia além da esfera artística, sendo principalmente de ordem política. Envolveu a ruptura da Alemanha com o mundo ocidental durante a guerra e a experiência traumática de um país que, depois de derrotado e destruído, era dividido ao meio pela cortina de ferro. ... O local escolhido foi Kassel, uma pequena cidade universitária arrasada com o fim da guerra, que, em 1954, reconstruída com o auxílio do plano Marshall, se transformou numa cidade-jardim, emergindo como um dos símbolos da nova Alemanha. O evento, quadrienal, ao contrário das bienais e exposições dominantes na época, não se propunha a reeditar a atmosfera dos antigos salões e nem conferir prêmios.*⁹

A *Documenta* de Kassel buscava privilegiar a reflexão sobre os modos de organização da arte, evitando apresentar-se como uma feira de arte contemporânea como a Bienal veneziana que, nos anos 50 e 60, expunha milhares de obras de centenas de artistas sem ligações entre si. Nas últimas edições, a existência de um só conselho na *Documenta*, composto por críticos, artistas e conservadores, tem reforçado a ênfase nos princípios que determinam a escolha das obras. Este processo facilita algumas das metas desse certame: a unidade, a qualidade e a negação das fronteiras nacionais. Mas, apesar disso:

originalmente a Documenta deveria se centralizar em torno dos alemães que, a cada edição, seriam selecionados por especialistas, também alemães. O sucesso alcançado pela Manifesta

⁸ FIORAVANTE, Celso. 'Veneza celebra feminismo cultural', *Folha de São Paulo*, 16/6/1999. Devido às pesquisas realizadas na Internet e no arquivo da Fundação Bienal, este trabalho não apresenta as páginas em que os artigos foram publicados.

⁹ BUENO, Maria Lucia. *op.cit.*, p. 154.

*inaugural acelerou sua internacionalização, transformando-a numa leitura alemã da conjuntura artística nacional.*¹⁰

O sentimento de recuperação do tempo perdido com relação à produção artística fez com que o enfoque da primeira edição fosse retrospectivo:

*vinha desde 1905, mas se deteve sobre a produção realizada no período proibido de 1920 e 30. Os franceses permaneciam em evidência. Entre os 128 expositores, 58 eram alemães e 29 franceses. Privilegiaram o fauvismo, o expressionismo, o cubismo, o futurismo e a pintura metafísica. Outra vez ali estavam os grandes mestres – Picasso, Matisse, Braque, Kandinski, Carra, Chivico, Munch – ajudando a construir um passado moderno, funcionando como bússolas de uma nova tradição. ... O evento foi um sucesso, com mais de 130 mil pessoas formando longas filas para entrar.*¹¹

A comissão organizadora costuma esmerar-se na pesquisa, comparando os trabalhos existentes no país e no primeiro mundo, procurando alinhá-los em tendências artísticas representativas da criatividade contemporânea. Em 1997, a organizadora da 10ª *Documenta*, Catherine David, prometeu ampliar o evento, tornando-o mais internacional. A *Documenta*, naquele ano, teve um orçamento de US\$ 13 milhões e foi montada em vários grupos de prédios, próximos ao centro da cidade¹².

Além dos certames de Veneza e Kassel, o mundo ocidental conhece, ainda, várias outras mostras do mesmo tipo que se enquadram no 'modelo bienal'. A Bienal de Sydney¹³, na Austrália, por exemplo, faz parte do time das bienais que ocupam as páginas dos principais jornais do mundo. Em 1998, a 11ª Bienal de Sydney foi distribuída por dez locais da cidade, consolidando-se como um evento de crescente importância no cenário artístico internacional e alcançando considerável amadurecimento em seu 25º ano. Entre os locais por onde a mostra se espalhava estavam os principais centros de arte da cidade (como a *New South Wales Art Gallery* e o *Museum of Contemporary Art of Sydney*) além de galerias, armazéns, parques, lagos e edifícios públicos, como a *Sydney Opera House*. Esta pulverização da Bienal tinha por objetivo alcançar um maior entrosamento da arte com a realidade urbana (principalmente na região do porto, com obras localizadas em uma ilha e em um píer) no sentido de melhor explorar a característica topográfica da cidade. A intenção era que esses lugares também fizessem

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Idem.*, p. 155.

¹² Cf. FIORAVANTE, Celso. 'Mostra Documenta decide hoje seu curador', *Folha de São Paulo*, 26/10/1998.

¹³ Site: www.biennaleofsydney.com.au

parte do cenário da mostra, questionando a divisão entre espaço público e privado, além de reforçar a idéia da presença da arte na vida cotidiana¹⁴.

A representante das bienais, na França, sempre foi a Bienal de Paris (antiga *Bienal dos Jovens* de Paris). Mas com seu término, em 1986, a cidade de Lyon – berço dos irmãos Augusto e Louis Lumiere - acabou ocupando este lugar. A *Bienal de Lyon*¹⁵ é realizada na Cidade Internacional das Artes, projetada pelo arquiteto Renzo Piano, um dos espaços mais importantes do país e que será definitivamente concluído por volta de 2005. Na sua terceira edição, em 1996, a mostra de Lyon ainda era um pequeno evento, muito menos que a Bienal de São Paulo, mas que prometia para o futuro uma pesada projeção internacional, contando, naquele ano, com a verba de, aproximadamente, US\$ 3,4 milhões. Em 2000, Lyon realizou sua 5ª Bienal de Arte Contemporânea no mercado coberto *Tony Garnier*, um espaço de 18 mil m² especialmente restaurado para o evento.

Entre setembro e novembro de 1999, Liverpool viveu a primeira edição de sua *Bienal de Arte Contemporânea*, tendo como curador Anthony Bond, ligado à *Art Gallery New South Wales*, em Sydney, na Austrália. Os trabalhos foram distribuídos não apenas em museus e galerias, mas também em igrejas e universidades¹⁶. A mostra englobou, ainda, espaços alternativos, numa tentativa de envolver a cidade na manifestação. O espaço mais inusitado utilizado por esta bienal, foi a loja de departamentos *Harry's* que, em suas vitrines, expôs as roupas de silicone da artista argentina Nicola Costantino (que também participou da Bienal paulistana, em 1998).

Em 1997, mesmo ano em que a cidade alemã de Kassel foi sede da décima edição da *Documenta*, outra exposição germânica prometia chamar a atenção no meio artístico internacional: a *I Bienal de Berlim*. O objetivo era realizar um panorama dos jovens talentos emergentes na cena artística de todas as latitudes geográficas. A *Bienal de Berlim* tem origem, de certo modo, em um conjunto de exposições de jovens artistas berlinenses orientais realizadas em 1992, mesma época da *Documenta 9* de Kassel. Foi uma espécie de '*Documenta* paralela' realizada em protesto à pouca atenção dada à jovem arte alemã pelo belga Jan Hoet, então curador-chefe da *Documenta*.

Essa '*Documenta* alternativa' foi realizada pela combativa comunidade de artistas do bairro oriental de Kreuzberg¹⁷. Nesse local, centenas de jovens ocuparam

¹⁴ Cf. BECHARA, Jorge. 'Bienal de Sydney harmoniza arte e realidade', *O Estado de São Paulo*, 07/10/1998.

¹⁵ site: www.biennale-de-lyon.org

¹⁶ Cf. FIORAVANTE, Celso. 'Liverpool tente mostrar que não é só o berço beatle', *Folha de São Paulo*, 24/09/1999.

¹⁷ Cf. MORAES, Angélica de. 'Bienal de Berlim começa em 1997', *O Estado de São Paulo*, 19/07/1996.

casas ainda em ruínas, desde os pesados bombardeios dos aliados contra o III Reich. Eles grafitaram as paredes crivadas de balas e estenderam panos coloridos para assinalar o local das mostras. A Alemanha das traumáticas cicatrizes históricas repudiava a Alemanha de Kassel, vendo-a como mostra de uma arte glamourizada e omissa em relação às profundas transformações políticas por que passava o país.

Acontecendo no mesmo ano, a pretensão principal dos organizadores de Berlim era diferir em gênero, número e grau da mostra de Kassel: evitaram adotar uma temática para a mostra, assim como as fronteiras nacionais e a escolha das obras por vias diplomáticas.

Apesar de não ser exatamente uma Bienal, a *Manifesta* pode ser considerada um dos seus mais recentes desdobramentos. A *Manifesta*¹⁸ foi criada em 1995, em Rotterdam, na Holanda, como uma exposição nômade e bienal que pode ser considerada *uma pesquisa, um experimento, uma rede que captura o espírito da arte contemporânea*¹⁹. A *Manifesta* bradava contra as representações nacionais e a divisão da mostra a partir delas. Antítese das conhecidas bienais internacionais e mesmo da *Documenta*, porém igualmente polêmica e polarizadora, a *Manifesta* exhibe apenas os artistas pouco valorizados pelo sistema internacional, oriundos, na maior parte, de países que não participam da Comunidade Européia. Este evento possui outras características que o diferencia dos seus similares mundiais. A começar pelo fato de se tratar de um evento nômade, que muda de lugar a cada edição. Outra diferença desta mostra periódica diz respeito à seleção dos artistas (que se limita à produção européia) e à pretensa *democracia*, já que foi criada com o objetivo de incorporar e divulgar a produção de jovens artistas que não tinham espaço na Bienal de Veneza, principalmente aqueles dos países do leste europeu. A *Manifesta* cumpre assim um papel já incorporado pela *Bienal dos Jovens* de Paris, ao servir como plataforma para artistas emergentes que ainda não possuem repercussão internacional e não foram assimilados pelo mercado.

Segundo a brasileira Sheila Leirner, a idéia de organizar uma mostra nômade e relacionada aos países *excluídos* dos certames oficiais:

parece estar coerente com as mudanças sofridas pela arte numa época de relaxamento ou de fragmentação geopolítica, de internacionalização da linguagem artística e ainda de ausência de ideologias. Mas está de acordo também com as mudanças causadas pelo progresso no domínio das mídias e das tecnologias de informação. Quanto menor, menos desenvolvido e mais repressivo é um

¹⁸ site: www.manifesta.org

¹⁹ site: www.geocities.com/manifesta1

*país, maior é a procura pelos meios avançados de comunicação. Ao contrário dos anos 60, hoje um artista não precisa mais emigrar para tornar-se internacional.*²⁰

A *Manifesta 2*, realizada em Luxemburgo²¹, deu continuidade à fórmula casa aberta. A intenção era escapar do sistema das grandes estrelas. Os organizadores viajaram dez meses por mais de 60 cidades européias como Bolonha, Paris, Londres, Zurique, Berlim, Bratislava, Glasgow, Liubliana, Sarajevo e Varsóvia, entre outras. O patrocínio de US\$ 1 milhão ficou, principalmente, a cargo de uma grande indústria de cigarros, de um banco de Luxemburgo e dos Centros de Arte Contemporânea espalhados pela Europa. Em junho de 2000, a *Manifesta 3*, aconteceu em Liubliana, capital da Eslovênia. Liubliana está próxima a centros culturais como Veneza, Viena, Zagreb e Munique, cidades com as quais estabeleceu estreitos laços culturais, recebendo influências dos Alpes, do Mediterrâneo e do Cáucaso. Nos anos 90, foi duramente atingida pelos conflitos da ex-Iugoslávia, tornando-se independente em 1991. Quatro curadores (dos EUA, Holanda, Eslováquia e Áustria), trabalharam sobre o tema *Síndrome de fronteira – energias de defesa*, que discutiu parâmetros como defesa e difusão de identidades e o diálogo possível entre situações culturais e artísticas dentro do contexto globalizante proposto pela arte contemporânea²².

Muitas outras bienais ainda espalham-se pelo mundo, como em Johannesburgo²³, Coréia e Havana²⁴. Todas estas mostras apresentam pontos em comum: têm uma certa periodicidade e buscam apresentar-se como uma amostragem do que acontece na arte contemporânea internacional. Buscam, também, legitimar um determinado tipo de arte ou de artista em detrimento de outros, cavando espaços dentro do campo artístico e abrindo caminho para produtores, críticos e artistas que, de outra forma, teriam dificuldades para entrar no mercado internacional. Daí as contradições existentes entre os certames de Veneza, Kassel, Berlim e a *Manifesta*. Segundo o crítico brasileiro Mário Pedrosa:

*As bienais, ao se institucionalizarem, são, como as escolas de arte, as academias, os museus, instrumentos de glorificação do estado presente da arte e do resto das superestruturas, quer dizer, o estado da consciência dilacerada. Daí a contradição entre as duas finalidades e funções.*²⁵

²⁰ LEIRNER, Sheila. 'Manifesta 2 valoriza o aspecto monumental da criação', *O Estado de São Paulo*, 11/07/1998.

²¹ site: www2.men.lu/manifesta2

²² Cf. FIORAVANTE, Celso. 'Manifesta coloca Eslovênia no mapa', *Folha de São Paulo*, 24/06/2000.

²³ Ver site www.dialsa.edu/iat97/johanart.html

²⁴ Ver site: <http://universes-in-universe.de/car/havanna/espanhol.htm>

²⁵ PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo, EDUSP, 1995, p. 275.

Sem dúvida, são eventos que, mesmo com suas especificidades e objetivos próprios, apresentam características em comum. Veneza constitui-se como um paradigma que, por vezes, deve ser seguido e, em outros momentos, deve ser rebatido; mas, de qualquer forma, continua sendo a referência. As bienais proliferaram pelo mundo, na segunda metade deste século, como consequência da internacionalização do capital após o final da segunda guerra mundial. A consolidação do mercado de artes plásticas já era evidente, mas a busca da expansão fez com que a circulação e a exposição das obras de arte pelo mundo se acelerasse.

A expansão do mundo das artes busca novos mercados. Por outro lado, possuir uma bienal parece ser um privilégio para cidades que as sediam: estes novos mercados sentem-se integrados a uma atualidade cultural, política e econômica. Paulo Herkenhoff, curador da XXIV Bienal de São Paulo, chega a dizer que:

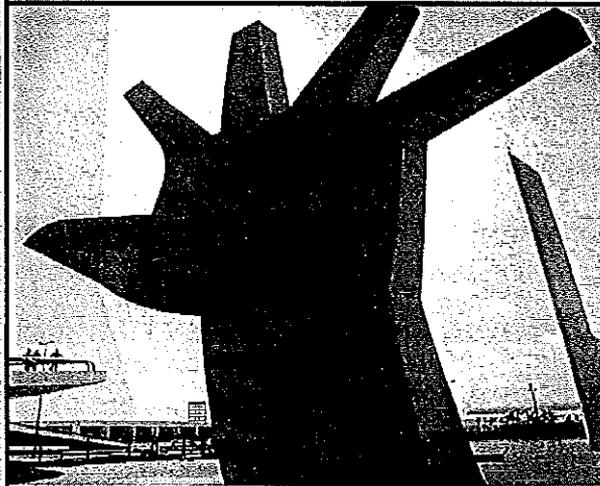
*a proliferação das bienais relaciona-se à busca de poder pela cidade (...) A Bienal é a transformação do capital financeiro em capital simbólico, exige muito preparo econômico, mas exige também compreender os diálogos possíveis que a arte propicia.*²⁶

Impossível não lembrarmos que a arte faz parte, nas palavras de Pierre Bourdieu, deste *mercado de bens simbólicos*, onde o capital cultural aparece homólogo ao capital econômico²⁷. As bienais, assim, surgem como uma vitrine da junção deste aspecto simbólico ao aspecto político. Ao lado das bienais européias surgem várias bienais na América Latina, tentando recuperar o tempo perdido com relação à arte moderna e à modernidade. O surgimento das bienais latino-americanas diz respeito a esta busca de poder por parte das cidades, como cita Herkenhoff. Em São Paulo, por exemplo, estavam em jogo uma série de disputas pela hegemonia; entre elas a disputa com o Rio de Janeiro, capital do país e centro político e cultural da nação naqueles anos 50. Com a constituição da Bienal, São Paulo acabou por ocupar um espaço confortável para apresentar-se como um poderoso centro econômico, não só no Brasil, mas também na América Latina.

²⁶ Palestra realizada no SESC Pinheiros, em São Paulo, 28/10/1998.

²⁷ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1999.

A América Latina entra no jogo



A AMÉRICA LATINA ENTRA NO JOGO...

*São Paulo – e não o Rio de Janeiro – converteu-se na meca da arte continental graças às bienais.*¹

A América Latina já promoveu, e ainda promove, importantes bienais de arte. A mais significativa delas é, sem dúvida, a Bienal de São Paulo, que iniciou suas atividades em 1951, como uma cópia do certame veneziano. Passou por um período de decadência e descrédito durante os anos da ditadura militar e começou a recuperar seu prestígio internacional, a partir da década de 80. Hoje é considerada a terceira mais importante mostra deste tipo no mundo, depois de Veneza e Kassel.

Outra importante Bienal latino-americana é a do Mercosul, que surgiu no final dos anos 90, também no Brasil. A nova realidade econômica configurada pelo advento dos blocos econômicos e a constituição do Mercosul, abriram espaço para a criação desse certame em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Com duas edições já ocorridas, a Bienal do Mercosul veio resgatar a velha discussão acerca de um espaço próprio para a arte latino-americana, aqui, no nosso continente. Aracy Amaral lembra que, no início da década de 70, esta questão já se colocava. Naquele momento, dizia-se que a Bienal de São Paulo, por ser *servilmente ligada à crítica européia*, não abria espaço para a arte latino-americana, inclusive porque não a conhecia².

Em 1978, São Paulo realizaria a primeira e única Bienal Latino Americana, tendo como tema *Mitos e magia*. A inauguração foi marcada pela performance de uma trupe de irreverentes neo-dadaístas (Ivald Granato, Hélio Oiticica, José Roberto Aguilar, Gregório Correa, Júlio Plaza, Regina Valter e a argentina Marta Minujin) que parodiaram o tema da mostra com a performance *Mitos vadios* em evento que durou dez horas, num estacionamento da rua Augusta, simultaneamente à inauguração da Bienal³.

Naqueles anos, as ditaduras militares ainda dominavam praticamente todo o continente latino-americano, mas a Bienal, de alguma forma, conseguia representar um espaço para aqueles que pretendiam que a busca de uma identidade latino-americana

¹ TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas: 1950-1970*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977, p. 41.

² Cf. AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo, Nobel, 1983, p. 279.

³ Cf. AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo, Projeto, 1989, p. 269.

significasse o mesmo que resistência ao domínio de um mercado externo. Aracy Amaral era uma das maiores defensoras desta idéia. Em 1979, escrevia:

*surgiu a Bienal Latino-Americana, em 1978, que apesar de desastrosa em sua primeira edição, veio ao encontro, finalmente, de todo um clima existente há cinco anos no continente, clima que conseguiu até que críticos brasileiros começassem a se interessar pela primeira vez pela América Latina, viajando por ela (e não mais apenas pela Europa e os Estados Unidos) e sobre ela escrevendo.*⁴

Era o momento de abertura política em quase toda a América Latina e, de modo geral, de tentativa de resgate de uma possível identidade latino-americana. A Fundação Bienal, que também passava por um período de transformação, organiza, no ano seguinte, uma reunião em São Paulo com mais de 30 críticos de vários países do continente e do Brasil. Neste encontro os críticos votaram pelo fim das bienais da América Latina, organizada a partir da Bienal de São Paulo.

*Depois de três dias de reuniões, leituras e discussões em grupos de trabalho, foram postas em votação algumas alternativas: 1) a favor de uma Bienal Latino-Americana como único evento em São Paulo; 2) a favor de uma Bienal Internacional com ênfase na arte da América Latina; 3) a favor de bienais alternadas (uma latino-americana e uma internacional).*⁵

A vencedora foi a segunda alternativa: Bienal internacional com ênfase na América Latina.

Percebe-se, assim, que a proposta de uma Bienal regional na América Latina não é nada nova. Com a criação da Bienal do Mercosul, no final dos anos 90, ressurgiu a idéia da criação de um certame que pudesse dar conta da especificidade da arte e do mercado latino-americanos. A Bienal do Mercosul surgiu como uma iniciativa de um grupo de empresários gaúchos que instituíram, em 1996, a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, dirigida pelo empresário Justo Werlang e, como co-fundadores da instituição, representantes do Grupo Gerdau, do Grupo RBS, do Grupo Ipiranga e dos Calçados Ortopé, entre outros. A cerimônia de lançamento da Fundação contou com a participação do presidente brasileiro Fernando Henrique Cardoso, que discursou no Palácio do Planalto, ressaltando a importância da integração econômica do Mercosul:

Eu atribuo muita importância a esse tipo de evento. Ontem ou anteontem, se me recordo, aqui nesta mesma sala, eu recebi os governadores do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina, junto com pessoas da General Motors, para anunciar investimentos na área automotiva no Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. A idéia era de uma linha de produção de São Paulo até Rosário, na Argentina. Isso é muito importante mas não vai haver integração efetiva, senão quando se

⁴ AMARAL, A. *Arte e meio artístico*. op. cit., p. 328.

⁵ Idem, p. 358.

*juntarem as tarifas, sempre uma matéria muito árida. Uma idéia mais generosa acontece com a cultura, porque cultura significa compreensão, significa simbolismo, significa possibilidade efetiva de haver uma linguagem que, no futuro, venha a ser uma linguagem comum, não a língua, mas a linguagem simbolicamente comum de uma integração que signifique, realmente, uma aproximação entre os povos. Acho que, através da Bienal, se vai marcar um caminho nessa direção. Não tenho idéia de como será feita essa Bienal do Mercosul, mas o fato de fazê-la é muito importante. Especialmente no que diz respeito às artes plásticas, porque nós temos, no Uruguai e na Argentina, uma riqueza extraordinária nessa matéria, e no Brasil também. ... Então, creio que essa integração é muito importante.*⁶

A ligação com a criação do Mercosul, o bloco econômico, não poderia ser mais direta. Os interesses envolvidos também não. No mesmo momento em que o continente passava por transformações nas parcerias econômicas e políticas (leia-se integração comercial), buscava-se também a integração cultural. E nesta pretensão ficava evidente o papel protagonista que o Brasil pretendia exercer na constituição destas relações com os países integrantes do bloco.

A primeira edição da Bienal do Mercosul foi realizada entre abril e junho de 1997, com um investimento de cerca de R\$ 3 milhões, envolvendo um grupo de empresários, o governo estadual (que participou com R\$ 1 milhão), a prefeitura de Porto Alegre, o Ministério da Cultura e os países participantes. Na fundação da entidade esperava-se que ela fosse a quarta em grandeza na América Latina, abaixo das de São Paulo, Cuba e Cartagena.

A primeira edição da Bienal do Mercosul foi considerada um sucesso, reunindo em Porto Alegre 866 obras, de 275 artistas, de sete países latino-americanos⁷, atraindo 299 mil visitantes (apesar das expectativas iniciais apontarem para meio milhão de visitantes).

⁶ 'FH elogia Bienal de Artes do Mercosul', *O Estado de São Paulo*, 04/12/1996.

⁷ Brasil, Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai, Uruguai e Venezuela - este como país convidado.

Os números da I Bienal do Mercosul⁸:

- 842 Obras
- 275 Artistas
- 07 Países
- 11 Espaços Museológicos
- 11 Intervenções Urbanas
- 30 mil Trabalhos nas Oficinas de Criação
- 289.502 Visitantes aos Espaços Museológicos
- 149 mil agendamentos
- Público superior a 1 milhão nas Intervenções Urbanas
- 55 mil cm/coluna de matérias na mídia impressa
- 120 mil segundos na mídia radiofônica
- 30 mil segundos de mídia televisiva

Seguindo uma tendência contemporânea, a bienal gaúcha não se restringiu a um lugar específico, mas foi pulverizada por diversos locais, abertos ou fechados, públicos ou privados, da capital gaúcha. Trouxe mostras de artistas contemporâneos, além de seminários, palestras, cursos e *workshops* capazes de atingir todas as idades.

Naturalmente não faltaram as críticas. Paulo Herkenhoff, curador que já preparava a XXIV Bienal Internacional de São Paulo quando a I Bienal do Mercosul foi realizada, questionou o *cunho geopolítico* da exposição:

*Acho que a Bienal do Mercosul tem muitos problemas. Ela foi organizada a partir de uma idéia de territorialização, de agrupamento segundo blocos econômicos, algo que não tem sentido no mundo da arte. É uma exposição de cunho geopolítico que precisou inventar a ficção dos países convidados para tentar fazer coincidir um mapa econômico com um mapa artístico. Outro equívoco foi não ter convidado artistas do norte e nordeste do Brasil. Como se o Mercosul não fosse uma questão brasileira, mas apenas um assunto das regiões sul e sudeste do país.*⁹

A segunda edição do evento foi realizada entre novembro de 1999 e janeiro de 2000. As pretensões eram grandes: Será a melhor mostra de arte latino-americana da virada do milênio, prometia o novo presidente da entidade, Ivo Nesralla, que convidou o professor e crítico de arte paulista Fábio Magalhães, também presidente da Fundação

⁸ Site Bienal do Mercosul: www.bienalmercosul.art.br

⁹ MORAES, Angélica de. 'Um olhar que privilegia a arte fora das hegemonias', *O Estado de São Paulo*, 29/06/1998.

Memorial da América Latina, para a curadoria-geral da II Bienal do Mercosul. Para colocar Porto Alegre no mapa das grandes mostras internacionais, estava previsto um orçamento de aproximadamente US\$ 3,5 milhões.

Durante dois meses o evento reuniu 120 artistas de sete países¹⁰ que ocuparam vários espaços da capital gaúcha. Alguns destes, como os galpões do porto, foram recuperados para o evento e se transformaram, definitivamente, em pólos culturais adequados à arte contemporânea. A primeira edição do evento já havia recuperado a Usina do Gasômetro, um marco arquitetônico na história do desenvolvimento da cidade. Com esta reapropriação dos galpões do porto, a cidade acabou ganhando um local interessante de incrementação da vida cultural, com velhas construções abandonadas transformadas em espaços coloridos e produtivos.

A América Latina e suas primeiras bienais

A Bienal do Mercosul é apenas um dos certames mais recentes criados para abrigar uma produção e um mercado latino-americanos de arte. Em outros momentos a América Latina já produziu inúmeras outras bienais, especialmente na Argentina, Venezuela e México.

A década de 60 foi um momento de grande expansão deste tipo de evento no continente. A proliferação das bienais na América Latina coincide com um momento de profundas transformações em relação às parcerias econômicas e políticas da maioria dos países desse continente.

Muito já se refletiu sobre as condições do capitalismo na América Latina e com frequência tem sido analisado a partir das duas etapas já tradicionalmente postuladas pela sociologia: a do *desenvolvimento nacional* e a do *desenvolvimento transnacional*¹¹. Dentro desta perspectiva, a primeira etapa estaria localizada entre 1920 e 1950 e teria como chave o nacionalismo modernizador, responsável pelo processo de industrialização e construção de um *projeto nacional* gerenciado por uma *burguesia nacional*. A constituição do Estado e da Nação implicou na idéia de uma *cultura nacional* e coube ao Estado o papel de protagonista nesta empreitada. Para Martín-Barbero, *na*

¹⁰ Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai, Chile, Bolívia e Colômbia - esse como país convidado.

¹¹ Cf. LOPES, Maria Immacolata Vassalo. *Pesquisa em comunicação: formulação de um modelo metodológico*. São Paulo, Edições Loyola, 1997, p. 17.

*América Latina em geral, a idéia de modernização que orientou as mudanças foi mais um movimento de adaptação, econômica e cultural, do que de aprofundamento da independência*¹².

Esta transformação econômica fez-se acompanhar por mudanças na produção cultural. Os meios massivos de comunicação (cinema, rádio e uma imprensa popular de massas) tornaram-se o lugar a partir de *onde se articulou o sentido* da construção do *nacional-popular*. O populismo foi a *estratégia política que marcou a luta em quase todas as sociedades latino-americanas, com maior ou menor intensidade*¹³. Mas com a incipiência da indústria cultural, toda a discussão sobre a integração nacional e a vontade de unificação na área da cultura se concentrou no Estado¹⁴.

Se nas primeiras décadas do século a América Latina viu surgir o fenômeno das 'massas' e começou a implementar projetos para propiciar sua integração, após os anos 50 ou 60 os meios de comunicação de massa vão desempenhar um papel fundamental neste processo, inaugurando um novo período de constituição do massivo:

*o massivo passa a designar apenas os meios de homogeneização e controle das massas. ... E de mediadores, a seu modo, entre o Estado e as massas, entre o rural e o urbano, entre as tradições e a modernidade, os meios tenderão cada vez mais a constituírem-se no lugar da simulação e da desativação dessas relações... Assim o proclamaram os especialistas da OEA: não existe desenvolvimento sem comunicação. E o dial dos aparelho de rádio ficará saturado de emissores mesmo em cidades sem água corrente e os bairros de posseiros serão povoados por antenas de televisão, porque esta representa a síntese das mudanças produzidas no massivo. ... Imagem plena da democratização desenvolvimentista, a televisão 'realiza-se' na unificação da demanda, que é a única maneira pela qual pode conseguir a expansão do mercado hegemônico sem que os subalternos se ressintam dessa agressão.*¹⁵

¹² MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura, hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997, p. 217.

¹³ Idem, p. 224.

¹⁴ Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 50-1.

¹⁵ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. op. cit., p. 248-9.

É justamente neste período, entre as décadas de 50 e 60, que proliferam as bienais pela América Latina. Algumas delas:

- 1951: I Bienal de São Paulo, Brasil;
- 1958: I Bienal de Córdoba, Argentina;
 - I Bienal Interamericana de Pintura e Gravura do México;
- 1960: Bienal Internacional de Pintura, no México;
 - II Bienal de Córdoba, Argentina;
 - II Bienal Interamericana do México;
- 1961: I Bienal Americana, Caracas, Venezuela;
- 1964: II Bienal Americana de Arte (Córdoba, Argentina);
- 1965: Bienal Armando Reverón (Caracas, Venezuela.);
- 1966: III Bienal de Córdoba, Argentina;
- 1967: I Bienal Nacional de Artes Plásticas (Salvador, Bahia, Brasil);
- 1968: III Bienal Americana de Gravura (Santiago, Chile);
 - I Bienal Ibero-Americana de Pintura de Coltejer (Medelín, Colômbia)
 - I Bienal de Quito;
- 1970: II Bienal de Arte de Coltejer (Medelín, Colômbia);
 - Bienal de Escultura de Montevideú, Uruguai;
- 1971: I Bienal da Guatemala.

Não é difícil perceber que é exatamente nos anos 50/60, momento de grandes transformações na política de desenvolvimento das nações latino-americanas, que as bienais começam a aparecer neste continente. A marca da influência americana, especialmente, era extremamente visível e colaborava para acentuar o conflito entre a participação do capital estrangeiro neste desenvolvimento e aqueles que viam nesta participação a mão do 'imperialismo americano'.

Mais tarde, em 1964, durante a realização da II Bienal Americana de Arte em Córdoba (Argentina), ficava evidente a chegada do capital estrangeiro na promoção desse evento. Para a crítica Marta Traba, aquele evento marcou:

o patrocínio das indústrias Kaiser e a ilusão de que, finalmente, a empresa privada (Instituto Di Tella em Buenos Aires, General Electric em Montevideú, Esso Colombiana em

*Bogotá, Aço do Pacífico no Chile) lançara-se em grande escala ao patrocínio artístico, pronta a substituir governos indiferentes.*¹⁶

O grande questionamento era a sujeição dos artistas latino-americanos às imposições do mercado americano e europeu como uma condição de participação destes certames. Uma parte da crítica e dos artistas reclamava que, para incorporar-se à arte moderna, os latino-americanos viam-se obrigados a seguir de perto as especulações de europeus e norte-americanos. Isso incluía também a adesão às linguagens da arte moderna que chegavam através, especialmente, do mercado americano, como o expressionismo abstrato.

Mas apesar dos temores com relação à sujeição total ou a homogeneização estética forçada pelos prêmios, fica evidente que a América Latina apresentava especificidades próprias. Marta Traba mostra como:

*no crescente entusiasmo pelo desenho e pela gravura, têm uma importância definitiva as bienais que se constituíram durante a década de 60 e 70. As mais representativas foram: a I Bienal Americana de Gravação, apresentada em 1963 no MAC da Universidade do Chile; ... a Exposição Latino Americana de Desenho e Gravação, de 1967, realizada pela Universidade Central da Venezuela; a I Bienal de Gravação Latino Americana de San Juan de Porto Rico, organizada pelo Instituto de Cultura Porto-riquenha (1970); a I Bienal Americana de Artes Gráficas sob direção do Museu La Tertulia, Cali, Colômbia, 1971.*¹⁷

Para a pesquisadora argentina Andrea Giunta¹⁸, durante os anos 60, quando a revolução cubana ameaçava com a expansão do comunismo, as exposições de arte latino-americanas se multiplicaram. Já no final dos anos 50, as instituições artísticas latino-americanas puseram-se a desenvolver programas dotados de estratégias e de uma ideologia expansiva à exemplo de instituições de prestígio como o MoMA. Ao invés de apenas mandar para a América Latina as grandes exposições de arte norte-americana, os grandes centros de arte passaram também a organizar mostras de arte latino-americana nos Estados Unidos. Por trás desta aparente inversão, estava a idéia de reforçar, no campo da arte, as propostas econômicas da Aliança para o Progresso. O interesse norte-americano pela cultura do 'outro', dos vizinhos latino-americanos, abriu caminho para artistas exporem suas obras nos Estados Unidos, em exposições especialmente montadas para divulgar a arte da América do Sul. No início dos anos 60, artistas passam a articular-

¹⁶ TRABA, Marta. *op. cit.*, p. 55.

¹⁷ Idem, p. 140.

¹⁸ GIUNTA, Andrea. *Estados Unidos - América Latina: políticas curatoriales - representaciones imperiales*. Trabalho apresentado no seminário *Artelatina*, realizado MAM-RJ, em conjunto com a UFRJ, em 07/11/2000.

se para ampliar seus espaços nos Estados Unidos. Para eles havia chegado a hora da arte latino-americana e a verdadeira consagração, sabia-se, ocorreria nos Estados Unidos. Artistas e instituições queriam reverter a relação centro/periferia estabelecida com a América do Norte, buscando reconhecimento e valorização das culturas da América do Sul. Assim, também para a América Latina, a arte poderia ser um eficiente instrumento de propaganda.

A arte aqui produzida ganhava espaço dentro do continente e, em meados dos anos 70, como vimos, sua participação na Bienal de São Paulo era reclamada, apontando para a ênfase que se dava à arte européia ou norte-americana em detrimento dos artistas do continente sul-americano. Este questionamento levaria à realização da *Bienal Latino-Americana* (1978) que não teve continuidade, mas deixou a marca dessa busca por espaços para a arte latino-americana.¹⁹

Em 1984, o Centro Wilfredo Lam realizou a I Bienal de Havana¹⁹, destinada a:

*fomentar o desenvolvimento das artes plásticas na América Latina e no Caribe, abrindo suas portas somente a artistas desta parte do mundo, incluindo os que pertencem a grupos etnoculturais estabelecidos em outros continentes e aos estrangeiros residentes na América Latina há um bom tempo (...) opondo-se aos chamados 'centros desenvolvidos.'*²⁰

A curadora brasileira Sheila Leirner registrava sua discordância com relação às idéias propostas e à própria estrutura de organização da Bienal Cubana, que, para ela, revelariam:

*a disputa polêmica com os pólos culturais mais desenvolvidos e a defesa arraigada das 'identidades culturais'. Tudo isso, sustentado com o mesmo grau de ferocidade com que se quis transformar, há quatro anos, por exemplo, a Bienal paulista num reduto sectário 'de resistência' das manifestações latino-americanas.*²¹

Segundo Leirner, o objetivo principal da Bienal cubana era proporcionar ao artista, do chamado terceiro mundo, a oportunidade de expor suas obras, ganhar prêmios e ser divulgado:

não foi dessa vez que se tentou eliminar o ranço político-regionalista que brindou, por exemplo, Arnold Belkin com o grande prêmio. Canadense, radicado no México, Belkin é defensor das 'identidades culturais', da 'condição humana', herdeiro do 'humanismo revolucionário do muralismo mexicano' e não poderia ter tido uma ocasião mais oportuna para tornar-se a grande estrela do espetáculo. E a Bienal cubana - duas mil e oitocentas obras de uma centena de artistas,

¹⁹ Ver site <http://universes-in-universe.de/car/havana/espanhol.html>.

²⁰ LEIRNER, Sheila. *A arte e seu tempo*. op. cit., p. 176.

²¹ Idem, p. 177.

*provenientes de 22 países, distribuídas em dois grandes espaços: o Pavilhão Cuba e o Museu Nacional - perdeu uma grande oportunidade de fazer uma bela exposição.*²²

A Bienal de Havana, ao contrário da maioria das bienais latino-americanas, vingou. Em 2000, realizou sua sétima edição prestando uma homenagem aos 500 anos do descobrimento do Brasil, com uma sala especial dedicada à obra de Hélio Oiticica e uma mostra oficial envolvendo 15 artistas brasileiros. Para isso contou com a colaboração do Centro Hélio Oiticica, do Rio de Janeiro, e do Memorial da América Latina, em São Paulo. Este último, sabendo das dificuldades financeiras pelas quais passava o país, recomendava que cada artista selecionado levasse sua própria caixa de ferramentas com todos os materiais necessários para a instalação dos trabalhos, desde pregos a estiletes, passando por fios de náilon, transformadores de voltagem, tinta para impressora e furadeiras elétricas.

Como vimos, a constituição das bienais na América Latina passa de um extremo a outro: de uma lado as bienais aportam no continente, em 1951, como mandatárias do 'imperialismo americano', como aconteceu em São Paulo; são incorporadas pelas 'vozes de resistência' que invocaram as 'raízes latino-americanas' e as 'identidades culturais', como na proposta de uma exclusiva Bienal Latino Americana para, finalmente, reforçar, no final dos anos 90, a abertura de um mercado, integrando o movimento globalizante que fez surgir os blocos econômicos e dentro deles o Mercosul.

Mais do que pensar o surgimento das bienais na América Latina como uma ação imperialista ou como uma imposição do capital estrangeiro (ou simplesmente americano), vale a pena refletir aqui em que medida as bienais são trazidas para este continente num momento específico de disputas econômicas e culturais. Um momento em que a transformação em uma sociedade de massas já estava dada e os meios de comunicação já estavam constituídos como *mediação* entre uma cultura urbana nascente e uma cultura rural tradicional²³, entre uma cultura legitimada e uma cultura popular. Neste momento, a partir dos anos 50, a associação com o capital estrangeiro traz, além da diversificação da produção industrial, também um crescimento e sedimentação (em termos empresariais) de um *mercado de bens simbólicos*²⁴ alavancados pelo capital estrangeiro e pela mudança na organização política e econômica do pós-guerra. Era um momento de árduas disputas pela hegemonia e as bienais faziam parte das 'armas' desta batalha.

²² Idem, p. 178-179.

²³ Cf. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. op. cit.*

²⁴ Cf. ORTIZ, Renato. *A moderna tradição. op. cit.*, p. 113-148.

Uma hegemonia vivida é sempre um processo. Não é, exceto analiticamente, um sistema ou uma estrutura. É um complexo realizado de experiências, relações e atividades, com pressões e limites específicos e mutáveis. Isto é, na prática a hegemonia não pode nunca ser singular e não existe apenas passivamente como forma de dominação. Tem de ser renovada continuamente, recriada, defendida e modificada. Também sofre uma resistência continuada, limitada, alterada, desafiada por pressões que não são as suas próprias pressões. Temos então que acrescentar ao conceito de hegemonia o conceito de contra-hegemonia e hegemonia alternativa, que são elementos reais e persistentes na prática.²⁵

Williams explica que a análise cultural requer a difícil tarefa de apreender o hegemônico em seus processos ativo e formativo, mas também transformacional²⁶. A arte é uma das fontes dessa evidência complexa. Para este autor, a hegemonia é sempre uma organização mais ou menos adequada, e uma interligação de valores, práticas e significados que de outro modo estão separados e são mesmo díspares, e que ele especificamente incorpora numa cultura significativa e numa ordem social efetiva²⁷.

No caso da América Latina, o surgimento das bienais na metade do século XX e sua expansão e transformação por quase 50 anos, inserem-nas neste campo de conflitos e tensões. Este jogo de limites e pressões entre valores, práticas e significados, não resultou numa adequação totalmente passiva ao modelo hegemônico ('imperialista' ou simplesmente 'americano'), mas de alguma maneira, as práticas de oposição e resistência podem ter colaborado na formação de algo continuamente renovado, recriado, defendido e modificado, mas que sofre também uma resistência continuada, limitada, alterada.

²⁵ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar, 1979, p. 115-6.

²⁶ Idem, p. 116.

²⁷ Idem, p. 118.

O cenário cultural do surgimento da Bienal de São Paulo



O CENÁRIO CULTURAL DO SURGIMENTO DA BIENAL DE SÃO PAULO

A Bienal de São Paulo aparece num momento bastante interessante da cidade e do país. O final da Segunda Guerra anunciava novos horizontes econômicos, políticos, intelectuais e artísticos. Ao mapearmos a história deste evento caímos, necessariamente, numa intrincada teia de relações, que envolve um novo ordenamento mundial e novas relações políticas que se articulam com um outra postura das classes dirigentes, assim como de intelectuais e artistas.

No final dos anos 40, quando a Bienal paulistana começava a ser gestada, a cidade vivia um ambiente absolutamente industrial. Basta lembrarmos que o prédio que a Bienal ocupa hoje no Parque do Ibirapuera foi concebido por Niemeyer como *Pavilhão das Indústrias*, à exemplo das Exposições Universais. O fato da Bienal acabar por ocupar um espaço originalmente ligado às atividades industriais, talvez por influência de seu mentor, torna mais visível a estreita ligação desse evento com a fase de desenvolvimento vivida, naqueles anos, pela cidade de São Paulo.

No começo da década de 50 a cidade já registrava a maior concentração de brasileiros vindos de outros Estados e também abrigava expressivo contingente de imigrantes, inclusive daqueles estrangeiros que para cá vinham para trabalhar com *bens, capitais e know-how, para aqui mesmo instalar seus negócios, fábricas e empresas*¹, fugindo das catástrofes econômicas e sociais do pós-guerra na Europa.

Em São Paulo, a metade dos novos empresários, em 1950, vinham do estrangeiro. A década de 1940-1950 também marca um crescimento em 45% da população urbana do país, com expressivo desenvolvimento das cidades de ponta². São milhões de brasileiros que deixam o campo em busca da vida urbana. A classe operária, neste período, mais que dobrou. Pelo censo de 1950, a população paulistana contava, segundo as atividades profissionais, 1 milhão e 750 mil trabalhadores dos setores industrial e de serviços, representando 60% de seus habitantes³. Era o surto de industrialização alavancado pela substituição das importações. São Paulo acelerava sua ascensão econômica e industrial como síntese do Brasil e vitrine do mundo.

¹ PEDROSA, Mário. *Política das artes*. São Paulo, EDUSP, 1995, p. 220

² Idem, p. 220.

³ Idem.

Os novos capitalistas vindos de fora traziam na bagagem esperanças e otimismo, desejando contribuir, como observa Mário Pedrosa:

*para as atividades do terciário da sua cidade que dão prestígio, satisfações e são fonte de gozo e lazer. A base de animação social para iniciativas de consumo conspícuo do teor das bienais não estava, portanto, ausente.*⁴

Interessante essa associação entre o surgimento das bienais em São Paulo e o *consumo conspícuo* do paulistano. A idéia de ocupar o tempo livre com o *lazer produtivo*, pode lançar uma luz interessante sobre a constituição da Bienal de São Paulo.

O surgimento da cultura de massas no século XX tem como matriz a constituição de uma cultura de lazer que pretendia afastar as massas urbanas de seus elementos rituais e de divertimentos rurais. Estes novos seres urbanos foram inseridos em outra noção de tempo e de sociabilidade, que implicava numa organização diferenciada do trabalho e num ritmo de vida bastante diverso daquele tipicamente rural. Uma cultura de lazer urbana desenvolve-se desde meados do século XIX, também como uma forma de manter ocupada essa massa urbana no seu tempo livre, visando evitar o ócio e buscando ocupar esse tempo com atividades 'produtivas'. Edgar Morin já apontou o significado do surgimento dessa cultura urbana para o homem: *o lazer é o jardim dos novos alimentos terrestres*⁵.

O surgimento da Bienal de São Paulo coincide com a consolidação e ampliação de um mercado de bens simbólicos no Brasil. Até o final dos anos 40, a organização de uma indústria cultural no Brasil era ainda restrita e incipiente. Na década de 30, sem dúvida, já se tinha indícios de uma cultura de massa emergente, mas é só após os anos 40 que se pode falar com certeza em uma 'sociedade de massa', pois é aí que se visualiza mais nitidamente, segundo Renato Ortiz, a consolidação de uma sociedade urbano-industrial⁶. Do ponto de vista cultural, o rádio consolida-se como um

⁴ Idem, p. 220-221.

⁵ MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX- vol. 1*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987, p. 69.

⁶ Apesar desta relativa inserção popular, os empreendimentos culturais de cunho empresarial tinham um aspecto ainda bastante frágil, faltando-lhes o *caráter integrador característico das indústrias culturais*. Durante o Estado Novo de Getúlio Vargas, apesar dos esforços de unificação na área da cultura e da construção da nacionalidade, envolvendo a 'questão nacional' e a construção da identidade, não se conseguiu acabar com o localismo que restringia a produção e o consumo culturais. Como a indústria cultural era incipiente, toda a discussão sobre a integração nacional se concentrou no Estado, especialmente através da criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1939. Outro aspecto dessa dimensão pouco integradora das indústrias da cultura nos anos 40 e 50 diz respeito aos problemas quanto ao desenvolvimento da racionalidade capitalista e da mentalidade empresarial brasileira, que passava por um

veículo da massa, tendo como destaques as populares radionovelas e os programas de auditório; o cinema torna-se, de fato, um bem de consumo, especialmente por conta da presença do cinema americano; o mercado de publicações amplia-se com o aumento do número de jornais, revistas e livros; a publicidade apresenta um dinamismo crescente relacionado à introdução das multinacionais no país. Dentro deste 'leque', os mais significativos foram, sem dúvida, o rádio e o cinema, veículos fundamentais no processo de *enculturação*⁷ das classes populares. Martín-Barbero resalta o papel destes dois veículos na busca da divulgação, junto aos recém-chegados do campo, de uma maneira urbana e moderna de viver. Para Edgar Morin, essa cultura de massa *não faz outra coisa senão mobilizar o lazer (através dos espetáculos, das competições da televisão, do rádio, da leitura de jornais e revistas); ela orienta a busca da saúde individual durante o lazer e, ainda mais, ela acultua o lazer que se torna o estilo de vida*⁸. Muitos dos imigrantes europeus que chegaram em São Paulo para abrir seu próprio negócio ou investir no país, trouxeram na bagagem a vontade de oferecer esse lazer típico das sociedades industrializadas.

Impunha-se, em São Paulo, uma *linguagem metropolitana* - para usar a expressão de Maria Arminda do Nascimento Arruda⁹. Buscava-se mobilizar a adesão ao novo estilo urbano que exercia pressão, permeado pela afirmação do progresso recém-iniciado, onde o presente e o futuro importavam mais do que o passado. Dentro desta linguagem metropolitana, a crítica de arte sofria transformações pela atuação de jovens intelectuais recém-saídos da Faculdade de Filosofia da USP, que inauguravam um novo sistema de produção intelectual totalmente fundamentados em critérios científicos e acadêmicos.

Entre a aceleração cosmopolita vivida em São Paulo e os reais avanços culturais havia um imenso abismo. A Bienal surgia como um ponto de equilíbrio. Os seus criadores buscavam estimular os avanços na produção artística nacional, mas não escondiam o fato de que um evento como este só poderia acontecer num ambiente semeado pelo espírito da modernização. No catálogo de apresentação da primeira Bienal, o Ministro da Educação e Saúde, Sr. Simões Filho, já destacava que São Paulo seria *a terra predestinada aos ímpetus da evolução brasileira, por ser o centro natural do*

momento de modernização que transformava o empresariado de *capitães de indústria* em *managers*. in Ortiz, R. *A moderna tradição brasileira*. op. cit., pp.38-46.

⁷ Cf. MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. op. cit.

⁸ MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. op. cit., p. 69.

⁹ Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo meio de século*. Livre Docência, Departamento de Sociologia, FFLCH, USP, 2000, p. 23.

*modernismo brasileiro e do progresso industrial*¹⁰. Segundo Lourival Gomes Machado, diretor do MAM-SP e diretor artístico da mostra, a Bienal deveria cumprir duas tarefas: *colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscaria conquistar a posição de centro artístico mundial*¹¹, tendo como referência a cidade de Veneza.

Uma disputa pela hegemonia entre Rio e São Paulo permeava a realização da Bienal. Na primeira, a capital da república, as iniciativas vinham basicamente do Estado; já na segunda, principal sede do surto de crescimento industrial e demográfico, as coisas começavam a se fazer através dos particulares¹², representantes de uma nova prática cultural que emergia com as transformações pelas quais a cidade passava.

Nada melhor, no caso de São Paulo, do que um Matarazzo para liderar um grupo de empresários, artistas e intelectuais em prol da arte moderna. Industrial descendente de italianos e com forte ligação com este país, Ciccilo fazia parte de uma fração da burguesia paulista que acreditava, a partir dos princípios liberais, na educação e cultura como um meio para o desenvolvimento da nação.

Naquele momento, realizar uma Bienal significava colocar a cidade de São Paulo no patamar das práticas sociais vividas pelas nações modernas. A Bienal nasce, portanto, como um produto cultural construído a partir das relações entre determinados produtores culturais, instituídos a partir de relações sociais. Estas práticas sociais envolvem a vida econômica, o cotidiano da metrópole, a formação de uma Nação tipicamente moderna e a intenção de acompanhar as práticas metropolitanas internacionais.

Um novo mecenato

Os novos empreendimentos culturais na capital paulista foram sustentados por um novo mecenato, provenientes dos setores emergentes da sociedade: a indústria e as organizações da imprensa. Essa camada emergente passa a financiar a cultura em empreendimentos conectados a um movimento de ascensão e de busca de legitimidade. Para Maria Arminda do Nascimento Arruda:

¹⁰ SIMÕES Fº, P. 'A Bienal de São Paulo'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1951, p.10.

¹¹ MACHADO, Lourival Gomes. 'Introdução'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. op. cit., p.14.

¹² PEDROSA, Mário. *Política da artes*. op. cit., p. 239.

*verifica-se em São Paulo a substituição dos antigos mecenas, sintoma de deslocamento, ou perda de exclusividade dos grupos tradicionais e, de toda espécie, manifestação insofismável de transformação das atividades produtivas.*¹³

Nos anos 1920 e 30 os escritores e pintores modernistas foram 'adotados' pela burguesia local, principalmente pelas famílias Prado, Penteado e Freitas Valle. Nesta adoção, pretendiam repetir nas suas mansões o modelo dos salões literários franceses descritos por Marcel Proust. Estas reuniões, sem dúvida, eram parte integrante da revolução pela qual a arte brasileira estava passando.

Freitas Valle era um dos nomes importantes ligados a esta atividade. Como mecenas, definiria a movimentação artística em São Paulo. Este professor de língua e literatura francesa do Ginásio do Estado, senador por São Paulo, centralizou em sua casa, até inícios da década de 20, boa parte da vida intelectual de nosso Estado: poetas, pintores, jornalistas, intelectuais e artistas do exterior ou de outros Estados¹⁴. Nos jardins da Villa Kyrial - grande mansão já demolida, situada na rua Domingos de Moraes, na Vila Mariana - o anfitrião recebia às quartas-feiras e domingos. Lá era o ponto de encontro para reuniões realizadas num ambiente cerimonial, ritualístico e fascinante para os habitantes de uma São Paulo pré-modernista e provinciana. A poltrona de Freitas Valle era mais alta que as dos demais convidados e só era usada por ele. Sentado nela comandava as conferências recitais e os debates que agitavam o ambiente artístico e intelectual paulistanos, entre o final dos oitocentos e início dos novecentos¹⁵. Freqüentaram sua casa artistas e intelectuais de várias gerações: Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Paulo Prado, Flávio de Carvalho, Coelho Neto, Menotti del Picchia, Cásper Líbero, dona Olívia Guedes Penteado e sua filha, Carolina da Silva Teles, Mário de Andrade, Martins Fontes, Guilherme de Almeida, Afonso de E. Taunay, Paulo Mendes de Almeida. Foi Freitas Valle quem organizou, por exemplo, a exposição de Segall, em 1913, na rua São Bento, por ocasião da primeira visita do artista ao Brasil. Tarsila comentou com Aracy Amaral o tipo de mecenas que Freitas Valle era:

*Conta-nos Tarsila que ele não se preocupava apenas com informar, com suas reuniões, e com manter a comunicação viva entre os intelectuais do tempo. Mais: ensinava os jovens poetas como comer à mesa, corrigindo-os paternalmente, servir-se à francesa, fazer uso, com propriedade, dos talheres, dos diversos copos. Uma tarefa civilizadora, na São Paulo provinciana.*¹⁶

¹³ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo, SENAC, 2001, p. 15-19.

¹⁵ Cf. AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico*. *op. cit.*, p. 21.

¹⁶ Idem, p. 23.

Nos anos 40, a relação entre a produção artística e o mecenato seria bem diferente. A atmosfera dos salões seria deixada de lado em nome da criação de instituições artísticas bastante internacionalizadas. No centro desta transformação encontramos, entre outras coisas, um novo tipo de mecenato. Citando Maria Rita Galvão, Maria Arminda do Nascimento Arruda localiza a origem desses novos personagens num pequeno grupo de burgueses que mistura a antiga elite da terra e a elite mais recente de origem italiana. A velha intelectualidade oficial burguesa incorpora uma nova intelectualidade surgida no seio das classes médias, especialmente através daqueles formados pela USP na década de 40.

Este novo mecenato, diversamente daquele característico dos anos 20 e 30, dirigiu-se para a criação de instituições, alterando as bases dessa atividade e da vida cultural paulistana. As atividades culturais passaram a usufruir, de diversas maneiras, da presença destas instituições. A expansão da produção cultural ocorreu, em larga medida, como fruto destas instituições criadas e mantidas por estas personalidades oriundas do meio empresarial:

*Oriundos da burguesia industrial, predominantemente de origem imigrante, estes mecenas afirmam-se numa sociedade que começava a familiarizar-se com a ascensão dos estrangeiros.*¹⁷

Este novo mecenato privado, ao contrário das elites privatistas do passado, imprimia uma 'nova ética', orientada para o mundo público, criando e mantendo instituições que, apesar de constituídas com recursos privados, abriam-se para finalidades públicas:

*Os antigos colecionadores foram substituídos por essas personalidades imersas no domínio público e para o qual passaram a direcionar suas ações.*¹⁸

O modelo deste novo mecenas pode ser localizado em Jonh Rockefeller, citado por Sombart em *O homem econômico moderno* como o exemplo do novo burguês, em contraposição ao antigo burguês, representado por Benjamim Franklin. Sobre Rockefeller, Sombart registrou:

a uma pessoa que lhe perguntou o que o movia à criação dos seus trustes, Rockefeller respondeu que, antes de tudo, era o desejo de reunir competências e capitais, a fim de substituir com

¹⁷ ARRUDA, Maria Arminda. do Nascimento. *op. cit.*, p. 93.

¹⁸ Idem, p. 318.

*uma grande empresa o lugar de muitas pequenas' ... Essa resposta de Rockefeller nos revela um verdadeiro estado de monomania; 'ampliar os negócios' é o objetivo fundamental.*¹⁹

Foi com o objetivo de *ampliar os negócios* que a Standart Oil Company passou a ser, no século XX, uma base de apoio para a criação do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, assim como de vários outros museus semelhantes no mundo.

Foi este *homem econômico moderno* que serviu de modelo no momento em que o Brasil enfrentava o processo de modernização dos empreendimentos culturais. Dois empresários paulistas começavam, no pós-guerra, a descobrir os caminhos de um certo mecenato moderno: de um lado, Assis Chateaubriand (1891-1968), empresário ligado às comunicações que se embrenhou pelos trâmites artísticos e, em 1948, fundou o Museu de Arte de São Paulo (MASP); dois anos depois inaugurava a TV Tupi, a primeira emissora televisiva da América Latina. Do outro lado, Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccilo (1898-1977), industrial de ascendência italiana, hoje considerado *Presidente Perpétuo* da Fundação Bienal. Ciccilo pertencia à tradicional família das Indústrias Matarazzo e participou da constituição da Cia. Vera Cruz, do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e, em 1949 fundou o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Chateaubriand e Ciccilo acrescentaram aos seus dotes empresariais uma atitude de mecenas que os fez entrar para a história deste país com esta marca. As disputas entre estes dois empresários, afeitos ao mecenato, tornaram-se quase um folclore na cidade de São Paulo.

Ciccilo Matarazzo era sobrinho do Conde Francisco Matarazzo (1854-1937), que nasceu na Província de Salerno, na Itália, e construiu um dos maiores complexos industriais do Brasil. O tio de Ciccilo chegou ao Brasil, em 1881, e, aos poucos, trouxe a família toda, seguindo a grande migração Itália/Brasil do final do século XIX. O Conde - título recebido pelo desempenho durante a Segunda Guerra, lutando ao lado da Itália - iniciou seus negócios comprando uma pequena 'venda' e depois passou à industrialização de banha de porco em sociedade com os seus três irmãos. A partir de 1895, estabeleceu sociedade apenas com Andrea Matarazzo, irmão com quem fundou a F. Matarazzo e Cia, em 1911. No início dos anos 20 o Conde F. Matarazzo transferiu parcela maior do seu próprio poder para os filhos e, Ciccilo, filho de Andrea, 'pega uma carona' e adquire a fábrica Metal Graphica Aliberti (futura Metalúrgica Matarazzo S/A), pequena produtora de latas no Brás e que tinha como cliente, no início, o próprio grupo Matarazzo. Surge,

¹⁹ SOMBART, Werner. 'O homem econômico moderno'. In: IANNI, Octávio. *Teorias de estratificação social*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1972, p. 317.

assim, o segmento do grupo Matarazzo liderado por Ciccilo. Os descendentes do Conde Francisco ficariam com o grupo Matarazzo propriamente dito, as Indústrias Reunidas F. Matarazzo (IRFM), criadas em 1929.

Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccilo, nasceu em 1898, em São Paulo, na rua Major Quedinho. Estudou no conceituado Instituto de Educação Caetano de Campos, na Praça da República, mas em 1908 é enviado a Nápoles, acompanhado de um preceptor, a fim de completar o ensino médio. Depois seguiu para Liège, na Bélgica, onde cursou engenharia na universidade local. Viveu na Europa entre os 10 e os 20 anos, recebendo formação humanística da *belle époque*. Por conta destes anos vividos na Europa e da forte ascendência italiana, seu sotaque ficaria marcado para o resto da sua vida, com uma mistura de italiano e francês ao falar o português. Nesta época gostava de pinturas, mas seu gosto estava apegado ao estilo acadêmico. Ciccilo deixava-se atrair mais por *uma Bugatti reluzente ou uma Fiat modelo esportivo*²⁰ do que pelas artes.

Em sociedade com os irmãos, Ciccilo, mantinha e administrava a Fundação Andrea e Virgínia Matarazzo, que realizava pesquisas contra o câncer e financiava bolsas a alunos pobres para especialização no exterior. Ciccilo também criou e manteve a Fundação Rafaelle Caramielle Matarazzo, que se dedicava à pesquisa arqueológica na Itália e realizava acordos com o governo italiano para intercâmbio de peças arqueológicas. Desse intercâmbio resultou a aquisição de 530 peças, doadas ao Museu de Arte e Arqueologia da USP em 1964.

Por volta de 1948, Ciccilo cedeu uma casa a Flávio Motta para que fosse montada, com o apoio de Samuel Ribeiro, a Escola Livre de Artes Plásticas. A instituição funcionou por alguns meses, tendo como objetivo *servir de casa dos artistas*. Apesar da curta existência, a escola teve nomes de peso: recém-chegado da Itália, Danilo Di Prete oferecia cursos de arte publicitária; Bonadei, Volpi, Nelson Nóbrega e Brecheret orientavam a pintura e escultura; e Poty, que mais tarde ofereceria importantes cursos de gravura no MASP, foi então trazido do Rio para orientar esse setor²¹.

O pós-guerra envolvia o fortalecimento institucional e a atuação de um mecenato cultural e, em 1948, foi fundado por Franco Zampari e Ciccilo Matarazzo o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Zampari era engenheiro e amigo de infância, compatriota e colaborador de Ciccilo. Quando criou o TBC estava há mais de 25 anos no Brasil e encontrava-se enraizado em São Paulo. Em função da sua condição de engenheiro das Indústrias Matarazzo, participava do círculo dos italianos bem sucedidos.

²⁰ ALMEIDA, Fernando Azevedo. *O franciscano Ciccilo*. São Paulo, Pioneira, 1976, p. 20.

²¹ Cf. AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico. op. cit.*, p. 68.

O TBC acabou por integrar-se à atmosfera cultural de São Paulo. Dentre tantos outros empreendimentos culturais construídos por estrangeiros já aclimatados, o TBC acabou sendo reconhecido como símbolo da cidade²².

Outra incursão significativa de Ciccilo Matarazzo pela indústria de cultura deu-se em 1949, com a Cia. Cinematográfica Vera Cruz, também funda em parceria com Zampari. Desde o início, a Vera Cruz foi um projeto da burguesia paulista de criação de um cinema de qualidade no país. Não foi um fenômeno isolado. Pelo contrário, inscreveu-se junto a outras iniciativas que procuravam fazer de São Paulo um pólo cultural, contribuindo para transformar esta capital, no fim dos anos 40, num importante centro cultural. Franco Zampari e o industrial Ciccilo Matarazzo sonhavam trazer para o ABC paulista a posição ostentada pela carioca Atlântida. Para dar início ao projeto, Ciccilo cedeu parte do terreno de sua granja, em São Bernardo do Campo (hoje Jardim do Mar), para o levantamento dos estúdios da Cia. Cinematográfica. A ata de fundação da empresa foi assinada no dia em 3 de novembro de 1949, com um capital inicial de 7,5 milhões de cruzeiros e cerca de 350 acionistas, entre fazendeiros, industriais e intelectuais que freqüentavam as festas de Zampari. A Vera Cruz durou até 1954. Produziu 18 filmes e alguns alcançaram projeção internacional, como *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, premiado no Festival de Cannes, e *Sinhá Moça*, de Tom Payne, premiado no de Veneza.

Chateaubriand e Ciccilo Matarazzo apareciam como um novo tipo de empresariado que buscava projetar-se no mundo econômico através dos empreendimentos culturais de cunho internacional. Em 1947, Chatô havia inaugurado o MASP e destacava-se como empresário da cultura que acenava para algo novo: o empreendimento cultural como uma forma de luta hegemônica. Ciccilo também fundou 'seu' museu, o de Arte Moderna, no mesmo ano.

Mas o seu mais poderoso empreendimento aconteceria em 1951: a criação da Bienal de São Paulo. Com esta empreitada, mais do que mecenas, Ciccilo queria ser reconhecido como um eficiente embaixador do Brasil junto ao meio artístico europeu:

*Em Veneza, oferecia no Gritti recepções magníficas a comissários, críticos, artistas, para sorrir, encantar e politizar em favor da Bienal brasileira. Dominava o ambiente artístico e dourado de Veneza. Ia distribuindo convites a quem encontrasse pela frente – artistas, jornalistas, autoridades – para reuni-los numa grande mesa no luxuoso Colonna. Muitas vezes havia mais de 50 comensais, mas as despesas corriam por sua conta e risco.*²³

²² ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *op. cit.*, p. 138.

²³ ALMEIDA, Fernando Azevedo. *op. cit.*, p. 35.

Guimar Morelo, funcionário de confiança de Ciccilo no MAM e até hoje na Bienal, lembra que tipo de mecenas ele era:

*Ciccilo era temperamental, com gênio difícil. Quando ele gostava de uma pessoa, era generosíssimo. Ele tinha filhos sem serem filhos. José Mauro Vasconcelos, que escreveu Meu pé de laranja lima e Rosinha, minha canção era um dos filhos dele. Matarazzo dava máquinas de escrever...*²⁴

Mas nem sempre esta 'generosidade' era gratuita. Morelo lembra ainda de outros artifícios utilizados por Ciccilo para conquistar a simpatia dos que lhe interessavam:

*Quirino da Silva era um dos críticos dos Diários Associados e o Matarazzo dava um dinheiro por mês para ele. Era uma mesada para o funcionário do Assis Chateaubriand. Ele passava todos os meses no museu para pegar seu envelopinho...*²⁵

Seu casamento com Yolanda Penteado não durou muito e depois da separação, casou-se com Balbina Martinez de Zaya, antiga amiga da família que ele conheceu em Davos, na Suíça, e com quem mantinha um romance secreto. No início dos anos 60 foi convidado por David Rockefeller para integrar a Comissão do Conselho Internacional do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Com o apoio do governador Ademar de Barros, concorreu e, na mesma época, se elegeu prefeito de Ubatuba, mesmo não residindo no município.

No final da sua vida, a atmosfera de *glamour*, riqueza e cultura, já faziam parte do passado. Sua biografia registra a rotina de seus últimos dias:

*A terra-se cada vez mais à leitura, um de seus hobbies favoritos. Lê, agora, muitos livrinhos de faroeste, 'desses que custam 5 mil réis nas bancas'. Quase não frequenta exposições, raramente vai ao teatro e, quando vai ao cinema, prefere os filmes de banque-banque.*²⁶

Além de Ciccilo, as primeiras bienais contaram com o esforço de Yolanda Penteado, sua esposa na época da realização das primeiras bienais. D. Yolanda pertencia a uma tradicional família paulista que construiu sua fortuna a partir da cultura do café²⁷. Nasceu em 1903, na Fazenda Emyreo, em Leme, interior de São Paulo, mesmo lugar onde nasceram seu pai e tios paternos. Foi criada num ambiente de senhores de escravos e teve, durante sua infância, *muitas mães pretas*. Viveu até os sete anos na

²⁴ Depoimento de Guimar Morelo à autora, em São Paulo, 16/11/2000.

²⁵ Idem.

²⁶ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccilo*. São Paulo, Pioneira, 1976, p. 264.

²⁷ As informações que se seguem foram extraídas da sua biografia: Penteado, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.

fazenda e depois mudou-se com a família para São Paulo, indo morar num casarão com imenso jardim construído por Ramos de Azevedo, na esquina da rua Ipiranga com a rua Visconde do Rio Brando. Seu pai era amigo de Júlio Mesquita e de Antônio da Silva Telles, pai de Jayme Telles (o 'Rodolfo Valentino') com quem Yolanda viria a se casar mais tarde. Assim como Ciccilo, Yolanda também estudou no Caetano de Campos e depois, como interna, no Colégio Des Oiseaux, onde só se falava francês. Mais tarde passou a estudar em casa, com professores particulares. Seu pai morreu em 1914, quando ela tinha 12 anos. Sua mãe, que viria a ser a primeira presidente da Liga das Senhoras Católicas, constituída em 1923, assumiu a casa.

Era sobrinha de dona Olívia Guedes Penteado, que nos anos 20 e 30 freqüentava os salões de Freitas Valle e costumava também acolher em sua casa artistas modernistas. Em 1926, em colaboração com Paulo Prado e Lasar Segall, dona Olívia criou um ambiente separado para os quadros modernos no fundo do jardim, com uma decoração especialmente moderna. Este espaço, todo inspirado por Segall, tinha um piano e lá se realizavam as reuniões com artistas, principalmente os modernistas. Entretanto, Yolanda Penteado teve, aparentemente, pouco contato com estas rodas artísticas e com a arte moderna, pois não menciona isto em sua auto-biografia, *Tudo em cor-de-rosa*. Mesmo assim, ela não deixa de lembrar que:

*tia Olívia sempre misturou artistas com gente da sociedade. É uma arte que não é fácil. Ela sabia fazer isso com perfeição.*²⁸

Sua juventude foi marcada pelo interesse que despertava nas pessoas ao seu redor. Jovem, bonita, culta e alegre, Yolanda colecionava uma legião de fãs. Um deles, amigo da família, era Júlio Mesquita Filho. A afinidade e o entusiasmo de Alberto Santos Dumont, bem mais velho que ela, chegou a preocupar os familiares. O pai da aviação era irmão de seu tio Henrique, casado com sua tia paterna Amália, e não escondeu a afeição pela menina brincalhona que conheceu no Rio de Janeiro. Yolanda despertou, ainda, o interesse de Assis Chateaubriand. Em 1919, ele foi convidado por Afrânio de Melo Franco para se incorporar a um grupo de intelectuais cariocas que tinham fretado um vagão de trem para ir à capital paulista para assistir à estréia da peça teatral *O contratador de diamantes*, de Afonso Arinos. O evento ocorreria em grande estilo, no Teatro Municipal, e a montagem envolvia apenas amadores, escolhidos a dedo entre a elite cafeeira de São Paulo. Após o espetáculo, os convidados vindos do Rio de Janeiro foram homenageados

²⁸ Idem, p. 82.

com um banquete na casa de Alfredo Pujol, na rua Pirapitingui. Yolanda Penteado, ainda adolescente, era uma das atrizes amadoras e foi apresentada à Chatô pelo anfitrião:

Chatô convidou-a para caminharem juntos pelo jardins a foi ali mesmo, um par de horas após conhecê-la, que lhe propôs casamento. Ao recusar de chofre, Yolanda não imaginava que aquele seria apenas o primeiro pedido – apaixonado por ela até o fim da vida, Chateaubriand voltaria a repeti-lo, sempre em vão, dezenas de vezes.²⁹

Ela conta que Chatô pediu-a em casamento, por carta, no mesmo ano, mas não aceitou. Ela dedica muitas passagens de sua auto-biografia a ele, a quem se refere como *o melhor amigo* que já tivera. No decorrer de sua vida, a roda de amizades de Yolanda Penteado incluiu Getúlio Vargas, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Maria Martins e Gilberto Freire.

Separou-se de Jaime Telles, em 1934 e, com 30 anos e sozinha, tornou-se responsável pela Fazenda Empyreo. Por lá passaram alguns dos principais personagens do cenário artístico, intelectual, político e econômico do país. Yolanda Penteado sabia receber e o fazia muitíssimo bem, especialmente em sua fazenda. Durante as primeiras bienais, por exemplo, ela organizou inúmeros jantares para os convidados especiais do evento. A abertura da IV Bienal de São Paulo (1957) se deu na fazenda de Leme, com os convidados transportados em aviões que pousavam na pista construída nas terras de Yolanda e depois cedida ao poder público municipal. Naquela noite, o principal convidado era o presidente Juscelino Kubitschek, que jantou e pernitoou no local.

Yolanda Penteado conheceu Ciccilo na casa de uma prima. Em 1947, enquanto estavam em Roma, casaram-se, por encomenda, no México. De Roma partiram para Paris, onde Ciccilo adoeceu. Por recomendação médica, foram passar uma temporada de sete meses em Davos, no sanatório Schatzalp, onde ocuparam o melhor quarto.

Aparentemente, o casamento de Yolanda e Ciccilo não abalou a amizade dela com Chatô. Yolanda lembra que Chateaubriand fez a apresentação do quadro *Baigneuse*, de Renoir, em sua casa. Ela pediu emprestado os móveis da tia Olívia (que estavam com Maria Penteado), construiu no jardim uma barraca de lona listrada de vermelho e branco e substituiu seus móveis pelos de dona Olívia *para criar um ambiente Renoir*.

Ciccilo gostou muito da festa. Foi uma apresentação muito boa do quadro e uma promoção para o Museu de Arte de Chateaubriand.³⁰

²⁹ MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo, Cia. das Letras, 1995, p. 106.

³⁰ PENTEADO, Yolanda. *op. cit.*, p. 219.

O ambiente *Renoir* de Yolanda foi acrescido da animada orquestra do Oásis, a boate do momento, que fez os convidados entrarem *num samba rasgado até de madrugada*.

A amizade de Yolanda e Chatô incluía, por exemplo, frequentar juntos a Cia. Vera Cruz, de Ciccilo, para observar as filmagens. Para Yolanda, a relação com Chateaubriand tinha gosto de aventura:

Desde bem moça adorei voar, conhecer o Brasil. Durante minha longa amizade com Chateaubriand, cruzamos nosso lindo país de norte a sul, levados pelo seu avião Raposo Tavares.³¹

Ela lembra ainda, com orgulho, que acompanhou Chatô em todas as suas campanhas, em diferentes épocas, especialmente *Asas para o Brasil* (1941) e a *Campanha da Criança* (1945), quando organizou suas famosas festas e jantares para arrecadar fundos.

Guimar Morelo, o antigo funcionário de confiança de Matarazzo lembra, cinco décadas depois, que:

*A ênfase que se dá a Yolanda foi porque ela conseguiu trazer a *Guernica* na II Bienal, mas na verdade ela era a mulher do Matarazzo. Ela nem frequentava o Museu de Arte Moderna, ela aparecia uma vez por mês. Na primeira Bienal ela vinha quando aparecia um embaixador ou um cônsul, para fazer sala, oferecer jantares. Antes da I Bienal, no Trianon, ela organizou um baile para conseguir fundos para a Bienal, antes da construção do caixotão...³²*

³¹ Idem, p. 269.

³² Depoimento de Guimar Morelo à autora, em São Paulo, 16/11/2000.

Uma nova crítica de arte

*Cicilo foi sempre uma pessoa muito complicada. Ele dizia em todas as entrevistas que não entendia de arte. Ele convocava as pessoas que entendiam de arte e sempre se cercou muito bem, coisa que não acontece hoje em dia na Bienal. Se cercava de gente boa, de gente entendida como Lourival Gomes, Sergio Milliet...*³³

São Paulo apresentava, àquela altura, as qualidades necessárias para o amadurecimento do modernismo. Heloísa Pontes³⁴ e Maria Arminda do Nascimento Arruda já apontaram o processo de institucionalização da vida universitária ocorrida nos anos 40 e 50 em São Paulo, que *acabou por alterar o estilo de reflexão, assim como a constituição das organizações de cultura, os museus, os teatros, o cinema, conferiram lastro material à divulgação das obras produzidas no exterior, adensando o processo de trocas culturais*³⁵.

Os novos produtores culturais do pós-guerra não se pensavam como continuadores de qualquer tradição, mas viam-se como interlocutores da ruptura, tentando construir novas identidades, especialmente com relação aos princípios modernistas de 1922.

O estilo acadêmico de cultura passa a constituir um estilo de vida. O saber científico é visto como o fundamento da dignidade e do prestígio profissional. O conhecimento, enfim, começa a exigir novos requisitos: a produção norteada pelos cânones científicos, as reflexões apoiadas em exaustivas referências bibliográficas e erudições pertinentes ao campo da investigação. Ao contrário do que ocorria com as gerações passadas, nos anos 40 e 50, a elaboração de idéias e a atividade intelectual sofriam os rigores das exigências acadêmicas.

A atividade crítica já vinha se transformando desde a virada dos anos 30 para os 40, quando é formado o Grupo Clima (1939) composto por Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, Lourival Gomes Machado, Ruy Galvão de Andrada Coelho, Antônio Cândido, entre outros. Com uma crítica aplicada ao teatro, cinema, literatura e artes plásticas, estes jovens intelectuais formaram-se com os professores (especialmente

³³ Idem.

³⁴ PONTES, Heloísa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo, Cia. das Letras, 1998.

³⁵ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *op. cit.*, p. 14.

os franceses) da Faculdade de Filosofia da USP e acabaram sendo os principais representantes do novo modelo de produção intelectual que ali se inaugurava. Para Heloísa Pontes, novas maneiras de conceber e aplicar o trabalho intelectual estavam sendo introduzidas, e o fato de atuarem ao mesmo tempo como críticos de cultura, acadêmicos e professores universitários, *sinaliza o alcance das transformações que estavam ocorrendo ao longo das décadas de 40 e 50 no sistema cultural paulista*³⁶.

Para Heloísa Pontes, com a morte de Mário de Andrade, em 1945, quatro críticos estavam habilitados a ocupar o vazio deixado por ele: Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet, Luis Martins e Lourival Gomes Machado. Os três primeiros aproximavam-se do estilo intelectual de Mário de Andrade e eram contemporâneos do modernismo. Lourival Gomes Machado era de outra geração e *empenhava-se em exercitar a crítica em moldes mais acadêmicos*³⁷, mas ainda assim apresentava-se como herdeiro das preocupações e das temáticas modernistas. Destes quatro nomes, dois tiveram uma atuação decisiva nas primeiras edições da Bienal de São Paulo: Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet.

A presença de Lourival Gomes Machado (1917-1967), à época Diretor do MAM, foi fundamental para o sucesso da primeira edição da Bienal de São Paulo em 1951. Como Diretor Artístico adaptou o regulamento da Bienal de Veneza às características nacionais, e supervisionou a montagem das instalações e seleção das obras.

Lourival notabilizou-se como crítico de artes plásticas através da revista *Clima*, lançada em maio de 1944, onde era também o diretor. A carreira de crítico teve origem no seio da academia. Em 1934, ingressou na Faculdade de Direito e dois anos depois, na de Filosofia. Em 1943 fundou, juntamente com Décio de Almeida Prado, o Grupo Universitário de Teatro, que acabaria mais tarde integrado à E.A.D, juntamente com o Grupo Experimental de Teatro organizado por Alfredo Mesquita. Por ocasião da criação do Teatro Brasileiro de Comédia (1948) Lourival e Décio também estiveram presentes, o primeiro como autor de uma peça trabalhada pelo grupo e o segundo como encenador num espetáculo amador. Vinha de uma família pernambucana sem projeção no campo literário, político ou científico da época³⁸. Filho de um comerciante nesta situação, precisou trabalhar para financiar parte de seus estudos universitários. Talvez por esse motivo tenha se lançado na carreira acadêmica e jornalística, buscando firmar-se de um modo mais profissional que seus companheiros do Grupo *Clima*. Lourival tentou atrair

³⁶ PONTES, Heloísa. *op. cit.*, p. 14. Sobre o assunto, ver também PEDROSA, Célia. *Antônio Cândido: a palavra empenhada*. São Paulo/Niterói, Edusp/Eduff, 1994.

³⁷ PONTES, Heloísa. *op. cit.*, p. 23.

³⁸ *Idem*, p. 107.

para si as demandas de Mário de Andrade, mas visou superar o amadorismo e o experimentalismo no plano intelectual a partir, como o próprio Mário dizia, de uma *consciência profissional*. Em 1946, tornou-se redator de política internacional do jornal *O Estado de São Paulo* e, em 1949, foi convidado por Ciccilo Matarazzo para o cargo de diretor artístico do seu Museu. Nos dois anos de sua gestão ergueu a primeira Bienal de São Paulo e organizou, juntamente com Benito Duarte, as sessões cinematográficas do MAM.

Sérgio Milliet (1898-1966) era o outro nome candidato à sucessão de Mário de Andrade na atividade crítica e que acabou se tornando uma das peças-chave das primeiras bienais de São Paulo. Foi primeiro secretário na I Bienal e Diretor Artístico entre a segunda e a quarta bienais e, sem dúvida, foi um dos responsáveis pela continuidade da Bienal naquelas frágeis primeiras edições. Milliet já aparecia no cenário cultural brasileiro desde os ímpetus modernistas dos anos 20, quando participou da Semana de Arte Moderna com seus poemas em francês, passando pela criação da Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) em 1932³⁹, e pelo Departamento de Cultura do Município de São Paulo dirigido por Mário de Andrade entre 1935 e 1938. Sérgio Milliet ocuparia a direção artística até a IV Bienal, mas continuaria participando da sua organização, como assessor, entre 1963 e 1965.

Citando Antônio Cândido, Lisbeth Gonçalves considera Milliet como o *homem ponte* entre a geração modernista e a geração de artistas que surgiram nas décadas de 30 e 40. Naquele momento, as estreitas relações entre críticos e artistas favoreciam a consolidação do modernismo nas artes plásticas especialmente por conta dos salões de arte moderna, onde foram geradas as bases para a criação de instituições veiculadoras de arte moderna. Milliet era *consciente defensor da criação de entidades voltadas para a ação organizada em prol da arte moderna na cidade*⁴⁰ e por isso seu nome liga-se, entre outras coisas, à criação do Departamento de Cultura, da Biblioteca Municipal, do Museu de Arte Moderna e da Bienal.

Ainda de acordo com Lisbeth Gonçalves, Sérgio Milliet da Costa e Silva nasceu em São Paulo, no dia 20 de setembro de 1898, numa casa na rua da Consolação, em frente ao prédio da Biblioteca Municipal, da qual viria a ser diretor. Seu pai era um comerciante de ferragens; a mãe, de origem francesa, descendia do primeiro agente consular da França, em Santos. Adquiriu conhecimentos de Sociologia em Genebra e em

³⁹ Cf. ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 43.

⁴⁰ GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1992, p. XV.

Berna nos longos anos de sua educação suíça, impregnando-se de discussões acerca da 'verdade' e da 'objetividade' que ocupava todo o pensamento europeu a partir do reconhecimento do valor da ciência para o conhecimento da realidade. Assim, como crítico, trazia a sociologia como principal eixo de reflexão. A partir da aproximação das posições do cristianismo social ou socialismo cristão que proliferavam na Suíça durante os anos em que lá morou, Sérgio Milliet foi mais tarde tocado diretamente pela questão engajamento/não engajamento e o papel do intelectual no seu tempo. No Brasil dos anos 30 foi um dos primeiros a aderir ao Partido Socialista, tendo inclusive participado da Revolução de 1932 transferindo informações ⁴¹. Nas noites paulistanas passou a freqüentar a casa de Paulo Duarte, onde conviveu intensamente com intelectuais e políticos de tendência liberal, em encontros que resultaram na idealização do Departamento de Cultura em meados dos anos 30. Ao mesmo tempo, colaborava na Escola de Sociologia e Política desde sua abertura, primeiro como secretário (1933-1935), depois como professor (1937-1944) e, mais tarde, como tesoureiro (1941-1946).

No Departamento de Cultura dirigiu a Divisão de Documentação Histórica e Social, em articulação com a Escola de Sociologia e Política. Sob sua direção, a Divisão desenvolveu pesquisas sociológicas ao lado de Bruno Rudolfer, também diretor da Escola de Sociologia e Política, e do americano Samuel Lowrie. Foi secretário, entre 1935 e 1946, da Revista do Arquivo, publicação do Departamento. Ao lado de Mário de Andrade, Milliet prestou grande contribuição na sua reformulação, passando a publicar textos de antropologia e sociologia, etnologia, folclore, linguística, arte, etc ⁴². Em 1943, já sob a intervenção do Estado Novo na prefeitura de São Paulo, Milliet é transferido pelo prefeito Prestes Maia, da Divisão de Documentação Histórica e Social para a Divisão de Bibliotecas, vindo a atuar na Biblioteca Municipal (hoje Biblioteca Mário de Andrade), até a sua aposentadoria em 1959.

Na Biblioteca criou a Seção de Arte (1945), que hoje leva o seu nome. A iniciativa da criação deste órgão vinha das preocupações que o rondavam desde pelo menos 1938, quando já se mostrava insatisfeito com os salões de arte moderna surgidos nos anos 30 ⁴³, principalmente pelo caráter efêmero ou pela falta de um apoio

⁴¹ Idem, p. 20 e 57.

⁴² Cf. OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. *Colonizadores do futuro: cultura, Estado e o Departamento de Cultura do Município de São Paulo (1935-1938)*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais na PUC-SP, em 1995.

⁴³ SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) e o CAM (Clube dos Artistas Moderno) em 1932, os salões de Maio (1937, 1938, 1939), os da Família Artística Paulista em 1938, 1939, 1940) e os do Sindicato dos Artistas Plásticos (1937-1949).

institucional mais estruturado. Milliet destacava a necessidade de se criar instituições fundamentadas por ações mais organizadas, voltadas para a arte moderna na cidade. Naquele momento, em 1938, o crítico já anunciava que se fazia sentir a criação de um museu de arte moderna em São Paulo ⁴⁴. A criação da Seção de Arte, pioneira no meio artístico paulistano, surgiu como consequência do projeto de criação desse museu de arte moderna. A Seção passou então a oferecer um panorama sistemático e atualizado da história da arte universal, formando e informando um público através de livros especializados e organizados com avançadas técnicas museológicas. Além disso, a Seção de Arte da Biblioteca formou o primeiro acervo público de arte moderna brasileira, adquirindo e expondo, a partir de 1944, obras de artistas brasileiros. A Seção reuniu um importante acervo de originais e de reproduções, organizando mostras didáticas sobre a história da arte, envolvendo grandes artistas e movimentos artísticos ⁴⁵. A idéia do museu de arte moderna só começaria a ser concretizada apenas três anos mais tarde, quando foi fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo por iniciativa de Ciccilo Matarazzo.

Foi n' *O Estado de São Paulo* que Sérgio Milliet começou, a partir de 1938, a desenvolver uma atividade mais regular voltada às artes plásticas, onde buscava atuar didaticamente junto ao público, com o objetivo de afastá-lo dos preconceitos contra a arte moderna. Esta preocupação didática, ponto central na sua atividade como crítico, seria levada para a organização das bienais. Para Antônio Bento, assessor da Bienal de São Paulo e membro do júri de seleção na terceira edição, o trabalho desenvolvido por Milliet na II, III, e IV bienais marcou o ponto alto da sua atuação crítica ⁴⁶.

Ao longo da década de 50, o projeto de Sérgio Milliet reforçou o internacionalismo na arte, movimento que já vinha se manifestando de modo gradativo em eventos anteriores mesmo às bienais, entre os quais os Salões de Maio e o advento dos museus em São Paulo. Milliet trouxe para a crítica o cosmopolitismo de sua formação européia: nunca assumiu a ótica da 'cultura nacional' e nunca prostrou-se em reverência pelo que era importado. Era um polivalente que escrevia com igual propriedade de conhecimentos sobre literatura e artes visuais, sociologia e política, filosofia e psicologia. Com gosto pelas viagens e atento, Milliet inaugurou um novo perfil profissional no meio até então dominado por bacharéis apegados a frases rebuscadas, egressos da advocacia ou da medicina, no geral contrários às novas linguagens.

⁴⁴ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Reboló. *op. cit.*, p. 79.

⁴⁵ *Idem*, p. 78.

⁴⁶ *Idem*, p. 87.

Mas o campo da crítica literária estava passando por transformações e o *homem ponte* via emergir uma nova geração de críticos, fundamentados sobre outras bases. O crítico Mário Barata aponta que um dos marcos dessa transformação foi a realização do Congresso Nacional dos Críticos, em 1951, no edifício dos Diários Associados, onde também localizavam-se o MASP e o MAM. Na época, a Associação dos Críticos, organizadora do evento, era presidida por Sérgio Milliet. Para Barata, o encontro foi *uma espécie de tomada de consciência profissional da crítica*⁴⁷, que até então apresentava-se como um produto mais literário nas mãos de Mário de Andrade, Murilo Mendes, Geraldo Ferraz e do próprio Milliet.

⁴⁷ COCCHIARALE, Fernando e GEIDER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987, p. 115.

Biblioteca
Nadir Gouvêa Kfoury
PUC/SP

Museu de Arte Moderna de São Paulo

1ª BIENAL SÃO PAULO
BRASIL

MUSEU DE ARTE MODERNA

OUTUBRO DEZEMBRO 1951

O MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

A medida que as obras de arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. A exponibilidade de um busto, que pode ser deslocado de um lugar para outro, é maior que a de uma estátua divina, que tem sua sede fixa no interior de um templo.¹

O clima do final dos anos 40 era de renovação. O fim da guerra trazia novas esperanças e a crença de que uma nova vida começava. Em São Paulo, o pós-guerra trouxe uma renovação não só econômica, mas também cultural.

Desde a fundação do SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) estreitavam-se as relações entre os artistas, e entre eles e o público, num processo de aglutinação e irradiação das idéias modernistas. Sérgio Milliet e Mário de Andrade, entretanto, já pensavam num museu de arte moderna com bases mais amplas, voltando-se para a aproximação e formação de um possível público e a comunidade em geral. Pretendiam que este museu fosse uma ação organizada dentro da plataforma modernista de atualizar a inteligência brasileira. Além dessa herança modernista, os dois intelectuais também eram estimulados pela orientação política que impregnava a intelectualidade paulista (especialmente após a Revolução de 1932): os ideais liberais democráticos. Assim, a idéia de criar esse museu nasceu no mesmo impulso que criou o Departamento de Cultura de São Paulo, tanto que Sérgio e Mário pensavam que este museu deveria ser ligado ao Departamento.

Entre o final dos anos 30 e o início dos 40, Sérgio Milliet, como professor da Escola de Sociologia e Política, estava em contato com representantes americanos interessados na política de aproximação com os países latino-americanos. Em 1942, o dr. David Stevens, diretor da Divisão de Humanidades da Fundação Rockefeller, visitou a Escola e doou cinco contos de réis destinados à constituição de uma acervo bibliográfico à pesquisa social, repetindo a atitude em 1944 e 1946. O adido cultural do Consulado Americano em São Paulo, Carleton Sprague Smith, era também professor na Escola de Sociologia e Política e, portanto, colega de Milliet. O americano empolgava-se, àquela altura, com a idéia da criação de um museu de arte moderna, acabando por

¹ BENJAMIN, Walter. 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica'. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. vol. I.* São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 173.

tornar-se um intermediário deste processo junto à Fundação Rockefeller ². Segundo Lisbeth Gonçalves, em 1946, São Paulo recebeu a primeira doação de Nelson Rockefeller para a constituição de um museu, num total de sete obras que ficaram sob a guarda do Instituto dos Arquitetos do Brasil ³ que, na época, tinha como presidente Eduardo Kneese de Mello. Por conta das melhores condições de acolhimento, as obras permaneceram na Biblioteca Municipal, provavelmente na Seção de Arte criada por Milliet no ano anterior ⁴. A entrega dos trabalhos, uma solenidade festiva, ocorreu na Biblioteca, e foi montada uma mostra destas doações em novembro de 1946, quando foram apresentadas ao público. A partir deste momento, cresceu rapidamente o número daqueles que apoiavam o projeto do museu, envolvendo arquitetos, jornalistas, intelectuais e artistas que se encontravam nas sucessivas reuniões no Instituto dos Arquitetos. Chateaubriand e Ciccilo também aderem ao projeto, participando das reuniões no IAB. A partir do aval americano, Matarazzo passou a encabeçar a lista daqueles que apoiavam esta idéia. Segundo Vilanova Artigas, em depoimento à Lisbeth Gonçalves:

A palavra final que leva ao encaminhamento do processo de criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo sob a liderança de Matarazzo surge numa reunião de Nova Iorque, da qual ele participa, quando bolsista no Estados Unidos. Carleton Sprague Smith é o porta-voz de Rockefeller, falando do seu interesse pela participação daquele empresário no projeto. ⁵

A relação entre Ciccilo e a Fundação Rochfeller reflete um período específico de expansão do capitalismo internacional, que exigiu também mudanças na atuação dos representantes da burguesia local. Florestan Fernandes já descreveu este momento em *A revolução burguesa no Brasil*. Para ele, a transição do capitalismo competitivo para o monopolista marcou um período de crise do poder burguês, acompanhada pelo deslocamento de um modelo francês de revolução burguesa para um modelo aberto à penetração das grandes corporações estrangeiras ⁶. Este deslocamento foi fruto de uma tripla pressão, uma interna e duas externas: a primeira delas, a partir de um capitalismo monopolista mundial, ameaçando vários interesses econômicos internos e o poder de certos setores da burguesia brasileira; uma procedente do proletariado e das massas populares, forçando a burguesia a aceitar um novo pacto social; outra, procedente das

² Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. *op. cit.*, p. 80.

³ A doação total foi de 13 obras, entre guaches, óleos, têmperas e um móbile, que foram divididas entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *op. cit.*, p. 291.

⁴ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. *op. cit.*, p. 81.

⁵ Idem, p. 82.

⁶ Cf. FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975, p. 215-216.

proposições assumidas pela intervenção direta do Estado na esfera econômica, que mantinham o Brasil num capitalismo dependente e subdesenvolvido e atemorizava a iniciativa privada interna e externa.

Setores dominantes das classes alta e média aproximaram-se para a *conquista de uma nova posição de força e de barganha* que garantisse, desta forma, condições materiais e políticas para a aceleração do crescimento econômico, assim como o *aprofundamento da acumulação capitalista que se inaugurava*⁷.

Com isso, a burguesia ganhava condições mais vantajosas para estabelecer uma relação mais íntima com o capitalismo financeiro internacional e para reprimir qualquer ameaça operária ou popular de subversão da ordem. No limite, a burguesia acumulava forças para transformar o Estado em instrumento exclusivo do poder burguês, tanto no plano econômico, quanto no social ou político.

A dominação burguesa, ao contrário da dominação senhorial, surge, assim, como uma composição de poder heterogênea: com uma base nacional e outra internacional. Esta burguesia mudou seu relacionamento com o poder político estatal e o funcionamento do Estado, mudando sua capacidade de relacionamento com o capital financeiro internacional e com a intervenção do Estado na vida econômica, ganhando maior controle da situação interna. As grandes corporações, provenientes das nações hegemônicas, passaram a concorrer fortemente entre si pela expansão induzida das denominadas economias periféricas, o que se configurou, segundo Fernandes, *numa segunda partilha do mundo*⁸. Foi neste contexto que se deu a aproximação entre Ciccilo Matarazzo e a Fundação Rockefeller. No momento em que o capitalismo monopolista investia suas energias nas nações do continente latino-americano, a burguesia mudava sua estratégia com relação ao poder político e passava a atuar com vistas ao capital internacional.

A ligação do fundador do MAM com a arte moderna, entretanto, não era muito antiga. Para ele, o interesse pela arte sempre foi uma pequena contravenção dentro da tradição da família, sempre mais preocupada com os assuntos empresariais e econômicos. Além disso, a arte moderna não foi a sua predileta durante muito tempo. Como mostra em sua biografia:

eu sempre me interessei por arte. Não sei por que. Nós somos uma família essencialmente de homens de negócios, mas eu sempre tive ligações com a arte. Devo confessar que

⁷ Idem, p. 216.

⁸ Idem, p. 253.

quando comecei, 30, 40 anos atrás, era o acadêmico mais acadêmico de todos. Gostava de pintura clássica, de tudo o que se parecesse o mais possível comigo. Depois comecei a ver a evolução da arte...⁹

Os contatos de Ciccilo Matarazzo com o mercado de arte internacional através do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (leia-se Fundação Rockefeller) foram fundamentais na organização desse evento, mas, também, seus breves contatos com uma certa vanguarda artística devem ser considerados. Não que ele fosse um vanguardista ou pertencesse a algum grupo dissidente, mas era amigo pessoal de artistas da vanguarda italiana como Alberto Magnelli, consagrado nas bienais de Veneza e também na III Bienal de São Paulo, em 1955 ¹⁰, e orgulhava-se desses contatos pessoais. Durante os meses Ciccilo Matarazzo e Yolanda estiveram em Davos puderam conviver com pessoas que lhes revelaram o mundo das artes. Na Europa e nos Estados Unidos este mundo já significava um estilo de vida bastante diferente do provincianismo vivido por aqui.

Chamando para si a responsabilidade da criação do Museu, Ciccilo registrou apenas que *já planejava* a organização de um Museu de Arte Moderna por ocasião de sua estadia no sanatório ¹¹. Lá conheceu o museólogo Nierendorf, diretor do Museu Guggenheim, com quem idealiza de uma exposição de arte abstrata para a abertura do Museu. Segundo Yolanda Penteado, os sete meses que lá passaram foram de grande importância para a estruturação do Museu de Arte Moderna ¹². Nierendorf, com quem tinham uma convivência diária no cenário de *Montanha Mágica*, havia pertencido à Bauhaus e durante a guerra tinha ido para os Estados Unidos, onde lidou com arte e freqüentava as rodas modernistas. D. Yolanda conta que:

Ciccilo havia tido, pela primeira vez, a idéia de fundar o MAM em São Paulo, com Carlos Pinto Alves, mas essa idéia não tinha sido concretizada. ... Nierendorf deu fórmula nova às idéias do Ciccilo. ¹³

Carlos Pinto Alves era casado com a artista plástica Moussia Pinto Alves, que o colocava a par das discussões sobre arte e também favoreceu a aproximação de Ciccilo com Carleton Sprague Smith.

⁹ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *op. cit.*, p. 31.

¹⁰ Engajado no abstracionismo desde a década de 10, Magnelli passou pelo cubismo e futurismo, trabalhando com Umberto Boccioni, Carrà e com o escritor Filippo Marinetti. Em 1915, fez seus primeiros quadros abstratos e, na década de 40, orientou a formação do acervo do MAM de São Paulo.

¹¹ Cf. PENTEADO, Yolanda. *op.cit.*, p. 34.

¹² Idem, p. 174.

¹³ Idem.

Através do contato com Nierendorf, é estabelecido um acordo entre Ciccilo Matarazzo, responsável pelo MAM-SP e Nelson Rockefeller, da *Standart Oil*, estabelecendo a fusão das atividades do museu paulista e do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque ¹⁴. Mas as relações com Rockefeller para a criação do MAM de São Paulo já tinham sido iniciadas anos antes de Ciccilo atentar para esta questão e dizem respeito às articulações do envolvimento do Brasil nas transformações da economia mundial.

O amigo e pintor italiano Alberto Magnelli foi à Davos passar uma temporada com o casal brasileiro, integrando a roda que discutia e apreciava arte moderna durante os longos e gelados dias no sanatório:

*Desses encontros todos saiu muita coisa boa. Ciccilo pediu a Magnelli que fizesse a escolha da coleção de quadros franceses. Homem íntegro, excepcional como artista e criatura humana, Magnelli comprou os quadros diretamente no atelier dos pintores, em condições muito favoráveis. E sua escolha foi a melhor possível. Ciccilo teve muita visão comprando primeiro os quadros e pensando depois no prédio para guardá-los. Teve ainda a seu favor o câmbio, nessa ocasião muito baixo na Europa, pois era logo depois da última guerra.*¹⁵

Ciccilo e Yolanda, em começo de casamento, praticamente em lua-de-mel, apaixonavam-se pelo mundo da arte. Deixando Davos, já em Roma, Ciccilo presenteava sua esposa com um Modigliani: *era meu aniversário. Fiquei radiante e orgulhosa*. O casal, que até o momento havia tido pouco contato com a arte moderna, transformava-se em grande comprador.

Yolanda Penteado conta que:

*comprados os quadros, tivemos dificuldade em trazê-los para o Brasil. Raul Bopp, então Consul brasileiro em Berna, levou-me a Zurique e apresentou-me ao deputado federal José Armando Affonseca. Como os quadros eram na maioria destinados ao Museu de Arte Moderna, não tive constrangimento em pedir-lhe que os juntasse à sua bagagem. José Armando foi muito elegante e trouxe os quadros para o Brasil.*¹⁶

O nome de Sérgio Milliet apareceu como aquele a quem se poderia entregar a direção do Museu, mas ele não podia acumular esta função com a de diretor da Biblioteca Municipal. Para a direção do Museu foi convidado, então, o crítico francês Léon Degand ¹⁷. Sérgio Milliet permaneceu numa das comissões artísticas do Museu (Pintura e Escultura) e, mais tarde, integrou o Conselho Administrativo da Bienal.

Em julho de 1948 o MAM teve seus estatutos legalizados. O Museu de Arte Moderna de São Paulo seria inaugurado em 08.03.1949 no Edifício Guilherme Guinle,

¹⁴ 'A Bienal da IBEC', jornal *Hoje*, 15/08/1951.

¹⁵ PENTEADO, Yolanda. *op. cit.*, p. 177.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. *op. cit.*, p. 86.

localizado à Rua 7 de abril nº 230, sede dos Diários Associados. O espaço, cedido por Chatô, situava-se no mesmo prédio que também abrigava o MASP, em três de seus andares. Guimar Morelo, que trabalhou no MAM naquela época, lembra que a ala da frente era ocupada pelo MASP, que hoje está na Paulista. Na ala dos fundos, no quintal, era o MAM.¹⁸

Tanto o MASP quanto o MAM carregavam consigo promessas civilizatórias relativas às ações de grupos esclarecidos da classe dominante, ou dos seus representantes, que desenvolviam uma pedagogia em relação à sociedade, tendo em vista educá-la.¹⁹ Estes dois museus de arte paulistanos foram criados numa conjuntura tensa, num momento fervilhante de debates onde artistas, intelectuais e escritores, polarizavam-se em torno das polêmicas sobre a cultura de participação da arte social, base dos conflitos entre novas e antigas gerações que desaguavam na questão do realismo e abstracionismo.

Para a abertura do museu, René Drouin e Léon Degand (o primeiro diretor do MAM), encarregaram-se da organização da primeira exposição de arte abstrata que os paulistas veriam. A mostra Do figurativismo ao abstracionismo, apesar do nome, só trazia trabalhos abstracionistas.

Patrícia Galvão, a Pagú, não deixou de levantar suas críticas ao Museu a ao seu fundador:

Uma galeria parisiense (o fator marchand) emprestou numerosos quadros para a inauguração festiva e 'abstrata' do MAM. Como essa exposição marcava uma orientação, é claro que Cicilo Matarazzo, de sua posição de capitão da indústria, passava para a de sustentáculo da corrente mais revolucionária de arte a aparecer por estes brasis, ou seja, a corrente abstrata, embora já fizesse muito tempo que os abstratos andassem a fazer coisas pelo mundo afora, pois desde a heróica década de 20, eles surgiram com os holandeses, os russos construtivistas.²⁰

O Museu nasceu com o objetivo de:

- a) adquirir, conservar, exigir e transmitir à posteridade, obras de arte moderna;
- b) incentivar o gosto artístico no campo da plástica, da música, da literatura e da arte em geral.

Na verdade, como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, modelo de todos os museus do mesmo nome pelo mundo ocidental, a principal função do museu é a de apresentar a arte moderna ao público.²¹

¹⁸ Depoimento de Guimar Morelo à autora, em São Paulo, 16/11/2000.

¹⁹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *op. cit.*, p. 280.

²⁰ GALVÃO, Patrícia. 'Considerações sobre a Bienal e os limões do primeiro prêmio', *Fanfulla*, 31/10/1951.

²¹ AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* *op. cit.*, p. 238.

O Museu deveria ainda realizar uma série de festivais artísticos, de cinema em especial, paralelamente às artes plásticas.

O Jornal de Notícias registrou, em 1951, que:

*os elevadores de acesso (ao MAM) estão numa sala além do grande hall do majestoso Edifício Guilherme Guinle. Numa área aproximada de 500m² tem o MAM uma grande sala de exposições e outra pequena, onde se realizam mostras periódicas. Uma sala de cinema de 170 lugares é também auditório para conferências, recitais e cursos sobre arte. As exposições bem como os cursos são em geral periódicos, sendo o acervo do museu constituído por 200 telas de autores contemporâneos. ... No bar do Museu está o encantamento de grande número de seus frequentadores, porque exatamente no bar surgem os contatos, trocam-se impressões sobre cinema, pintura e poesia, deixando-nos uma sensação de vida que não podemos encontrar em outros ambientes. Talvez porque sejam os frequentadores do Museu, sócios, há cerca de três mil, talvez porque ao lado das exposições existe um bar, registra-se no MAM um certo ar vago de boemia que desperta imediatamente a simpatia do visitante.*²²

A imprensa em geral, bem como o meio artístico, apoiaram com entusiasmo a abertura do MAM em São Paulo, apesar da polêmica em torno da arte abstrata que este evento inaugurava. Um dos diretores da entidade, Roberto de Paiva Meira, pessoa da confiança de Matarazzo Sobrinho (e que com ele viria a trabalhar na Comissão do IV Centenário) defendia a iniciativa:

*A inauguração do Museu de Arte Moderna com uma exposição de arte abstrata é mera coincidência. Não exprime uma tendência de seus diretores que apoiarão e divulgarão toda a chamada arte moderna.*²³

Segundo Aracy Amaral:

*o Museu seria o mais eficaz veiculador das novas informações internacionalistas, em particular o abstracionismo, que florescia tanto no Rio como em São Paulo, a partir desse estímulo externo, e fazendo surgir na capital paulistana, a partir de inícios dos anos 50, dois grandes grupos: o dos abstracionistas vinculados ao Atelier Abstração, de Samson Flexor, e o dos abstracionistas geométricos, liderados por Waldemar Cordeiro, a partir do manifesto Ruptura.*²⁴

A concorrência com o MASP e com Chatô sempre estiveram presentes. Ibiapaba Martins, jornalista e diretor do MAM naqueles seus primeiros anos, tentava traçar os limites e as diferenças entre as duas instituições salientando que:

*o caráter popular do MAM, em contraposição ao elitismo que rodeava o ambiente do MASP, evidencia-se na medida em que 'qualquer pessoa' pode dele se associar 'mediante módica mensalidade' e isso 'sem distinção de classe', participando assim do incentivo ao 'movimento artístico nacional, colecionando e oferecendo à visitação pública a produção de artistas brasileiros.'*²⁵

²² 'O Museu de Arte Moderna segue trazendo o melhor', *Jornal de Notícias*, 09/05/1951.

²³ Apud AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* op. cit., p. 236.

²⁴ Idem, p. 237.

²⁵ Idem, p. 237.

O MAM deveria ainda estabelecer contato entre os movimentos de outros países e os nacionais, promovendo o mais amplo intercâmbio através de exposições, de conferências e da instituição de bolsas de estudo para a América do Norte e a Europa. Ainda segundo Ibiapaba Martins, cogitava-se também organizar

*apresentações com quadros das coleções particulares existentes em São Paulo e na capital da República, exposições em bairros populares e no interior do Estado, da edição de revista e – empreendimento arrojado – da organização de um festival nos moldes da Bienal de Veneza, com prêmios para autores nacionais e estrangeiros em todos os ramos. Sua realização é projetada para 1951, ou para a ocasião em que for comemorado o quarto centenário da cidade, em 1954.*²⁶

A organização de uma mostra bienal inspirada em Veneza já estava nos planos de Ciccilo desde os primeiros momentos de atividade do MAM. Guimar Morelo, funcionário do MAM recorda:

*Ciccilo foi para a Bienal de Veneza e veio com a idéia de fazer uma bienal em São Paulo. Como havia muita rivalidade entre Ciccilo e Chateaubriand – Chatô com o Museu de arte e Ciccilo com o de Arte Moderna- o Matarazzo sempre buscava fazer mais. Chateaubriand comprava mil quadros, mandava o Bardi ir para a Itália comprar obras, chegava com um Cezanne e fazia um bruto de um carnaval. E o Matarazzo acabou de fazer carnaval com a Bienal. Todo mundo na época achava que ele estava louco, fazer uma Bienal é sempre uma coisa complicada...*²⁷

A Bienal de São Paulo nasce atrelada ao Museu de Arte Moderna como uma das atividades desenvolvidas pelo Museu. É o MAM que se encarregará de organizar as bienais, até o início dos anos 60, quando então ela se tornará uma entidade autônoma, uma Fundação.

Mário Pedrosa comenta que Ciccilo, na volta de suas idas e vindas à Itália, teria interpelado Lourival Gomes Machado (o segundo diretor do MAM, em menos de um ano de existência), sobre quanto custava uma bienal. O diretor assustou-se, temendo que os encargos gigantescos comprometessem o Museu ainda em formação. Lourival Gomes Machado confessaria mais tarde que foi um dos mais acirrados opositores da criação da Bienal, justamente por conta da fragilidade do museu, mas venceu, naquele momento, o entusiasmo de Ciccilo²⁸. Pouco mais de uma década depois, os temores de Lourival G. Machado fariam mais sentido: com a Bienal ganhando força e transformando-se em entidade autônoma, o MAM seria praticamente extinto, ainda que por um período.

A dupla MAM/Bienal acabou por tornar-se um dos principais pontos de apoio de artistas e intelectuais ávidos por alinhar-se com a arte da Europa e dos EUA. Para

²⁶ Idem.

²⁷ Depoimento de Guimar Morelo à autora, em São Paulo, 16/11/2000.

²⁸ ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao Museu*. São Paulo, Perspectiva, 1976, p. 221.

Aracy Amaral, o surgimento dos museus e das bienais de São Paulo trouxeram uma transformação no meio artístico paulistano, especialmente, pelas exposições regulares, a constituição de acervos, a criação da Cinemateca Brasileira, que funcionava junto ao MAM, e a oferta de cursos não-acadêmicos de desenho, gravura, tecelagem, publicidade e outros. Para ela:

Todas essas iniciativas constituíram-se em pontos de partida marcantes no desenvolvimento de um meio que até então era pontilhado irregularmente por exposições individuais em raras galerias e por coletivas anuais que, pela indiferença para com as obras expostas, pouco estímulo representavam. Se em São Paulo, até meados da década de 40, os únicos locais possíveis de expor eram a Galeria Itá, e a Galeria Prestes Maia para coletivas, no Rio, também nesse mesmo período, os locais de exibição continuaram praticamente os mesmos depois de longos anos: o salão da A.B.I., o Palace Hotel e a Escola Nacional de Belas Artes.²⁹

O MAM pôs o Brasil no mapa da arte internacional por meio de suas Bienais, cuja primeira edição foi realizada apenas dois anos após a abertura do Museu. A pretensão de projetá-lo no exterior fez com que passasse a ser o responsável (inclusive financeiramente) pela escolha da representação brasileira na Bienal de Veneza. Por questões políticas, o Museu deixou de ser responsável pelas Bienais de São Paulo e viu seu acervo ser transferido, no início dos anos 60, para a Universidade de São Paulo, para a criação de um outro museu, o de Arte Contemporânea (MAC), ligado àquela Universidade. Mário Pedrosa comenta que, pela excessiva ligação com a Bienal, que de alguma forma acabou tornando-se um organismo auto-suficiente e poderoso, o MAM acabou por ser estrangulado:

o museu, por isso mesmo, nunca chegou a ser um autêntico museu e acabou sendo sumariamente dissolvido, o seu acervo expedido em troca de favores e títulos para a Universidade de São Paulo, e suas instalações museográficas apropriadas para servir de fundo à Fundação Bienal de São Paulo, entidade privada autônoma.³⁰

A partir desse golpe, a história do MAM passa a ser a história da luta para reativação do museu³¹, tentando colocá-lo, de novo, entre os principais do país.

No final dos anos 60, o Museu é instalado numa dependência do Parque do Ibirapuera, cedida pelo prefeito Faria Lima³². A insistência de uma parte dos velhos sócios manteve a entidade viva, especialmente Oscar Pedroso Horta. Eles mostravam-se inconformados com a dissolução da entidade que já havia conseguido renome no Brasil e

²⁹ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico. op. cit.*, p. 261.

³⁰ PEDROSA, Mário. *Política das artes. op. cit.*, p. 218.

³¹ Ver site do MAM-SP: www.mam.org.br

³² Cf. PEDROSA, Mário. *Política das artes. op. cit.*, p. 218.

fora dele e, além do mais, já havia se tornado uma tradição cultural viva em São Paulo.

O MAM já possuía um acervo razoável quando foi cedido ao MAC. Este acervo foi composto a partir de doações, – como as de Ciccilo e Yolanda, e mesmo algumas de Nelson Rockefeller – mas, principalmente, através dos 'prêmios aquisição' das bienais de 1951 a 1963. Wolfgang Pfeiffer, diretor da entidade durante vários anos, conta que a imprensa da época destacava mais os 'grandes prêmios' da Bienal, mas os prêmios aquisição nem foram considerados tão importantes pela opinião pública e pela crítica. Para Pfeiffer:

*São eles, entretanto, que nos interessam agora mais, porque as obras laureadas eram destinadas 'a propriedade do Museu de Arte Moderna de São Paulo' pelo regulamento do certame. Elas de fato enriqueceram substancialmente a coleção do jovem museu. Foi uma fonte segura, mesmo que às vezes também os artistas contemplados com prêmios regulamentares deixaram obras, agradecendo a distinção ou facilitando a sua compra pelo Museu. Como a coleção ainda estava em fase de formação, as obras de diferentes correntes e movimentos foram todas bem recebidas.*³³

Na I Bienal, por exemplo, o prêmio aquisição foi dado a Tarsila do Amaral, com o quadro Estrada de Ferro Central do Brasil, que passou a compor, posteriormente, o acervo do museu. Mas, no total, o MAM absorveu 48 obras da I Bienal, 34 com prêmios de aquisição e 14 com prêmios regulamentares. Nada mal para uma instituição bastante nova e com acervo precário.

Em 1964, as instalações do MAM deram lugar a Fundação Bienal e seu acervo foi para o museu da Universidade de São Paulo. Segundo Wolfgang Pfeiffer, esta transformação em boa parte foi causada pelo desejo do presidente da entidade em dar um caráter independente e autônomo para o futuro das bienais, como igualmente um apoio oficial para o Museu³⁴. Na biografia de Ciccilo consta que o acervo do MAM, pelo vulto e valor atingidos, constituía preocupação para o sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. Seu espírito público sentia que esse acervo não podia continuar na dependência de pessoas, perecíveis, e sim passar à de entidade perecível³⁵.

Sendo impossível reaver o acervo original perdido, as sucessivas gestões diretivas lutaram para a criação de uma nova coleção, agora voltada, sobretudo, para a arte brasileira moderna e contemporânea. Através de aquisições, mas, principalmente, através de doações feitas por colecionadores e artistas, o Museu de Arte Moderna de São

³³ PFEIFFER, Wolfgang. 'Relações históricas entre o MAM, a Bienal e o MAC'. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. *As bienais no acervo do MAC (1951-1985)*. (catálogo). São Paulo, MAC, 1987. P. 17.

³⁴ Idem, p. 18

³⁵ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *op. cit.*, p. 171.

Paulo conseguiu, aos poucos, recolocar-se no cenário museológico da cidade, mas com um acervo aquém daquele sonhado pelos seus organizadores.

Além dessa luta pela recuperação de um acervo decente, o MAM tem enfrentado grandes conflitos em relação ao seu espaço físico. Ele está localizado sob a marquise do Parque do Ibirapuera e, por conta do processo de tombamento pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), encontra-se impedido de realizar qualquer modificação em sua estrutura. Assim, um espaço já reduzido para o funcionamento do Museu enfrenta ainda o problema do tombamento para a preservação das obras de Oscar Niemeyer, autor do projeto do parque e de todas as suas construções.

Em 1998, o MAM corria o risco de ser expulso do Parque do Ibirapuera³⁶ e sua presidente, Milú Villela, já pensava em construir uma nova sede fora do parque, buscando uma área onde se construiria um novo MAM em módulos. Ao que parece este processo já teve início, com o Museu se apresentando hoje pulverizado por outros espaços, como os shoppings Higienópolis e Villa Lobos. Uma das propostas para que o MAM permanecesse dentro do Parque do Ibirapuera seria ocupar o espaço do Museu da Aeronáutica, localizado na Oca, e fechado desde 1985. Com a ocupação da Oca pela Mostra do Redescobrimento, exposição realizada pela Associação Brasil 500 Anos, vinculada à Fundação Bienal, o prédio foi doado, em condições obscuras, para esta entidade. Milú Villela denunciou a 'privatização branca' do Parque, envolvendo o banqueiro Edegar Cid Ferreira, responsável pela Mostra.

³⁶ ROCHA Fº, Milton F. 'MAM pode ser despejado do Ibirapuera', *O Estado de São Paulo*, 17/09/1998.

Brasil, Estados Unidos e a arte abstrata

Se 'produção', na sociedade capitalista, é a produção de mercadorias para o mercado, então termos diferentes, mas enganosos, são encontrados para todos os outros tipos de produção e forças produtivas. O que se suprime com mais freqüência é a produção material de 'política'. Não obstante, qualquer classe dominante dedica uma parte significativa da produção material ao estabelecimento de uma ordem política. A ordem social e política que mantém o mercado capitalista, como as lutas sociais e políticas que o criaram, é necessariamente uma produção material. Dos castelos, palácios e igrejas; até as prisões, oficinas e escolas; das armas de guerra até uma imprensa controlada: qualquer classe dominante, de várias maneiras, mas sempre materialmente, produz uma ordem social e política.³⁷

A constituição do MAM-SP e da Bienal paulistana aconteceram sob a polêmica da 'invasão imperialista' relativa às relações entre Ciccilo e a Fundação Rockefeller. Por volta de 1950, pipocavam os protestos contra esta abertura aos americanos. Os ataques a esta aproximação partiam tanto das correntes de esquerda quanto das conservadoras que, de uma certa forma, tinham em comum as propostas nacionalistas. As tendências de esquerda, naturalmente, faziam-se mais visíveis na oposição ao projeto internacionalista que estava sendo implementado. Por ocasião da inauguração da Bienal de São Paulo, em 1951, por exemplo, os integrantes do Partido Comunista, associados a sindicalistas (especialmente bancários), artistas e intelectuais engajados, tentavam demonstrar a ligação entre a criação deste evento e os interesses norte-americanos não muito claros naquele momento. Os ataques contra a Bienal passavam, principalmente, pelas relações entre Francisco Matarazzo Sobrinho e a Standart Oil, ou melhor, Nelson Rockefeller, mas também passavam pela premiação prometida por grandes empresas americanas que patrocinavam o evento e pela acalorada disputa estética entre os adeptos do figurativismo e os abstracionistas trazidos pelo 'imperialismo'. A revista *Fundamentos* de 1951 trazia um ataque frontal:

Terminou a época idílica. Assim como fizeram nos países mais adiantados, também entre nós as classes dominantes (ou compradoras, como prefere o sr. Matarazzo) estão montando a sua máquina de corrupção e propaganda, para controlar e orientar o desenvolvimento das artes plásticas. Este verdadeiro truste internacional de arte chefiado por Nelson Rockefeller e que inclui, notadamente, como vimos, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e o British Council (além do

³⁷ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. op. cit., p. 96.

*próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo ligado ao primeiro por um convênio) cuida agora de reforçar suas bases no Brasil, de aumentar sua influência em nossos meios artísticos.*³⁸

Como vimos, a expansão das grandes corporações acontecia dentro de uma disputa travada pelas nações hegemônicas e o Brasil inseria-se neste contexto como uma nação periférica visada. Mais uma vez lembrando Florestan Fernandes, vale apontar que houve uma *decisão interna* em aderir e permitir e, mais do que isso, facilitar e acelerar a irrupção do capitalismo monopolista. Naturalmente, esta decisão interna não tem o mesmo peso que a pressão externa exercida pelo capital monopolista internacional, mas, segundo Florestan, é central, pois, *na sua ausência, as grandes corporações não contariam com espaço econômico e político para ir tão longe*³⁹.

O governo Dutra (1946-1951) retomou a tradição de equilíbrio e discrição do Itamarati e colaborou ativamente no trabalho de aproximação intercontinental, principalmente através da Organização dos Estados Americanos (OEA), com sede em Washington. Os anos de Dutra consolidaram a 'confiança mútua' entre Brasil e Estados Unidos, a começar pelo rompimento das relações democráticas entre o governo brasileiro e a Rússia, logo após a guerra. Em 1947, o presidente norte-americano Truman, participou, em Petrópolis, da Conferência Interamericana para a Manutenção da Paz e da Segurança no Continente. Dutra, diplomaticamente, retribuiu a visita do norte-americano, assinou o *Tratado de Assistência Recíproca* e criou a *Comissão Mista Brasil-Estados Unidos*, entre outras análogas, que visavam estreitar as relações entre as nações do continente⁴⁰.

Neste período, denunciava-se violentamente a utilização da arte em prol da política norte-americana e, indiretamente, criticava-se a convivência dos próprios artistas por seu 'neutralismo'. No centro desta questão estava o expressionismo abstrato, movimento estético que teve enorme repercussão mundial depois da Segunda Guerra. No início dos anos 50, nos Estados Unidos, os expressionistas abstratos tinham sido incluídos no universo seletivo da *vanguarda internacional*, passando a expor no circuito internacional, além do MoMA⁴¹, tradicional braço direito do Departamento de Estado na área cultural. O setor internacional do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque canalizou uma imensa gama de serviços políticos prestados pela instituição no esforço de guerra

³⁸ PEDREIRA, Fernando *apud*. AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 249.

³⁹ FERNANDES, Florestan. *op. cit.*, p. 257.

⁴⁰ Cf. BELO, José Maria. *História da República*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1983, p. 337.

⁴¹ Cf. BUENO, Maria Lucia. *op. cit.*, p. 143.

americano durante os anos 40, especialmente através de Nelson Rockefeller, cuja família havia fundado o museu, em 1929.

Essa relação entre a ascensão dos Estados Unidos no pós-guerra e a ascensão do expressionismo abstrato no mercado internacional, suscitou, também, bastante polêmica. A crítica Eva Cockcroft, por exemplo, salientava:

*as ligações entre a política da guerra fria e o êxito do expressionismo abstrato não são absolutamente coincidentes ou pouco notáveis. Elas foram conscientemente forjadas na época por algumas das mais influentes figuras que controlavam as políticas de museus e que adotavam táticas iluminadas da guerra fria para atrair intelectuais europeus.*⁴²

No Brasil, a aproximação entre os meios diplomáticos norte-americanos e setores empresariais é estreitada nos anos do pós-guerra. O envolvimento do MoMA com o Departamento de Estado americano e as grandes empresas, ávidas por estenderem sua atuação sobre o mundo ocidental, foi duramente contestado por artistas e intelectuais 'engajados' no Brasil, que se manifestaram contrários à implantação das Bienais de São Paulo, por sua vinculação com o MoMA.

Parte da polêmica recaía sobre o patrocínio da mostra e a premiação às tendências abstratas. Na América Latina, grandes corporações e representantes dos setores financeiros do exterior estavam investindo na organização de exposições em vários países e na formação de acervos de gravuras e desenhos: no México, com a *General Motors* do México, na Colômbia, ou em outros países latino-americanos por volta de 1965, com exposições como o Salão Esso. Aracy Amaral, engrossando as fileiras dos críticos 'comprometidos', comentava:

*ao mesmo tempo, por exemplo, que a Ford Motor Company do México organizava exposições em sua própria fábrica, na Argentina as Indústrias Kaiser patrocinavam a Bienal de Córdoba e em Montevideú a General Electric também tomava a si esse patrocínio.*⁴³

Mas a maior polêmica que cercou a Bienal de São Paulo, nas suas primeiras edições, foi mesmo a do 'figurativismo versus abstracionismo' desencadeada a partir de 1948. Era um momento de radicalização nas posições e acirramento dos ânimos em consequência direta da politização do meio artístico. A abertura propiciada pela redemocratização do país, após a queda de Vargas e o final daquela ditadura, criava um cenário propício à esta politização do meio artístico. O governo Dutra fez a nação experimentar cinco anos sem sobressaltos, sem estado de sítio ou equivalentes. Na esfera política destacou-se o respeito às liberdades democráticas e ao funcionamento

⁴² Apud AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* op. cit., p. 15

⁴³ Idem, p. 18

normal dos poderes constitucionais. Neste contexto as discussões políticas proliferavam e, conseqüentemente, aumentavam as polêmicas e as posições radicalizadas e polarizadas.

O abstracionismo parecia invadir, à galope, o meio artístico brasileiro. Duas exposições internacionais figuram como marcos na expansão da arte abstrata no Brasil: a primeira, de Alexandre Calder, no Rio (no salão do Ministério da Educação e Cultura), em 1948; uma exposição realizada não por iniciativa oficial, mas durante a 'permanência amiga' do inventor dos móveis, no Rio de Janeiro, antes mesmo de ganhar fama no certame internacional de arte; outra, em São Paulo, no MASP, com uma retrospectiva da obra do construtivista suíço Max Bill, exposição que já incluía a *Unidade Tripartida*, que viria a ganhar o grande prêmio – polêmico - de escultura da primeira Bienal.

Estas duas exposições figuram como marcos importantes no acirramento da polêmica em torno da arte abstrata⁴⁴. Na defesa da nação brasileira, alguns intelectuais temiam que a arte abstrata, sem uma 'mensagem' explícita, sem um conteúdo social, acabasse por sobrepor-se àquela arte mais politizada e de resistência. Resistir à invasão da arte abstrata seria resistir à invasão americana e garantir a autonomia da Nação brasileira frente ao imperialismo americano. A disputa 'abstracionismo X figurativismo' marcou, além da abertura do Museu de Arte Moderna, também a premiação da I Bienal de São Paulo, em 1951⁴⁵.

Parte da polêmica com relação à arte abstrata envolvia intelectuais e artistas brasileiros alinhados, principalmente, com as idéias leninistas. Lenin (1870-1924) propunha que a direção revolucionária não deixasse as artes totalmente entregues a si mesmas, mas deveria procurar influir sobre a criação artística, criando condições para que as artes elevassem o seu nível estético e colaborassem com as diretrizes revolucionárias. Como dirigente, Lenin esforçava-se por obter da produção artística o máximo de rendimento propagandístico possível⁴⁶.

⁴⁴ Aracy Amaral comentava: 'É a partir de 1948 que os artistas politizados começam a expor sistematicamente suas posições nessa direção. Na verdade, a defesa do realismo versus abstracionismo é um reflexo da luta dos artistas comprometidos em confronto com a implantação das bienais, ou seja, reflete a rejeição, por parte de um grupo de artistas, contra a descaracterização da arte através de injeções de informações externas. Em suma: é a emergência, no plano artístico, de duas posturas em permanente combate ou alternância de predominância, em nosso século na América Latina, a do nacionalismo versus internacionalismo'. Idem, p. 229-30.

⁴⁵ O jornal *A Gazeta* proclamava que aquela teria sido uma 'Bienal de Arte Abstrata', e não uma 'Bienal de Arte Moderna', devido ao espírito dominante de premiar, unicamente, trabalhos de tendência abstracionistas. in 'Irregularidades que deverão ser evitadas na próxima Bienal', *A Gazeta*, 27/10/1951.

⁴⁶ KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967, p. 59-60.

O crítico Mário Pedrosa, entretanto, tinha outra postura diante da arte abstrata. Marxista e amigo pessoal de Trotski (1877-1940), Pedrosa não compactuava com a maioria dos artistas e intelectuais de esquerda que clamavam contra o imperialismo americano e a arte abstrata, mas a encarava como um dos caminhos possíveis da produção artística. Assim como Trotski, Pedrosa achava que a arte não deveria ser julgada através de critérios estritamente políticos, pois a arte não comportaria uma avaliação imediatista. Para Trotski, *uma obra de arte deve ser julgada, em primeiro lugar, pela sua própria lei, isto é, pela lei da arte*⁴⁷. Para o líder russo, o método marxista forneceria uma oportunidade de avaliar o desenvolvimento da nova arte, traçar suas origens e apoiar as tendências mais progressistas na *iluminação do seu caminho*, mas não faria mais do que isso, pois a arte deveria encontrar seu próprio caminho, por seus próprios meios⁴⁸.

Assim, para Mário Pedrosa, a arte abstrata deveria ser vista com outros olhos e a discussão deveria ir além da 'invasão imperialista'. Pedrosa acreditava que as duas mostras de arte abstrata de fins da década de 40 – as de Calder e de M. Bill:

*indicavam sobretudo aos jovens que Paris não era mais a capital propulsora das artes no mundo como o foi durante séculos. Eis aqui, com efeito, duas expressões de vanguarda mais avançada, e que não vêm de Paris, que são mesmo desdenhadas ou desconhecidas em Paris: A. Calder e M. Bill.*⁴⁹

Colocando de lado os julgamentos de valor, parece interessante esta pista deixada por Mário Pedrosa: Paris estava perdendo seu lugar no pódio, tendo que disputar este espaço com uma arte americana (ou européia 'alternativa') que chegava aqui juntamente com o fim da Segunda Guerra e da ditadura Vargas, com a internacionalização do capital e a chegada do mercado de arte americano. No Brasil, os artistas que já desenvolviam seu abstracionismo a partir do construtivismo, passam a dialogar muito bem com essa 'arte americana' a partir das exposições internacionais ligadas ao MAM, MASP e a Bienal. Assim, mais do que insistir na tecla de uma imposição estética que vem com as relações econômicas entre Brasil e os Estados Unidos, vale aqui observar que o momento era de construção de uma hegemonia alternativa, envolvendo várias frentes de luta, inclusive uma que se travava no Brasil em torno da arte construtivista que também se constituía marginalmente. Neste sentido Williams destaca a ênfase de Gramsci na criação de uma hegemonia alternativa, pela conexão prática de

⁴⁷ Apud KONDER, Leandro. *op. cit.*, p. 54.

⁴⁸ Idem, p. 55.

⁴⁹ PEDROSA, Mário. *Política das artes. op. cit.*, p. 249.

*muitas formas diferentes de luta, inclusive as que não são facilmente identificáveis como 'políticas' e 'econômicas', e na verdade não o são primordialmente*⁵⁰. A arte abstrata, naquele momento, representava estas *muitas formas diferentes de luta*.

Este processo de construção de uma hegemonia alternativa no campo artístico, por parte dos americanos, não teve início após a Segunda Guerra Mundial como imaginaram muitos artistas e intelectuais brasileiros. Os Estados Unidos têm influência direta na constituição de um mercado de arte em formação, já desde o final do século XIX, com a produção dos modernistas, consolidando-se, em âmbito internacional, nos anos 50⁵¹. No início da constituição deste campo, a arte dos impressionistas foi identificada por uma nova fração de *marchands* e críticos de arte americanos - um segmento intelectualizado e com uma mentalidade empresarial moderna - como um novo tipo de arte, revolucionária e independente⁵². Para Maria Lúcia Bueno, este novo mundo da arte conseguiu efetivar-se com base no desenvolvimento de uma nova situação cultural nos Estados Unidos, um país de tradições emergentes, que forneceu um público para os impressionistas e construiu um campo para a arte moderna⁵³.

Na primeira metade do século XX, os proprietários das grandes corporações controlavam a economia americana. As coleções de arte dos modernistas europeus estavam em alta e, mesmo com o desaparecimento da atmosfera dos salões com a crise de 1929, *as raízes de um campo artístico moderno estavam plantadas*:

*Na década de 30, as corporações americanas deram continuidade ao processo, em escala ampliada, e sempre beneficiando a arte européia. Entramos em outro mundo, que vivencia simultaneamente a depressão econômica e a expansão da indústria cultural. Os agentes da nova realidade não são mais pessoas, mas entidades e instituições: os sindicatos, as associações, O Estado, as corporações, as fundações e os museus.*⁵⁴

Segundo Florestan Fernandes, este é o ponto alto da expansão do capitalismo monopolista⁵⁵. Depois da Primeira Guerra Mundial, a periferia transformou-se num mercado atrativo e numa área de investimentos promissores. Aos poucos, as corporações passam a drenar seus capitais para alimentar instituições culturais por elas fundadas e mantidas. É o caso, em Nova Iorque, de instituições como o Whitney Museum, MoMA, *Metropolitan* e Guggenheim.

⁵⁰ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura. op. cit.*, p. 144.

⁵¹ Cf. BUENO, Maria Lucia. *op. cit.*, p. 14.

⁵² Idem, p. 27.

⁵³ Idem, p. 30.

⁵⁴ Idem, p. 66.

⁵⁵ Cf. FERNANDES, Florestan. *op. cit.*, p. 251.

Uma das primeiras corporações dos Estados Unidos, a Standart Oil, refinaria criada em 1870 para deter o monopólio do petróleo, mesmo antes do desenvolvimento da indústria automobilística, destinaria pesados investimentos às instituições culturais. Encabeçando a corporação, John D. Rockefeller (1839-1937) foi o responsável, como maior provedor, pela criação, em 1929, do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), que seguia expondo a arte francesa moderna.

Entre a crise de 1929 e a eleição de Franklin Roosevelt, em 1932, os Estados Unidos passaram uma profunda recessão mantida pela queda de quase 50% do Produto Nacional Bruto, o desemprego de um quarto da força de trabalho e a redução salarial de 40% dos trabalhadores urbanos⁵⁶. Em 1933, o *New Deal* do governo Roosevelt criou gigantescos programas de assistência social e esquemas de frentes de trabalho. Entre estes programas de trabalho havia uma série de projetos concebidos para permitir que os artistas trabalhassem em troca de um salário padrão de 21 dólares por semana. O maior deles era o Projeto de Arte Federal, que entre 1935 e 1943 engajou coletivamente artistas – contratados pelo Estado – em trabalhos do setor público, como escolas, hospitais e prisões. A ação desse projeto acabou por influenciar totalmente a arte americana da década de 30. A maioria dos artistas trabalhava em projetos para edifícios e locais públicos e, no geral, eram incentivados os estilos ‘naturalistas’ e ‘realistas’ com temas nacionalistas e cívicos. Estimulada por este projeto público, uma convenção ‘social-realista’ ganha força, compartilhando elementos formais e temáticos da arte realista socialista da União Soviética da mesma época. Para Jonathan Harris:

*As obras continham significados socialmente simbólicos e uma preocupação em representar suas imagens dos Estados Unidos da época da Depressão – seja a vida metropolitana noxiorquina alienada, a crise da zona rural, ou o ‘realismo democrático-capitalista’ do Projeto Arte Federal representando o cidadão-proletário estadunidense que conseguiu trabalho com o New Deal de Roosevelt.*⁵⁷

Em parte, o projeto visava minar as tradições acadêmicas importadas da Europa no século XIX e as convenções da arte modernista (européia) recém-chegadas. Na busca de evitar o ‘colonialismo estético’, o projeto identificava o Modernismo a uma forma de conspiração internacional antiamericana. Essencialmente, dizia respeito às questões políticas e culturais nacionais e buscava uma ‘arte americana’. O projeto pretendia também criar condições para que os artistas permanecessem em suas cidades

⁵⁶ HARRIS, Jonathan. ‘Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960.’ In: WOOD, Paul (et alii). *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998, p. 9.

⁵⁷ Idem, p. 13.

natais, pois a migração para os centros metropolitanos da costa leste norte-americana era vista como destrutiva. Pelo Projeto Arte Federal, os artistas tinham um 'papel social' na sociedade americana.

Uma exceção importante dentro do Projeto Arte Federal foi a *Easel Section* (Seção Cavalete), que era administrada pelo pintor abstrato Burgoyne Diller. Esta parte do projeto, sediada em Nova Iorque, permitia e estimulava trabalhos cada vez mais abstratos produzidos por Pollock, Rothko e outros contemporâneos. Juntamente com outros futuros expressionistas abstratos, os dois envolveram-se com a política de esquerda como membros do Sindicato dos Artistas, fundado em 1934; buscavam melhores condições para os artistas empregados pelo Estado e pressionavam por períodos mais longos de trabalho nos projetos estatais. O momento era de engajamento. Artistas e críticos de esquerda envolviam-se em questões e debates políticos, como a *Frente Popular contra o Fascismo*, criada em 1935, e contra a Guerra Civil Espanhola, em 1936. Os artistas de esquerda, embora desejassem uma revolução socialista nos Estados Unidos, tinham também uma perspectiva internacionalista. A *Guernica*, de Picasso (1937), tornava-se símbolo da oposição ao bombardeio à cidade espanhola e, ao mesmo tempo, representava uma alternativa formal, politicamente convincente, ao 'naturalismo' ou ao 'realismo social' dominantes nos Estados Unidos. Pollock daria uma resposta à *Guernica* e toda a gama de questionamentos que se levantava sobre política e figuração, com a transformação que ocorria em sua obra⁵⁸.

A produção artística dos anos 30 mostra uma sociedade e cultura norte-americanas enraizadas numa auto-imagem doméstica, voltadas para dentro, fundamentadas em bases e preocupações realistas, onde a arte aparece como elemento da autodefinição e introspecção da sociedade. Já a sociedade americana que se pode ver através da arte nos anos 50 é uma sociedade voltada para fora, internacional, que despreza o provincianismo. É o momento da arte abstrata, de caráter universal.

Mas essa arte contemporânea tinha, então, poucos espaços no cenário norte-americano, apresentando-se ainda como uma possibilidade emergente e alternativa àquela tradição já inaugurada pela arte moderna francesa. O expressionismo abstrato americano emerge dentro da privilegiada posição internacional atingida pelos Estados Unidos com a guerra. Era a primeira vanguarda e a primeira arte autenticamente americana, que caminhava na contramão da tradição realista dos anos 30 nos Estados Unidos.

⁵⁸ Idem, p. 16.

Muitos expressionistas abstratos recuam da oposição socialista e comunista que ocupavam no final dos anos 30. Entre o final dos anos 30 e o início dos 40, muitos militantes frustraram-se com o governo de Stalin, na URSS, e com a instituição do realismo socialista como ideologia cultural oficial do Estado ⁵⁹. Simultaneamente, a pintura social-realista produzida nos Estados Unidos também caía em descrédito por conta do anti-comunismo. Durante parte dos anos 40, o vazio deixado por aqueles, antes engajados em práticas realistas, é preenchido por um ecletismo dos valores críticos, em paralelo com ao liberalismo político que começava a ser propagado. A diversidade de estilos, diretamente relacionada à individualidade dos artistas, torna-se visível no cenário artístico norte-americano. Esse ecletismo emergente, aos poucos, vai sendo contraposto à camisa-de-força estética imposta na Alemanha e na União Soviética.

As pinturas abstratas significavam a negação do realismo dominante na Depressão e uma rejeição da ideologia cultural stalinista, mas, ao mesmo tempo, as telas não deixam de representar, para seus criadores, uma possibilidade de *negar as visões e sinais do sistema capitalista monopolista de produção econômica triunfante dos Estados Unidos nos anos 50* ⁶⁰. Progressivamente, as pinturas e as declarações dos expressionistas abstratos começam a ser incorporadas à retórica anticomunista da Guerra Fria, apesar das constantes declarações antinacionalistas e anticapitalistas feitas por Pollock, Rothko e Newman ⁶¹. Para estes artistas, a adoção da abstração possibilitava-os sair do ambiente opressivo do nacionalismo e do anticomunismo americanos. Apesar das decepções com o stalinismo que afetaram seu engajamento político, Pollock e muitos outros continuavam ainda a ter esperanças e aspirações de uma arte que tivesse uma função social, que não fosse apenas 'particular' e 'pessoal'. A forma mural (ou quase mural) da obra de Pollock tinha raízes tanto no muralismo mexicano, quanto nos significados formais e políticos que, nos anos 30, tinham sido suscitados pela *Guernica* de Picasso. De alguma maneira, era uma arte que se pretendia capaz de vincular-se ao domínio dos significados públicos ⁶².

A arte abstrata americana é, portanto, o resultado de uma luta pela hegemonia dentro do próprio cenário americano. A tradição já instaurada em torno da arte francesa começava a ser abalada por outras forças, referentes a outras linguagens e a outras práticas sociais. A *linguagem*, vale aqui lembrar, não é algo simplesmente criado

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Idem, p. 65.

⁶¹ Idem, p. 35.

⁶² Idem, p. 52.

para dominar melhor, subjugar outras linguagens ou impedir seu desenvolvimento. Williams esclarece:

*a linguagem é tão antiga quanto a consciência, a linguagem é a consciência prática, tal como existe para outros homens, e por esta razão está realmente começando a existir para mim pessoalmente também: pois a linguagem, como a consciência, só surge da necessidade do intercâmbio com outros homens.*⁶³

Nos anos seguintes ao final da guerra, o clima econômico e cultural nos Estados Unidos era extremamente diferente daquele experimentado na Europa. Do ponto de vista cultural, a ascensão do nazismo e depois a guerra, haviam atraído para o Greenwich Village, em Nova Iorque, uma grande quantidade de artistas e intelectuais fugidos da Europa; do ponto de vista econômico, a internacionalização do capital vivida pelos americanos já era um fato irreversível mesmo antes do final da guerra. Artistas de diferentes partes do mundo exilados em Nova Iorque tinham uma certa linguagem em comum: o expressionismo e a abstração.

Maria Lúcia Bueno salienta a posição de destaque ocupada pelo casal Peggy Guggenheim e Max Ernest dentro desta batalha pela 'legitimação no campo'. Durante a II Guerra Mundial o casal funcionou como uma referência em torno da qual organizou-se a comunidade de artistas exilados em Nova Iorque (Breton, Dalí, André Masson, Kurt Sellgmann, Léger, Mondrian, Duchamp, Chagall e o chileno Roberto Matta). Peggy abriu a galeria *Art of this Century*, que operava juntamente com o MoMA, reduto de maior prestígio artístico comercial da cidade. Seria através dela que os artistas inovadores americanos começariam a entrar na disputa como uma força emergente. Foi na galeria de Peggy Guggenheim, com a exposição individual de Jackson Pollock, em 1943, que começou a se articular o expressionismo abstrato⁶⁴.

O governo americano, entretanto, investiu suas energias na implantação e no domínio de um mercado de arte e teve uma enorme cota de participação no processo de luta pela hegemonia desencadeado contra Paris, pois buscava abertamente transferir as lideranças artísticas mundiais para Nova Iorque. Na década de 40, de uma hora para outra, o MoMA transformava-se no principal centro de articulação do campo artístico do país, abrindo espaço para a arte moderna – francesa – até então pouco aceita pelos americanos. Uma nova era anunciava-se a partir da internacionalista cultura moderna. Neste momento, muitos abstracionistas eram excluídos dos certames de exposições. Estes 'outsiders' foram preteridos destes circuitos, em parte, por suas preferências

⁶³ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura. op. cit.*, p. 35.

⁶⁴ Cf. BUENO, Maria Lúcia. *op. cit.*, p. 130.

políticas de esquerda. Como exemplo, temos o corte sumário da maior parte dos artistas integrantes da Federação de Pintores e Escultores Modernos ⁶⁵, um produto da dissidência trotskista do Congresso de Artistas Americanos, numa exposição no *Metropolitan*, em 1942. Como conseqüência, em janeiro de 1943, o grupo preterido apresentou uma espécie de 'salão dos recusados' no *Riverside Museum*. Pena que os artistas 'engajados' brasileiros não tenham percebido esta luta interna que se travava ao redor da arte abstrata e ficaram atacando-a como se ela representasse 'o capitalismo'...

Os artistas abstratos que se reuniam em torno da galeria de Peggy Guggenheim alimentavam um certo rancor com relação ao Whitney Museum e o MoMA, por patrocinarem obras abstratas européias e não a eles. Já em 1944, o trabalho dos jovens ligados a Peggy Guggenheim foi derivando para a abstração, reafirmando o desprezo às regras inaugurado no projeto da modernidade e recusando-se a aceitar o modernismo europeu como norma ⁶⁶.

Com o final da segunda guerra as coisas foram se transformando. Começava a aparecer uma brecha no mercado de arte em torno dos americanos. Foi através dela que o expressionismo abstrato, como uma vertente 'contemporânea', conseguiu firmar-se como uma vanguarda norte-americana, ainda que mais *internacional* – de fato - do que *nacional* propriamente dito.

A propaganda movida pelo Departamento de Estado dos Estados Unidos ajudava a ampliar a penetração da arte dos americanos ⁶⁷. Após o final da guerra, a crítica de arte também passa a colaborar para que o expressionismo abstrato fosse visto como uma arma na Guerra Fria. O crítico Clement Greenberg, que no final dos anos 30 parecia comprometido com uma análise marxista (trotskista) da sociedade capitalista, passa a descartar todo o compromisso com o socialismo após a segunda metade dos anos 40, apegando-se à vanguarda como única salvação. Para ele, a vanguarda autêntica, aquela que se apresentava como oposição ao *kitsch* produzido pela sociedade de massa, era o Expressionismo Abstrato. Para Jonathan Harris:

O afastamento de Greenberg de uma crítica social rumo a uma especialização na crítica de arte pode ser visto, na verdade, como produto das pressões e limitações mais gerais presentes no contexto do macarthismo e da Guerra Fria. A crítica modernista elaborada por Greenberg e seus adeptos nos anos 50 e 60 tornou-se uma prática cada vez mais apropriada, institucionalizada e 'oficial', de fato cúmplice em uma representação ideológica da arte abstrata americana. ⁶⁸

⁶⁵ Idem, p. 116.

⁶⁶ Idem, p. 124.

⁶⁷ Idem, p. 158.

⁶⁸ HARRIS, Jonathan. *op. cit.*, p. 57.

A arte abstrata passa a ser vista como um tipo de prática livre e criativa, característica de uma América também livre e em ascensão econômica, um símbolo de uma sociedade democrática. Era a 'americanização' da pintura como parte de uma nova 'arte culta', *distintamente americana e sucessora do Modernismo francês*⁶⁹. Foi Greenberg quem mais apoiou os expressionistas abstratos, desde os meados dos anos 40, quando a Escola de Nova Iorque aparecia como emergente no cenário artístico⁷⁰, até sua institucionalização como vanguarda oficial no final dos anos 50, quando o MoMA e parte do circuito internacional passam a expor as obras dos expressionistas abstratos. Instituições como o MoMA tiveram um papel importante na promoção e consolidação de um novo cânone de obras e artistas que antes eram considerados dissidentes, passando a 'oficiais' na década seguinte. De Kooning, Pollock e Gorky, expuseram na Bienal de Veneza em 1950. Na IV Bienal de São Paulo, em 1957, Jackson Pollock já ganhava uma retrospectiva. Na segunda *Documenta* de Kassel (1959) o expressionismo abstrato foi o destaque, especialmente Jackson Pollock. Também nas bienais de Veneza de 1958 e 1960 os expressionistas estiveram presentes, apesar de se tratar de um evento dominado então pela crítica francesa.

Para J. Harris a atividade crítica de Greenberg pode ser vista como parte de uma *formação política e ideológica específica, na qual a retórica da pureza e da autonomia também tinha conotações associadas à Guerra Fria*⁷¹.

As grandes corporações americanas, paralelamente, investem suas energias na promoção de um cenário cultural favorável à hegemonia americana. Nos anos 60, Nelson Rockefeller amplia sua vinculação com a América Latina, fundando - quase inteiramente com seu dinheiro, mas ajudado por outros investidores na América Latina - o *Council of the Americas*, que aconselhava o governo americano sobre política externa. Rockefeller, no mesmo período, funda também o *Center for Inter-American Relations*, em Nova Iorque, que oferecia exposições de arte latino-americana e conferências de convidados. Para a Ásia, a *John D. Rockefeller 3rd Fundacion for Asia* cumpria a mesma função.

O acirramento dos ânimos em torno do figurativismo ou abstracionismo que cercava a organização das primeiras bienais de São Paulo, insere-se neste processo de

⁶⁹ Idem, p. 64.

⁷⁰ 'Greenberg havia sido um dos primeiros (mas não o primeiro) a recomendar pinturas de Pollock já no início dos anos 40, e um dos responsáveis, entre outros, pelos contratos que propiciaram a Pollock, Hofmann, Baziotes, Motherwell, Rothko e Still suas primeiras exposições individuais na galeria de Peggy Guggenheim em 1943 e 1944'. In: HARRIS, Jonathan. *op. cit.*, p. 63.

⁷¹ Idem, p. 62.

internacionalização do mercado de arte ligado à expansão do capitalismo mundial. Os americanos implementavam, conjuntamente às grandes corporações, uma política cultural deliberada que deveria incluir, também, a arte de vanguarda americana. A Bienal de São Paulo significa, portanto, a chegada triunfal do mercado de arte desenvolvido a partir dos Estados Unidos. Dentro deste contexto o mercado de arte é uma ferramenta para a luta pela hegemonia de uma cultura internacionalizada. Se o modelo francês ocupou, durante décadas, a posição dominante, a partir deste momento teria que se preocupar com o surgimento de um modelo americano que ocuparia as exposições como *dominante emergente*. Tanto as linguagens artísticas quanto o mercado de arte podem ser considerados como *o caráter material da produção de uma ordem cultural e política*⁷², e a constituição de uma nova ordem cultural e política não se faz sem a disputa em torno dessa produção material que é a arte.

Dentro dessa disputa internacional relativa à nova ordem política e econômica, os anos do pós-guerra na América Latina significaram uma aceleração da enculturação que marcou a história das relações culturais do continente com segmentos dominantes. Descrevendo o modo como se deu a luta pela hegemonia na América Latina, como vimos, Martín-Barbero mostra que esse processo de enculturação *não foi em nenhum momento um processo de pura repressão*. O domínio, por exemplo, de uma classe social sobre outra passa pela produção de cultura e a construção da hegemonia e, assim, pressupõe que se tenha acesso às linguagens em que ela se articula:

*Não há hegemonia - nem contra-hegemonia - sem circulação cultural. Não é possível algo de cima que não implique algum modo de ascensão do de baixo.*⁷³

O processo de enculturação, portanto, ativa dispositivos mais de consenso do que de submissão. A disputa pela hegemonia se dá através da constituição de uma materialidade cultural que, para ser eficaz, atua mais internamente, pela sedução, do que externamente, pela imposição⁷⁴. Assim, tanto com relação à 'invasão imperialista' e sua arte abstrata, quanto com relação à própria constituição da Bienal de São Paulo, pode-se dizer que alguns mecanismos foram ativados e outros já se encontravam em vigor nas práticas vividas por aqui, quando o Brasil entra no cenário do jogo da disputa pela hegemonia mundial. Estes mecanismos atuam por dentro, e não de cima.

Para ilustrar essa idéia, basta perceber a análise de Mário Pedrosa com relação à Bienal e a polêmica em torno do imperialismo e a arte abstrata. Para ele, a

⁷² WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura. op. cit.*, p. 96.

⁷³ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. op. cit.*, p. 142.

⁷⁴ Idem, p. 167.

primeira consequência direta da Bienal foi a ampliação dos horizontes da arte brasileira, tirando-a do *isolacionismo provinciano*:

*Para muitos isso foi um bem, para outros isso foi um mal. ... Esse contato era inevitável, pois nenhum país, e o nosso em particular, poderia desenvolver-se no isolacionismo fechado autarquicamente às influências, ao comércio com o mundo exterior.*⁷⁵

Para Pedrosa, mesmo a exploração incessante que marca a história brasileira desde sua origem, tem seus aspectos positivos e, neste caso, a Bienal teria, em primeiro lugar, proporcionado o intercâmbio interno no Brasil e na América Latina; mas, por outro lado, ao tirar o Brasil de seu marasmo cultural, a Bienal ao mesmo tempo fez o Brasil adentrar nos meandros do mercado artístico internacional:

*jogou na arena das especulações não somente comerciais, mas de escusas combinações pessoais e mesmo nacionais em torno de prêmios etc., política de prestígios entre delegações nacionais, política de cambalachos entre indivíduos. A mostra de arte passa a ser feira de arte, e os marchands passam a dominar. As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de troca, torna-se mercadoria como qualquer presunto.*⁷⁶

Apesar dessa constatação do aspecto comercial da Bienal, Pedrosa não deixa de lembrar que os artistas brasileiros também já desenvolviam, por aqui, pesquisas relacionadas ao concretismo⁷⁷, como aqueles que se aglutinavam em torno de Waldemar Cordeiro, em São Paulo, e de Almir Mavigner, no Rio de Janeiro. Com o certame brasileiro, eles puderam aproximar-se daquilo que se fazia na Europa e nos Estados Unidos em termos de arte contemporânea. A arte cinética de Palatnik, por exemplo, já vinha sendo desenvolvida atrelada ao grupo de Mavigner, à revelia do que se passava no circuito internacional. Acabou por ser aceita para a I Bienal – mesmo sem enquadrar-se nas categorias 'pintura', 'escultura' e 'gravura' – por interferência de um representante da delegação americana que se surpreendera ao ver aquela arte que se desenvolvia silenciosamente no Brasil. Nascia a arte cinética, uma engenhoca composta de lâmpadas coloridas e fios, num movimento hipnótico que, até hoje, cinquenta anos depois, ainda tem vitalidade.

⁷⁵ PEDROSA, M. *Política das artes. op. cit.*, p. 221.

⁷⁶ Idem, p. 223 e 225.

⁷⁷ Idem, p. 258.

... nenhum modo de produção e portanto nenhuma ordem social dominante e portanto nenhuma cultura dominante, nunca, na realidade, inclui ou esgota toda a prática humana, toda a energia humana e toda a intenção humana.⁷⁸

Fica evidente que essa política de promoção da arte americana era algo inquestionável e relacionado à Internacionalização do capital americano. Entretanto, com relação às linguagens, na América Latina as propostas construtivas, especialmente a abstração geométrica, já tinham alguma inserção e estavam afinadas com as aspirações de crescimento, modernização e progresso dominantes.

Maria Arminda do Nascimento Arruda considera que os anos que *medeiam o século* foram prolíferos na transformação das linguagens em geral, desde a poesia, as artes visuais, e o romance, passando pela arquitetura, pelo urbanismo, o design e a linguagem da ciência ⁷⁹. Estas linguagens surgiram no bojo de uma sociedade em transformação que se desprendia das amarras do passado e gestava a figura da modernidade.

A industrialização, a urbanização crescente, o ritmo acelerado do cotidiano e a concentração de pessoas de várias partes do Brasil e do mundo, criavam em São Paulo um clima parecido com o de Paris, Londres ou Nova Iorque, nas décadas da virada do século XIX para o XX. Para Williams, o fator chave da emergência do modernismo relaciona-se à constituição da metrópole, tanto por seu caráter miscelâneo,

que havia atraído de maneira característica uma população muito mesclada, de grande variedade de origens sociais e culturais, como por sua concentração da riqueza e por tanto de oportunidades de patrocínio, onde grupos podiam abrigar a esperança de atrair e sem dúvida de formar novos tipos de audiência.⁸⁰

Para Williams, a imigração na metrópole é um elemento importante no que diz respeito às inovações formais da arte moderna na Europa e nos Estados Unidos. Os grandes inovadores eram imigrantes que, liberados de suas culturas nacionais ou provincianas - ou em ruptura com elas -, encontravam-se em relações completamente novas, frente a outras línguas ou tradições visuais. Colocados, assim, frente a um instável e dinâmico ambiente, ao mesmo tempo comum e universal, estes produtores culturais

⁷⁸ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura. op. cit.*, p. 128.

⁷⁹ Cf. ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *op. cit.*, p. 273.

⁸⁰ WILLIAMS, Raymond. *La política del Modernismo: contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997, p.66.

dão início à constituição de um novo e importante tipo de formação cultural: a vanguarda. O pluralismo interno e a concentração metropolitana de riqueza, criavam condições de apoio especialmente favoráveis para grupos dissidentes e:

*tais formações de vanguarda, ao desenvolver estilos específicos e distanciados dentro da metrópole, ao mesmo tempo refletem e harmonizam tipos de consciência e prática que se tornam mais e mais importantes para uma ordem social que, por sua vez, se desenvolve na direção da significação Metropolitana e internacional, para além do Estado-nação e suas províncias e de uma mobilidade cultural analogamente alta.*⁸¹

*© pessoal do Rio começou a trabalhar basicamente em torno de Mário Pedrosa, principalmente Almir Mavigner, que depois vai para Ulm estudar. O Palatinik constrói em 1948 sua primeira máquina cinética do mundo. Ivan Serpa já pintava coisas geométricas. Inclusive gosto muito de enfatizar isso porque basicamente toda a crítica diz que o movimento concreto surgiu no Brasil a partir da influência de Max Bill e não é verdade, entendeu? Eu acho que a vinda de Max Bill foi uma espécie de encontro, mas havia um certo tropismo aqui, uma intenção de geometrizar o abstrato.*⁸² - Lygia Pape.

A partir de 1948, começaram a formar-se os primeiros núcleos de artistas abstratos, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo. Mário Pedrosa voltou do exílio em 1945 e ao seu redor circulavam os jovens Ivan Serpa, Abraham Palatinik e Almir Mavigner. Quatro anos depois, o crítico defende sua tese de doutorado - *Da natureza efetiva da forma na obra de arte* - que influencia ainda mais os jovens artistas que o cercavam. Estes artistas vão formar o primeiro grupo abstrato-concreto do Rio de Janeiro⁸³

Em 1949, em São Paulo, Waldemar Cordeiro funda o *Art Club* que, além de promover exposições, também mantinha contato com o exterior. Cordeiro nasceu em Roma e desenvolveu sua formação no exterior. Chega ao Brasil em 1946, fazendo parte da leva de imigrantes que aqui aportou com o final da Segunda Guerra, e logo se insere na agitação cultural de São Paulo. Como artista, passa a atuar na criação de uma linguagem visual renovada e a experiência de imigrante, como vimos com Williams, favorece as rupturas dessa linguagem, abrindo espaço para as vanguardas. Junto com

⁸¹ WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. São Paulo, Paz & Terra, 1992, p.84.

⁸² *Apud* COCCHIARALE, Fernando e GEIDER, Anna Bella. *op. cit.*, p. 153.

⁸³ *Idem*, p. 11.

ele, Luis Sacilotto e Lothar Charoux integram o primeiro grupo paulista de artistas abstrato-concretos.

Estes primeiros artistas abstratos do país, embora escassos, foram firmes defensores de seu projeto, convictos do caráter renovador de suas idéias. Para Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geider,

*O surgimento destes primeiros núcleos de artistas abstratos provoca reações contrárias de vários setores da produção artística brasileira. Dentre os mais extremados opositores destacavam-se os artistas remanescentes do Modernismo de 22, especialmente Di Cavalcanti e Portinari*⁸⁴

Para setores da intelectualidade de esquerda brasileira, como vimos, esta arte significava um afastamento da realidade. Ao abolir a 'figura', os artistas abstratos não representariam a realidade, isolando sua obra da situação social do seu povo. Os defensores da abstração não se preocupavam com essa dimensão da realidade, mas lutavam pela conquista de um lugar para a sua produção na cultura visual brasileira. Nesta luta, esforçavam-se em romper com o passado que, segundo eles, identifica-se com os princípios formais dominantes na pintura moderna do país.

Para os próprios artistas abstratos, entretanto, a arte tinha, na verdade, uma outra aproximação com a realidade⁸⁵. Décio Pignatari, que mais tarde integraria o grupo de Waldemar Cordeiro, lembra que eles e o arquiteto Vilanova Artigas (que representava o 'partidão') tinham *uma colaboração ideológica na luta das esquerdas*, mesmo rechaçando a posição stalinista que impunha o realismo socialista. Pignatari mostra a referência teórica que os inspirava e o tipo de arte que eles queriam:

*Essa idéia é hoje muito comum, mas naquele tempo a grande novidade era Gramsci. O Cordeiro foi quem trouxe Gramsci para nós. A idéia era de uma arte que estivesse ao nível da evidência em que você formasse ideogramas complementares e simples da visualidade que poderiam ser encontrados numa porta de tinturaria, ou que um operário desenhasse e que uma criança fizesse.*⁸⁶

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Vale lembrar que nos anos 50, o eixo principal do debate em torno do abstracionismo passa a envolver as diversas vertentes do abstracionismo que se delineiam no Brasil, deslocando-se da questão da oposição entre figurativos e abstratos, que marcou o final dos 40 e início dos 50. Este trabalho não pretende dar conta desta discussão, assim como não se propõe a uma análise das distinções internas ao próprio Abstracionismo. Desde os primeiros momentos deste movimento na Europa, entre os anos 10 e 30, coexistiam sob este rótulo impreciso tendências muito diferenciadas (Mondrian, Kandinsky, Malevitch) que se aproximavam mais por causa de um alvo comum, a negação da representação, do que por princípios afirmativos de um movimento estético.

⁸⁶ COCCHIARALE, Fernando e GEIDER, Anna Bella. *op. cit.*, p. 73.

Uma outra questão que estava por trás dos artistas abstratos era a luta pelo internacionalismo. Pignatari considera que *o nacionalismo conduz à ditadura e ao imperialismo:*

*O meu Marx não é este. O meu negócio é o internacionalismo do proletariado, e não só do proletariado.*⁸⁷

Ferreira Gullar, aponta para a mesma direção:

*... essa utopia de uma linguagem internacional da arte corresponde a visões como: a abertura dos portos, a comunicação cultural e a possibilidade de então; com a criação da ONU, da consciência do mundo como uma coisa total, tudo isso coincide, está tudo ligado. A utopia de uma linguagem internacional surge inclusive geometricamente, porque é uma época de valorização da razão em contraposição à guerra, que é a expressão da paixão, do irracionalismo e da violência.*⁸⁸

As bienais do MAM de São Paulo

... em 1951...⁸⁹

- *Vargas recebia a faixa presidencial de Dutra e meses depois envia ao Congresso projeto para a criação da Petrobrás;*
- *Lei Afonso Arinos contra a discriminação social;*
- *programa de reformas financiado por investimentos americanos;*
- *Conselho Universitário da USP indefere a designação de Oscar Niemeyer para professor da FAU;*
- *primeira central atômica nos EUA;*
- *a China comunista assume o controle sobre o Tibet;*

Em 1948, Ciccilo participou da Bienal de Veneza como comissário da delegação brasileira e voltou com a idéia de realizar em São Paulo coisa semelhante. Àquela altura já tinha até alguma intimidade com a vanguarda européia e tentava importar para São Paulo uma consciência e prática, acerca da significação metropolitana e internacional já bastante difundidas na Europa, mas ainda incipiente no Brasil. Começa a empenhar todas as suas forças na realização de um evento semelhante ao de Veneza na cidade de São Paulo. Empresário influente e grande articulador, conseguiu envolver, no seu projeto, dezenas de industriais, além de intelectuais, jornalistas e autoridades

⁸⁷ Idem, p. 79.

⁸⁸ Idem, p. 87.

⁸⁹ AMARAL, Aracy. *Arte para quê?. op. cit.*, pp. 412-13.

políticas. Contando, portanto, com amplo apoio dos poderes públicos e privados, a cidade de São Paulo assistiu, em 1951, ao maior evento artístico de sua história até então: a Bienal de São Paulo.

No começo de 1951, Getúlio Vargas assumia a presidência da República pelo voto popular, depois de uma candidatura que aliava o apoio das massas proletárias ao de expoentes da alta burguesia, das indústrias, comércio, bancos e negócios. Tinha à sua frente as sérias dificuldades econômicas pelas quais o país passava. Durante a guerra, os déficits orçamentários tinham sido constantes e ele herdava um acelerado processo inflacionário para administrar, acrescido de dificuldades para o aumento da produção. A rígida mentalidade nacionalista dificultava a atração de capitais estrangeiros e os bruscos abalos na estrutura econômica refletiam-se no tom geral da sociedade brasileira:

Uma prosperidade muitas vezes mais de fachada do que de fundo; uma disparidade cada vez mais acentuada entre o estilo de vida dos pequenos grupos enriquecidos, e o baixo nível das massas proletárias e da pequena burguesia em marcha para a proletarização, forte contraste entre as regiões, com os Estados do sul, São Paulo em primeiro lugar, absorvendo 80% dos recursos econômicos-financeiros.⁹⁰

A Nação abria-lhe, conforme a frase corrente na época, *um crédito de confiança*. Como sabemos, esta trégua política não duraria muito. Com o crescimento das suspeitas acerca de um possível novo golpe e as denúncias de atentados contra o dinheiro público, (enriquecimento ilícitos, empréstimos pelo Banco do Brasil) as bases de apoio de Vargas começaram a ruir. Com a atmosfera de escândalos, generalizava-se a crença na impunidade. A continuação desta história e seu desfecho já são conhecidos. Foi durante os anos de Vargas à frente da Nação, na década de 50, que foram realizadas as duas primeiras edições da Bienal de São Paulo. Apesar das diretrizes nacionalistas impostas pelo presidente, a organização da Bienal – com toda a carga internacionalizante que ela trazia – não foi organizada sem seu apoio e abertura.

As bienais acabaram por estabelecer-se como eventos de extrema importância para a cidade de São Paulo e, durante o período em que esteve sob a responsabilidade do MAM, colaboraram para a divulgação das propostas do Museu de Arte Moderna, assim como também para a manutenção de suas atividades. A *I Bienal do Museu de Arte Moderna*, realizada em 1951, proporcionou uma ampliação das relações internacionais do museu, favorecendo sua sedimentação como instituição cultural alinhada ao mercado artístico internacional. Mais do que isso, a realização da primeira Bienal acabou por abrir caminho para a sedimentação da arte moderna no Brasil, favorecendo também a

⁹⁰ BELLO, José Maria. *op. cit.*, p. 341.

sedimentação do MAM do Rio de Janeiro, na época a Capital Federal. Para Walter Zanini, a I Bienal de São Paulo selou a abertura internacional do campo artístico brasileiro, mas este processo já se delineava tenuamente a partir dos Salões de Maio e depois com a presença de artistas estrangeiros no período da guerra ⁹¹. Mas esta internacionalização se efetivaria, concretamente, com a Bienal de São Paulo e a tendência abstratizante que ganhava força no Rio de Janeiro e em São Paulo na segunda metade dos anos 40 ⁹².

Ciccilo lembra que na época em que começou a organizar a I Bienal de São Paulo, Chateaubriand, *que era muito amigo* ⁹³, convidou-o para almoçar na sede do velho Automóvel Clube, uma associação muito fechada na época:

Chatô perguntou-me por que não nos juntávamos pra realizar ali mesmo uma grande manifestação de arte, como eu pretendia fazer da Bienal. Respondi-lhe que não. O que ele queria fazer para um grupo de iniciados e privilegiados, eu desejava fazer para o povo, para o homem da rua... ⁹⁴

A Bienal surgia assim - apesar de quase como iniciativa do acaso, conforme testemunharia Danilo Di Prete a Lisbeth Gonçalves ⁹⁵ - como uma extensão do MAM de São Paulo e completando sua função, que era a de fornecer, como em Veneza, uma possibilidade de iniciação às novas correntes de arte.

Realizada pelo Museu, a I Bienal atraiu um público de 50.000 pessoas ⁹⁶ que desconhecia a arte moderna devido a falta de um intercâmbio artístico, até aquele momento, no Brasil. Esta arte moderna foi representada entre os estrangeiros por Pablo Picasso, Fernand Léger, Jackson Pollock e Giorgio Morandi, entre outros. Entre os brasileiros o público pôde ver Di Cavalcanti, Portinari, Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Victor Brecheret. Graças a influência de Ciccilo Matarazzo, a primeira Bienal distribuiu milhares de cruzeiros em prêmios, conseguidos por ele junto aos seus amigos

⁹¹ Walter Zanini escrevia, em 1953: 'já agora podemos dizer que vingou o MAM do Rio de Janeiro. De início, quando não tinha ainda este nome, o futuro instituto era apenas um ignorado núcleo que funcionava no último andar do Banco Boa Vista. Depois, realizando-se a I Bienal de São Paulo, com toda a sua repercussão próxima e remota, o entusiasmo daqui se espalhou por outras cidades brasileiras, sacudindo particularmente os meios da Capital Federal. Sentiram estes, então, a ausência de um verdadeiro museu que cultivasse a arte de vanguarda em sua metrópole.' In: 'O belo esforço do Rio', jornal *O Tempo*, 22/01/1953.

⁹² COCCHIARALE, Fernando e GEIDER, Anna Bella. *op. cit.*, p. 123.

⁹³ Apesar de tratá-lo como amigo, Ciccilo não deixa de mencionar o fato de que seus familiares não diriam a mesma coisa.

⁹⁴ ALMEIDA, Fernando Azevedo. *op. cit.*, p. 36.

⁹⁵ *Apud* AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico. op. cit.*, p. 296.

⁹⁶ *Galeria Revista de Arte. Edição especial: Bienal 40 anos.* São Paulo, Area Editorial, ano 6, setembro/outubro 1991, p.58.

empresários. Estes prêmios, constituídos de patrocínios oriundos de diversas empresas, levavam seus nomes ou de suas indústrias e ajudavam a manter seu jogo de poder.

Para Sérgio Milliet, a repercussão da abertura da mostra refletiu as transformações pelas quais a cidade passava:

*O grande acontecimento da semana em São Paulo, foi sem dúvida a I Bienal de Arte Moderna, que assinala a elevação da pequena e provinciana cidade de 30 anos atrás à categoria de capital artística do país.*⁹⁷

A constituição da Bienal de São Paulo relaciona-se diretamente a um momento específico de expansão do mercado de arte internacional. Segundo Maria Lúcia Bueno, a Bienal paulistana:

*surgiu em 1951 influenciada pela experiência de Veneza num esforço para ligar a América Latina ao circuito internacional. Reeditando o modelo dominante, funcionou como um mecanismo de divulgação e consolidação da arte moderna e do campo artístico internacional. ... Até meados da década de 1960, as exposições internacionais foram o principal instrumento de formação dos artistas plásticos contemporâneos brasileiros, responsável pela constituição de um pólo de produtores artísticos avançados no país.*⁹⁸

Até o advento das bienais, a chamada Escola de Paris era conhecida dos paulistas e cariocas, apenas pela programação dos museus de arte moderna que, diga-se de passagem, tinham uma atuação bastante incipiente, tendo recém-iniciado suas atividades. Depois do início da Bienal, tanto os artistas quanto o mercado brasileiro passam a ser 'alimentados' por este evento que, logo na sua primeira edição, já nos apresentava a arte contemporânea americana.

O estreitamento das relações entre o Brasil e o mercado de arte através da Bienal foi observado por Mário Pedrosa, que concluiu:

*depois da guerra, ao fim da ditadura, mas com a intensificação do segundo surto de industrialização, importam-se estruturas tecnológicas inteiras, formas de comércio mais complexas, a fórmula intacta da Bienal de Veneza e as formas mais atrevidas das artes plásticas.*⁹⁹

A Bienal, assim, seria uma *forma de comércio mais complexa* importada a partir do modelo de Veneza. Outras formas de produção e comércio estavam sendo importadas naquele momento. A Bienal é uma delas.

⁹⁷ MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. vol. VIII. São Paulo, Martins/EDUSP, 1981, p. 99.

⁹⁸ BUENO, Maria Lucia. *op. cit.*, p. 151.

⁹⁹ PEDROSA, Mário. *Política da artes*. *op. cit.*, p. 223.

Para Sérgio Milliet os objetivos da Bienal estavam claros:

*Se outro resultado não devesse alcançar a I Bienal de São Paulo, esse de forçar o paralelo entre estrangeiros e nacionais bastaria para justificá-la. A Bienal será uma escola de modéstia para os artistas nacionais e uma fonte de informação para o grande público. E, para a crítica, a oportunidade de aferir mais uma vez seus julgamentos pelos pesos da balança universal.*¹⁰⁰

A I Bienal acabou por tomar proporções gigantescas tanto do ponto de vista do número de obras recebidas, quanto no que diz respeito ao apoio institucional. A França, por exemplo, fez-se representar pelo *Musée National d'Art Moderne*; os Estados Unidos, pelo MoMA; a Itália, pela *Biennale di Venezia* e a Grã-Bretanha, pelo *British Council*.

Para acolher este mega evento foi construído um pavilhão especial no belvedere do Trianon, local onde hoje se encontra o MASP, com projeto de formas modernas de Luís Saia e Eduardo Kneese de Melo. Como não havia ainda no Brasil um 'staf' especializado na montagem de um evento dessa proporção, tudo foi feito com muita improvisação.

No catálogo da mostra a Comissão de Honra era presidida por Getúlio Vargas, mas era Francisco Matarazzo Sobrinho, na condição de presidente do Museu, que se responsabilizava pela apresentação do evento, onde se lê:

*Fundado o Museu de Arte Moderna de S. Paulo, tornou-se imperativo um encontro internacional periódico de artes plásticas na nossa capital... A I Bienal evidencia que S. Paulo e o Brasil estão à altura de promover com êxito, de dois em dois anos, este Festival Internacional de Arte.*¹⁰¹

Esta idéia de um *festival internacional de arte* acontecia também à exemplo do que se fazia em Veneza e parece que viria a ser uma das características da Bienal naqueles seus primeiros anos: em 1951, paralelamente à Bienal, realizou-se a Exposição Internacional de Arquitetura, o Festival Internacional de Cinema (com filmes sobre artes plásticas), Concurso de Composição Musical e o Concurso de Cerâmica. Pelos contatos estabelecidos com a Bienal de Veneza e pela adoção daquela entidade como um modelo, a Bienal de São Paulo posicionou-se como sua réplica mais recente para os anos ímpares, fundada no que se passava na Itália nos anos pares.

¹⁰⁰ MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. vol. VIII. *op. cit.*, p. 103.

¹⁰¹ MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. 'Apresentação'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. *op. cit.*, p. 13.

Ainda como em Veneza, também na I Bienal do MAM de São Paulo a representação da França recebeu um tratamento privilegiado, com a cerimônia de inauguração do evento tendo ocorrido no pavilhão francês. Cerca de 19 países aderiram à exposição, que contou com 1800 obras expostas num espaço de 5 mil metros quadrados. Da imprensa estrangeira vieram 37 representantes para o evento ¹⁰², que registrou uma visita de 50 mil pessoas, um quarto da visita *record* obtida pela Bienal de Veneza de 1948.

Ao lado do sucesso, a I Bienal também experimentou o gosto da polêmica que se criou por conta da premiação que consagrou Danilo Di Prete na categoria 'Melhor Pintura de Autor Nacional' com o quadro *Limões*, reacendendo a discussão em torno do abstracionismo ou figurativismo ¹⁰³. A surpresa veio com a não premiação dos já consagrados Di Cavalcanti e Portinari e não faltaram aqueles que reclamaram o privilegiamento da arte estrangeira. Patrícia Galvão, a Pagú, reclamava do esquecimento com relação aos brasileiros na premiação, afirmando:

*o sr. Cicilo, porém, nos reservaria uma grande surpresa, que não seria prevista no seu comportamento de snob: o amesquinçamento da pintura brasileira, da pintura que fazem no Brasil.*¹⁰⁴

Engrossando o coro das reclamações com relação ao tratamento oferecido à arte brasileira, Luiz Ventura, então um jovem pintor, denunciava:

*Aos compradores que desejavam ver os trabalhos dos artistas brasileiros, diziam os agentes do sr. Cicilo: 'Não vale a pena descer; os que estão no porão são justamente os mais fracos.'*¹⁰⁵

Talvez o desconhecimento em relação à arte brasileira, e mesmo a baixa produção nacional, fossem uns dos entraves ao reconhecimento e consagração na primeira edição. Sérgio Milliet, crítico de arte já consagrado àquela altura, não escondeu que a Bienal o fez repensar sua reflexão acerca da arte brasileira:

Participando do júri da I Bienal de São Paulo, vi-me forçado a estudar minuciosamente a produção nacional. Não foi tão triste a impressão que trouxe comigo daquele

¹⁰² Cf. PENTEADO, Yolanda. *op. cit.*, p. 183.

¹⁰³ Entretanto, Portinari, em entrevista, teria evitado tomar partido entre abstracionistas e figurativistas, alegando que a arte estaria acima disso, essa polêmica seria secundária. José Lins do Rego concorda com Portinari e também tenta evitar a polêmica. (Jornal *Diário de São Paulo*, 13/09/1951). A situação se complicou quando o pintor Lasar Segall reclamou que o júri estaria, de antemão, predisposto a premiar os abstracionistas e, se assim fosse, que não chamassem os artistas expressionistas (Jornal *Hoje*, 26/10/1951.).

¹⁰⁴ GALVÃO, Patrícia. 'Considerações sobre a Bienal e os limões do primeiro prêmio', *Fanfulla*, 31/10/1951.

¹⁰⁵ VENTURA, Luiz. 'Os artistas e a II Bienal', *Notícias de Hoje*, 03/05/1953.

porão do Trianon, que alegavam os gravadores, de um nível técnico excepcional para o nosso meio, e duas ou três belas telas de pintores – ilustres.¹⁰⁶

Mesmo assim, Milliet apontava a necessidade de se voltar os olhos para esta produção:

*Cumpre-nos tentar um esforço para alcançar um expressão nossa, de nosso momento e de nossa gente, o de que nos preocupamos pouco até agora. Temos que chegar, porém, à nossa expressão sem nada abandonar do que nos podem oferecer, como lições técnicas aproveitáveis, os artistas do velho mundo.*¹⁰⁷

Bienal também enfrentou a oposição afiada dos sindicatos que questionavam a realização do evento. Em 21/10/1951 o jornal *Hoje* descrevia a cerimônia de inauguração sob sua ótica:

Foi um acontecimento político mundano a inauguração da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, sabidamente ligado ao magnata Rockefeller. O proprietário da Metalúrgica Matarazzo não cabia em si de contente quando verificou que ali se encontrava a granfinagem de São Paulo, curiosa por conhecer as últimas da arte decadente. Tiras e guardas civis dirigidos pelo espancador Moraes Novais cuidavam para que tudo corresse segundo os desejos dos organizadores da exposição inspirada em Rockefeller. Não obstante todas essas precauções, não puderam impedir que um grupo de bancários se prostasse defronte ao caixotão em que foi transformado o Trianon e apresentasse à burguesia constrangida uma tabuleta em que se lia: 'Chega de fome! Viva a greve!'

A abertura da Bienal em São Paulo, portanto, recebe toda a carga de uma 'luta de classes' que vinha a tona depois de terminada a ditadura de Vargas. Martín-Barbero considera:

*uma classe social é, segundo Thompson, um modo de experimentar a existência social e não um recorte quase matemático em relação aos meios de produção. 'A classe surge quando alguns homens, como resultado das experiências comuns (herdadas ou compartilhadas) sentem e articulam a identidade de seus interesses entre eles e contra outros homens cujos interesses são diferentes dos seus (geralmente opostos)'. Classe é, assim, uma categoria histórica, não econômica.*¹⁰⁸

Estes interesses opostos dentro da sociedade brasileira ficaram evidentes com a instituição da Bienal. Sobre ela recaíram os protestos de uma parte dos brasileiros que viam na sua organização a expansão dos 'tentáculos americanos'.

¹⁰⁶ MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. vol. VIII. op. cit., p. 102.

¹⁰⁷ Idem

¹⁰⁸ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. op. cit., p. 102.

... em 1953 ... ¹⁰⁹.

- greve geral em São Paulo;
- Jânio Quadros é eleito prefeito de São Paulo;
- Vargas cria a Petrobrás, instituindo o monopólio estatal da extração e refinamento do petróleo;
- Vargas denuncia as renessas de lucros excessivas feitas por empresas estrangeiras;
- II Salão Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro);
- cangaceiro, filme de Lima Barreto, é premiado em Cannes nas categorias melhor filme e melhor música;
- morte de Stalin.

Com o sucesso da I Bienal, buscar estímulo e apoio para a segunda não foi difícil, especialmente por conta de sua inclusão no conjunto de eventos comemorativos do IV Centenário da cidade de São Paulo. Para Mário Pedrosa, a primeira edição *foi uma pura jogada de improvisação (...)* A realização tocou a imaginação dos paulistas, e o resultado é que Francisco Matarazzo Sobrinho é chamado a presidir as comemorações do IV Centenário em 1953. Ora, entre os projetos da comemoração ia-se inserir, com toda naturalidade, a realização de uma Bienal: a idéia vingava ¹¹⁰. Ciccilo havia sido convocado pelos governos do Estado e do Município para presidir as comemorações na cidade, então coube ao jornalista Ruy Bloem, presidente em exercício do MAM, organizar a II Bienal do museu, realizada em 1953. Foi nesta condição que ele agradeceu, no catálogo da mostra, ao patrocínio oferecido pela Comissão do IV Centenário e pelos governos federal, estadual e municipal.

O IV Centenário foi concebido para festejar os quatrocentos anos da cidade, mas, na verdade, o evento buscava projetar uma imagem de uma São Paulo progressista e moderna, o que transformou, segundo Maria Arminda do Nascimento Arruda, *o projeto comemorativo num ritual de celebração do poder dos paulistas* ¹¹¹. A construção do Parque do Ibirapuera, o Monumento às Bandeiras e a espiral de Niemeyer (logotipo do evento), refletem esta ambição de *ritualização da paulistanidade*.

¹⁰⁹ AMARAL, Aracy. *Arte para quê?* op. cit., p. 414 – 417.

¹¹⁰ PEDROSA, Mário. *Política das artes*. op. cit., p. 218.

¹¹¹ ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. op. cit., p. 54.

O prefeito Armando Arruda Pereira e o governador Lucas Nogueira Garcez ofereceram os terrenos do Anhembi e o Ibirapuera para a realização das comemorações. Ciccilo escolheu o segundo, até então uma imensa gleba abandonada, e convidou Niemeyer para o projeto do parque que também seria inaugurado como parte das comemorações da data. Vários pavilhões foram erguidos, sendo que o primeiro a ser construído e finalizado seria o destinado à II Bienal. A imprensa da época salientava que nos festejos do IV Centenário da cidade, os paulistanos teriam *a oportunidade de ver o que de mais importante existe no mundo em matéria de artes plásticas*¹¹², contando com a colaboração dos museus europeus e a adesão oficial da França, especialmente o Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, com a mostra cubista na Bienal do MAM. Com isso, a Bienal emprestaria um caráter internacional às comemorações do IV Centenário¹¹³. Também foi organizada a II Exposição Internacional de Arquitetura, evento que integrava a II Bienal do Museu. O Grande Prêmio São Paulo de Arquitetura foi instituído pela Fundação Andréa e Virgínia Matarazzo, num valor de 300.000 cruzeiros.

Sob a direção artística de Sérgio Milliet, a II Bienal pegou uma carona neste 'ritual de celebração' e apresentou uma edição antológica, jamais superada em importância e respeito. Milliet havia conseguido junto à prefeitura uma licença para poder dedicar-se à organização da II Bienal de São Paulo como seu diretor¹¹⁴. A II Bienal contou com obras de Paul Klee e Marcel Duchamp, mas acabou entrando para a história como a 'Bienal da Guernica' pela presença do quadro de Picasso. Com relação ao seu 'conteúdo', Maria Lúcia Bueno aponta:

*se a primeira Bienal foi uma grande coletiva do modernismo internacional, a segunda, ocupando um espaço de 24 mil metros, inaugurava uma seqüência de importantes retrospectivas. ... O público aumentou para 200 mil pessoas, estimando-se que delas, 3800 vinham do Exterior. O júri - praticamente o mesmo grupo de Veneza - controlou as premiações. Seguindo a tendência internacional, o grande prêmio, em 1953 e 1955, ficou com a França.*¹¹⁵

Apesar das facilidades proporcionadas pelos contatos do Itamaraty colocados à disposição dos organizadores da Bienal, a montagem da segunda edição do evento buscou diminuir a improvisação da primeira Bienal. O jornal *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, ressaltava que:

A secretaria da Bienal de São Paulo nos meses passados manteve-se em contato constante com mais de 2000 elementos do ambiente artístico internacional e distribuiu fichas a 4000 artistas, cerca de 4000 arquitetos, a 75 escolas de arquitetura do mundo inteiro e material

¹¹² 'História das artes através dos tempos', *A Gazeta*, 16/01/1953.

¹¹³ Cf. 'Significado internacional da II Bienal', *Diário do Comércio*, 12/03/1953.

¹¹⁴ Cf. GONÇALVES, Lisbeth Reboló. *op. cit.*, p. 86.

¹¹⁵ BUENO, Maria Lucia. *op. cit.*, p. 152-3.

*informativo e diversos centros artísticos e culturais e a mais de 500 órgãos de imprensa, do Brasil e de fora.*¹¹⁶

As primeiras Bienais se constituiriam em ampla e nutrique panorâmica do que ocorrera no nosso século, seguindo a proposta de uma tentativa de resgate do tempo perdido com relação à arte - em particular a antológica II Bienal que apresentou retrospectivas do cubismo, Futurismo, Expressionismo, Henry Moore, Calder e Mondrian - não deixando também de informar sobre a produção artística contemporânea. Assim, a partir da *informação*, que constituiria a pedra de toque do evento, a Bienal parecia cumprir seu destino formador e informador, vindo de fora, quase que se impondo ao meio artístico brasileiro, em particular ao paulista e ao carioca.

A terceira Bienal de São Paulo, realizada em 1955, fez o possível para manter o nível da segunda edição, uma tarefa difícil. Continuou registrando protestos com relação à premiação, que naquele ano consagrou Fernando Léger. A 'Presidência de Honra da III Bienal' incluía João Café Filho, então presidente da República, e Jânio Quadros, na condição de governador do Estado. Ciccilo voltara à presidência do Museu. A vice-presidência era ocupada por Sérgio Buarque de Holanda. Paralelamente, a III Bienal realizou o II Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura, que contou, entre outros, com Lourival Gomes Machado no júri de premiação. Sérgio Milliet era ainda responsável pela direção artística do evento e esclarecia, na introdução do catálogo, que aquela edição apostava, assim como as anteriores, nas retrospectivas importantes para o público visitante.

A IV Bienal (1957) marcou a transferência definitiva para seu atual prédio, dentro do Parque Ibirapuera, e desta vez a polêmica ficou por conta do corte de 80% das obras inscritas no certame. A grande atração foi a presença das obras do norte-americano Jackson Pollock. À frente do evento, Ciccilo e Sérgio Buarque de Holanda ocupavam o topo da Diretoria Executiva, enquanto Juscelino Kubitschek, Jânio Quadros (governador) e Ademar de Barros (prefeito), dividiam a Presidência de Honra com alguns ministros, como vinha acontecendo desde a primeira edição¹¹⁷. Lourival Gomes Machado e Lívio Abramo incluíam-se entre os jurados de seleção de artes plásticas. Seguindo a proposta de apresentar-se como um *festival de arte*, a Bienal de 1957 era composta por uma Exposição Internacional de Artes Plásticas, Exposição Internacional de arquitetura,

¹¹⁶ 'Movimento da Bienal', *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 17/07/1953.

¹¹⁷ Ministros de Negócios e Relações Exteriores, Negócios de Educação e Cultura e Negócios da Fazenda, provavelmente aqueles diretamente envolvidos no apoio e produção do evento.

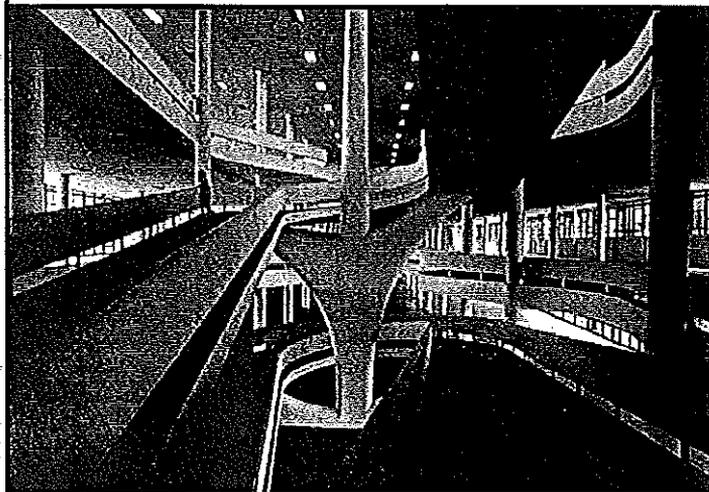
Concurso Internacional para Escolas de Arquitetura e a I Bienal de Artes Plásticas do Teatro, esta última envolvendo exposição de arquitetura de casas de espetáculos, cenografia, indumentária e técnica teatral¹¹⁸.

Van Gogh foi a grande atração da V Bienal, atraindo grande público. Além da Exposição Internacional de Artes Plásticas, a Bienal de 1959 era composta, ainda, pela Exposição Internacional de Arquitetura, o Concurso Internacional de Escolas de arquitetura e a II Bienal de Artes Plásticas do Teatro. Esta última foi marcada pela participação dos Estados Unidos, que montou uma sala do dramaturgo Eugene O'Neill. No terceiro andar do pavilhão foi construído um pequeno teatro e uma exposição didática que seguia pela obra do autor. Foram também realizadas leituras de partes de sua obra.

Esta seria a última Bienal realizada pelo MAM; a partir da VI edição, *as mais ousadas aspirações*, fariam com que a mostra passasse a ser organizada pela Fundação Bienal.

¹¹⁸ Cf. MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1957.

A Fundação Bienal: breve histórico



A FUNDAÇÃO BIENAL: BREVE HISTÓRICO

A década de 60 seria explosiva, culminando em 'maio de 68' e na contracultura. Em 1961, a capital do país havia mudado para Brasília há um ano; em São Paulo a Bienal passa a ser uma entidade autônoma:

em junho, o então presidente da república, Jânio Quadros, autorizava o crítico Mário Pedrosa, secretário do Conselho Nacional de Cultura, a redigir um projeto de lei que a tornasse uma instituição pública. O presidente decidiu o destino da Bienal, mas com a sua renúncia ao cargo, em agosto, quem a inaugurou foi o sucessor, o vice-presidente João Goulart.¹

Ciccilo apresentava um déficit particular de cerca de 30 milhões de cruzeiros (cerca de 115 mil dólares) e com o crescimento da Bienal, a situação ficava insustentável². Também o MAM, responsável pela mostra, mostrava sinais de desgaste. A solução para garantir a sexta edição do evento (para o qual esperava-se 400 mil pessoas) foi torná-lo uma Fundação, o que permitiria outras fontes para a execução da exposição, como dotações de verbas da prefeitura e do Estado.

Com a 'Presidência de Honra' composta por João Goulart, Carvalho Pinto (governador) e Prestes Maia (prefeito), a VI Bienal (1961) comemorou os dez anos de bienais com o crítico Mário Pedrosa como diretor geral. As principais críticas ficaram por conta, mais uma vez, da seleção das obras e da premiação. Francisco Matarazzo Sobrinho, alheio às polêmicas, preferia comemorar *uma década de esforços ininterruptos* esperando que, como das outras vezes, o público os prestigiasse com a *sua presença para confirmar o traço crescentemente popular dessas periódicas exposições internacionais*³. Compendo a VI Bienal também se realizou a Exposição Internacional de Arquitetura (que ocupava um espaço de 38 mil m² vizinho ao Pavilhão de 36 mil m²), a III Bienal das Artes Plásticas do Teatro e a I Bienal do Livro e Artes Gráficas que mais tarde se transformaria num evento autônomo, a Bienal do Livro. A Bienal do Livro aconteceu por iniciativa de Ciccilo Matarazzo e foi realizada juntamente com o Instituto Nacional do Livro, a Câmara Brasileira do Livro e o Sindicato Nacional dos Editores de

¹ AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 106.

² ALMEIDA, Fernando Azevedo. *op. cit.*, p. 108.

³ MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. 'Apresentação'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1961, p. 28.

Livros⁴. Aconteceu como mostra autônoma e desvinculada de paralelismos às tradicionais bienais de arte.

Em 1963, a Bienal de São Paulo inaugurou sua sétima versão, dessa vez definitivamente desvinculada do MAM e transformada em fundação. Sem a chancela do MAM, a bienal *passa a contar apenas com a ajuda especial da Prefeitura de São Paulo. Mais tarde, os governos do Estado e da União também passariam a compor a direção da instituição*⁵. Estes seriam seus únicos recursos fixos⁶. Do ponto de vista institucional, a Fundação Bienal passa a ter quatro assessorias⁷:

- Artes Plásticas, que envolveu Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet e Walter Zanini;
- Teatro, a cargo de Aldo Calvo e Sábato Magaldi;
- Arquitetura, sob a responsabilidade de Oswaldo Correa Gonçalves;
- e Artes Gráficas, com Januar Murtinho Ribeiro.

A VII Bienal (1963) era inflada: cinco mil obras, de 55 países; prevaleceu como tendência geral o expressionismo abstrato, com a maior parte dos premiados pertencentes a esta tendência. O Grande Prêmio, pela primeira vez, foi para os EUA, representado pelo pintor Adolph Gottlieb⁸. Naquele ano, o *festival de artes* envolveu também as bienais do teatro e do Livro e um Festival de Cinema.

Quatro meses após o término desta bienal os militares tomariam o poder no Brasil e, daí para frente, a Fundação Bienal começa a entrar numa outra etapa de sua existência.

Na Bienal de 1965, sua oitava edição, o Brasil estava há um ano e meio sob o regime militar e a repressão começava a viver seus primeiros momentos. Naquele ano, a Bienal foi realizada *sob patrocínio do Governo do Estado de São Paulo e sob os auspícios da Prefeitura do Município de São Paulo, pela sua Secretaria de Educação e Cultura*⁹. O Marechal Castelo Branco encabeçava a *Presidência de Honra*, seguido pelo governador Ademar de Barros, pelo prefeito Faria Lima e por dezenas de ministros, embaixadores e secretários de Estado. As assessorias foram mantidas e foram ocupadas pelos mesmos responsáveis da edição anterior. O *festival de artes* também foi repetido (Teatro, Livro e

⁴ A II Bienal do Livro aconteceria em 1970, contando com 500 editores de 23 países. Em 1974 seria realizada a III Bienal Internacional do Livro.

⁵ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *op. cit.*, p. 62.

⁶ Cf. AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 120.

⁷ Cf. MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *VII Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1963.

⁸ Idem.

⁹ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *op. cit.*, p. 65.

Cinema), só que desta vez o Festival de Cinema foi organizado pela Fundação Cinemateca Brasileira e orientado por Paulo Emílio Salles Gomes e Rudá de Andrade.

A Bienal de 1967 (IX edição) trazia em seu catálogo as tradicionais *homenagens* ao presidente Costa e Silva, ao governador Abreu Sodré e ao prefeito Faria Lima. O regulamento passou a permitir todo tipo de manifestação, além das categorias habituais (gravura, escultura, desenho e pintura). Desde a VI edição ficava cada vez mais evidente que a arte se transformava e as categorias tradicionais não comportavam determinado tipo de obra, como a arte cinética de Júlio Le Parc apresentada uma edição antes. A representação brasileira era bastante grande, envolvendo 366 artistas, dos quais 253 eram estreantes, com 1493 obras distribuídas por sete mil m². Segundo os críticos, a qualidade era questionável. Ciccilo Matarazzo apresentava, no catálogo da mostra, sua visão sobre o certame:

Ponto de encontro internacional, cornício das artes, ambiciosamente sempre ultrapassando sua marca última, como ainda agora ocorre no plano estatístico, a Bienal de São Paulo tem nessa concorrência uma prova da receptividade da iniciativa ... Aqui se dá subitamente uma assembléia internacional em que, sem uma pauta política, realiza-se o maior sonho de confraternização humana.¹⁰

Apesar desta suposta ausência de *uma pauta política*, o regime militar pressionava e passou a censurar a mostra. A Polícia Federal retirou da exposição uma obra da carioca Cibele Varela por julgá-la ofensiva às autoridades e impediu 20 jornalistas credenciados de circularem livremente pela exposição. No incidente, o jornalista Ferreira Neto acabou preso por protestar contra a arbitrariedade¹¹. No mesmo ano em que a censura começava a mostrar suas garras, a *pop-art* americana chegava ao público brasileiro através de uma sala especial com a participação de Hooper, Andy Warhol, Rauschenberg e Lichtenstein. No catálogo, Ciccilo esclarecia que *essa ampla significação do que é aceito, consentido e aprovado pelos nossos irmãos da América Latina e dos Estados Unidos*¹², levou a Fundação Bienal a ampliar o convite *aos visitantes de todas as Américas*. A representação americana teve destaque e deu o tom à mostra. A IX foi a *Bienal Pop*, nas palavras de Líliliana H. T. Mendes de Oliveira¹³. Para esta autora, aquela foi a última edição de prestígio, com grande participação e apelo de

¹⁰ MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *IX Bienal de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1967.

¹¹ Cf. AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 156.

¹² ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *op. cit.*, p. 68.

¹³ OLIVEIRA, Líliliana H. T. Mendes de. *A Bienal Pop: a Pop Art analisada através das representações nacionais dos Estados Unidos e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo*. Mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 1993.

público. Realizada entre 22 de setembro de 1967 e 8 de janeiro de 1968, aquela edição refletia e efervescência da época:

A própria transformação social, tanto em processo quanto latente – ou mesmo dentro da expectativa ideológica de mudança – exigia formas artísticas menos convencionais, inovadoras e que trouxessem em si indicativos de contemporaneidade. E essas informações, estímulos e atualizações, à IX Bienal conseguiram proporcionar aos artistas e ao público, atingindo um nível de participação e discussão, em termos de obras, de crítica e de público, que a tornaram inesquecível para quem dela participou e marcante na história das bienais de São Paulo.¹⁴

Naquela Bienal de 1967, a ditadura começava a mostrar suas armas, mas, apesar disso, é neste momento que as 'inovações radicais', nos trabalhos selecionados, aparecem com mais força. Mário Pedrosa considera que a IX Bienal (1967) foi marcante:

foi aquela em que as inovações radicais que começaram a acontecer a partir da VI, ou à primeira década de 60, tiveram sua plena expansão. No Ibirapuera, 1967, o grande público afinal entendeu que se tratava agora de algo diferente do que vinha apreciando desde as primeiras mostras. Desta vez, a sala mágica de Le Parc, com seus painéis de usina elétrica, seus fios, mesas, sinais que se movem com uma fantasia de anúncios luminosos ou de vitrines da General Electric, foi consumida até a saciedade e à destruição pelas crianças primeiro, e pelos pais a seguir, quando o fascínio e a curiosidade sobrepujaram a timidez.¹⁵

Em 1969, o homem chegou à Lua. Naquele mesmo ano, na X Bienal, a atuação dos militares sobre a mostra tornou-se mais evidente, provocando uma série de boicotes dentro e fora do país. Mesmo assim, a Fundação Bienal prestava, como de hábito, homenagens ao presidente Costa e Silva, ao governador Abreu Sodré e ao prefeito Paulo Maluf. Aracy Amaral, que fazia parte da *Comissão Técnica* daquela Bienal, escreveu, dois anos mais tarde 1970:

não há dúvida de que muitos daqueles que se recusaram a participar da mostra ficaram consideravelmente desiludidos quando ela foi oficialmente inaugurada, como se nada tivesse acontecido, e o público permaneceu sem saber o que se passava nos meses precedentes. Uma frustração a mais foi a completa impossibilidade de qualquer manifestação de protesto na abertura da mostra, impensável no Brasil de hoje. À dificuldade em unir os artistas adicione-se a má vontade da imprensa em dar cobertura.¹⁶

Desde a publicação do A.I.S, em dezembro de 1968, o governo militar já havia fechado algumas exposições, especialmente a do MAM-RJ com os trabalhos que integrariam a Bienal dos Jovens de Paris. A Associação Brasileira dos Críticos de Arte, na época presidida por Mário Pedrosa, divulgou um manifesto de repúdio à limitação da

¹⁴ Idem, p. 6-7.

¹⁵ PEDROSA, Mário. *Política das artes*. op. cit., p. 273.

¹⁶ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico*. op. cit., p. 155.

criação artística e orientou seus associados a não tomarem parte nos julgamentos de concursos promovidos pelo governo ¹⁷. Os artistas brasileiros que viviam no exterior recusaram sua presença na Bienal, como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Antônio Dias, entre muitos outros. Os incidentes começaram a atravessar as fronteiras: na França o *Musée d'Art Moderne* divulga um manifesto com assinaturas de mais de 300 artistas em repúdio à Bienal paulistana; a delegação sueca retirou sua participação do certame; vários artistas americanos boicotaram também; Chile, Venezuela, União Soviética e Iugoslávia, optaram pela não participação. Com isso, muitos outros se recusaram a participar devido ao *baixo nível* do certame, por conta dos boicotes ¹⁸. A organização do evento corria contra o tempo para substituir os desistentes e ocupar os espaços vazios da mostra, especialmente os 900 m², inicialmente destinados à representação norte-americana, que não foram totalmente ocupados devido aos boicotes de vários artistas ¹⁹. Algumas obras até já estavam desencaixotadas, no Brasil, quando os respectivos governos decidiram pelo boicote, como no caso da Venezuela e da Iugoslávia. Dois artistas japoneses também desistiram da mostra quando seus trabalhos já estavam no pavilhão. A exposição *Arte e tecnologia*, programada por Pierre Restany, também não se realizou, engrossando o boicote francês.

O pintor carioca Carlos Vergara lembra o que passava naquele momento:

os trabalhos tinham uma conotação política acentuada. Para nós, ficou claro que esta atitude arbitrária partiu do Itamaraty, que sempre manteve uma censura branca. Havia uma expectativa de que a Bienal de São Paulo resistisse, uma vez que era a representação máxima dos artistas e poderia ser, naquele momento, uma garantia para nossa liberdade de expressão. No entanto seus dirigentes pactuaram com a repressão, talvez pelo fato de a Fundação Bienal receber ajuda financeira do governo. ²⁰

Segundo o pintor, antes da abertura da mostra, os agentes de segurança retiraram apressadamente os trabalhos que julgavam ofensivos ao governo ou à moral. Alheio mais uma vez a estes acontecimentos, Francisco Matarazzo Sobrinho utilizava as páginas iniciais do catálogo da mostra para esclarecer:

Conjugamos aqui indiscriminadamente os artistas de boa vontade, homens e mulheres de todas as ideologias, raças e credos que quiserem conscientemente cooperar com este trabalho. ²¹

¹⁷ Ver manifesto da Ass. Bras. dos Críticos de Arte em PEDROSA, Mário. *Política das artes. op. cit.*, p. 210-216.

¹⁸ Cf. AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico. op. cit.*, p.155-159.

¹⁹ Cf. AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 186.

²⁰ Idem, p. 182.

²¹ MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *X Bienal de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1969.

Como já mandava a tradição, a X Bienal envolveu várias atividades: artes plásticas, uma mostra de jóias, as tradicionais bienais de teatro, arquitetura e do livro. A de arquitetura interessou particularmente ao Banco Nacional de Habitação, que ajudou na premiação e na montagem da exposição.

Estava iniciado, definitivamente, o período de decadência do prestígio internacional da Bienal de São Paulo. O período da ditadura militar foram anos duros para a Bienal. Não que ela sofresse algum tipo de ameaça por conta de supostas atividades subversivas, pois de alguma forma a Bienal de São Paulo sempre foi organizada com estreita colaboração do poder público, a partir do seu apoio financeiro e das suas relações diplomáticas. A Bienal sempre apresentou-se como um 'cartão de visitas' da nova modernidade latino-americana e durante a ditadura militar as coisas não foram diferentes. Este foi um período difícil para a Bienal porque os interesses políticos e diplomáticos superaram, de longe, os interesses puramente 'artísticos', e a bienal paulistana, que havia atraído para si as atenções do meio artístico internacional, viu-se desacreditada nesse circuito até a década de 80.

Em 1971, na XI edição, o boicote da Bienal anterior foi mantido e acrescido de adesões como os EUA, que não participaram pela primeira vez na história do certame, tornando difícil manter o nível de qualidade com tantos boicotes. Segundo Leonor Amarante, *para tentar contornar a situação os organizadores da mostra decidiram reforçar a representação nacional e recorreram à Semana de Arte Moderna de 22 - às vésperas de completar 50 anos*²². Uma sala especial com nove artistas do movimento foi montada. Uma das grandes atrações dessa XI edição, entretanto, foi a exposição de uma pedra lunar colhida pela Apolo H. Uma faixa estendida na frente do prédio tentava divulgar a proeza e atrair público²³. Ciccilo, na qualidade de presidente da Fundação, justificava as mudanças:

*Declarar-nos empenhados em uma profunda reformulação, bem mais ampla da que viemos sempre realizando desde 1951. São outros tempos e com os surpreendentes avanços no campo das comunicações ... o espírito humano é conduzido a uma participação mais ativa ... Acharmos que as bienais necessitam de ser reformuladas mais intensa e rapidamente para que não se deformem, não se esvaziem, perdendo a força imensa de comunicação que contribuiu decisivamente para ligar a arte ao povo.*²⁴

²² Idem, p. 200.

²³ Cf. ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *op. cit.*, p. 74.

²⁴ MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XI Bienal de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1971, p. 7.

Frente a esta situação de boicotes e falta de adesão, Ciccilo rebatia:

*na Bienal de São Paulo a criatividade sempre encontrou liberdade, sem restrições, sem censuras. Jamais houve condicionamento em suas atividades e em suas mostras. A criatividade não tem coloração política, ideológica ou religiosa. É antes de tudo a explosão interior do artista em busca de uma imagem, de uma nova forma de comunicação global, tendo como objetivo o pleno entendimento, o grande diálogo que é a confraternização humana.*²⁵

Na busca desse *grande diálogo* Ciccilo implementava remodelações, dando ênfase especial ao setor 'científico', realizando-se preliminarmente simpósios e seminários, como já havia acontecido na edição anterior. Foi montada a *Bienal Científica*, com a presença de 'ilustres' detentores do Prêmio Nobel²⁶ e a instituição do 'Prêmio Bienal de Ciência Brasil'.

Em 1970, enquanto o Brasil levantava a taça do tri-campeonato mundial de futebol, a Fundação Bienal instituiu a *Pré-Bienal* (ou a *Bienal Nacional*, como ficou mais conhecida) que deveria funcionar nos anos pares. A proposta surgiu da dificuldade na seleção dos artistas brasileiros para a Bienal. Uma grande mostra nacional nos anos pares poderia acolher artistas de todos os Estados do país por um júri local. As obras escolhidas nas regiões passavam pelo crivo de um júri indicado pela Fundação Bienal. Assim, obras de 25 artistas eram escolhidas previamente para compor a sala da *representação brasileira* no certame internacional. Esta Bienal Nacional foi realizada entre 1970 e 1976, quando foi substituída pela Bienal Latino-Americana, em 1978. Com isso a Fundação Bienal aumentava seu raio de atuação, conseguindo a *adesão dos governos estaduais, possibilitando recursos para a presença em São Paulo do trabalho produzido pelos artistas de seus Estados*²⁷. A ajuda financeira tornou-se, agora, mais ampla, por conta da realização de exposições estaduais destinadas a selecionar os representantes da Bienal Nacional.

Ao que parece, durante o período mais rígido da ditadura militar no Brasil a Bienal consegue se multiplicar, realizando todos os anos uma grande exposição financiada pelos governos municipal, estadual e federal.

Em 1971, a Fundação Bienal percebe a necessidade da criação do Conselho de Arte e Cultura (CAC) com poderes normativos, com a finalidade de deliberar sobre o programa da Fundação Bienal²⁸. Só alguns anos mais tarde é que este Conselho assumiria o papel deliberativo. O Júri de Seleção e de Premiação, órgãos presentes desde

²⁵ *Apud* ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *op. cit.*, p. 75.

²⁶ Ver 'ilustres' convidados em ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *op. cit.*, p. 76.

²⁷ *Idem*, p. 87.

²⁸ Cf. AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 212.

a primeira edição, continuavam a existir, assim como a Comissão Técnica (ou Secretariado Técnico). Essa Comissão Técnica deixaria de existir em 1975, quando foi definitivamente substituída pelo Conselho de Arte e Cultura.

Não se pode separar as transformações institucionais que ocorriam naquele momento, das transformações pelas quais a arte também passava. A arte se transformava a partir da ciência e da tecnologia e a relação espectador-obra estava em visível mudança, pelo menos em parte, por conta dessa nova arte. Além disso, é evidente que novos produtores culturais foram colocados em cena, novos artistas e novos técnicos, o que significava incorporar novos produtores culturais, aproximar mais arte e ciência e também colaborar para a reelaboração do papel do espectador, que já há alguns anos a Bienal vinha experimentando. Assim, para uma arte que se transformava, fez-se necessário alterar também a organização institucional da Fundação, especialmente, no que diz respeito a seleção das obras e premiação, assim como a montagem.

Mas a mudança foi gradual e a XII Bienal (1973) não conseguiu ainda alterar o sistema de deliberação. O Júri de Seleção acabou recusando 90% das obras de brasileiros inscritas no evento. Foi criada então uma mostra paralela: a *Bienal dos Recusados*. No mesmo dia da inauguração da Bienal, a galeria Espade, na rua Pamplona, abria as portas para as obras de 78 dos 236 artistas rejeitados pelo júri de seleção. Enquanto isso, a organização da Bienal anunciava um programa de *Manifestações* antológicas, didáticas e históricas. *Salientava-se o enfoque especial dado à comunicação, considerada como um dos fatores que poderiam aumentar o interesse do público pelas manifestações no campo das artes visuais*²⁹.

Não se pode aqui deixar de lembrar o papel da comunicação durante o período militar. Renato Ortiz descreve a aproximação entre a Ideologia da Segurança Nacional, desenvolvida e implementada pelos militares brasileiros, e o surgimento de várias entidades ligadas à comunicação e cultura: o Conselho Federal de Cultura, o Instituto Nacional de Cinema, a EMBRAFILME e a FUNARTE. Segundo Ortiz, *o que a Ideologia da Segurança Nacional se propõe é substituir o papel que as regiões desempenhavam nas 'sociedades tradicionais'*³⁰. Nada melhor do que um sistema de comunicação eficiente para garantir a ordem e integrar o país a partir de idéias concebidas por órgãos centrais. A EMBRATEL havia sido criada em 1965, iniciando toda uma política modernizadora no setor das telecomunicações que incluiu, no mesmo ano, a

²⁹ ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *op. cit.*, p. 78.

³⁰ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira. op. cit.*, p. 115.

associação do Brasil ao sistema internacional de satélites (INTELSAT). Dois anos mais tarde é criado o Ministério das Comunicações, e *tem início a construção de um sistema de microondas, que será inaugurado em 1968 (a parte relativa à Amazônia é completada em 70), permitindo a interligação de todo o território nacional*³¹. Não é de se estranhar, portanto, que a Bienal buscava salientar, em 1973, o 'ênfase especial dado à comunicação' pela Fundação Bienal.

Do ponto de vista financeiro a Fundação Bienal teria um alívio em 1974, com os entendimentos entre Ciccilo e a Prefeitura do Município de São Paulo (na época comandada por Miguel Colassuono) que possibilitou a aprovação de uma lei que viria a garantir a estrutura financeira às bienais.

Em 1975, a Bienal passava por uma das suas mais sérias crises, quando esteve em jogo sua própria sobrevivência.

*Além de ameaçada pelo corte de verbas da prefeitura de São Paulo, via sair de cena o personagem principal, o 'ditador', título escolhido por ele mesmo, Francisco Matarazzo Sobrinho, substituído por Ermelino Matarazzo, seu sobrinho, que dava continuidade à dinastia.*³²

Depois de algum tempo afastado, mesmo doente, Ciccilo voltou à direção da Fundação, chamando o professor e historiador da arte, Raphael Buongiorno, diretor da própria Fundação, para dirigir o evento. Com a chegada da prefeitura em cena, que agora oferecia maior auxílio financeiro e pleiteava também uma participação mais ativa na organização do evento. Naquele mesmo ano Ciccilo pedia demissão da presidência da Fundação, sentindo a descentralização de seu poder³³.

³¹ Idem, p. 118.

³² AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 228.

³³ Cf. ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *op. cit.*, p. 94.

As bienais pós-Ciccilo

O papel do presidente da Bienal é arrecadar fundos. Ele não entende de arte.³⁴

Em assembléia convocada seria aprovado o nome de Oscar Landmann para substituto do fundador da Bienal à frente da instituição, com mandato até 1977, devendo organizar a edição seguinte da mostra. Nesta mesma assembléia a Fundação teve seu estatuto reformado e Ciccilo passava a ser o presidente honorário e vitalício da entidade. Na XIII Bienal, em 1975, Ciccilo já não mais exercia controle total sobre a Fundação. Doente e cansado, ocupava ainda o cargo de presidente da Fundação Bienal, mas Oscar Landmann, como primeiro vice-presidente, é que era o presidente em exercício.

A XIII Bienal (1975) trazia, em seu catálogo, as tradicionais homenagens ao presidente da República (E. Geisel), ao governador (Paulo Egydio) e ao prefeito (Olavo Setúbal), assim como uma extensíssima *comissão de honra* envolvendo autoridades e políticos. Apesar do *presidente em exercício* da Fundação ser Oscar Landmann, Francisco Matarazzo Sobrinho fazia, pela última vez, a *apresentação* do catálogo da exposição, onde se lê:

As novas formas de relacionamento espectador-obras impostas pela maioria das atuais tendências da arte experimental exigem reformulação e reaparelhamento do espaço físico da exposição que transcendem largamente as possibilidades – e mesmo próximas – das entidades organizadoras ... Para a superação desse obstáculo, a Fundação Bienal de São Paulo realiza a sua mais significativa e profunda renovação: reestrutura-se orgânica e funcionalmente para transformar-se numa entidade permanentemente a serviço da cultura.³⁵

Assim, para Ciccilo, as mudanças na arte exigiram mudanças no espaço físico e na estrutura orgânica e funcional da instituição. Não é coincidência, portanto, que aquela edição tenha deixado sua marca por ter apresentado, pela primeira vez, a vídeo-arte. Para reforçar esta ênfase a Fundação Bienal caprichou no catálogo da mostra que, todo prateado, sugeria algo futurista ou tecnológico. No contraponto, a XIII Bienal exibia a mostra 'Xingu Terra', organizada conjuntamente com o sertanista Orlando Villas Boas, com objetos de vários povos habitantes do Parque Nacional do Xingu.

³⁴ STRINA, Luísa. 'A Bienal de cá para lá'. In *Galeria Revista de Arte*, São Paulo, v. 25, 1991, p. 98.

³⁵ MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XIII Bienal de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1975, p. 17.

A América Latina ganhou espaço considerável nesta edição, com a participação '*hors concours*' de renomados artistas latino-americanos ³⁶ e levando também vários prêmios. Também faziam parte do evento as exposições de jóias, das Pinacotecas, do MOBREAL, de arte experimental, de fotografia, de teatro e cinema '(cinema novo)', além da arte do Xingu citada ³⁷.

Esta participação especial da América Latina na XIII Bienal não foi ao acaso. Em 1975 se chegou a uma proposta concreta sobre a formação da Associação Latino Americana de Arte, à semelhança da Associação Latino-Americana para o Livre Comércio (ALALC), resultado de antigos debates para o fortalecimento do intercâmbio no continente. O porta-voz da proposta foi Oscar Landmann, então presidente da Fundação Bienal. Segundo ele, *a idéia de integração artística latino-americana é a grande mensagem desta XIII bienal* ³⁸. Como consequência desta proposta, três anos depois a Fundação Bienal organizava, sob o comando de Landmann, a Bienal Latino-Americana, como já vimos no início deste trabalho.

As mudanças estavam ocorrendo rapidamente e, para colaborar, em 1977, a Fundação Bienal organizou sua primeira mostra sem Ciccilo, que morrera seis meses antes. Oscar Landmann seria o primeiro Presidente da Fundação Bienal depois da 'era Ciccilo'. Segundo seu filho, Júlio Landmann, aquele foi um período bastante difícil para a Fundação Bienal, ameaçada de deixar de existir. Foi seu pai, para ele, quem chamou para si a responsabilidade da continuidade da Fundação, após a morte do seu fundador. Júlio Landmann lembra que quando Ciccilo faleceu deixou acertado os nomes de seus três sucessores: primeiro Oscar Landmann assumiria a presidência, depois Luiz Fernando Rodrigues Alves e, por fim, Luiz Villares ³⁹. E assim se fez.

A partir deste momento, as bienais passam a ter a cara de seus presidentes. É claro que durante os longos anos em que Ciccilo esteve à sua frente, elas tinham total relação com o seu estilo, mas, no momento em que deixa a Fundação Bienal na mão de seus conselheiros, ela passa a ter, cada vez mais, a fisionomia de seus presidentes, os únicos responsáveis, pessoalmente, pela Bienal, seja legalmente, seja financeiramente ⁴⁰. No caso de algum problema, o único responsável é o presidente. Cabe a ele decidir o que quer fazer na Bienal. A partir deste momento, portanto, a história da Fundação Bienal passa a ser a história da sucessão de seus presidentes.

³⁶ Idem.

³⁷ Idem.

³⁸ AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 239.

³⁹ Depoimento de Julio Landmann à autora, em São Paulo, 13/02/2001.

⁴⁰ Idem.

Sob a presidência de Oscar Landmann, portanto, a XIV mostra marcou o momento em que o evento passou a se chamar *Bienal Internacional de São Paulo*, uma denominação que seria usada em muitas das suas edições daí em diante, mas não em todas ⁴¹. O grande destaque, em 1977, ficou a cargo da premiação, que contemplou a Argentina com o Grande Prêmio. Vale lembrar que o Brasil nunca chegou a ganhar este cobiçado prêmio que ele mesmo conferia. Naquela XIV Bienal, outra novidade: as obras continuavam a ser indicadas pelas embaixadas dos países participantes, mas os artistas deveriam adequar-se a um tema proposto pelos chamados *operadores culturais* da Fundação. Essa alteração no processo de escolha das obras é reflexo de uma importante mudança interna na Fundação. Era Landmann, agora, quem falava em nome da instituição:

Hoje apresentamos ao público uma Bienal que sofreu alterações radicais. Pela primeira vez ela foi programada por um Conselho de Arte, ao qual outorgamos completa autonomia para ir ao encontro dos interesses dos artistas e dos críticos de arte. O novo regulamento foi elaborado por este Conselho e está baseado na instalação de sete Proposições Contemporâneas de Salas Confronto e de Salas Antológicas. ⁴²

Pela primeira vez o Conselho de Arte e Cultura (CAC) da Fundação Bienal assumia poderes normativos. Só por isso, o catálogo da mostra avaliava que a XIV Bienal, antes mesmo de sua abertura, já possuía caráter histórico ⁴³. As mudanças visíveis na Bienal de 1977 prenunciavam uma importante alteração na história do certame: esta seria a última Bienal com premiação.

Em 1979, o Brasil vivia o começo da abertura política e a Bienal, sob a presidência de Luiz Fernando Rodrigues Alves, abolia os prêmios seguindo o caminho das bienais de Veneza e Paris. São extintos o Júri de Seleção e de Premiação, reforçando os poderes conferidos ao Conselho de Arte e Cultura, agora encabeçado por Carlos Von Schimidt. Para Leonor Amarante:

⁴¹ O certame foi chamado de *Bienal Internacional de São Paulo* na edições de 1977 e 1979. Em 1981 e 1983 voltou a ser apenas *Bienal de São Paulo*, para retomar o termo *Internacional* entre 1985 e 1996. Em 1998, voltou a denominar-se *Bienal de São Paulo*.

⁴² LANDMANN, Oscar. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XIV *Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1977, p. 1.

⁴³ Idem, p. 2.

*Chegava a hora de fazer um balanço dos 28 anos da Bienal de São Paulo, para aferir o alcance de sua importância interna e externa. Mas para isso ela não podia fechar as portas, nem mesmo temporariamente, porque, como acontece a toda instituição localizada abaixo da linha o Equador, correria o risco de não reabrir mais. A saída foi tentar reunir numa grande retrospectiva os premiados das 14 edições anteriores.*⁴⁴

Como de praxe, o catálogo da exposição apresentava um extensa *comissão de honra*, composta pelo presidente da República (J. Figueiredo), governador (P. Maluf), prefeito (Setúbal), seguidos por inúmeros ministros e embaixadores de todos os países participantes. Ainda como mandava a tradição da Bienal paulistana, o presidente da Fundação Bienal anunciava que, *procurando ampliar cada vez mais o horizonte da Bienal*⁴⁵, seriam realizadas *manifestações paralelas de teatro, dança e cinema*.

Na década de 80, as bienais em geral – e não só a brasileira - enfrentaram problemas com relação à sua continuidade e seu destino e, no Brasil, a situação não era diferente. Durante da *Documenta* de Kassel, em 1982, por exemplo, o alemão Joseph Beuys comentava sua participação em bienais e quadrienais apesar da maior parte dos artistas considerar que esse tipo de mostra já estava ultrapassado, não valendo a pena participar. Beuys, no entanto, não pensava assim: além do encontro com o grande público, *o importante nessas exposições não são as obras em si, mas a polêmica que provocam*⁴⁶.

A Fundação Bienal viu a década de 80 chegar, tendo que enfrentar sérios problemas para se sustentar⁴⁷. Com a abertura política e a mudança nas relações da cultura com os poderes público e privado, a forma de financiamento da Fundação Bienal passaria por uma drástica transformação, especialmente por conta do expressivo aumento da participação da iniciativa privada no patrocínio da mostra. Transformações rápidas estavam começando a acontecer, especialmente na estrutura da Bienal, envolvendo, além da forma de financiamento, também o final das premiações. É um momento de tentativa de desvinculação do 'oficialismo' e do surgimento dos curadores

⁴⁴ AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 265.

⁴⁵ ALVES, Luiz Fernando Rodrigues. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XV Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, FBSP, 1979, p. 17.

⁴⁶ AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 264.

⁴⁷ A crítica Aracy Amaral lembrava em 1980: 'juridicamente falando, Matarazzo Sobrinho fez da Bienal de São Paulo uma fundação. Porém, na realidade, trata-se de uma fundação sem fundos, o que chega a ser uma total irracionalidade. Ou seja: a Bienal não possui bens de qualquer natureza que ajudem a sua manutenção. Assim, de fundação só tem o nome, e para fazer o mínimo (que são as bienais) depende do Estado e do Município'. In: AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico. op. cit.*, p. 353.

como produtores. Estas mudanças, sem dúvida, vão aparecer mais concretamente na segunda metade dos anos 80.

Por que então industriais à frente da Bienal? Que significam esses homens de negócios milionários, se nada oferecem em troca de um prestígio social? Essa é uma das perguntas que artistas e intelectuais do Brasil já se fazem há anos, ainda sem resposta. A explicação mais plausível é de que pelo menos os industriais e homens de negócios são pessoas acomodadas, respeitadoras do sistema, que a ele servem, prestigiando-se também, pela repercussão das bienais no exterior.⁴⁸

Em meio às transformações, a Fundação Bienal buscava deixar de ser uma entidade produtora apenas do certame bienal, passando a ser um outro tipo de entidade. Luiz Villares, herdeiro de um dos maiores complexos industriais do país, foi o presidente da Fundação Bienal responsável pelas XVI e XVII bienais (1981 e 1983). Ao assumir o cargo em 1980, anunciava que estava buscando uma Bienal que fosse um espaço atuante durante todo o ano, uma entidade viva e vinculada à Comunidade. Vale a pena descrever os projetos desenvolvidos por aquela diretoria, e que nunca saíram do papel:

- 1) Reforma do edifício que viabilizaria a instalação de um centro de arte e cultura prevendo atividades e exposições, teatro, música, dança, oficinas e biblioteca;
- 2) *Projeto Um*, que daria possibilidades para atividades permanentes no pavilhão, nas áreas de artes plásticas, teatro, dança, música, cinema, poesia e fotografia;
- 3) *Projeto Utopia*, em que três diferentes núcleos – simpósios, cursos e exposições – desenvolveriam atividades de investigação constante de novos caminhos;
- 4) *Projeto Ludoteca*, que abriria um espaço infanto-juvenil, desdobrando-se numa atividade de arte-educação;
- 5) Projeto de reorganização e revitalização do arquivo, que recuperaria o passado da instituição, visando uma recuperação e renovação da mesma;
- 6) *Projeto Reciclagem*, que pretendia a abertura de um espaço para o reaproveitamento do material de refugo;

⁴⁸ Idem, p. 359

- 7) *Projeto Parque Ibirapuera*, que recuperaria, através da reformulação desse espaço, a intenção do fundador da Bienal e do seu arquiteto em transformar o parque em um grande centro cultural ⁴⁹.

O objetivo dessa 'nova' Bienal era de que, a cada dois ou três anos, seu espaço fosse ocupado por uma grande manifestação de arte internacional ou latino-americana, conforme recomendações que surgiriam na Reunião de Críticos da América Latina. Segundo Aracy Amaral, a realização da II Bienal Latino-Americana tornou-se inexequível porque quando Villares assumiu a presidência,

*havia apenas um regulamento distribuído às Embaixadas (como sempre, o vício do contato através da oficialidade, o que era tempo de terminar por inadmissível, num tempo da chamada 'abertura' no Brasil), sem outros entendimentos posteriores, o que torna impossível, sem qualquer preparo prévio, esse evento.*⁵⁰

Em substituição ao evento latino-americano previsto para outubro de 1980, a Fundação Bienal realizou, sob o comando de Luiz Villares, o Encontro de Consulta aos Críticos da América Latina. Segundo ele:

*os anseios manifestados pelos 40 críticos participantes foram considerados em grande parte, na elaboração do regulamento da XVI Bienal.*⁵¹

Também sob a sua gestão a Bienal concedeu cerca de 1.080 m² de seu prédio ao MAC (Museu de Arte Contemporânea), que inaugurou sua área com a exposição *Arte e pesquisa* em 1981. Para Luiz Villares:

*A cessão desse espaço veio estabelecer uma colaboração maior entre as duas entidades, incentivando, através de um acesso direto, o público da XVI Bienal a conhecer as exposições do Museu.*⁵²

Mal sabia ele que este viria a ser, mais tarde, um dos pontos de conflito entre a Bienal e o MAC...

A situação financeira também era bastante precária quando ele assumiu a Fundação, sendo que as únicas fontes de financiamento eram os convênios com os governos federal, estadual e municipal, inexistindo a participação da iniciativa privada ou incentivos fiscais.

⁴⁹ VILLARES, Luiz. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVI Bienal de São Paulo - catálogo geral*. São Paulo, FBSP, 1981.

⁵⁰ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico. op. cit.*, p. 359.

⁵¹ VILLARES, Luiz. *op. cit.*, p. 13.

⁵² Idem.

Mas, apesar da aparência de uma período de renovação tranqüila, a Fundação Bienal passava, evidentemente, por um período de crise. Questionava-se a existência da entidade e a pertinência do evento naquele momento ⁵³.

O momento em que avançava a abertura política no país foi também um período propício às alterações que fizeram da XVI edição da Bienal, realizada em 1981, um marco na história deste evento. Era o início de uma nova fase, a Bienal precisava buscar um novo caminho para garantir sua existência. Os dois pequenos catálogos da mostra (pela primeira vez foram produzidos dois volumes) já não traziam, em sua abertura, a tradicional *comissão de honra* com os nomes de autoridades políticas e diplomáticas. A forma de organizar a mostra mudou e, sob a presidência de Villares e curadoria do crítico Walter Zanini, a XVI Bienal abandonou a montagem com separações por países e introduziu as analogias de linguagem. Esta também foi uma edição marcante por que trouxe de volta ao Brasil artistas estrangeiros importantes, que há 12 anos se recusavam a enviar trabalhos. Entre os brasileiros, o mesmo acontecia. A bienal readquiria o respeito perdido ⁵⁴.

Sheila Leirner assinalava, em 1982, o momento específico pelo qual passava o mundo da arte:

Só daqui a alguns anos é que se poderá dizer se este fim de século representa ou não um grande momento para a arte. Por enquanto, ele é, pelo menos, o mais polêmico, efervescente e ambíguo de todos. Há revoluções, frescor e expectativa no ar - uma espécie de renascimento dentro do caos - que contraria toda idéia cética ou reacionária, e já repetitiva, que se tem de suposta 'crise' ou de uma possível 'decadência'. É um momento de gigantescas exposições internacionais: Kassel (Documenta7), Veneza (40ª Bienal), Roma ("Vanguarda e transvanguarda"), Amsterdam ("Atitudes, Conceitos e Imagens") e brevemente, espera-se, São Paulo (17ª Bienal). Apesar dos retrógrados e oportunistas que praguejam demagogicamente contra essa nossa única e generosa possibilidade de contato amplo com o mundo, na Bienal paulista o público deverá ter a oportunidade de observar, entre muitas outras coisas, que fazemos parte desse acontecimento sincrônico mundial. ⁵⁵

⁵³ Aracy Amaral não poupou as críticas: 'Não seria pertinente que nos indagássemos até que ponto são de interesse para o grande público brasileiro estas exposições, tais como são hoje organizadas? A Bienal não é mais necessária. Mas continua sendo defendida tal como se apresenta pelo conservadorismo da situação, inclusive pelo apoio do Ministério das Relações Exteriores, por representar um evento cultural que projeta o Brasil no Exterior, mostrando o interesse que temos pelas coisas da cultura. A alteração de sua periodicidade assombra a direção atual da Fundação, pela mudança que acarretaria para seu nome, e os câmbios sempre atemorizam o sistema'. In: AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico*. op. cit., p. 397-8.

⁵⁴ AMARANTE, Leonor. op. cit., p. 283.

⁵⁵ LEIRNER, Sheila. *A arte e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1991, p. 83.

A curadora estava certa: o mundo da arte passava por um período de mudanças visíveis. Saía de cena o poder público como o principal patrocinador das exposições bienais e entrava em jogo a iniciativa privada, que descobria o 'marketing cultural' como uma forma de associar sua imagem a projetos culturais de cunho internacional.

A XVII edição, em 1983, também foi dirigida por Zanini, que de novo dividiu a mostra em núcleos organizados por analogia de linguagem. Para o presidente, a inovação na montagem era reveladora do caráter transregional da arte que a torna alheia às divisões geopolíticas. Luiz Villares verificava *uma transformação conceitual da entidade promotora pela consolidação de um projeto cultural e de um método de trabalho que acreditamos ser mais pertinente ao papel da instituição*⁵⁶.

O momento era de grandes transformações, inclusive no modo de financiamento da mostra. Sheila Leirner registrou que em 1983 o governador Franco Montoro convidou 12 empresários para uma conversa, com o objetivo de reunir seiscentos mil dólares como auxílio complementar à realização da próxima Bienal de São Paulo. Segundo a curadora, eles *ficaram estarecidos com o pedido. Um dos empresários respondeu ao governador que ele foi eleito em cima de um programa cujas prioridades eram as sociais. Montoro ficou sem resposta*⁵⁷.

Mesmo assim, naquele ano a Bienal realizou a grande conquista comemorada por Villares:

*Especial reconhecimento merecem os empresários e a iniciativa privada que, através da 'Campanha Pró XVII Bienal de São Paulo', contribuíram com 50% do orçamento deste evento.*⁵⁸

O aumento significativo da participação da iniciativa privada marcou o ponto de partida de uma situação que dominaria o cenário cultural nos anos 90. Armand Mattelart diria que este fato ocorrido no financiamento da Bienal de São Paulo coincidiria com o momento de passagem da *hegemonia da razão de Estado para a supremacia da razão social*⁵⁹. Não que o Estado estivesse prestes a desaparecer ou perder seu monopólio, mas as empresas converteram-se em atores sociais de pleno direito, *exprimindo-se cada vez mais em público e agindo politicamente sobre o conjunto dos*

⁵⁶ VILLARES, Luiz. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XVII Bienal de São Paulo. São Paulo, FBSP, 1983, p. 3.

⁵⁷ LEIRNER, Sheila. *Arte e seu tempo*. op. cit., p. 169.

⁵⁸ VILLARES, Luiz. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XVII Bienal de São Paulo. op. cit., p. 3.

⁵⁹ MATTELART, Armand. *Comunicação-mundo: história das idéias e das estratégias*. Rio de Janeiro, Vozes, 1994, p. 246.

problemas da sociedade. Suas regras de funcionamento, sua escala de valores, suas maneiras de comunicar foram, progressivamente, impregnando todo o corpo social⁶⁰. A empresa dos anos 80 aparece como uma entidade abstrata onde se dilui o impacto da reestruturação da economia mundial e da redistribuição das dependências e hierarquias do planeta⁶¹. Neste momento, segundo Mattelart, os vocábulos internacional e internacionalização que estavam em alta nos anos 50, perdem espaço para as noções de global e globalização que começam a tornar-se comuns com o novo modo de gestão das empresas e as inovações tecnológicas na área das comunicações. Para a Bienal de São Paulo, o início dos anos 80 marcaria a emergência de um novo relacionamento com a iniciativa privada que ganharia mais visibilidade e força na década seguinte.

*'A Bienal é uma festa' foi a frase que encontramos, logo no início de sua organização, para definir o que seria sua 18ª versão em 1985.*⁶²

Em 1985 Roberto Muylaert, na condição de presidente da Fundação Bienal, esclarecia que, do ponto de vista do financiamento, o certame de São Paulo era uma exceção. Enquanto as principais bienais do mundo eram mostras oficiais, contando com 100% de recursos provenientes dos seus governos, a Fundação Bienal de São Paulo contava, em 1985, com 85% dos seus recursos provenientes da área privada, *não como mecenas, mas como retorno institucional para as empresas*. Segundo Muylaert, os custos da XVIII Bienal Internacional de São Paulo eram cobertos da seguinte maneira:

*15% de recursos públicos, 20% provenientes do patrocinador geral, o COMIND (Banco do Comércio e Indústria de São Paulo S/A), 15% da cessão de espaço para feiras e exposições ao longo do ano, e 50% dos demais patrocinadores e colaboradores, mais a arrecadação do próprio evento.*⁶³

O auditório do MAC recebeu, paralelamente à Bienal, apresentações musicais e filmes. As crianças tiveram uma atenção especial, com a implantação de monitoria. Sob a curadoria de Sheila Leirner, foi montada, segundo Muylaert:

*Uma bienal brasileira em sua concepção, projeto e montagem, reservada maior área possível aos artistas nacionais.*⁶⁴

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem, p. 248.

⁶² MUYLAERT, Roberto. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XVIII Bienal Internacional de São Paulo - catálogo geral. São Paulo, FBSP, 1985, p. 15.

⁶³ Idem, p. 10.

⁶⁴ Idem, p. 11.

Também sob a gestão de Muylaert a Fundação Bienal realizou, em 1984, a mostra *Tradição e ruptura*, organizada em conjunto com o Núcleo de Desenho Industrial da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP) e o Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), contando com 90% dos recursos advindos da iniciativa privada. O que o presidente tinha em mente era oferecer ao visitante anônimo da Bienal *alguma realização de natureza mais didática e essencialmente ligada à arte do Brasil. Alguma coisa que lhe permitisse elaborar um exercício de introspecção, que o preparasse melhor para a grande mostra internacional dos anos ímpares*⁶⁵. Para Muylaert, esta mostra vinha também suprir a necessidade e movimentar a Bienal nos anos pares, promovendo uma *exposição síntese da arte brasileira*.

O arquiteto Jorge Wilhelm foi o presidente responsável pela XIX edição, em 1987. O evento foi um sucesso de público: mais de 200 mil pessoas, igualando-se em público à *Documenta* de Kassel e recebendo o dobro de visitantes em relação à Bienal de Paris de 1985. Só não conseguiu suplantar a Bienal de Havana, que em apenas duas edições (1984/1986) recebeu 600 mil visitantes. Esta edição confirmou, definitivamente, a volta do prestígio internacional, com a participação de importantes artistas, como Anselm Kiefer. Mas o arquiteto, assim como seu antecessor, não deixou de lamentar-se das receitas *escassas e irregulares*, originárias de quatro fontes:

*Subsídios governamentais, (cerca de 6% do custo total da gestão 1986-87), doações em contrapartida da administração do edifício (47%), doações privadas diretamente vinculadas às bienais (42%) e economias em função de descontos e doações (5%).*⁶⁶

Como já vinha acontecendo desde a gestão de Muylaert, Jorge Willeim também buscou maximizar o uso do edifício. Com a colaboração da Fundação Vitae, foi montado um setor educativo permanente que pretendia atender, com visitas monitoradas, 12 mil crianças⁶⁷.

Em 1989, a XX Bienal Internacional foi realizada sob a presidência de Alex Periscinoto, que empreendeu, para isso, uma *reforma inadiável do prédio*. A edição de 1989 sofreu com problemas de organização e falta de coesão da equipe que a produziu, resultando nas demissões do vice-presidente, Aparício Basílio da Silva, e da diretora Maria Rodrigues Alves. Periscinoto clamava, no catálogo da mostra, o *entusiástico apoio*

⁶⁵ MUYLAERT, Roberto. 'Uma exposição para o visitante anônimo'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Tradição e ruptura: síntese de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo, FBSP, nov./1984 a jan /1985, p. 5.

⁶⁶ WILHEIM, Jorge. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XIX Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1987, p. 15.

⁶⁷ Idem.

da iniciativa privada, especialmente do BMC (Banco Mercantil de Crédito S/A), que em primeiro lugar teria apoiado o evento, seguido depois por outros. Para o presidente da Fundação, a imprensa e o público também estariam atuando de forma *exemplar*: a primeira, dando retorno às empresas patrocinadoras de eventos culturais em nosso país, como os festivais de jazz, de dança e tantos outros; o segundo, seguindo este exemplo sem preconceito, elogiando a iniciativa privada por estas atitudes e mostrando que o nosso país está ficando adulto⁶⁸. A participação da iniciativa privada crescia e surgia a necessidade de justificativas:

*Nunca senti vergonha de assistir às corridas de Fórmula 1 com os carros forrados de logotipos. E nunca os pilotos se sentiram desprestigiados por isso. Esporte e cultura necessitam de dinheiro. Cabe aos dirigentes destes eventos planejar formas de retorno.*⁶⁹

Em 1990, o empresário Jorge Stockler foi nomeado diretor-presidente da Fundação Bienal. A XXI Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1991, foi bastante polêmica, a começar pelas brigas internas envolvendo demissões do curador Jacob Klintowitz, da diretora Maria Bonomi e de vários integrantes da Comissão Técnica de Arte (CTA). Entre outras coisas, Maria Bonomi foi afastada depois dela ter comparado o estilo de Stockler ao presidente, recém-eleito, Fernando Collor de Melo. Mas alegação para o afastamento do curador e da diretora foi a quebra de hierarquia, pois os dois teriam tentado passar por cima de Stockler, dirigindo-se ao Conselho de Administração da Fundação⁷⁰. O regulamento fez retornar a seleção das obras a partir de um júri e foi reinstituída a premiação.

Alheio à esta turbulência, Stockler estabelecia as diretrizes da instituição:

*É importante que a XXI Bienal contagie a todos. É, nesta política de integração entre a cidade de São Paulo e seu maior evento nacional e internacional, que queremos reforçar o cunho didático deste impacto da criação. É nosso desejo estimular nossas crianças e nossos filhos jovens a conviver com esta manifestação cultural, atingindo todas as classes sociais.*⁷¹

O curador João Candido Galvão anunciava que naquela edição a Bienal estava ampliando seu leque de interesses:

⁶⁸ PERISCINOTO, Alex. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XX Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, FBSP/Marca D'Água, 1989, p. 11.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Galeria Revista de Arte, São Paulo, Area Editorial, v. 5, n. 25, mai./jun. de 1991, p. 95.

⁷¹ STOCKLER, Jorge Eduardo. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XXI Bienal Internacional de São Paulo- catálogo geral. São Paulo, FBSP/Marca D'Água, 1991.

*sem roubar o espaço das artes visuais, ela coloca as artes cênicas em pé de igualdade. Não temos mais uma exposição, mas um Festival.*⁷²

Como vimos, esta proposta não era uma total novidade na Bienal. Desde as primeiras edições Ciccilo Matarazzo já se referia à Bienal como um festival e, de modo geral, a Bienal de São Paulo sempre apresentou uma proximidade muito grande com as artes cênicas, tanto que durante vários anos organizou a Bienal de Teatro.

Após este breve retorno a alguns princípios tradicionais na organização do evento, a Bienal Internacional de São Paulo entra, com Edegar Cid Ferreira na presidência, numa fase de prosperidade econômica, onde a participação da iniciativa privada alcançaria patamares nunca vistos na instituição. Ferreira, dono do Banco Santos, é uma combinação entre homem de finanças e agitador cultural; demonstra acreditar que é de responsabilidade da iniciativa privada promover cultura no país e não perde a oportunidade de dizer que destina 5% do lucro líquido do banco a investimentos em arte e educação (em 1998 isso significou R\$ 1,7 milhão). Sob sua gestão foi realizada a *Bienal Brasil Século XX*, que visava *restabelecer a tradição do mecenato artístico brasileiro, personificado de maneira exemplar na figura do criador da Fundação Bienal de São Paulo, Francisco Matarazzo Sobrinho*⁷³. Esta Bienal especial ficou a cargo do curador Nelson Aguilar, que afirmava que aquela bienal especial visava *restabelecer esta tradição e, se possível, ampliá-la, com as novas dimensões do marketing cultural*⁷⁴.

Também sob a gestão de Edegar Cid Ferreira foi criado o espaço museológico climatizado, *afim de abrigar a câmara dos ancestrais da arte contemporânea*. Para Ferreira, *só assim o público brasileiro poderia sentir concretamente a importância do elo entre os precursores e os renovadores*⁷⁵.

A XXII Bienal Internacional aconteceu em 1994, excepcionalmente *três* anos após a última edição, e não *dois*, como acontecia desde 1951. Com isso, a Bienal de São Paulo passou a ser realizada nos 'anos pares'. No catálogo de 1994 Cid Ferreira declarava suas pretensões:

Estamos lançando as bases do que será a Bienal do futuro, a ser concebida como um verdadeiro museu andarilho. A exemplo do que já está sendo feito com a Bienal Brasil Século XX, pretendemos viajar pelo Brasil (e, a médio prazo, pelo exterior) com segmentos significativos da exposição, de modo a propiciar a um público não familiarizado com a arte de seu tempo uma

⁷² Idem.

⁷³ AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo, FBSP, 1994.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ FERREIRA, Edegar Cid. 'Honrar e renovar a tradição'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXII Bienal Internacional de São Paulo - salas especiais*. São Paulo, FBSP, 1994.

*experiência estética cujas implicações serão decisivas para a plena compreensão do sentido da noção de humanidade.*⁷⁶

Edemar Cid Ferreira também já anunciava aquilo que seria uma das características dos eventos por ele organizados na Fundação Bienal: era necessário *tornar a arte acessível a um número grande de pessoas ... Por isso produzimos mecanismos institucionais para incentivar e mesmo garantir a visita de um enorme contingente de alunos de escolas de nível médio*⁷⁷.

Em 1996, Ferreira orgulhava-se pelo fato da Fundação Bienal não ter se furtado *ao livre exame* e ter proposto, *pela primeira vez na sua história*, uma exposição que refletia e inovava a própria maneira de mostrar arte. Ele se referia ao papel conferido ao curador Nelson Aguilar, que com o segmento *Universalis* evidenciava a *abolição da inércia de tentativas anteriores, nas quais a instituição era mera hospedeira de representações nacionais*⁷⁸. Apesar do entusiasmo de Edemar Cid Ferreira com o segmento *Universalis*, montado a partir de uma forte presença curatorial, sabe-se que na verdade o que ocorreu foi um retorno às bases plantadas na década de 80, especialmente com o trabalho de Walter Zanini.

O presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, teve seu discurso transmitido de Brasília, com imagem ampliada em telão. O presidente escorregou no *script* ao citar os artistas das salas especiais. Citou como 'Kli' o artista suíço Paul Klee, confundiu o nome do artista brasileiro Rubem Valentim com o do estilista italiano Rubem Valentino. Referiu-se à Bienal como uma *exposição de pintura*, para desconforto dos artistas e curadores presentes que sabiam que, especialmente com a explosão da arte multimídia, das instalações e objetos, há muito a Bienal deixou de ser uma exposição de pintura. Para encerrar sua fala, o presidente da República chamou, no melhor estilo de transmissão futebolística: *E aí, Edemar, como está a participação dos brasileiros?* Era a deixa para o presidente da Fundação Bienal, Edemar Cid Ferreira, falar; destacou a importância da parceria da iniciativa privada com o poder público para captar os R\$ 12 milhões do orçamento daquela Bienal. Logo após, os dois mil convidados dirigiram-se

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Idem.

⁷⁸ FERREIRA, Edemar Cid. 'Refletindo e inovando a maneira de expor arte'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIII Bienal Internacional de São Paulo - catálogo Universalis*. São Paulo, FBSP, 1996, p. 17.

avidamente às salas especiais onde se encontravam as principais atrações daquela edição⁷⁹.

No mesmo ano o prefeito Paulo Maluf sancionava a Lei n. 11.985, na qual a Prefeitura cedia em comodato, por 90 anos, o prédio da Bienal Internacional de São Paulo, no Parque do Ibirapuera, à Fundação Bienal. A lei foi proposta pelo então vereador Marcos Mendonça, que mais tarde ocuparia a secretaria estadual de Cultura. Desde 1971, a Bienal tinha uma concessão precária do Pavilhão Ciccilo Matarazzo. Edemar Cid Ferreira considerou que a atitude poderia oferecer mais tranqüilidade à entidade para a organização dos seus eventos. Assim, enquanto a Fundação Bienal continuar a preencher suas finalidades estatutárias, terá casa garantida. Ao final de sua gestão, Cid Ferreira festejou R\$ 1 milhão de lucro e 398 mil visitantes, na XXIII Bienal de São Paulo⁸⁰.

A Bienal tem duas funções básicas: mostrar a produção internacional para o público brasileiro e divulgar artistas nacionais aos estrangeiros.

⁸¹ - *Júlio Landmann.*

Em fevereiro de 1996, os 60 conselheiros da Fundação elegeram o químico Júlio Landmann como o novo presidente da entidade e foi corroborado, como curador, o crítico de arte Paulo Herkenhoff. Landmann e Herkenhoff substituíram Edemar Cid Ferreira e Nelson Aguilar na condução da XXIV Bienal, em 1998.

Júlio Landmann, Diretor da Fundação Bienal desde 1995, é filho de Oscar Landmann, que foi presidente da Bienal, substituindo Ciccilo Matarazzo, em 1977. É formado em química pela Universidade de São Paulo, com mestrado em administração de empresas na Columbia University. Diz que entrou na Bienal com uns dez anos de idade, literalmente pelas mãos do seu pai e de sua mãe, e de lá nunca mais conseguiu sair⁸². No início dos anos 90 foi convidado, pela conselheira Maria Rodrigues Alves, para ocupar um posto no Conselho da Bienal. Quando algum conselheiro falece ou solicita seu desligamento, o Conselho elege um substituto, mas apenas para referendar um convite

⁷⁹ Cf. MORAES, Angélica de. 'Abertura oficial tem ares de recepção comportada', *O Estado de São Paulo*, 06/10/1996.

⁸⁰ Cf. MEDEIROS, Jotabê. 'Bienal deve ter novo presidente em fevereiro', *jornal O Estado de São Paulo*, 10/12/1996.

⁸¹ *Apud* VIEGAS, Camila. 'Artistas que participaram da exposição batem asas', *Folha de São Paulo*, 19/12/1998.

⁸² Depoimento de Julio Landmann à autora, em São Paulo, 13/02/2001.

já feito. Assim, Júlio Landmann foi eleito conselheiro da Fundação Bienal, onde permanece até hoje.

Para Landmann, o responsável pela XXIV edição da Bienal de São Paulo, o presidente da Fundação tem algumas funções:

- arrecadação de dinheiro;
- cabe ao presidente o ato da diplomacia interna à Bienal: manter o bom entendimento com o Conselho, para que não aconteçam problemas, divergências, brigas; manter um bom entendimento com os próprios funcionários, criando uma atmosfera de equipe que propicie condições para o evento. Uma coisa muito difícil pois foram 83 curadores, uma equipe de 55 pessoas fixas e outras centenas quando acontece a Bienal;
- manter a diplomacia externa, especialmente o bom entendimento com o governo;
- manter o contato com a mídia
- e escolher o seu curador.

Mas para além destas atribuições básicas, Júlio Landmann também procurou ocupar o ano em que não se realiza a Bienal com outra atividade. Em novembro de 1997, a Fundação Bienal organizou, juntamente com o Instituto dos Arquitetos do Brasil, a *3ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo*. Segundo Landmann, muitos dos conselheiros da Fundação são arquitetos e existe uma certa pressão para que a Bienal continue a manter seus laços históricos com esta área. Com Luiz Fisberg e Lúcio Gomes Machado na curadoria, a 3ª BIA pretendia recuperar o debate com a sociedade, estabelecendo dois objetivos: democratizar o debate relativo à ocupação do espaço urbano e a desumanização das grandes cidades, por meio da troca de experiência; e *ultrapassar os limites estritamente técnicos e atrair um público diversificado*⁸³.

Também sob a direção de Júlio Landmann, a XXIV Bienal de São Paulo teve um custo de US\$ 15,5 milhões provenientes de várias fontes⁸⁴: do aluguel do prédio no decorrer do ano (R\$ 3 milhões⁸⁵); o apoio da Prefeitura de São Paulo, que por contrato

⁸³ LANDMANN, Júlio. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO/ INSTITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL. *3ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo*. São Paulo, FBSP/IAB, 1997.

⁸⁴ Depoimento de Júlio Landmann à autora, em São Paulo 13/02/2001.

⁸⁵ Na época da Bienal, em 1998, a relação cambial entre o Dólar e o Real era, em média, de 1 para 1. Três anos depois, quando este trabalho foi realizado, a situação cambial era bem diferente (2 para 1). Por isso, em 1998, usar uma moeda ou outra era quase a mesma coisa. Para evitar enganos com possíveis conversões posteriores, os investimentos em Real foram assim mantidos.

é obrigada a entrar com R\$ 1 milhão por que a Fundação Bienal faz a manutenção do prédio ⁸⁶; o Ministério da Cultura (inicialmente com R\$ 2,5 milhões e depois da chuva que inundou o prédio no dia da abertura, mais um reforço de R\$ 500 mil) e o restante de investimentos privados de mais de 50 patrocinadores.

Para Landmann, aquela Bienal foi realizada a um custo maior que as outras, por conta dos critérios adotados na seleção das obras. Segundo ele, nas outras bienais, inclusive na XXIII, a Fundação entrava em contato com as instituições estrangeiras solicitando as exposições já prontas que elas possuísem. Estas exposições chegavam ao Brasil como 'pacotes' prontos, a um custo muito menor do que se as obras viajassem sozinhas. Com o conceito de Antropofagia, a Bienal de São Paulo buscava obras específicas pelos museus, galerias e colecionadores espalhados pelo mundo. A sala dedicada à Francis Bacon, por exemplo, tinha oito ou nove origens diferentes, inclusive de um apartamento que teve sua fachada destruída para que a obra pudesse ser transportada. Ao todo, 56 museus emprestaram obras, alguns pela primeira vez, como o Museu do Prado e a Tatte Galery. A confiança depositada pelos museus deveu-se, em boa parte, pelo trabalho desenvolvido pelo Itamaraty, que organizou jantares e almoços nas principais capitais, convidando diretores e galeristas para 'vender' a idéia da Bienal e da antropofagia.

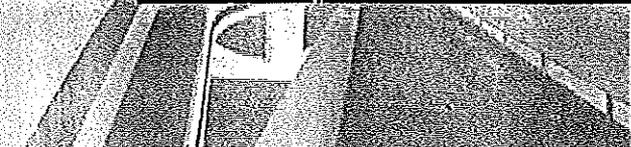
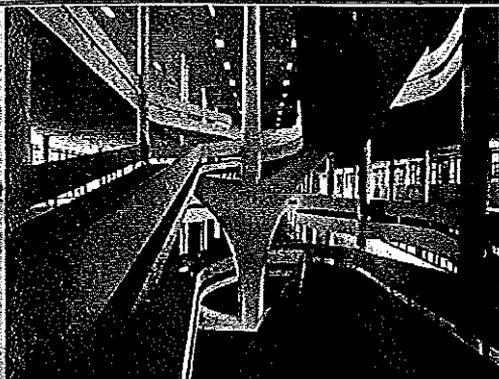
Este processo foi bastante caro, pois tornou necessário desenvolver uma logística para cada obra: ao invés, por exemplo, de um acompanhante (aquele que faz a alfândega, acompanha a retirada da obra na pista do aeroporto e seu transporte para um espaço refrigerado, sua colocação no caminhão e seu traslado – às vezes com batedores da polícia – para a Bienal) para um 'pacote' inteiro de obras, a pulverização das obras implicou no aumento das despesas com esses acompanhantes e todo o trabalho desenvolvido por eles ⁸⁷.

⁸⁶ Segundo Júlio Landmann, o prédio é da Prefeitura, que queria bancar a Bienal, mas não tinha dinheiro. Então, por um acordo antigo, a prefeitura entraria com um valor e a Bienal manteria o prédio. Todo o custo da Bienal ficaria por conta da Fundação, desde que ela pudesse 'alugar' o espaço através de 'doações'.

⁸⁷ Durante sua gestão, a Fundação Bienal também pagou o envio de artistas e obras brasileiros (catálogos, passagens, montagem, etc.) a todas as bienais internacionais que tiveram a participação do Brasil, representando o Ministério das Relações Exteriores: Veneza, Kassel, Johannesburg, Cuenca, Coréia, Istambul.

Bienal: Uma Feira Moderna

Segunda parte



Origem e constituição do formato bienal



ORIGEM E CONSTITUIÇÃO DO FORMATO BIENAL

Quando você pensa que são 37 bienais no mundo, isso está indicando que existe uma economia, tem um sistema do qual a Bienal de São Paulo é parte. Ela pertence a esse circuito do qual é uma das líderes. Todo mundo sabe que o modelo está errado, tem muita crítica, mas elas de fato representam um diálogo, uma possibilidade de conversa num certo território que é o das artes. O que a gente está fazendo é intensificar esse diálogo com outras áreas, com os próprios países. A gente está mudando o sistema de escolha, estamos nos dispondo a visitar todos os países que queiram participar da Bienal e, junto com eles, escolher uma coisa que faça sentido aqui em São Paulo.¹ Ivo Mesquita, ex-futuro-curador da XXV Bienal de São Paulo

A Bienal Internacional de São Paulo é um dos maiores eventos artísticos do mundo, envolvendo patrocínios milionários e público massivo. É também, sem dúvida, o maior evento das artes plásticas no Brasil. Criada em 1951 pelo industrial paulista Francisco Matarazzo Sobrinho e mantida, atualmente, pela Fundação Bienal, os números deste evento impressionam: as duas últimas edições da Bienal registraram um público de quase 500.000 visitantes cada uma, com verbas de patrocínio beirando a casa dos 12 milhões de dólares. Com 'atrações' como Picasso, Goya, Tarsila do Amaral, Van Gogh, Paul Gauguin e Henri Matisse, Francis Bacon entre outros, as duas últimas bienais (realizadas em 1996 e 1998) tornaram evidente que a *museumania*² que contaminou a Europa e os EUA, a partir do final dos anos 80, havia chegado, para ficar, em terras tupiniquins. Para organizar a entrada desse público ávido por conhecer os grandes mestres das artes plásticas - evitando as quilométricas filas das exposições de Rodin e Monet, em São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo - ingressos passaram a ser adquiridos também por telefone, com horário marcado. O *site* da Bienal na Internet vira atração, em 1998, pela possibilidade da visita virtual em 3D; durante os dois meses de duração do evento torna-se um dos mais visitados no Brasil. Na segunda metade dos anos 90 a Bienal adquire um certo aspecto das grandes feiras comerciais e caminha a

¹ Apud MONACHESI, Juliana. 'Ivo Mesquita adianta novidades da Bienal', *Folha de São Paulo*, 10/02/2000.

² HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997, p. 223.

meio termo entre a 'cultura erudita' e a 'cultura de massa', entre a 'cultura' e o 'entretenimento'.

O formato da Bienal de São Paulo é algo que se constituiu ao longo de muitas décadas e, no limite, remonta às Exposições Universais. A partir destes eventos espetaculares, a Bienal de Veneza instituiu um modelo de exposição artística que atravessou todo o século XX, multiplicando-se e diversificando-se pelo mundo. O certame paulistano segue, como vimos, este modelo; mas durante suas cinco décadas de existência acabou por adquirir características próprias, decorrentes do jogo das forças hegemônicas internas e externas.

Um mapa noturno

Precisamos redesenhar é o mapa dos 'conceitos básicos' de que fala Williams. Não creio que isso seja possível sem mudar de lugar, sem mudar o lugar a partir do qual as perguntas são formuladas. ... A tentação do apocalipse e a volta ao catecismo não deixam de estar presentes, mas a tendência mais secreta parece ser outra: avançar tateando, sem mapa ou tendo apenas um mapa noturno. Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas – dominação, produção e trabalho – mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer. Um mapa que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos.³

Para percorrer o caminho traçado na constituição deste formato da Bienal de São Paulo, faz-se necessária a utilização de um *mapa noturno*. Isso sugere um caminho escuro e incerto, traçado num terreno onde os cenários tão familiares que vemos à luz do sol já não nos parecem tão familiares assim. Um mapa noturno implica em aguçamento da sensibilidade e da subjetividade. Martín-Barbero propõe, como indicação do caminho teórico a seguir, incluindo a abordagem da produção cultural a partir do consumo e do prazer. Daí a necessidade da mediação:

em vez de fazer a pesquisa partir da análise das lógicas de produção e recepção para depois procurar suas relações de imbricação ou enfrentamento, propomos partir das mediações, isto é,

³ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997, p. 288.

*dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão.*⁴

O autor parte das mediações para pensar a televisão. Esta mesma idéia pode ser uma boa pista para se pensar a Bienal de São Paulo, o que levaria a entendê-la por dois eixos básicos: por um lado, a partir do rastreamento da origem e análise da transformação do formato 'Bienal' e, por outro, construindo a análise dos inúmeros serviços e atividades que compõem o evento e que colaboram para seu sucesso. Seguindo ainda a pista deixada por Jesús Martín-Barbero, o conceito de mediação pode nos apontar os lugares dos quais provêm as construções que atribuem à Bienal sua expressividade cultural e sua materialidade social: a competência cultural para o reconhecimento da *forma*.

A Bienal Internacional de São Paulo representa, sem dúvida, um dos lugares por onde as forças hegemônicas trabalharam - e ainda trabalham - no processo de enculturação que as culturas latino-americanas tem vivenciado há séculos. Ela não é, portanto, o resultado de uma imposição forçada a partir *de fora e de cima*, mas sim uma produção material resultante de um trabalho de hegemonização que se insere num sistema de *pressões e limites*, concessões e seduções e, portanto, trabalha *por dentro*. Este processo de hegemonização resulta na criação de produtos híbridos, oriundos de uma série de conflitos presentes na sua constituição: alta cultura e cultura popular, cultura nacional e cultura internacional, arte abstrata e arte figurativa, arte americana e arte européia, empresariado nacionalista e empresariado internacionalista, etc. A própria Bienal de São Paulo, portanto, é uma *mediação*, um *lugar* por onde a hegemonia trabalha. Mas no interior da Bienal também se pode identificar outros níveis de mediações que estariam funcionando como lugares, onde estes conflitos adquirem uma dimensão material trabalhada pelas diversas forças envolvidas.

Esta segunda parte do trabalho, portanto, tenta realizar uma prospecção destes lugares por onde a hegemonia trabalhou e ainda trabalha para legitimar-se como 'a verdadeira cultura'. Se a intenção é captar as transformações geradas pela atuação das diversas forças sociais, econômicas e culturais, o processo histórico, então, fundamental neste tipo de análise.

⁴ Idem, p.292.

O conceito norteador desta segunda parte é o de matriz cultural. Para Martín-Barbero:

Faz-se indispensável propor a questão das matrizes culturais, pois só daí é pensável a mediação efetivada pelo melodrama entre o folclore das feiras e o espetáculo popular-urbano, quer dizer, massivo.⁵

Para ele, dizer *matriz* não é evocar o arcaico, e sim explicitar o que porta, hoje, o *residual*⁶: os ecos do passado que mobilizam o presente e nele adquirem sentido. Não se pensa aqui em matriz como reprodução de um sistema dado, onde os princípios de um expediente cultural interiorizado pelos indivíduos são perpetuados nas práticas. Ao contrário, a idéia de matriz cultural, aqui, encontra-se totalmente submersa no mar dos conflitos sociais, culturais, econômicos e políticos, que marcam qualquer produção social. Trata-se de olhar a produção cultural a partir das mediações e dos sujeitos, buscando apreender o modo como as pessoas produzem o sentido de sua vida e usam esses meios de produção. Pensar a partir das matrizes culturais, significa jogar a reflexão para dentro do âmbito da cultura e perceber de que forma esta produção cultural perpetua-se não apenas no conhecimento mas, principalmente, no reconhecimento por parte destes sujeitos envolvidos.

O homem moderno e as Exposições Universais

Para dar início ao caminho a ser percorrido através do mapa noturno, faz-se necessário investigarmos um pouco o cenário moderno que se descortinava no final do

⁵ Idem, p. 166.

⁶ 'Por *residual* quero dizer alguma coisa diferente do *arcaico*, embora na prática seja difícil, com freqüência, distingui-los. Qualquer cultura inclui elementos disponíveis do seu passado, mas seu lugar no processo cultural contemporâneo é profundamente variável. Eu chamaria de *arcaico* aquilo que é totalmente reconhecido como elemento do passado, a ser observado, examinado, ou mesmo, ocasionalmente, a ser *revivido* de maneira consciente, de uma forma deliberadamente especializante. O que entendo pelo *residual* é muito diferente. O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos de cultura dominante, ainda são vividos e praticados à base do resíduo - cultural bem como social - de uma instituição ou formação social e cultural anterior. É importante distinguir esse aspecto do residual que pode ter uma relação alternativa ou mesmo oposta com a cultura dominante, daquela manifestação ativa do residual (distinguindo-se este do arcaico) que foi incorporada, em grande parte ou totalmente, pela cultura dominante'. In: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura. op.cit.*, p.125.

século XIX. Um período que marcou significativas mudanças culturais na produção e no consumo. De uma certa forma, esse cenário encontra-se presente ainda hoje e pode ser percebido em alguns elementos que constituem o sucesso das bienais no século XX.

Os nobres do Antigo Regime tinham seu tempo empregado na busca de um refinamento mental e de comportamento, com base no ócio e consumo conspícuos. A sociedade de massa que se formava trazia uma vida urbana completamente diferente daquela vivida no antigo regime. Na Modernidade, a burguesia incorpora, em certa medida, este estilo de vida da nobreza ligada ao consumo que legitima.

Werner Sombart registrou que para o burguês tradicional - o atuante entre o começo do desenvolvimento capitalista e o final do século XVIII - a riqueza não era um fim último, mas deveria servir unicamente para criar e conservar valores vitais. Somente trazia a felicidade a riqueza adquirida honestamente. Sua atitude frente à vida de negócios era ainda moderada, sua conduta sossegada, seus atos isentos de agitação. Benjamim Franklin, por exemplo, tinha a jornada diária de trabalho dividida racionalmente: seis horas dedicadas ao negócio, sete ao sono e o resto do tempo dedicados à oração, leitura e as distrações em companhia de outros, como ouvir música, leitura ou conversas⁷. A valoração do *ócio conspícuo* da aristocracia, portanto, ainda se encontrava presente no estilo de vida deste burguês de tipo antigo.

Nos Estados Unidos, desde o século XVIII, a burguesia carente de tradições vai encontrar na cultura uma forma de legitimar-se. A elite que despontou após a guerra civil tendia a encarar a cultura superior como expressão da cultura pecuniária e, imbuída desta mentalidade, passa a implementar o desenvolvimento da cultura e das artes, financiando a fundação de novas instituições⁸. A burguesia tradicional chama para si, portanto, esta tradição de um gosto legítimo e de todo um conjunto de valores - estilo de vida, etiqueta, conceituação quanto à arte - decretados pela nobreza que são tomados pela burguesia, especialmente a idéia de uma cultura culta, do ponto de vista artístico, e o refinamento e etiqueta em termos de *arte de viver*.

Já o homem econômico moderno, o capitão de indústria, comporta-se como *um tipo de empresário totalmente novo: uma mistura de especulador e técnico, de conquistador e sonhador*. Segundo Sombart, ele tem como ideais:

ganhar o máximo possível e fazer com que seus negócios prosperem cada vez mais, ... pois o empresário deseja realizar negócios prósperos e para isso se vê obrigado a perseguir o lucro

⁷ SOMBART, Werner. *El burguês: contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1977, p. 166.

⁸ BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: Modernidade e Globalização*. Campinas - SP, Unicamp, 1999, p. 33

(mesmo que ele não esteja muito consciente deste fim) ... O que enche sua vida e dá um sentido a sua atividade é, sobretudo, o interesse por sua empresa.⁹

Este capitalista moderno entende por prosperidade e por progresso o crescimento do que se poderia chamar de o aparelho econômico, isto é, do campo e do conteúdo da atividade da empresa¹⁰. Os critérios valorativos desse homem econômico envolvem quatro atributos do espírito moderno: em primeiro lugar, a apreciação quantitativa, que diz respeito ao novo status do dinheiro na valoração dos objetos (inclusive os de arte) e das pessoas:

o que interessa principalmente hoje, o que suscita a maior admiração, é a magnitude suscetível de medida e peso (...) não é valioso senão o que custa muito dinheiro. Doravante se poderá dizer: este quadro, esta jóia, vale o dobro do que custa aquele quadro ou aquela jóia. Na América, onde se oferece naturalmente a melhor ocasião para estudar este espírito moderno, porque lá se alcançou um grau extraordinário de desenvolvimento, não há lugar para confusões porque se coloca, ao lado do objeto cujo valor se quer ressaltar, o preço de venda, convertendo-se assim em uma magnitude suscetível de ser pesada e medida. 'Você viu na casa do sr. X o Rembrandt que vale cinquenta mil dólares?' Quantas vezes já escutamos esta pergunta!¹¹

Outro atributo do homem moderno seria a fascinação diante da *rapidez* de um acontecimento, associada à sua magnitude mensurável ou comparável, que traria a noção de *record*. Nossa civilização viveria, assim, na *era do record*. O terceiro atributo relativo ao espírito moderno seria:

a novidade cativa o homem moderno, unicamente como novidade. Chamamos sensação a impressão experimentada pelo homem quando conhece uma novidade. Seria inútil mencionar os fatos probatórios de que nossa época está extraordinariamente ávida de sensações.¹²

Por fim, o sentimento de poder, a alegria que experimentamos quando nos sentimos superiores aos demais. A conduta desse homem econômico envolve a racionalização absoluta, ou quase, de toda atividade, uma economia organizada unicamente para a produção de bens de troca e uma objetivação do espírito de poupança. Neste último aspecto, o fanatismo com relação à poupança diz respeito apenas à sua vida empresarial, *pois mesmo quando o chefe da família continua vivendo segundo o velho estilo, sua mulher e seus filhos e filhas descobrem que o luxo, a pompa e a suntuosidade fazem parte da maneira burguesa de viver¹³.*

⁹ SOMBART, Werner. 'O homem econômico moderno'. In: IANNI, Octávio. *Teorias de estratificação social*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1972, p. 325.

¹⁰ Idem, p. 318.

¹¹ Idem.

¹² Idem, p. 320

¹³ Idem, p. 329.

Observando o homem do final do século XIX, Simmel aponta para uma *intensificação dos estímulos nervosos* na vida do homem metropolitano moderno, ele reage mais com a cabeça e menos com o coração, inclusive nas relações emocionais: *a mente moderna se tornou mais e mais calculista*. Por outro lado, este homem adquiriu uma subjetividade altamente pessoal:

*não há talvez fenômeno psíquico que tenha sido tão incondicionalmente reservado à metrópole quanto a atitude blasé. A atitude blasé resulta em primeiro lugar dos estímulos contrastantes que, em rápidas mudanças e compressão concentrada, são impostos aos nervos. Disto também parece originalmente jorrar a intensificação da intelectualidade metropolitana.*¹⁴

A atitude metropolitana para com o outro é de reserva, *freqüentemente nem sequer conhecemos de vista aqueles que foram nossos vizinhos durante anos*. Mas se por um lado esta reserva nos faz parecer *frios e desalmados*, por outro lado confere uma qualidade e quantidade de liberdade pessoal, fazendo da metrópole o local da liberdade e abrindo espaço para uma individualização impensável nos pequenos grupos: *a proximidade física e a estreiteza de espaço tornam a distância mental mais visível*. Dentro deste contexto, o homem moderno precisa enfrentar a dificuldade de afirmar sua própria personalidade e é tentado a:

*adotar as peculiaridades mais tendenciosas, isto é, as extravagâncias especificamente metropolitanas do maneirismo, capricho e preciosismo. O conteúdo de tais extravagâncias não jaz absolutamente no conteúdo de tal comportamento, mas antes na sua forma de 'ser diferente', de sobressair de forma notável e assim atrair atenção.*¹⁵

A busca de integração significa também a pretensão das classes dominantes em se distinguirem das classes inferiores. Numa mesma atitude busca-se identidade social e diferenciação individual, uniformidade e variação. O consumo, assim, assume um caráter simbólico que envolve disputas entre as classes e sua capacidade para determinar este consumo¹⁶.

A Modernidade significou, entre outras coisas, uma mudança de comportamento e de valores relativos à vida na cidade. Para Renato Ortiz fica claro que os hábitos da corte no antigo regime foram disseminados entre as famílias burguesas e que o modelo aristocrático exercia seu fascínio, apesar da intenção dos burgueses em se diferenciarem da vida aristocrática e estabelecerem outras bases para sua existência.

¹⁴ SIMMEL, Georg. 'A metrópole e a vida mental'. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967, p. 15-16.

¹⁵ Idem, p. 22.

¹⁶ BOURDIEU, Pierre. 'Gosto de classe e estilos de vida'. In: ORTIZ, Renato (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo, Ática, 1983, pp. 82-121.

Mas o consumo conspícuo não é simplesmente incorporado por esta burguesia. No que diz respeito ao luxo e ao consumo dos parisienses do século XIX, a burguesia teve que elaborar *um conjunto de normas, uma estética do bom gosto, novo capital simbólico que a diferenciasse dos outros segmentos sociais*¹⁷.

Esta mudança nos hábitos de consumo e na vida metropolitana é explorada por Ortiz a partir do contraponto entre os *magasins de nouveautés* e os *grands magasins*. Os *magasins de nouveautés* significaram, a partir de 1830, uma mudança marcante no modo de venda das mercadorias, rompendo com a especialização dos pequenos comerciantes tradicionais e introduzindo locais de venda de tecidos e artigos de luxo, assim como outros derivados da indústria têxtil como roupas, sedas, lençóis, peças de lã, botões, guarda-chuvas, enfim, inúmeras e diversas novidades reunidas num mesmo ambiente. Décadas depois, já próximo à virada do século, a mudança de hábitos de consumo faz surgir os *grands magasins*, que exprimiram uma outra face do capitalismo francês, ultrapassando os armarinhos no aspecto da dimensão arquitetônica e no volume de negócios. Os edifícios destas lojas de departamentos passam a ser imensos para comportar uma multidão só comparável, até então, às grandes estações de trem. Os arquitetos dedicam-se a obter um melhor resultado espacial para estimular o consumo. A combinação ferro/vidro passa a fazer parte destes novos centros de consumo. Entretanto, apesar do aspecto massivo, estas lojas não eram freqüentadas por operários ou camponeses, mas se dirigiam fundamentalmente à burguesia e às classes médias. Sobre os *grands magasins*:

*são os primeiros espaços de consumo no sentido moderno do termo. Eles combinam trabalho e lazer, compra e diversão. Como os shopping centers que conhecemos hoje, eles também eram um local de encontro e sociabilidade, oferecendo aos clientes uma variedade de entretenimentos: salão de bilhar, biblioteca, bolos e refrescos (gratuitamente). À noite, muitas vezes eles abriam suas portas para bailes e concertos.*¹⁸

Em 1875, no *Au Bon Marché*, uma galeria de quadros é inaugurada, com os proprietários colocando sua coleção particular em exposição para o público; em 1901, as lojas Dufayel instalam um cinema em seu edifício. Estas lojas de departamentos, portanto, refletem a explosão de um mercado de massa que expressa o nascimento de uma sociedade também de massa.

¹⁷ ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade*. São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 129

¹⁸ Idem, p. 169.

Exatamente cem anos depois da primeira Exposição Internacional da Indústria aberta em Londres em 1851, realizou-se a I Bienal de São Paulo. A lógica das exposições internacionais das artes e indústrias implicava definir uma nova espécie de teatro de operação de guerra da modernidade, que não seria travada por canhões, mas pelo comércio. Eram as novas 'arenas pacíficas'. As exposições se multiplicaram. Na Itália unificada há poucas décadas, surge em 1895 a Bienal de Veneza, deslocando a 'arena pacífica' do comércio para o campo da arte. Meio século depois, Veneza, resgatada do fascismo, será o modelo para São Paulo.¹⁹

Com as exposições universais o lado espetacular dessa sociedade de massa se manifesta mais visivelmente. A ideologia do progresso foi a tônica das exposições universais desde que elas surgiram, em 1851. Filhas da Revolução Industrial, elas mesclavam os interesses comerciais dos fabricantes com o exibicionismo das nações européias desenvolvidas, que também viviam o auge de sua expansão imperialista. A primeira exposição, na Londres vitoriana, chamou-se *Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações*. Para este primeiro espetáculo da indústria, foi construído no Hyde Park um enorme pavilhão de aço e vidro, o Palácio de Cristal, para abrigar os produtos industriais dos vários países participantes. De seus 13 Km, quase a metade era ocupada pela própria Grã-Bretanha e suas colônias espalhadas pelo mundo. O poder da indústria se apresentava muito concretamente aos olhos da multidão fervilhante de freqüentadores. Segundo a historiadora Heloisa Barbuy, as exposições ganharam o status de 'arenas pacíficas' do mundo do progresso, apesar das desigualdades e dos conflitos sociais do período. Para ela:

A pretendida harmonia entre os povos era apenas uma utopia que, porém, encontrou nas exposições seu veículo mais completo de projeção: de tempos em tempos e por alguns meses se mantinham em funcionamento cidades temporárias, maquetes de um mundo idealizado que se pretendia realizar.²⁰

Era uma nova forma de mundo, ao mesmo tempo real e irreal; uma exposição efêmera, mas que se podia experimentar e fixar na memória o poder sedutor de uma realidade que era virtual em sua concepção, mas real em sua concretização.

¹⁹ HERKENHOFF, Paulo. 'Ensaio de diálogo'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: representações nacionais - v. 3*. São Paulo, FBSP, 1998, p. 22.

²⁰ BARBUY, Heloisa. *A Exposição Universal de 1889 em Paris*. São Paulo, Loyola, 1999, p. 35.

Grandes centros europeus organizaram, nas décadas seguintes ²¹, as mais espetaculares exposições do século XIX, verdadeiras exposições-cidades, um arrebatamento de arquitetura fantasiosa e colorida, luzes e máquinas, ilusionismo tecnológico, jardins, festas noturnas, músicas, comidas e cenários de diferentes partes do mundo. Foi nas exposições universais que Monet encantou-se com a estética japonesa, que mais tarde seria transposta para seus jardins e suas obras; Debussy também deixou-se seduzir pelos sons orientais a partir dessas exposições e Santos Dumond estreitou sua relação com o mundo das máquinas, caminhando pelos longos e espetaculares corredores destas mostras da indústria.

A partir de 1876 os Estados Unidos também organizaram várias delas ²². Naquele ano, Graham Bell apresentou pela primeira vez o telefone na Exposição Universal da Filadélfia. Lá estava presente o nosso D. Pedro II, que se mostrou deslumbrado com a nova invenção.

Walter Benjamin comenta em *Paris, capital do século XX* que:

as exposições universais foram uma escola na qual as multidões, separadas do consumo pela força, foram penetradas pelo valor de troca das mercadorias, a ponto de se identificarem com elas: é proibido tocar nos objetos. Elas abrem assim o acesso a uma fantasmagoria na qual o homem penetra para se deixar distrair. No interior dos divertimentos, nos quais os indivíduos se abandonam no quadro da indústria do prazer, permanece constantemente em elemento componente de uma massa compacta. Essa massa se compraz, nos parques de diversões com as montanhas-russas, os tête-à-queue, as chenilles, numa atitude de reação. A entronização da mercadoria e o esplendor das distrações que as envolvem, este é o segredo da arte de Grandville. Com o surgimento dos grands magasins, pela primeira vez na história o consumidor começa a sentir-se massa (antes era só a necessidade que o instruíra neste sentido). Cresce, portanto, de modo extraordinário o elemento circense e espetacular do comércio. ²³

Se, por um lado, as lojas de departamento francesas incentivavam os compradores a tocarem nos objetos à venda, as exposições universais preocupavam-se em condicionar os visitantes a não tocarem nos objetos. As exposições universais apresentavam – espetacularmente - produtos (máquinas, aparelhos, invenções, roupas, comidas, etc.) agregados em seções e julgados por uma comissão que distribuía prêmios e medalhas aos vencedores. Entre os produtos comercializados nas exposições também encontravam-se objetos de arte, como ressalta Renato Ortiz consultando o catálogo da exposição de 1867:

²¹ Londres, em 1851 e 1862; Paris, em 1855, 1867 e 1889; Viena, em 1873.

²² Filadélfia, em 1876; Chicago, em 1893, entre outras.

²³ BENJAMIM, Walter. 'Paris, capital do século XIX'. In: KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo, Ática, 1991, p. 34.

*Comerciante e importador de quadros. As lojas A.M., que contêm uma amostra considerável dos mais belos quadros das escolas antigas e modernas, têm a honra de convidar connoisseurs e compradores a dirigir a atenção a sua coleção. Os estrangeiros em visita a Londres não devem de modo algum negligenciar essa ocasião para inspecionar a considerável e singular coleção de todos os tipos de porcelana, assim como objetos de arte, estilo medieval, do mais alto mérito.*²⁴

Mas, para além do incipiente campo artístico do período, as exposições universais traziam, de alguma forma, a vivência de uma vanguarda. Basta lembrarmos que numerosos inventos, como a fotografia e o alumínio, surgiram pela primeira vez ao olhar do público nestas grandes exposições. Francisco Foot Hardman salienta que:

*No campo da inovação técnica e da transferência tecnológica do sistema de trabalho fabril, bem como no da publicidade e consumo de massa, a exposição internacional do século XIX possuía muitos traços de experimento de vanguarda.*²⁵

As primeiras exposições possuíam, ainda, como descreveu Benjamim, uma preocupação pedagógica: a disciplinarização da classe trabalhadora e a difusão de um estilo de vida ligado ao consumo. Mas, aos poucos, elas vão tomando o aspecto de um evento de entretenimento:

*a exposição de 1889 oferece aos visitantes o fascínio da Torre Eiffel e da galeria das máquinas, a de 1900 multiplica as diversões – as rodas-gigantes, a calçada rolante, a pequena estrada de ferro eletrificada que permite aos transeuntes uma visão aérea da cidade, suplantam as maravilhas técnicas.*²⁶

Das 33 atrações apresentadas, 21 procuravam criar nos espectadores uma ilusão de realidade: o palácio Ótico, que fazia o espectador viajar pelos céus; o Mundo Subterrâneo que proporcionava uma viagem pelo fundo da Terra; o Aquário de Paris que os levava ao fundo do mar. As Exposições Universais adquiriram cada vez mais uma dimensão deslumbrante e mágica. Em 1900, a eletricidade ofereceu uma explosão de luz jamais vista em Paris, com várias ruas da cidade sendo iluminadas para o evento. No grande salão de festas, o cinematógrafo dos Lumières entretinha uma platéia de até 15 mil pessoas a cada sessão, com uma tela de 21 metros de largura e 15 de altura. O público atinge números impressionantes: a sala dos espelhos, uma única atração, acolheu 2,8 milhões de pessoas; o público total da exposição de 1900 foi de 450.861 milhões de pessoas²⁷. Estes números de visitação são, provavelmente, superestimados,

²⁴ ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade. op.cit.*, p. 159.

²⁵ HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo, Cia. das Letras, 1988, p.51.

²⁶ ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade. op.cit.*, p. 160.

²⁷ Idem.

mas, de qualquer forma, servem como medida das multidões que afluíam para as exposições universais. O turismo, *uma invenção do século XIX*, já se encontrava em franco desenvolvimento e as pessoas vinham de toda a Europa para prestigiar e se divertir com a Exposição Universal.

A indústria de entretenimento crescia de forma visível. No final do século XIX, Londres possuía, por exemplo, populares salas de *music-hall* de até mil assentos, onde se apresentavam ilusionistas, mímicos, dançarinos e cantores, criando um formato de espetáculo que rompia com o que se conhecia como circo, abrindo espaço para o surgimento, mais tarde, das salas de cinema ²⁸; em Paris, as galerias descritas por Walter Benjamin traduziam um universo urbano e de massa onde já não era mais possível flunar entre os transeuntes apressados.

Na Exposição Universal de 1900 este aspecto relacionado ao entretenimento era destaque, mas também o mercado de arte – incipiente, mas em desenvolvimento – encontrou ali algum respaldo. Maria Lúcia Bueno comenta:

na Exposição Universal de 1900, a França, com um certo atraso e apesar das restrições do grande público, consagrava oficialmente os artistas que haviam lhe trazido prestígio internacional: os impressionistas e os pós-impressionistas. A passagem do século no cenário artístico francês testemunhava a emergência de um duplo fenômeno, o reconhecimento oficial da estética inovadora e sua identificação com a figura do artista maldito. ²⁹

O cenário favorável às exposições universais começa a se transformar com a primeira Guerra Mundial (1914-1919), quando tem início o declínio da fé incondicional no progresso e na indústria, que deixavam de ser vistos como a grande e única solução para o desenvolvimento da humanidade. Anos depois, entretanto, as exposições conseguem se renovar e, em 1937, a *Exposição Internacional de Artes e Técnicas da Vida Moderna*, em Paris, marcou um redirecionamento ao evento, abrindo maior espaço às ciências, artes, literatura e outras manifestações intelectuais, sem, no entanto, abandonar completamente as exibições industriais.

Em 1939, em Nova Iorque, mais uma mudança de direção: sob o tema *Construindo o Mundo de Amanhã*, eliminou-se os sistemas classificatórios de produtos (que foram transferidos para as feiras industriais) e apostou-se na pretensão de refletir idéias e propostas para o futuro. Ironicamente, esta seria a última grande exposição universal da primeira metade do século. A segunda Guerra Mundial impossibilitaria

²⁸ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*, op.cit., p. 196-7.

²⁹ BUENO, Maria Lúcia. op.cit., p. 42.

temporariamente a realização dessa *arena pacífica*. Somente 13 anos depois do final do conflito, em 1945, seria inaugurada uma nova feira, em Bruxelas.

Walter Benjamin comenta:

As exposições universais são o centro de peregrinação ao fetiche da mercadoria. 'A Europa se deslocou para ver mercadorias', afirma Taine em 1855. As exposições universais foram precedidas por exposições nacionais da indústria, a primeira das quais ocorre em 1798 no Campo de Marte. Ela decorreu do desejo de 'divertir as classes trabalhadoras, tomando-se uma festa de emancipação para elas'. Aí, o operariado tem o primado enquanto freguesia. Ainda não se formara o quadro da indústria da diversão. Esse espaço é ocupado pela festa popular.³⁰

As exposições universais, portanto, inserem-se no contexto de enculturação que buscou incorporar as classes populares aos novos apelos da vida moderna. Segundo Martín-Barbero, a estratégia de enculturação consistiu em reprimir as culturas populares na Europa, a partir da institucionalização da desvalorização e desintegração do popular. Este processo relaciona-se diretamente à formação do Estado moderno e sua consolidação definitiva como Estado-Nação entre os séculos XVI e XIX. O sentido do nacional vai exercer um papel preponderante, o *sentimento nacional* torna-se explícito: os interesses da burguesia integrando reivindicações de língua e religião, centralização *interior* do poder político mais do que demarcação de fronteiras exteriores. A Revolução Francesa aparece como um marco, onde os *ilustrados* organizam o Estado-Nação que implementará este projeto centralizador, fundamentado na idéia de soberania como a vontade geral do cidadão, encarnada no poder de Estado: *do plural dos povos à unidade do povo convertido em Nação*. Assim, a nova cultura nacional elimina as diferenças culturais e abre caminho para a livre circulação das mercadorias.

A constituição das exposições universais, portanto, deve ser pensada dentro do contexto de surgimento de uma sociedade de massas, articulada a um processo político civilizador e integrador. A criação da *indústria da diversão*, a que se refere Benjamin, é o coroamento deste processo. Martín-Barbero, seguindo a pista de Benjamin, aponta a forma como, neste caminho, as festas populares foram aos poucos se transformando em espetáculos, especialmente a partir de rupturas no sentido de tempo. Segundo ele, as festas, com sua repetição, balizam a temporalidade social nas culturas populares, reñovando, com sua repetição, o sentido da cotidianidade:

o sentido do tempo nas culturas populares será bloqueado por dois dispositivos convergentes: o que de-forma as festas e o que as desloca, situando na produção o novo eixo de organização da temporalidade social. A de-formação opera pela transformação da festa em espetáculo: algo que já não é para ser vivido, mas visto e admirado. Convertida em espetáculo, a festa, que no

³⁰ BENJAMIM, Walter. 'Paris, capital do século XIX'. *op. cit.*, p. 35.

*mundo popular constituía o tempo e o espaço de máxima fusão do sagrado e do profano, passará a ser o tempo e o espaço em que se fará especialmente visível o alcance de sua superação: a demarcação nítida entre religião e produção agora sim opondo festa e vida cotidiana como tempos do ócio e do trabalho.*³¹

Para Edgar Morin, entretanto, dizer que a festa se transforma em espetáculo não explica totalmente o problema, mas é necessário entender a cultura de massa como uma cultura que *não faz outra coisa senão mobilizar o lazer*, a partir dos espetáculos, das competições da televisão, do rádio, da leitura de jornais e revistas:

*Produzida industrialmente, distribuída no mercado de consumo, registrando-se principalmente no lazer moderno, a cultura de massa se apresenta sob diversas formas (informações, jogos, por exemplo), mas particularmente sob a forma de espetáculo.*³²

Esta cultura orienta a busca da saúde individual durante o lazer. Ela *acultua o lazer* que, por sua vez, se transforma em estilo de vida³³; a cultura de massas é a primeira a ser plenamente estética. Para Morin, assim:

*Jogo e espetáculo mobilizam uma parte do lazer moderno. Nada disso é absolutamente novo, pois os espetáculos, assim como os jogos (de azar ou de competição) sempre estiveram presentes nas festas e nos lazers antigos. O que constitui novidade é a extensão televisonária ou teleauditiva do espetáculo, abrindo-se até os horizontes cósmicos, são os progressos de uma concepção lúdica da vida.*³⁴

Esta pista deixada por Morin permite-nos pensar as Exposições Universais dentro desta concepção lúdica da vida, possibilitando que os espetáculos adquirissem uma extensão nunca antes experimentada pelo homem. Para Morin, é através dos espetáculos que os conteúdos imaginários se manifestam:

*é por meio do estético que se estabelece a relação de consumo imaginário (...) o mundo imaginário não é mais apenas consumido sob a forma de ritos, de cultos, de mitos religiosos, de festas sagradas nas quais os espíritos se encarnam, mas também sob a forma de espetáculos, de relações estéticas.*³⁵

Esta participação estética se diferencia e está além das participações práticas, técnicas ou religiosas, é uma participação ao mesmo tempo intensa e desligada, *uma dupla consciência*:

³¹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. op.cit., p. 131.

³² MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX. O espírito do tempo - 1: neurose*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1997, p. 77.

³³ Idem, p. 69.

³⁴ Idem, p. 70.

³⁵ Idem, p. 79

*o leitor de romance ou o espectador de filme entra num universo imaginário que, de fato, passa a ter vida para ele, mas ao mesmo tempo, por maior que seja a participação, ele sabe que lê um romance que vê um filme.*³⁶

Nas sociedades modernas as trocas entre o real e o imaginário se realizam pela estética, através das artes, dos espetáculos, dos romances, das obras ditas de imaginação. Deste modo, se encaradas como espetáculos, as exposições universais e as bienais, envolvem, principalmente, este aspecto lúdico da participação estética que é fundamental para o consumo imaginário. Morin não define a estética como a qualidade própria das obras de arte, mas como *um tipo de relação humana muito mais ampla e fundamental*³⁷, porque envolve um *campo comum imaginário* que perpassa as culturas, as raças, as classes sociais. Como uma das primeiras manifestações da cultura de massa, as exposições universais desenvolveram seus campos comuns imaginários, como em qualquer produto da indústria cultural:

*a tendência ao máximo de público leva-a a se adaptar às classes sociais, às idades, às nações diferentes.*³⁸

Em 1989, Maria Cristina Machado Freire trabalhava como monitora na XIX Bienal Internacional de São Paulo e, ao mesmo tempo, pesquisava e observava o evento para sua dissertação de mestrado, onde registrou:

*A Bienal, tanto do ponto de vista da grande exposição, como também por características gerais do edifício que a abriga (antigo Palácio da Indústria) nos remeteu às grandes Exposições Universais ocorridas em meados do século passado. Percorrer as grandes Exposições Universais, em meio ao seu acúmulo de homens e coisas, nos parece significativo aqui, pois o olhar dos visitantes de uma exposição como a Bienal é tecido por uma mistura de lugares e tempos, um entrecruzamento de espaços e estórias que não poderíamos ignorar sob o risco de reduzir o alcance da nossa investigação.*³⁹

Talvez pela origem ligada às exposições universais, parte do público da Bienal de São Paulo a associa, segundo Freire, às inúmeras feiras comerciais realizadas na cidade. Esta *Bienal-feira* aparece em vários depoimentos de visitantes, como este:

*Esta não é a primeira Bienal que venho. Já estive na de móveis, porque estava interessada no ramo de decoração. Estive na de carros e na de livros também ... a de quadros foi no ano passado, a de arquitetura no ano passado e neste ano também.*⁴⁰

³⁶ Idem, p. 77

³⁷ Idem, p. 78.

³⁸ Idem, p. 85.

³⁹ FREIRE, Maria Cristina Machado. *Olhar passageiro - percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo*. Mestrado, Instituto de Psicologia, USP, 1990, p. 14.

⁴⁰ Idem, p. 65.

O formato adquirido pelo certame paulista no final dos anos 90

*Cada uma das bienais, embora atentas à sua própria realização, se organiza com os olhos postos naquela que imediatamente se seguirá. Eis porque se constituem, todas, numa constante experiência, em que as metas vencidas e as conquistas realizadas sempre são substituídas por objetivos inéditos e mais ousadas aspirações.*⁴¹

A idéia de que existe um determinado formato chamado bienal perpassa boa parte deste trabalho e já foi apresentado logo nas suas primeiras páginas. *A Biennale di Venezia* surgiu em 1895, inspirada no sucesso das exposições universais, abrindo caminho para um tipo de exposição de arte que se espalharia por várias partes do mundo no decorrer do século XX. Entre estas mostras existem, como vimos, pontos em comum, marcados pelas tendências de organização do certame que se renovam a cada época. Mas, por outro lado, também há pontos de divergência e especificidades que dizem respeito à cada mostra e seu contexto dentro do campo artístico.

Em 1996, a III Bienal de Lyon, por exemplo, sob o tema *A imagem em movimento*, buscou comemorar o centenário do cinema com uma mostra da arte que se apropria da linguagem cinematográfica, da cultura do vídeo e da prática da informática. O resultado foi considerado convincente e agradou à crítica. Os curadores dividiram a exposição em dois segmentos distintos que se completavam: uma 'parte histórica' com peças dos anos 60 e 70 (de Nam June Paik, Bruce Nauman, Vito Acconci, Bill Viola e outros igualmente importantes) e uma mostra de jovens sucessores e suas linguagens eletrônicas. Segundo Sheila Leirner:

*o resultado foi uma fervilhante e vertiginosa demonstração de muitos efeitos especiais e de deslumbramento tecnológico, por meio do cinema, do vídeo e da informática.*⁴²

No mesmo ano, a 10ª Bienal de Sydney trazia como tema *Tecnologias jurássicas*, questionando a 'interação'. A bienal jurássica escolheu exatamente a contramão, acreditando que ninguém mais esperava uma epifania eletrônica, evitando

⁴¹ MACHADO, Lourival Gomes. 'Introdução'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1959, p. 22.

⁴² LEIRNER, Sheila. 'Lyon exhibe as imagens em movimento', *O Estado de São Paulo*, 04/01/1996.

apresentar-se como um show de efeitos especiais (como a *Documenta* de Kassel) ou um salão de luxo do século XIX (como a de Veneza). O resultado foi bastante criticado pelos artistas participantes e pelos patrocinadores, e o público não atingiu as metas estabelecidas ⁴³.

A Bienal de Liverpool, em 1999, estava organizada em quatro mostras: a mostra *John Moore 21*, referia-se ao mais importante prêmio de pintura da Inglaterra e dedicava-se apenas a esse tipo de suporte; o segmento *Newcontemporaries 99* selecionou 33 jovens artistas ainda sem projeção no país; *Tracey* selecionou artistas alternativos e os espalhou por pontos também alternativos da cidade; *Art Lovers*, sob curadoria da brasileira Marcia Fortes, trazia casais de artistas que criaram trabalhos a quatro mãos para esta Bienal ⁴⁴.

A primeira Bienal do Mercosul, realizada em 1997 em Porto Alegre, já tinha sido idealizada por seus organizadores e se encontrava dividida em oito núcleos, distribuída por prédios municipais, estaduais, federais e privados, mesmo antes da escolha final do curador ter sido anunciada. Na segunda edição do evento, em 1999, três espaços da capital gaúcha acolheram a pulverização da mostra: o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, a Usina do Gasômetro e sete armazéns no porto local, junto ao Rio Guaíba, que sofreram grandes intervenções arquitetônicas para abrigar o evento. O curador Fábio Magalhães organizou a II Bienal do Mercosul em três núcleos básicos: memória e transgressão; identidade latino-americana e resistências; e encontros contemporâneos. Esperava-se que a Bienal marcasse a história da cidade com a recuperação de espaços decadentes no porto, e sua transformação definitiva em espaços culturais adequados à arte contemporânea.

Estes exemplos são interessantes, pois servem para uma análise da Bienal de São Paulo como um produto cultural que não é isolado, mas que se assemelha, em alguns pontos, a vários outros eventos que acontecem pelo mundo. Nestes exemplos encontram-se algumas tendências que se repetem nestas mostras pelo mundo e que podemos verificar também no certame paulistano.

A Bienal de São Paulo não se exclui dessas diretrizes que norteiam várias bienais pelo mundo. As duas últimas edições dessa mostra na década de 90, realizadas em 1996 e 1998, caracterizaram-se pela adoção de um forte tema que pudesse dar uma personalidade ao evento. Em 1998, Júlio Landmann propôs que a Bienal tivesse um

⁴³ GONÇALVES Fº, Antônio. 'Bienal de Sydney elege arte jurássica', *O Estado de São Paulo*, 28/08/1996.

⁴⁴ FIORAVANTE, Celso. 'Liverpool tenta mostrar que não é só berço beetle', *Folha de São Paulo*, 24/09/1999.

conceito e não um *tema*. Queria uma coisa mais ampla. O curador Paulo Herkenhoff trabalhou sobre o conceito *Antropofagia* para pensar a seleção e organização das obras da exposição. Apesar de ter investido todas as suas fichas no tema da mostra, o curador esclarecia:

*Eu desejava fazer uma Bienal que não viesse a confirmar conceitos ou temas já consagrados na história da arte européia ou americana. Eu queria que o ponto de partida fosse a tradição brasileira.*⁴⁵

Este é um dos pontos que tem, nos últimos anos, aproximado as grandes mostras bienais pelo mundo afora, apesar de não se configurar como uma regra: a adoção de um tema norteador da exposição. Os exemplos poderiam multiplicar-se: a mostra de Lyon de 2000 trouxe o tema *Partilhar exotismos*; a *Manifesta 3*, realizada em 2000, trabalhou o tema *Síndrome de Fronteira – energias de defesa*. Os temas das grandes mostras internacionais de arte, quando não provocam tempestades teóricas, costumam render bons *slogans*. Na última *Documenta* de Kassel, em 1997, por exemplo, não foi exatamente o tema da mostra que virou *slogan*, mas uma fala de um dos curadores, o responsável pela mostra alemã, Jan Hoet, admitiu - um pouco constrangido - não saber o que era arte. Como, então, o belga, responsável pelo farol da arte contemporânea do mundo, não sabia o que era arte? No dia seguinte, a frase de Hoet amanheceu impressa em extravagantes camisetas vendidas nas lojas de Kassel. *Eu não sei o que é arte* acabou virando *slogan*.

Segundo o professor Jorge Coli:

*Organizar as bienais de São Paulo em torno de um 'conceito' é uma invenção que está, em verdade, no âmbito do marketing. ... Tomam-se etiquetas, às vezes sem nenhum sentido, além do mote publicitário.*⁴⁶

A XXIV Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1998, com Paulo Herkenhoff como curador-geral e Adriano Pedrosa como curador adjunto, foi organizada a partir do público que a visitaria. Herkenhoff esclarecia, na semana de abertura do evento:

*Eu tenho a intenção de tomá-la mais legível a assimilável. ... A Bienal não é feita por 400 mil visitantes. A Bienal é 400 mil vezes um. Ela não é uma estatística, mas é feita para um. Preferimos fazer a Bienal menor, que pudesse ser vista em três ou quatro horas. Sabemos que o limite físico e mental para uma visita é esse e que as pessoas geralmente não voltam uma segunda vez.*⁴⁷

⁴⁵ Apud FIORAVANTE, Celso. 'Densidade do modernismo orienta Bienal', *Folha de São Paulo*, 09/10/1998.

⁴⁶ COLI, Jorge. 'A Bienal e o rigor', *Folha de São Paulo*, 22/11/1998, p. 5-12.

⁴⁷ Apud FIORAVANTE, Celso. 'Começa a festa canibal', *Folha de São Paulo*, 03/10/1998.

Inicialmente a mostra foi estruturada sobre três núcleos básicos e depois, já com o processo em andamento, foi ampliada adquirindo, por fim, esta estrutura:

- *Núcleo Histórico*, dedicado a discutir *Antropofagia e histórias de canibalismos*, organizado por uma equipe de 25 curadores;
- segmento *Roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros, roteiros*, uma mostra internacional de arte contemporânea, que ficou sob a responsabilidade de 10 curadores;
- segmento *Representações Nacionais*, com 44 curadores envolvidos na seleção das obras e montagem da exposição;
- *Arte contemporânea brasileira*, segmento dedicado ao Brasil, que acabou sendo curado pelos dois principais articuladores da Bienal, Herkenhoff e Pedrosa
- e, por fim, a mostra de *Webarte*, que envolveu três curadores, mas que não teve a amplitude desejada por seus organizadores, acabando por constituir-se como uma pequena mostra desse tipo de arte.

Em linhas gerais, esta deliberação mantinha a estrutura desenvolvida pela XXIII Bienal, em 1996, uma vez que, segundo Herkenhoff:

*Mudanças radicais exigem, na Fundação Bienal, um tempo mais longo de processamento.*⁴⁸

Ainda segundo o curador, a mudança no formato da exposição é algo que exige algum tempo:

*Em um ano e meio tudo tem que estar pendurado na parede: a idéia, o desenvolvimento da idéia, o contato com museus, etc. Então eu achei que não poderia mudar o modelo, que não tinha tempo para isso, a não ser que houvesse um adiamento. Como não tinha tempo para mudar o modelo em termos externos, eu tentei mudar internamente.*⁴⁹

O responsável pela Fundação, Júlio Landmann, confirmava esta opção:

*Nossa estratégia para a XXIV Bienal foi a de manter inicialmente a estrutura formal de organização do evento, abrimo-nos para as modificações que se provassem necessárias no processo e experimentar radicalmente no exercício e nas possibilidades de curadoria.*⁵⁰

⁴⁸ HERKENHOFF, Paulo. 'Ensaio de diálogo'. *op. cit.*, p. 25.

⁴⁹ Herkenhoff, palestra proferida no SESC-Pinheiros, São Paulo, em 28/10/1998.

⁵⁰ LANDMANN, Júlio. 'Apresentação do Presidente da Fundação Bienal de São Paulo'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros* - v. 2. São Paulo, FBSP, 1998, p. 14.

Assim, a equipe responsável pela edição de 1998 não se preocupou em alterar o modelo, mas sim o modo de operá-lo, apostando mais na articulação curatorial do que na geo-política ou na institucionalidade.

Sem dúvida, esta 'estrutura formal' de organização do evento remonta ao trabalho de Walter Zanini realizado nas bienais de 1981 e 1983, que colaborou, como vimos, para recuperar o prestígio internacional da mostra paulista, deixando de lado a montagem geográfica. Em 1981, a mostra foi dividida em três núcleos, com destaque para a video-arte e para a 'arte incomum', saída dos hospitais psiquiátricos. O crítico francês Pierre Restany chegou a declarar:

*Esta Bienal já é histórica. Sua montagem deverá servir de modelo para todas as bienais, como a de Veneza, Paris, Tóquio e mesmo a quadrienal Documenta de Kassel.*⁵¹

As duas bienais do início dos anos 80 instituíram dois novos modelos de atuação: a ênfase no trabalho curatorial e a montagem por analogia de linguagem. Não cabia mais, naquele momento, montar uma exposição nos moldes dos salões de arte, onde as obras e artistas apareciam sem uma relação entre si. Segundo Sheila Leirner, curadora da equipe de Zanini na montagem daquelas inovadoras bienais, as mudanças no formato da exposição decorreram também das mudanças pelas quais a arte passou:

*Foi a arte conceitual, na minha opinião, que influenciou decisivamente no destino da Bienal paulista, até então uma grande feira ou panorama formado por estandes nacionais. A arte das idéias, afinal, praticamente eliminou as fronteiras entre arte e crítica e negou a instituição, o mercado, e o circuito estabelecido, muitas vezes por meio da própria desmaterialização da obra artística. Isso ficou nítido nas reformulações que ela sofreu na XVI e na XVII edição, quando seu curador geral, Walter Zanini, e a Comissão de Arte e Cultura procuraram adaptar a exposição às novas condições que a arte e o sistema de arte apresentavam. A XVIII Bienal Internacional de São Paulo deu continuidade a essa reformulação.*⁵²

Foi esta a estrutura erguida na década de 80 que foi mantida em 1998. No final dos anos 70 a Bienal de São Paulo já sentia o peso de uma estrutura erguida em estreita relação com os canais oficiais controlados pelos militares. Além desse peso relativo aos anos de ditadura, a Bienal também não tinha mais seu vigor dos anos 50. Em 1981, Aracy Amaral percebia este momento de transformação:

*A bienal, tal como se apresentava nos anos 50, historicista e contemporânea simultaneamente, didática e dinâmica, não é mais possível hoje, seja por razões de custo, de segurança, pelo amortecimento das 'vanguardas' e a inexistência de novas correntes que possam povoar os imensos espaços do Pavilhão da Bienal do Ibirapuera.*⁵³

⁵¹ AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 282.

⁵² LEIRNER, Sheila. *Arte e seu tempo. op. cit.*, p. 236.

⁵³ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico. op. cit.*, p. 398.

Será que a Bienal, cinco décadas depois, transformou-se tanto com relação ao seu formato? De uma certa forma, as edições deste final de século não deixaram de lado a velha fórmula do sucesso dos anos 50 e continuam apostando suas fichas para apresentar uma Bienal historicista e didática.

Os segmentos da XXIV Bienal de São Paulo

Talvez 1998 fique marcado como o ano em que a expressão em língua portuguesa tenha encarado, com os próprios códigos, o desafio da internacionalização. São vários os exemplos: o filme *Central do Brasil*, de Walter Salles, enfrentando a barreira do cinema americano, no mesmo ano em que o mundo conheceu, na outra ponta desta equação, a mega-produção americana *Titanic*; José Saramago, recebendo o Nobel de Literatura; Fernanda Montenegro disputando um *Oscar* com Meryl Streep; a influência de uma terceira onda da bossa nova na música de artistas como Beck e Beastie Boys; e a imagem da modelo gaúcha Gisele Bündchen abrilhantando os desfiles da dupla Dolce & Gabbana. Internamente, as artes nacionais passaram por uma espécie de revisão histórica. A Bienal de São Paulo também foi buscar numa referência histórica importante para a arte nacional - o conceito Antropofagia, de Oswald de Andrade - o mote para instaurar uma discussão fundamental sobre influência e originalidade. Permitiu, também, que a arte brasileira fosse avaliada em sua real dimensão histórica ante a arte internacional.

Para compreendermos esta estrutura que dá forma à Bienal de São Paulo é interessante nos aprofundarmos na análise dos segmentos que compuseram a mostra. Estes segmentos ou núcleos podem deixar entrever as transformações pelas quais este evento passou nas últimas cinco décadas, visando adequar-se, por um lado, ao mercado artístico e ao público e, por outro, às exigências políticas e econômicas que perpassam sua produção.

Representações Nacionais: o peso da tradição

O segmento *Representações Nacionais* é o mais tradicional da história das bienais e foi constituído a partir dos *pavilhões nacionais* de Veneza, numa clara referência ao modo de estruturação das Exposições Universais. No Brasil, as representações nacionais já garantiram alguns dos momentos de maior brilho do evento em seus 50 anos de existência, uma vez que os países hegemônicos no campo artístico (Inglaterra, Itália, França e Estados Unidos) sempre se esmeraram para apresentar a melhor delegação.

Em 1998, 43 curadores selecionaram 54 artistas de várias partes do mundo, com obras que iam desde a pintura até a instalação. Segundo o curador Paulo Herkenhoff, *Representações Nacionais* é a base primeira e a mais consolidada da Bienal, *é seu trunfo e sua fraqueza*⁵⁴. O presidente da Fundação, Júlio Landmann, explica melhor esta tradição e, quem sabe, este seu papel controvertido na história da Bienal:

*A Fundação Bienal é uma instituição privada. O convite para os países para a participação no segmento Representações Nacionais é realizado em cerimônia em Brasília na sede do Ministério das Relações Exteriores e para a qual são convidados todos os chefes de missões diplomáticas creditadas em nosso país. A Divisão de Operações de Difusão Cultural, dirigida pela ministra Lúcia Patriota de Moura, é o setor do Ministério das Relações Exteriores mediante os quais dialogamos. Por outro lado, a disponibilidade em apoiar a Bienal existe em todas embaixadas e consulados brasileiros por todos o mundo. No caso específico do segmento Representações Nacionais devemos citar as embaixadas do Brasil em Angola, África do Sul, Bolívia, Costa Rica, Cuba, Equador, Espanha, Peru, México e Rússia no apoio logístico local. O Itamaraty é o mais antigo parceiro oficial da Bienal, oferecendo um apoio seguro neste quase maio século de vida de nossa instituição.*⁵⁵

Estas relações diplomáticas que permeiam a escolha dos representantes internacionais acaba sendo, segundo Herkenhoff, o ponto fraco da Bienal porque:

*A América Central, por exemplo, é uma região de onde vem boa arte, mas também onde o artista é sobrinho de não sei quem ... Alguns países trazem artistas e na verdade estão financiando o nepotismo. Daí a idéia de se buscar uma curadoria séria, atuante...*⁵⁶

Para Landmann, deixar que os países decidissem qual o artista que eles iriam mandar não era de seu agrado, pois o conceito da Bienal não seria levado em conta e a

⁵⁴ HERKENHOFF, Paulo. 'Ensaio de diálogo'. *op. cit.*, p. 23.

⁵⁵ LANDMANN, Júlio. 'Apresentação do Presidente da Fundação Bienal de São Paulo'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: representações nacionais - v. 3. op. cit.*, p. 15.

⁵⁶ Paulo Herkenhoff, em palestra proferida no SESC-Pinheiros, São Paulo, em 28/10/1998.

qualidade dos trabalhos acabam sendo muito diferentes ⁵⁷. Segundo ele, noutros momentos a Bienal sofreu com esta situação. O Panamá, por exemplo, anos atrás, não tinha dinheiro para mandar ninguém e o artista se ofereceu ao governo para pagar sua própria viagem, acabando por ser o representante de seu país na Bienal de São Paulo:

Em muitos momentos, o artista é a esposa do presidente, o amigo, o primo, a amante ... ⁵⁸

Herkenhoff também não escondeu suas críticas ao sistema de escolha das obras e artistas:

Escolher um artista para a representação nacional é exercício de poder que muitos organismos tendem a considerar intocável. Assim fica claro que em certos casos, o modo como estas escolhas são feitas ... são considerados fatores de ordem estritamente externa. Em suma, o que se representa nessas escolhas pode ser então a mecânica do processo de decisão e não a operação de um conceito numa ação curatorial articulada. ⁵⁹

Para evitar isso, Julio Landmann não poupou esforços no envolvimento do curador nesta missão:

Eu investi muito dinheiro e muito tempo do Paulo (Herkenhoff), que ficou, em cada país da América Central e da América do Sul, discutindo com os artistas o que eles poderiam mandar. Não impondo, mas pelo menos dialogando, direcionando e evitando, por exemplo, que dois países mandassem coisas muito parecidas, pois como não há diálogo e cada um manda o que quer, o conjunto fica ruim. ⁶⁰

A idéia da quebra da separação entre os países atingiu também o catálogo desse segmento que, pela primeira vez, não era organizado por países, mas por ordem alfabética de artistas e, entre parêntesis, vinha seu país. Esta mesma diretriz de quebra de barreiras foi seguida na exposição. Apenas por uma exigência absoluta do artista, quando o espaço tinha que ser fechado por uma necessidade, colocavam-se separações. No mais, o segmento *Representações Nacionais* buscou seguir a orientação do presidente da Fundação para que se evitasse pensar apenas em termos de países.

A interferência dos poderes públicos na constituição da Bienal é inegável. Para que a Bienal transformasse um pouco seu formato, foi preciso estabelecer acordos diplomáticos, inserindo esta discussão numa reunião de ministros da Cultura da América Latina, realizada em San José, Porto Rico. Segundo Herkenhoff, esta reunião:

incluiu na pauta de debates os problemas enfrentados pela região para se fazer bem representada na Bienal de São Paulo. Eles têm consciência de que, por vezes, escolhem artistas por

⁵⁷ Depoimento de Júlio Landmann à autora, em São Paulo, 13/02/2001.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ HERKENHOFF, Paulo. 'Ensaio de diálogo'. *op. cit.*, p. 27.

⁶⁰ Depoimento de Júlio Landmann à autora, em São Paulo, 13/02/2001.

*pressões e perspectivas muito locais. Durante essa reunião, os ministros decidiram que as representações nacionais devem ser articuladas por um curador da região.*⁶¹

Vale lembrar que desde seu início, em 1951, a Bienal de São Paulo manteve relações bastante estreitas com o exterior via embaixadas e consulados. Na primeira edição do evento, Yolanda Penteado contou com o firme apoio da escultora Maria Martins, casada com o Embaixador Carlos Martins. Juntas foram conversar com Getúlio Vargas pedindo apoio para que viajassem *em caráter semi-oficial* pela Europa. D. Yolanda lembra que:

*Ela tinha grande intimidade com ele, pois Carlos era riograndense e eles eram amigos de sempre. Sua inteligência e sedução me conquistaram. Getúlio telegrafou às Embaixadas, dizendo que me dessem todo atendimento... Aconteceu um fato engraçado. Logo depois que o Getúlio foi eleito presidente, os embaixadores não sabiam muito bem a quantas andavam as coisas. Era um enigma essa minha nomeação. Foi muito bom, porque eles se redobravam em amabilidade. Jam esperar-me no aeroporto, e a maioria me convidou para ficar na Embaixada.*⁶²

Na segunda Bienal, como vimos, a participação oficial do certame na comemorações do IV Centenário da cidade colaborou para que estas relações com os poderes públicos via embaixadas fossem extremamente fortes. Tradicionalmente, as embaixadas sempre foram as responsáveis pela seleção das obras ou, no máximo, pela escolha daquele indivíduo ou instituição responsável por essa seleção. Como resultado, cada delegação selecionava suas obras e as expunha na Bienal de São Paulo em suas salas, isoladamente umas das outras. Assim, o mais comum eram os comentários de críticos e intelectuais sobre a qualidade das delegações, qual teria apresentado-se melhor e qual teria superado (ou não) sua mostra de dois anos antes. Com a adoção deste sistema, a quantidade de países participantes crescia a cada edição da Bienal e, nas entrelinhas, este virou um dos critérios de valoração da mostra. Segundo o curador-geral da Bienal:

... nas Representações Nacionais minha idéia foi inventar o processo. Existe um hábito desde o início da Bienal de que cada ano tem que superar o ano anterior, cada ano tem que ter mais países que no anterior, porque senão parece que a Bienal está perdendo seu gás. Mas eu achei que isso estava sendo um suicídio, porque daqui a pouco íamos ter que inventar países para

⁶¹ Apud FIORAVANTE, Celso. 'Bienal movimentada meio artístico', *O Estado de São Paulo*, 20/06/1998.

⁶² PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976, p. 178.

*que houvesse maior número. Então a proposta foi claramente diminuir o número de países, até para trazer os países através de um diálogo com a instituição Bienal.*⁶³

Esta ansiedade por aglutinar a maior quantidade de países não era exclusividade do certame paulista, mas tinha sua origem em Veneza. Esta discussão não é, de forma alguma, nova, quando o assunto é o formato da Bienal e a participação de cada vez mais delegações estrangeiras⁶⁴. Guimar Morelo, o funcionário mais antigo da Bienal, responsável pela montagem de todas as bienais paulistanas, aponta um outro lado desta questão que revela alguns dos interesses reais por traz deste tipo de montagem nas primeiras bienais:

*Na montagem por países, as delegações mais pobres, como o Paraguai, saem perdendo. Depois da sétima bienal isso começou a mudar. Quando essa montagem é abolida, o Paraguai, por exemplo, sai ganhando, porque não precisa ficar locado num lugar, Paraguai, mas está locado na Bienal. Para um artista paraguaio, estar ao lado de um alemão é a glória. Mas começou a haver muita discussão porque os Estados Unidos sempre queriam ter a sala deles, a Inglaterra sempre quis ter a sala dela, a Itália também, então não funcionou muito.*⁶⁵

Assim como nas Exposições Universais, as delegações primavam por superar-se a cada ano e superar suas concorrentes. A divisão por países facilitava a separação joio/trigo no que diz respeito à legitimação no campo artístico e, naturalmente, interessava mais àqueles que tinham uma tradição a ser mantida e defendida, do que àqueles que não tinham muita tradição no mercado das artes plásticas.

Esta representação por países nas bienais parece já estar incorporada ao imaginário do público que a frequenta. Como já vimos, Maria Cristina Machado Freire, entrevistando visitantes da XIX edição, em 1989, percebeu que este formato colaborava

⁶³ Paulo Herkenhoff, palestra no SESC-Pinheiros, São Paulo, 28/10/1998

⁶⁴ Em 1963, por exemplo, o crítico Mário Barata sugeria que se desse mais atenção à Bienal dos Jovens de Paris:

'Uma mostra sintomática de tendências novas ou vigentes, e talvez menos marcada pelos ranços do oficialismo e comércio que afetam suas duas irmãs mais velhas, a italiana e a brasileira, também tem evidenciado estes mesmos fenômenos: uma profusão de obras e países'. In: AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 126.

Em 1967 Aracy Amaral também apontava os problemas envolvidos na representação por países: 'Se a quantidade, (e que o é quantidade, neste caso, se não a expressão de uma ansiedade intensa?) foi recorde, conforme os jornais pareciam noticiar orgulhosamente, também foi inédito o número de obras aceitas, sem que isso em nada prestigie a Bienal de São Paulo. Ao contrário. Como já dissemos por ocasião da VIII Bienal, ela se afirma como um 'salon' doméstico, sem nível nem para uso interno'. In: AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico. op.cit.*, p. 143.

⁶⁵ Depoimento de Guimar Morelo à autora, em São Paulo, 16/11/2000.

para que o público associasse a Bienal à uma feira. Um visitante perguntava: *aqui tem coisas de todos os países, né? Mas onde estão as coisas típicas de cada país?*⁶⁶

Com cerca de 20 delegações internacionais a menos do que em sua última edição, a XXIV Bienal de São Paulo decidiu, em 1998, investir mais na seleção criteriosa, do que na quantidade de obras presentes no segmento dedicado aos países estrangeiros, quebrando com a tradicional idéia de superação que ronda as bienais quanto ao número de países e obras. As 54 *Representações Nacionais* que ocuparam o primeiro andar do Pavilhão tiveram a missão de tentar mostrar o que de melhor a arte contemporânea apresentava naquele momento. A proposta da curadoria pareceu ao presidente da Fundação Bienal:

*uma possibilidade de iniciar uma reflexão sobre o atual modelo desse segmento das Representações Nacionais, que se pauta grosso modo no modelo da Bienal de Veneza.*⁶⁷

Landmann segue ainda esclarecendo que no segmento das *Representações Nacionais*, já em 1996, a Bienal de São Paulo:

*Havia estabelecido concretamente que cada nação fosse convidada a trazer um artista para a exposição. Não se tratava de uma simples redução das participações oficiais, mas de concentração numa mostra de extensão quilométrica que corre o risco de convidar à dispersão e ao excesso. Hoje, observamos vários aspectos críticos no modelo tradicional das representações nacionais: a disparidade das aproximações curatoriais, a autonomia e desarticulação das obras, para não falar da problemática de uma obra ser inserida sob a rubrica de 'representação nacional'.*⁶⁸

Para o curador da mostra:

*O triunfo histórico do segmento Representações Nacionais é o fato de a Bienal dar espaço ao lugar da diferença. Independentemente do projeto e desejo da curadoria-geral da Bienal, a diferença se infiltra por capilaridades políticas, geográficas, artísticas, curatoriais.*⁶⁹

Para Herkenhoff, a idéia das representações nacionais é complexa na Bienal, pois pertence ao modelo original do evento e se repete desde 1951. Esse sistema garantiu a São Paulo uma visão muito ampla da produção do mundo, talvez mais até do que a Bienal de Veneza, principalmente quando eram mostras coletivas e não individuais. Segundo Herkenhoff:

O desafio hoje, porém, é diferente. A Bienal de São Paulo é a única que segue esse modelo, que pertence à Bienal de Veneza. Mas a representação nacional ainda é um símbolo

⁶⁶ FREIRE, Maria Cristina. *op. cit.*, p. 24.

⁶⁷ LANDMANN, Júlio. 'Apresentação do Presidente da Fundação Bienal de São Paulo'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: representações nacionais - v. 3. op. cit.*, p. 14.

⁶⁸ Idem, p. 15.

⁶⁹ HERKENHOFF, Paulo. 'Ensaio de diálogo'. *op. cit.*, p. 23.

*importante do evento, que precisa ser discutido para ser alterado. Decidimos então mantê-lo, mas com um outra experimentação. Acho que é um espaço precioso demais para ficar reduzido a questões formalistas, como a representação de um país. A idéia foi mantê-la, mas não estimular seu inchamento, e sim estimular um diálogo*⁷⁰.

Ainda segundo Herkenhoff, a XXIII Bienal, realizada em 1996, já havia avançado muito no sentido de administrar os conteúdos que se queria exibir, especialmente no segmento *Universalis*, que conseguiu fugir da postura passiva de apenas receber os envios nacionais. Apesar desta relativa autonomia na escolha, Herkenhoff lamenta-se que, por exemplo, vários países já tivessem realizado a escolha das obras e artistas que mandariam para a Bienal paulistana mesmo antes dele ter sido confirmado como curador⁷¹, um ano e meio antes da abertura de suas portas em setembro de 1998. Assim, para ele:

*O problema não é manter uma mecânica ou acabar com ela. A questão é: qual processo pode ser criado para manter esse fluxo de arte internacional na Bienal de São Paulo?*⁷²

Buscando mudar o modo de operar a constituição deste segmento, a curadoria geral propôs aos países um conceito de trabalho - *densidade* - mas também abriu-se a possibilidade para que se trabalhasse com o tema norteador do *Núcleo Histórico - antropofagia*. A curadoria e a presidência da Fundação criaram um modelo participativo de definição do conceito de antropofagia e canibalismos, na busca de envolvimento dos vários curadores numa articulação que estabelecesse um diálogo e integração entre as obras. Segundo Herkenhoff:

*No desenvolvimento de diálogo com comissões, curadores e artistas das representações nacionais pode estar uma solução para a passividade da Bienal, cujo papel se resumiu muitas vezes a redigir seu regulamento, expedir convites e aguardar resultados.*⁷³

Entretanto, esta representação nacional 'politicamente correta', que tinha como objetivo combater o autoritarismo e o favorecimento individual, esbarrou em estruturas arraigadas que de alguma forma impossibilitaram a plena realização da proposta curatorial geral.

As bienais tradicionalmente requeriam a construção de espaços adicionais para abrigar este núcleo. Com a redução de um artista por país imposta em 1996, o

⁷⁰ 'Bienal elimina territórios narcisísticos', *Folha de São Paulo*, 16/10/1998.

⁷¹ Depoimento de Paulo Herkenhoff à autora, no Rio de Janeiro, 07/11/2000.

⁷² Apud MORAES, Angélica de. 'Uma olhar que privilegia a arte fora das hegemonias', *O Estado de São Paulo*, 29/06/1998.

⁷³ HERKENHOFF, Paulo. 'Ensaio de diálogo'. *op. cit.*, p. 26.

segmento conseguiu uma certa uniformização que racionalizou um pouco o processo de montagem da mostra, possibilitando calcular e programar o espaço expositivo por ela ocupado. Para Paulo Herkenhoff:

*Essa uniformização trouxe, ademais, uma sensível melhoria no processo de montagem, diminuindo as famosas guerras por escadas, martelos e pregos na 'arena pacífica' das artes.*⁷⁴

No limite, segundo o curador, esta reordenação do segmento insere-se no objetivo maior de:

*Refletir criticamente sobre as transformações que o modelo tradicional das Representações Nacionais necessitará sofrer nos próximos anos ... A tendência atual é compreender que o papel das representações nacionais já não se vê pelo antigo prisma de fornecer os novos padrões vigentes da arte para propiciar a hipótese mais rica de diálogo. Como um jovem artista de qualquer outra parte, os jovens artistas do Brasil continuam buscando referência na arte que circula hoje pelo mundo, mas a Bienal já não é nem almeja ser o lugar dessa referência ou do mero espaço de atualização. O que a Bienal passa a buscar mais é a articulação da produção.*⁷⁵

Neste reordenamento, além da diminuição dos países e artistas participantes, e da sua articulação em torno de conceitos, o curador geral também deixou claro:

*Que não se desejava a produção de salas dos países, como um processo de reterritorialização simbólica do espaço. A idéia de 'sala nacional' cumpre a função de fronteiras. Assim, propusemos aos países a noção de presença de um artista e a definição de um lugar da obra. Como se constitui esta presença? Em que ponto a apresentação ganha densidade e peso específico? Pretendeu-se maior diálogo entre artistas.*⁷⁶

Para que isso se concretizasse, a curadoria sugeriu ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha a idéia de 'espaços transparentes' para o olhar:

*Além de evitar o aspecto de feira do espaço, teve-se a clara noção de que não pretendemos oferecer burocraticamente cubos brancos. Apenas quando houvesse necessidade intrínseca da obra foram criadas paredes ou salas.*⁷⁷

Apesar desta tentativa de eliminar as fronteiras das *Representações Nacionais*, a sobrevivência deste segmento por quase cinquenta anos na Bienal de São Paulo – e por mais de cem anos, se considerarmos a mostra de Veneza – revela a *força ativamente modeladora* da tradição. Para Williams:

A tradição é na prática a expressão mais evidente das pressões e limites dominantes e hegemônicos. É sempre mais do que um segmento inerte historicizado; na verdade é o meio prático de

⁷⁴ Idem, p. 24.

⁷⁵ Idem, p. 24.

⁷⁶ Idem, p. 28.

⁷⁷ Idem, p. 28.

*incorporação mais poderoso. O que temos de ver não é apenas 'uma tradição', mas uma tradição seletiva: uma versão intencionalmente seletiva de um passado modelador e de um presente pré-modelado, que se torna poderosamente operativa no processo de definição e identificação social e cultural.*⁷⁸

Para ele, a maioria das versões de *tradição* são radicalmente seletivas:

*De toda uma possível área de passado e presente, numa cultura particular, certos significados e práticas são escolhidos para ênfase e certos outros significados e práticas são postos de lado, ou negligenciados. Não obstante, dentro de uma determinada hegemonia, e como um de seus processos decisivos, essa seleção é apresentada e passa habitualmente como 'a tradição', 'o passado significativo'.*⁷⁹

Qualquer tradição, assim, é um aspecto da organização social e cultural contemporânea, *no interesse do domínio de uma classe específica*. É uma versão do passado que se liga ao presente e ratifica-o, oferecendo, na prática, *um senso de continuidade predisposta*. É um processo deliberadamente seletivo imposto pela ação hegemônica, expondo uma ordem contemporânea à uma ratificação histórica e cultural.

Sem dúvida, a Bienal de São Paulo sofreu e ainda sofre este processo de modelação a partir de uma determinada hegemonia que seleciona significados e práticas do passado transformando-o em tradição. Entretanto esta tradição não é apenas uma sobrevivência do passado, mas sim algo que se constitui como um aspecto da organização social e cultural do presente. A Bienal de São Paulo ainda continua dependente, política e economicamente, desta estrutura diplomática erguida à sua volta. De uma certa maneira, a idéia de uma 'arena pacífica' que iguala as diferenças mundiais ainda continua presente. Por intermédio das Representações Nacionais, a Bienal de São Paulo continua a exercer o papel político que lhe cabe: provocar um certo reordenamento capaz de colocar o Brasil em pé de igualdade frente aos grandes centros hegemônicos produtores de cultura.

Roteiros ... : segmento emergente

O segmento *Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros* diz respeito a uma frase quase que solta no *Manifesto antropófago* de Oswald de

⁷⁸ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979, p. 118.

⁷⁹ Idem, p. 119.

Andrade. No clássico texto do Modernismo brasileiro a palavra *roteiros* aparece sete vezes repetida em seguida. Para os curadores, a frase oswaldiniana foi tomada como metáfora de sete regiões do mundo que se fariam representar na bienal: Oriente Médio, América Latina, Oceania, Estados Unidos e Canadá, África, Ásia e Europa. Estes roteiros foram *definidos sem um critério único, como continente, bloco econômico ou regiões culturais*⁸⁰.

Esta divisão em regiões impeliu o curador-geral a escrever que:

*Não nos interessa na Bienal em geral a ideologia do multiculturalismo, com seu sistema de classificação das etnias desenvolvido pela sociedade norte-americana.*⁸¹

Os curadores dos países que se interessaram em participar da mostra foram contactados e receberam informações sobre a concepção do evento, mas cada região teve como responsáveis apenas um ou dois curadores. Segundo o curador-geral, a idéia era *viajar*: todos os curadores escolhidos tinham sua base nestas regiões e passaram meses viajando por elas selecionando obras para o segmento, com exceção do roteiro EUA/Canadá. Para Júlio Landmann:

*O segmento Roteiros ... consolida a vocação primeira e mais tradicional da Bienal - expor a arte contemporânea internacional -, não importando o nome que lhe dê a cada biênio.*⁸²

Através deste segmento, buscava-se a inserção do campo artístico brasileiro no certame internacional. O segmento *Roteiros...* deu, de certa forma, continuidade à proposta do segmento *Universalis*, criado em 1996, durante a XXIII Bienal. *Universalis* foi montado no primeiro andar do prédio, já no final do longo caminho percorrido pelos visitantes; no terceiro andar, ponto de partida para o visitante, estavam as salas especiais que compunham um núcleo histórico; no segundo andar as Representações Nacionais. O segmento *Universalis* reuniu 42 artistas emergentes no panorama internacional para mapear o panorama mundial, envolvendo seis renomados curadores internacionais correspondendo a seis regiões do planeta⁸³, além de Nelson Aguilar e

⁸⁰ HERKENHOFF, Paulo. 'Ir e vir'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros* - v. 2. *op. cit.*, p. 22.

⁸¹ Idem, p. 23.

⁸² LANDMANN, Júlio. 'Apresentação do Presidente da Fundação Bienal'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros* - v. 2. *op. cit.*, p. 14.

⁸³ Jean-Hubert Martin, curador de África e Oceania; Tadayasu Sakai, responsável pela Ásia; Achille Bonito Oliva se ocupou da Europa Ocidental; Katalin Neray, curadora da Europa Central e Oriental; Mari-Carmen Ramirez, curadora da América Latina; Paul Schimmel, responsável pelo Canadá e pelos Estados Unidos; a arte brasileira compareceu pela primeira vez com um número reduzido de artistas.

Aguinaldo Farias. Nesta proposta inovadora para o certame paulista, eles buscavam formar um polo de discussão e avaliação dos rumos da produção artística contemporânea, imprimindo um cunho planetário ao evento.

Segundo o vice-curador da XXIII Bienal, Agnaldo Farias, a exposição *Universalis*, marcou a alteração mais radical dentre aquelas que foram introduzidas no evento:

com a redução das representações dos países para um artista único e do incremento das salas especiais reservadas a artistas convidados, ela contribui ainda mais para que a bienal deixe de ser uma feira das nações; um mosaico freqüentemente confuso pelo qual o espectador desfila sua perplexidade.⁸⁴

Segundo o tema geral do evento de 1996, *A Desmaterialização da Arte no Fim do Milênio*, a *Universalis* ofereceu ao espectador uma exposição com artistas que, apesar das suas diferenças, dialogavam entre si. Para Farias, era:

uma exposição capaz de demonstrar que uma curadoria organizada em torno de uma idéia instigante e fecunda garante maior visibilidade a um conjunto de obras além de potencializar cada uma delas isoladamente.⁸⁵

A montagem de *Roteiros...*, em 1998, ficou a cargo de Ivo Mesquita, a partir de desenho de Paulo Mendes da Rocha e constituiu um desafio porque apenas em parte foi predefinida, deixando-se grande parte dela para um ágil diálogo entre os curadores, artistas e obras⁸⁶.

Segundo Paulo Herkenhoff:

O arquiteto Paulo Mendes da Rocha criou soluções para atender ao programa de montagem desenvolvido pelos curadores. O espaço seria um diagrama do diálogo curatorial e não delimitação de territórios. Pediu-se para evitar a clássica montagem por salas e constituir uma transparência que articule regiões, artistas e obras.⁸⁷

Esta idéia de diálogo entre curadores de várias partes do mundo foi o motor desse segmento, envolvendo os conceitos de *densidade* (baseado em *Discours, figure* de Jean-Francois Lyotard) e *antropofagia*, do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade.

⁸⁴ FARIAS, Agnaldo. 'Seis brasileiros à procura da arte mental', *O Estado de São Paulo*, 08/08/1996.

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ LANDMANN, Júlio. 'Apresentação do Presidente da Fundação Bienal'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros* - v. 2. *op. cit.*, p. 15.

⁸⁷ HERKENHOFF, Paulo. 'Ir e vir'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros* - v. 2. *op. cit.*, p. 25.

No catálogo, Júlio Landmann tentou definir a proposta do segmento:

Neste diálogo, a curadoria da Bienal estimulou as interpretações convergentes e heterogêneas, evitando a dispersão de significados, mas mantendo a pertinência do foco e as diferenças. Senti-me honrado e intelectualmente gratificado em poder participar de suas reuniões e testemunhar o encontro das diferenças. 'Roteiros...'; em suma, foi um foro concreto num diálogo de alteridades.⁸⁸

A busca deste diálogo é também descrita pelo curador-geral, Paulo Herkenhoff, que mostra a montagem da Bienal como um 'quebra-cabeças' elaborado por muitas cabeças:

Nos dois encontros em São Paulo, os curadores consolidaram pontos de partida e definiram o formato final de 'Roteiros...'. O diálogo centrífugo desenvolveu objetivos de complementariedade, contrapontos ou confrontos, demarcação de especificidades. Um chat da Internet entre os curadores, coordenado por Adriano Pedrosa, complementou esta rede de relações de alteridade. Os curadores receberam informações sobre a relação desta Bienal com a audiência brasileira, seu papel no contexto da cidade e os compromissos com a educação.⁸⁹

O segmento *Roteiros...* refletiu uma meta desenhada por Júlio Landmann, o presidente da Fundação Bienal naquela edição, a projeção da América Latina no circuito internacional de arte. Para ele, tanto em Kassel quanto em Veneza o recorte é muito eurocêntrico, divulgando mais a arte e os artistas da Europa. *Roteiros...* foi o principal espaço que tentou dar visibilidade à América Latina, com uma participação maior, proporcionalmente, da região latino-americana.

Este segmento foi marcado, para seus produtores, por uma forte presença curatorial que envolveu participantes de vários países aglutinados em torno de um mesmo projeto, num *encontro das diferenças*, uma *rede de relações de alteridade*. Na década marcada pela idéia de *globalização*, a Bienal de São Paulo esforça-se para eliminar, também na montagem da exposição, as fronteiras nacionais, eliminando as paredes que separavam as tradicionais delegações nacionais; esforça-se para neutralizar o domínio europeu e norte-americano no campo artístico, desestabilizando a relação entre centro e periferia, propondo um tema importante para a cultura brasileira como articulador da reflexão curatorial internacional. Demétrio Magnoli demonstra a estreita relação entre a intensificação dos fluxos de informação e a nova economia global. A expansão dos sistemas de informação envolvem:

⁸⁸ LANDMANN, Júlio. 'Apresentação do Presidente da Fundação Bienal'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XXIV Bienal de São Paulo: *Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros*, v. 2. op. cit., p. 15.

⁸⁹ HERKENHOFF, Paulo. 'Ir e vir'. op. cit., p. 22.

*computadores pessoais, softwares, satélites espaciais, aparelhos de telefonia celular e videotexto, centrais e cabos telefônicos de fibras óticas e ramificações que abrangem setores tão distintos quanto a indústria de armamentos, a de telecomunicações e de armamentos.*⁹⁰

Este processo, naturalmente, interfere no campo artístico. Para Júlio Landmann:

*Antigamente, quando o mundo não era interligado, tinha-se uma característica para um uruguaio e outra característica de um iugoslavo. Mas hoje em dia isso acabou. Não existe nem mais o que se chama de vanguarda. Não se tem mais um sujeito isolado no mundo, que faz um trabalho também isolado e aquilo mostra muito bem a cultura daquele país. Hoje a influência já é tão grande que não existe mais essa situação. A pessoa importante é o artista, e não o país.*⁹¹

Os Estados nacionais passam a rever suas estratégias de manutenção da soberania e autonomia, integrando os mercados em blocos econômicos. As fronteiras nacionais ganham outra conotação e a histórica separação entre o local, o nacional e o internacional começa a cair por terra. Mattelart também aponta este aspecto do processo de globalização:

*O novo esquema de representação da empresa-rede-mundo propõe um modelo de integração entre esses três níveis. No mercado-mundo, toda estratégia deve ser, simultaneamente, local e global. É o que os gestores japoneses exprimem através do neologismo glocalize.*⁹²

O segmento *Roteiros...* procurou o diálogo universalizante mas, ao mesmo tempo, foi o principal espaço para o destaque pretendido à arte latino-americana. Mas para além dessa conflituosa relação entre o global e o local, este segmento trouxe toda a visão 'holística' que acompanha a globalização. Mattelart explica:

*Espaço global, gestão total, ou melhor dizendo, gestão 'holística'. Termo raro em francês – aparece nos dicionários de filosofia – mas bastante usual em inglês. Remete também ao 'holismo' ou teoria segundo a qual o todo é algo mais do que a soma de suas partes.*⁹³

Com esta visão 'holística', o segmento *Roteiros...* buscou radicalizar a negação da Bienal de São Paulo como *a soma das partes* representadas pelas fronteiras e as delegações nacionais. No lugar disso, ele reafirmou o espaço global da produção artística onde os diálogos e as conexões ganham mais relevância que as diferenças e as separações.

⁹⁰ MAGNOLI, Demétrio. *Globalização: Estado nacional e espaço mundial*. São Paulo, Moderna, 1997, p. 30.

⁹¹ Depoimento de Júlio Landmann à autora, em São Paulo, 13/02/2001.

⁹² MATTELART, Armand. *Comunicação-mundo: história das idéias e das estratégias*. Rio de Janeiro, Vozes, 1994, p. 253.

⁹³ Idem, p. 251.

Núcleo Histórico: atração para o público e para os patrocinadores

O outro segmento que se insere na tradição da Bienal de São Paulo é o *Núcleo Histórico*. No ano de 1998, a Bienal trouxe, entre outros, Van Gogh, Magritte, Francis Bacon, Giacometti, Siqueiros, além dos brasileiros Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Os curadores tentaram inovar, articulando este segmento à uma temática brasileira para evitar o que eles chamaram de uma 'visão eurocêntrica'. O *Núcleo Histórico*, assim, fixou o eixo conceitual da exposição, das obras, salas e segmentos. Júlio Landmann justifica:

*Esta Bienal tem um projeto político claro ao partir de certa premissa: seu ponto de partida é o Brasil. Para seu eixo conceitual foi primordial criar uma teia de interpretações articuladas. Os conceitos de densidade, antropofagia e canibalismos determinam importante guinada ... A curadoria da XXIV Bienal realiza um velho desígnio: centrar os debates a partir de uma ótica brasileira e de nossa história cultural. Pela primeira vez, a Bienal propõe uma questão brasileira como seu ponto de partida.*⁹⁴

Se por um lado o segmento *Representações Nacionais* é montado a partir de articulações do Ministério das Relações Exteriores brasileiro, por outro, o *Núcleo Histórico* é montado a partir de articulações entre a Fundação Bienal e instituições museológicas de várias partes do mundo. Paulo Herkenhoff comenta a dificuldade em estabelecer uma linha conceitual para o segmento, quando se depende destas poderosas instituições para sua montagem:

*Nossa opção, na negociação dos empréstimos das obras, implicou um debate com diretores de museus que tradicionalmente negam empréstimo para exposições temáticas, contrapostas a mostras históricas, que agregam conhecimento novo. Os curadores da Tate, do Pompidou ou do MoMA já conheciam a antropofagia e puderam mais facilmente compreender seu sentido histórico dentro da perspectiva da formação cultural do Brasil. A abertura conceitual, para aceitar uma história outra da arte, foi a posição do Louvre, do Orsay, do Besançon e do Prado. Muitos compreenderam aquele 'diferencial' da cultura brasileira, alguns não.*⁹⁵

⁹⁴ LANDMANN, Júlio. 'Apresentação do Presidente da Fundação Bienal'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico - antropofagia e histórias de canibalismos* - v. 1. São Paulo, FBSP, 1998, p. 16-17.

⁹⁵ HERKENHOFF, Paulo. 'Introdução geral'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico - antropofagia e histórias de canibalismos* - v. 1. op. cit., p.22.

Também no *Núcleo Histórico* a curadoria interferiu na montagem e nas relações internacionais da Fundação Bienal, no sentido de atingir uma certa integração a partir do conceito escolhido. O presidente da Fundação salientava que:

Essa Bienal não poderia ser pensada como somatória de 'salas especiais' esparsas, mas compreende a necessidade efetiva de integração do conjunto de salas, núcleos, obras e artistas.

*Essa inovação gerou a concepção do conjunto como Núcleo Histórico. O desafio foi imenso e complexo porque à Bienal não caberia simplesmente receber exposições vindas prontas do exterior ou trazer blocos fechados de coleções públicas ou privadas. Cada peça foi escolhida individualmente para vir a São Paulo.*⁹⁶

O curador P. Herkenhoff explica:

*A idéia de Núcleo Histórico indica uma pauta, diferente da tradição das 'salas especiais'. Abdicamos das idéias de status ('especial') ou territorialização ('salas'), porque carecia definir nosso debate histórico concreto, integrado por critérios conceituais efetivamente desenvolvidos em termos de forma de olhar em exposição e texto.*⁹⁷

Esta *pauta* do Núcleo passava pelo conceito de antropofagia e, assim como nos outros segmentos, implicou num diálogo constante entre os curadores. Também a partir da idéia de diálogo, buscou-se estimular interpretações e recortes específicos por parte dos vários curadores do segmento, assim como vinha acontecendo nas articulações para a montagem das *Representações Nacionais*.

A edição anterior, a XXIII Bienal em 1996, apesar de apostar na presença curatorial mais marcante que nas suas antecessoras, investiu muitas fichas nas 'salas especiais' e, segundo Angélica de Moraes, sua consistência deveu-se aos artistas históricos que expuseram, alguns deles pela primeira vez no Brasil, como Edward Munch e Pedro Figari. Segundo ela:

*Não resta dúvida de qual isca publicitária a maioria da mídia engoliu com anzol e tudo: a XXIII seria a melhor Bienal de todos os tempos, melhor até do que a segunda bienal, a 'Bienal da Guernica'. O marco de excelência a vencer não era esse. Era o conjunto das quatro primeiras bienais dos anos 80, quando a instituição recuperou seu prestígio internacional pelo trabalho de Walter Zanini e Sheila Leimer. Nelas, o público realmente ficou sincronizado com o momento artístico internacional. A função primordial da bienal não é museológica: é prospectiva.*⁹⁸

Na XXIII edição, em 1996, o arquiteto Paulo Mendes da Rocha foi chamado para organizar o espaço e eliminou alas e corredores, criando grandes salas que se interligavam, podendo-se passar de uma a outra, como nos grandes museus do mundo, quase sem se perceber. Esta ênfase, em 1996, no espaço museológico, tem um aspecto

⁹⁶ LANDMANN, Júlio. 'Apresentação do Presidente da Fundação Bienal'. In: Fundação Bienal de São Paulo. *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico - antropofagia e histórias de canibalismos - v. 1. op. cit.*, p. 17.

⁹⁷ HERKENHOFF, Paulo. 'Introdução geral'. *op. cit.*, p. 22.

⁹⁸ MORAES, Angélica de. 'O apelo publicitário da Bienal', *O Estado de São Paulo*, 09/12/1996.

técnico na sua base: em 1994, a Fundação Bienal já havia criado o espaço climatizado e adaptado para exibir, em torno do tema *Ruptura e suporte*, exposições de grandes artistas como Malevitch, Mondrian, Fontana, Rivera, Tamayo e Torres-Garcia. O espaço museológico da bienal foi inaugurado no dia 12 de outubro de 1994 e foi de fundamental importância para a liberação dos empréstimos para que grandes exposições viessem para o evento. As obras de Malévitch, por exemplo, nunca tinham saído, antes, da Rússia e sua vinda ao Brasil só foi possível após os curadores russos conhecerem o espaço. O ambiente foi idealizado pelo arquiteto Ronald Cavaliere e atende às normas internacionais de controle de temperatura e umidade, segurança contra roubo e fogo. Sem dúvida, é a parte mais agradável e arejada do prédio. Para abrigar a XXIII Bienal, o local teve reforçado o sistema de ar condicionado, mostrando-se apto à receber Picassos e Goyas, por exemplo. Assim, a criação de um espaço climatizado e os pesados investimentos nesta obra já revelam um certo formato pretendido, bem como um determinado conteúdo para a mostra que se poderia atrair a partir de então.

A XXIV Bienal, em 1998, manteve a estrutura de um espaço museológico forte, mas buscou rever e ampliar a interferência da curadoria. Herkenhoff lembra:

Ao invés de três artistas vivos, eu mudei para 15 ou 16: já é alguma diferença. Tem vídeo no fresquinho do ar condicionado, tudo é de propósito: não ficar como um espaço Charnel. Esta foi uma deliberação. Outra deliberação que eu acho que pode fazer muito sentido é o que nós chamamos as 'contaminações', que tenta trazer a arte para o presente, um olhar para o presente.⁹⁹

As *contaminações* a que ele se refere dizem respeito à presença de artistas contemporâneos neste segmento histórico, uma estratégia na busca deste diálogo que os curadores tanto perseguiram.

O *Núcleo Histórico*, ao mesmo tempo que é uma das maiores atrações de público e estrela da publicidade da Bienal, é também objeto de acirradas discussões entre curadores preocupados com o espaço ocupado pela arte contemporânea neste evento. A edição de 1996 também já havia provocado a discussão, e Angélica de Moraes já havia anotado as conseqüências:

A constelação de astros, porém, acabou esmagando a maior parte do que foi exibido nos dois outros andares do Pavilhão do Ibirapuera. Faltaram grandes nomes da contemporaneidade para contrabalançar as presenças históricas. Esse recorte curatorial criou uma falsa leitura: a arte de ontem seria melhor do que a de hoje. Errado. A falta de equivalência foi falha de projeto.¹⁰⁰

⁹⁹ Paulo Herkenhoff, palestra no SESC-Pinheiros, 28/10/1998.

¹⁰⁰ MORAES, Angélica de. 'O apelo publicitário da Bienal', *O Estado de São Paulo*, 09/12/1996.

Paulo Herkenhoff, em 1998, chegou a dizer:

*O peso da história na Bienal é um erro. Acho que a Bienal de São Paulo cumpriu historicamente um papel de resgate histórico, mas eu acho que ela tem que reformular sua crença na arte contemporânea porque senão ela vai se tomar um recorte sobre o passado e não sobre o presente, ou seja, ela pode perder seu sentido para o presente.*¹⁰¹

Para sustentar sua afirmação, o curador cita o caso da artista francesa Louise Bourgeois que expôs suas obras na Bienal de 1996 e que, sendo uma artista desconhecida do grande público, terminou sendo um dos nomes do qual as pessoas se lembravam quando saíam da Bienal, aparecendo logo após Picasso. Herkenhoff conclui:

*Eu acho que a audiência ensinou uma coisa para nós: que é preciso ter crença na arte contemporânea ... A História da Arte na Bienal não deveria ser um sintoma da sua incapacidade de lidar com o presente, mas auxiliar nessa discussão.*¹⁰²

As mostras históricas ou retrospectivas na Bienal paulistana sempre tiveram um peso muito grande. Lourival Gomes Machado, diretor artístico da I Bienal de São Paulo já demonstrava como este aspecto museológico, estreitamente ligado à busca do didatismo na exposição, já era relevante desde suas primeiras edições:

*Diz-se que, na II Bienal, haverá ao lado das salas estrangeiras, exposições didáticas enviadas pelos governos em combinação com os museus. Sei que a França mandará uma coleção cubista.*¹⁰³

E, assim como o curador da última bienal do século XX, Lourival Gomes Machado, lá no início dos anos 50, não deixava de fazer suas críticas à esta proposta na Bienal. Referindo-se à possível mostra cubista francesa, questionava:

*Mas isso será didático? Não o creio. Parece antes um requinte de gentileza destinado a proporcionar-nos uma oportunidade museológica excepcional, e nada mais. Porque nem o cubismo se desenvolveu só em França (com perdão de Braque) nem foi a única escola de seu tempo e, sem a clara demonstração de suas origens, de sua expansão, de sua conexão com outras correntes com que entrou em contato fecundante e profílico, uma mostra apenas institucional de nada tem de didático para o público.*¹⁰⁴

Na história das bienais, esta preocupação museológica e didática concretizou-se muitas vezes na forma de retrospectivas de artistas já consagrados no campo artístico internacional. Segundo Leonor Amarante, as retrospectivas acentam-se sobre a busca da

¹⁰¹ Herkenhoff, palestra proferida no SESC-Pinheiros, São Paulo, em 28/10/1998.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ MACHADO, Lourival Gomes. 'Artistas e críticos falam da Bienal de São Paulo', *Folha da Manhã*, 11/01/1952.

¹⁰⁴ Idem.

compreensão de um percurso histórico e são *muitas vezes questionadas quando ocupam espaço excessivo; estas mostras têm como um dos seus objetivos demonstrar o respeito cultural e estético pelos mestres.*¹⁰⁵

Para além do romantismo com relação ao passado histórico, vale aqui lembrar que a própria forma de constituição e continuidade das bienais, está ligada à uma tentativa de resgatar uma tradição do modernismo e também de recuperar um certo atraso artístico. A Bienal de Veneza de 1948 apostou nesta estratégia para reerguer-se dos anos fascistas; a *Documenta* de Kassel, também no pós-guerra, investiu nas retrospectivas e mostras históricas para 'acertar o passo' com o mundo artístico ocidental, depois do isolamento provocado pelos anos vividos sob o nazismo; a própria Bienal de São Paulo também se constituiu, nos anos 50, em parte fundamentada nesta ânsia por colocar o Brasil a par do que se fazia pelo mundo em termos de arte. Basta lembrar que a 'Bienal da Guernica', em 1953, entrou para a história justamente com uma 'sala especial' e histórica de Picasso.

Vale lembrar aqui também o peso da influência de Sérgio Milliet na organização das primeiras bienais paulistanas. Como vimos, a trajetória intelectual e profissional de Milliet sempre esteve ligada à preocupação com o didatismo necessário para a compreensão da arte moderna pelo grande público. Foi este o pano de fundo da sua atuação como crítico de arte no jornal *O Estado de São Paulo*, e também foi esta a sua grande preocupação à frente da direção artística da Bienal, entre 1953 e 1957.

Mesmo o crítico Mário Pedrosa, sempre tão progressista quando o assunto era arte contemporânea, não conseguiu resistir aos apelos de uma mostra histórica ao organizar, como diretor geral do MAM e da Bienal, sua VI edição, em 1961, comemorativa dos dez anos do evento. Segundo Leonor Amarante:

*a exposição foi pouco instigante. ... O espaço que dedicou para obras de caráter histórico e museológico foi excessivo. Embora a maioria das salas fosse interessante, exposições dessa natureza não se justificavam em bienais que pretendiam enfocar o que acontecia na arte contemporânea.*¹⁰⁶

Ao que parece, esta foi uma das primeiras edições da Bienal de São Paulo em que esta preocupação histórica aparece como o centro da montagem (que até hoje em dia lhe segue como um fantasma). Na primeira e segunda edições havia tido aquela ênfase na 'reparação do tempo perdido' com relação a uma certa *tradição* da

¹⁰⁵ AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 257.

¹⁰⁶ Idem, p. 108.

modernidade, mas agora surge aqui uma preocupação visível com o aspecto museológico, incluindo-se aí mostras de arte primitiva e religiosa.

Além dessa ampla discussão em relação ao formato adquirido historicamente pela Bienal de São Paulo, o espaço histórico, em 1998, parece Ter suscitado ainda outros tipos de controvérsias. Herkenhoff argumenta, também, sobre a complicada relação custo/benefício que algumas escolhas museológicas encobrem:

*A presença de dois Goyas do Prado exigiu duas idas a Madrid, uma carta malcriada – porque o Prado tem que aprender a respeitar as instituições. Isso significa que negociar dois desenhos de Goya significa um esforço que daria para trazer um pacote de um outro artista também muito bom. Mas não interessava isso.*¹⁰⁷

Esta ênfase no Núcleo Histórico insere-se também no trabalho hegemônico que processa as tradições seletivas, que comportam um significado para o presente. Para Williams:

*É nos pontos de conexão vitais, onde uma versão do passado é usada para ratificar o presente e indicar as direções para o futuro, que uma tradição seletiva é ao mesmo tempo poderosa e vulnerável ... Essa luta a favor e contra as tradições seletivas é, compreensivelmente, uma parte importante de toda a atividade cultural contemporânea.*¹⁰⁸

O privilegiamento das salas especiais e das exposições históricas na Bienal de São Paulo, acaba por engendrar um sistema de resgate e consolidação de um passado que, seletivamente organizado, acaba por adquirir um sentido no presente. No da Bienal de 1998, toda a publicidade do evento estava calcada no *Núcleo Histórico*, especialmente nas obras de Van Gogh, Tarsila do Amaral e Francis Bacon. Martín-Barbero, lembrando de Huyssen, afirmou que a *crise da moderna experiência de tempo tem no atual boom da memória uma de suas manifestações mais eloqüentes*¹⁰⁹. Esta ampliação da preocupação com a memória estaria visível na restauração dos velhos centros urbanos, na moda *retro* nos vestidos e na arquitetura, no sucesso dos romances históricos e dos relatos autobiográficos, no entusiasmo pelas comemorações, no uso do vídeo como dispositivo de memorização, na proliferação dos antiquários e na própria expansão dos museus nas últimas décadas. Nossa sociedade padece da *febre da memória*. A *crise da nossa experiência de tempo*, para Martín-Barbero, fica mais evidente se levarmos em consideração um segundo plano de análise que diz respeito às *diversas formas de*

¹⁰⁷ Paulo Herkenhoff, palestra no SESC-Pinheiros, São Paulo, 28/10/1998.

¹⁰⁸ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. op. cit, p. 119-20.

¹⁰⁹ MARTÍN-BARBERO, Jesús. 'Discolaciones del tiempo y nuevas topografías de la memoria'. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque e RESENDE, Beatriz. *Artelatina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000, p. 140.

amnésia que o mercado e os meios produzem: *vivemos em uma sociedade cujos objetos duram cada vez menos, pois sua acelerada obsolescência é planificada por um sistema cujo funcionamento depende que ela se cumpra*¹¹⁰. O privilegiamento dado às salas especiais históricas enquadra-se neste espaço conflituoso da nossa experiência de tempo. O *Núcleo Histórico* canaliza a *febre de memória* do final do milênio.

O curador, explicitamente, externava sua insatisfação com a ênfase tradicionalmente dada à parte histórica na Bienal paulistana. Sob esta aparente contradição, esconde-se na verdade uma *estratégia de comercialização*. Perguntada sobre este aspecto, a Diretora de Educação daquela edição do evento, Evelyn Ioschpe¹¹¹, revelou que *a Bienal necessita atrair 500 mil visitantes para que ela se pague* e daí a dificuldade em prescindir do espaço museológico, uma vez que é ele o grande responsável pela notável visitação da mostra. Sabemos que as estratégias de comercialização:

*não são algo que se acrescenta 'depois', para vender o produto, mas algo que deixou suas marcas na estrutura do formato, seja na forma tomada pelo corte narrativo para a publicidade, na qual dita seu lugar no palimpsesto, ou nos ingredientes diferenciais introduzidos pela diversificação daquilo que só será visto 'dentro' de um país ou também fora dele.*¹¹²

Percebe-se, assim, como necessidades econômicas configuram condições específicas de produção, influenciando e mesmo determinando o formato final deste evento, deixando nele seus vestígios, para desgosto dos curadores que prefeririam que a Bienal fosse centrada na produção artística contemporânea internacional. Este sistema produtivo *semantiza e recicla as demandas oriundas dos públicos e seus diferentes usos*¹¹³: far-se-ia necessário, aqui, complementar esta discussão com uma análise, ainda por ser feita, dos diferentes usos que os vários públicos da Bienal fazem deste evento para entendermos as relações entre as lógicas da produção e as lógicas dos usos. Sem dúvida, a lógica do reconhecimento engendrada pela *estética da repetição*, que caracterizam as culturas populares, nos fornece alguma luz para o entendimento do sucesso do espaço museológico frente ao grande público. Martín-Barbero, comentando a obra de Walter Benjamin esclarece:

... para a razão ilustrada a experiência é o obscuro, o constitutivamente opaco, o impensável. Para Benjamin, pelo contrário, pensar a experiência é o modo de alcançar o que irrompe na história com as massas e a técnica. Não se pode entender o que se passa culturalmente

¹¹⁰ Idem, p. 140.

¹¹¹ Depoimento de Evelyn Ioschpe à autora, em São Paulo, 27/11/1998.

¹¹² MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. op.cit., p. 300.

¹¹³ Idem, p. 299.

*com as massas sem considerar a sua experiência. Pois, em contraste com o que ocorre na cultura culta, cuja chave está na obra, para aquela outra a chave se acha na percepção e no uso.*¹¹⁴

A partir desta pista podemos pensar na adaptação do formato da Bienal à experiência vivida culturalmente pelas massas, que difere da razão ilustrada daqueles já iniciados no campo artístico. Mas apenas uma ampla pesquisa de recepção com este público poderia decifrar, com certeza, esta lógica dos usos que se esconde por trás deste aspecto.

Arte Contemporânea Brasileira: uma exigência do presidente

A novidade em termos de formato da XXIV Bienal de São Paulo foi a criação de um segmento *Arte Contemporânea Brasileira*, que só foi pensado depois que os outros segmentos já estavam encaminhados, mas que fazia parte das diretrizes estabelecidas por Júlio Landmann: dar visibilidade à América Latina, especialmente ao Brasil. Por isso a ênfase na criação desse núcleo contemporâneo e a produção de um inédito catálogo só sobre arte contemporânea brasileira. O Brasil já tinha presença no segmento *Roteiros...* com dois artistas, mas encontrava-se fora das *Representações Nacionais*, constituída por países convidados. Em 1998, este novo segmento – praticamente uma imensa representação brasileira – foi composto pela exposição *Um e/entre Outro/s*, dividida em dois eixos: *Um e Outro*, curado por Adriano Pedrosa, envolvendo um ângulo mais subjetivo e analítico; e *Um entre Outros*, curado por Paulo Herkenhoff, expressando preocupações mais sociais e políticas. Segundo seus curadores, este segmento teria uma presença complexa na Bienal:

*Além de constituir seu próprio segmento ... a arte contemporânea brasileira tem uma presença complexa na XXIV Bienal de São Paulo mediante exposições, contaminações, inserções, pontuações, presenças, projetos nos livros, webarte e outras mostras.*¹¹⁵

A idéia de desterritorialização da mostra surge aqui com força, com infiltrações de arte contemporânea brasileira no *Núcleo Histórico*, presenças em *Roteiros*

¹¹⁴ Idem, p. 72.

¹¹⁵ PEDROSA, Adriano e HERKENHOFF, Paulo. 'Arte contemporânea brasileira: uma presença complexa'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/outros outro/s*. São Paulo, FBSP, 1998, p. 24.

... da América Latina, além de projetos especiais desenvolvidos para os catálogos e site da Bienal. Anthony Giddens aponta este processo como aquele em que as pessoas, os objetos e as relações sociais começam a se desvincular do *lugar*, são retirados de situações locais e colocados em relações abstratas ¹¹⁶. Para este autor, a Modernidade rompeu com a espacialidade e a temporalidade ligados a uma localidade. Com a aceleração do tempo, ocorre uma separação entre tempo e espaço; e com a intensificação dos fluxos de informação este processo de desterritorialização é radicalizado. Assim, a *Arte Contemporânea Brasileira* foi inserida num contexto abstrato de tempo e espaço, encaixando-se e contaminando os outros núcleos da exposição. Este segmento esteve ausente apenas das *Representações Nacionais*, ajudando a reforçar a idéia de que a arte contemporânea brasileira deve ocupar um espaço à parte e próprio, de igual para igual com a arte internacional. Simbolizando esta ênfase dada a arte e cultura brasileiras, este segmento trouxe a artista brasileira, Regina Silveira, com uma obra que ocupava a fachada externa do Pavilhão da Bienal com gigantescas pegadas negras de animais: praticamente um *out-door* do evento e reflexo dos eixos curatoriais.

A arte brasileira já ocupou, em quase todas as bienais, um espaço próprio na exposição. A delegação brasileira sempre se apresentou agigantada e ocupou uma boa parte da área de exposição. Em 1967 Aracy Amaral escrevia sobre isso:

frente às delegações estrangeiras, muito cuidadas em suas representações, o Brasil está como dono da casa cometendo uma 'gafe' ... Como o é a forma como o Brasil está localizado: acintosamente, à entrada, penetrando pelos olhos, pela boca do visitante incauto, como num brado selvagem: 'Olhem-nos primeiro, vejam a gente, a gente!' ¹¹⁷

Este espaço próprio da arte brasileira era relativo, pois estava inserido dentro do rótulo 'representações nacionais'. Pela sua amplitude, a representação brasileira se transformou numa bienal dentro da outra, tentando mostrar aos estrangeiros a produção nacional da forma mais abrangente possível. As delegações estrangeiras, ao contrário, escolhiam poucos artistas, mas com muitas obras, possibilitando uma melhor compreensão da trajetória do artista e amostragem das suas obras ¹¹⁸.

O crítico e escritor Paulo Mendes de Almeida atentava, no final dos anos 60, para a necessidade de se estabelecer um critério mais lógico para compor a delegação brasileira:

¹¹⁶ GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da Modernidade*. São Paulo, UNESP, 1991, p. 24-29.

¹¹⁷ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico*. op.cit., p. 143.

¹¹⁸ AMARANTE, Leonor. op. cit, p. 205.

*Em primeiro lugar, é preciso se dizer que é simplesmente ridículo que a cada bienal se apresentem todos os artistas do país. Isto não tem sentido, nem propósito, e o que resulta, mesmo depois da triagem procedida pelo júri de seleção, é um amontoado enorme e incongruente de telas, desenhos, gravuras, que impedem qualquer observador de ter uma idéia do que se passa exatamente em nosso meio e do que representam nossos artistas.*¹¹⁹

Mendes de Almeida, observador constante das montagens das bienais de São Paulo, afirma ainda que era capaz de se lembrar de algumas salas espanholas, italianas, alemãs. Mas achava difícil lembrar com precisão de qualquer conjunto brasileiro, tamanho gigantismo e desarticulação da delegação brasileira.

Historicamente, o papel ocupado pela arte brasileira nas bienais paulistanas sempre foi objeto de controvérsias por parte da crítica e dos artistas brasileiros. O Brasil sempre se fez representar como uma entre outras delegações nacionais convidadas para o certame. Assim, entre as dezenas de países convidados, encontrava-se o Brasil, com um espaço cada vez maior, chegando a se estender, em 1953, por todo o Pavilhão hoje ocupado pela Prodam no Ibirapuera.

Além do tamanho e da quantidade de obras da delegação brasileira, a crítica Aracy Amaral ainda chamava a atenção para os mecanismos de seleção das mesmas:

*Não podemos imaginar porque o Brasil, embora sendo o país hospedeiro, deva apresentar centenas e centenas de obras (mais de quinhentas!) dos mais diversos artistas, sem qualquer unidade, quando cada país tem sua delegação de artistas escolhida por autoridades competentes. Deveríamos ter nossa delegação organizada pela direção do MAM de São Paulo, independentemente de qualquer interferência governamental, como ocorre em quase todos os demais países, sem influências burocráticas e de protecionismo totalmente alheias aos movimentos artísticos desses países.*¹²⁰

Naquele momento, em 1967, o formato da Bienal trazia um espaço exclusivo para os brasileiros: o primeiro andar, um espaço de suma importância. Durante muitos anos o primeiro andar foi considerado o espaço nobre da exposição. Hoje isso não mais ocorre; busca-se misturar, estabelecer o diálogo, a contraposição e não mais separar as fronteiras. Com relação à ocupação deste cobiçado espaço da Bienal de São Paulo, Paulo Herkenhoff declarava em 1998:

*Eu não vou curar o centro (primeiro andar): quem pedir leva. Este espaço, que tradicionalmente foi ocupado de forma especial, este ano o curador geral não vai se preocupar em consagrar alguém. Então quem pediu levou. E as pessoas se assustaram...*¹²¹

¹¹⁹ Apud AMARANTE, Leonor, *op. cit.*, p. 126.

¹²⁰ AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico. op. cit.*, p. 107

¹²¹ Herkenhoff, em palestra proferida no SESC-Pinheiros, São Paulo, em 28/10/1998.

Em 1998, *Arte Contemporânea Brasileira* teve um papel fundamental no objetivo principal da XXIV Bienal: a reflexão sobre a arte brasileira, colocada no centro daquela edição. Esta proposta não ocorreu isoladamente. A arte brasileira é um fenômeno em ascensão no mercado internacional. A *Documenta X* (Alemanha, 1997), por exemplo, pôs vários artistas brasileiros no foco principal da mostra. Assim, para a crítica Angélica de Moraes:

*Não era aceitável manter a Bienal de São Paulo como uma arena mais ou menos neutra porque omissa de assumir seu papel. Encabulada com a prata da casa e muitas vezes servindo com talheres de plástico importado. O Brasil escudava-se no papel de anfitrião amável em vez de utilizar a máquina da Bienal para o que ela realmente existe, historicamente (vide Bienal de Veneza): a divulgação e a afirmação de uma cultura, fazendo girar em torno dela os interlocutores de outras latitudes.*¹²²

Segundo ela, a *Documenta* de Kassel, que buscou recuperar o prestígio humanista germânico abalado pelo nazismo, deve ser tomada como modelo. Se compararmos os dois casos, não tivemos nazismo, mas vivemos uma longa ditadura militar que deteriorou a imagem do Brasil no exterior e a Bienal também sofreu sérios arranhões nesse período. Da mesma forma que a mostra de Kassel, a Bienal de São Paulo também pode ser a maior vitrine da arte brasileira, ao invés de ser apenas a anfitriã e palco para a produção internacional.

Segundo o curador geral da XXIV Bienal Internacional de São Paulo:

*Esta edição da Bienal tem uma peculiaridade. Pela primeira vez se discute uma história da arte brasileira amplamente com obras da arte ocidental. Eu acho que, para o futuro, seria o caso de a Bienal pensar o que ela vai querer. A Bienal pensou muito em seu plano funcional, prático, em sua organização institucional, em sua organização financeira e técnica, mas o momento é para pensar mais profundamente em seu futuro. Será que a Bienal precisa custar mais que a Documenta? Nosso orçamento é de primeiro mundo. Será que ela precisa ter este peso histórico tão grande para atrair público quando está provado que 30 obras de Monet trazem a mesma visitação que uma Bienal? Qual o sentido da estatística? Não seria preciso adotar um modelo mais contemporâneo, que permita uma relação mais ampla com a arte e que tencione menos a instituição em direção ao passado, ao núcleo histórico? Isso é como negar as possibilidades da arte contemporânea, quando ele é um ato de crença na produção contemporânea.*¹²³

Depois de analisados os segmentos que compuseram a estrutura da XXIV Bienal, esta fala do curador do evento reforça a idéia de que a mostra aconteceu dividida entre dois pólos que refletem o movimento de transformação que conecta o futuro com o

¹²² MORAES, Angélica de. 'Bienal de São Paulo atinge sua maioridade', *O Estado de São Paulo*, 11/12/1998.

¹²³ Apud FIORAVANTE, Celso. 'Bienal questiona a sociedade canibal', *Folha de São Paulo*, 24/10/1998.

passado ¹²⁴: um emergente e outro residual. Para Williams, pensar a partir do conceito de hegemonia implica em tentar observar o constante movimento de transformação em que *novos significados e valores, novas práticas e novas relações e tipos de relação estão sendo continuamente criados* e compõem uma *elementos de alguma fase nova da cultura dominante* ¹²⁵. Ao mesmo tempo, é preciso perceber os elementos disponíveis do passado no lugar, extremamente variável, que eles ocupam no processo cultural contemporâneo; aquilo que *foi efetivamente formado no passado, mas ainda está vivo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente* ¹²⁶.

O primeiro pólo, o emergente, é representado pelos segmentos *Roteiros...* e, possivelmente, *Arte Contemporânea Brasileira* (só as próximas edições do evento poderão confirmar) e é marcado pela força emergente da figura do curador. Interessante perceber a forma como o global e o local articulam-se na XXIV Bienal, gerando um novo produto, fruto das forças universalizantes da globalização e as forças de resistência de uma cultura local. Ao mesmo tempo que o segmento *Roteiros...* reflete uma tendência globalizante, o segmento *Arte Brasileira Contemporânea* reflete um certo reforço da cultura local em resistir e aparecer, articulando-se aos aspectos globais; ou, por outro lado, o investimento num segmento e catálogo brasileiros pode também significar um *freio cultural*, como afirma Mattelard ¹²⁷, imposto ao processo de globalização: para se efetivar, as forças globalizantes necessitam adaptar-se às culturas ou às características locais, abrindo espaço para a manutenção, e às vezes até um reforço, destas culturas ou características. Nunca a Bienal de São Paulo havia apostado tanto na arte e na cultura brasileira como naquela XXIV edição. Naturalmente o pavilhão da delegação brasileira sempre foi, desde 1951, imenso, inchado, mas de qualquer forma apresentava-se como uma delegação entre dezenas de outras. Em 1998, a produção artística contemporânea brasileira ganhou destaque na mostra enquanto o tema Antropofagia articulou toda a exposição, impondo aos curadores estrangeiros um redirecionamento do olhar que levava

¹²⁴ Segundo Raymond Williams: 'Temos de falar do *dominante* e do *efetivo*, e nesses sentidos do hegemônico. Mas vemos que temos também de falar, e, na verdade, com maior diferenciação de cada, do *residual* e do *emergente*, que em qualquer processo real, e a qualquer momento do processo, são significativos tanto em si mesmo como naquilo que revelam das características do *dominante*'. In: WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. op. cit., p.125.

¹²⁵ WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*, op.cit., p.126-7.

¹²⁶ Idem, p. 125.

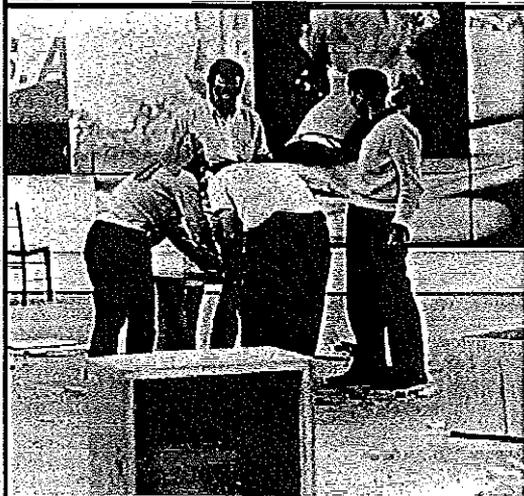
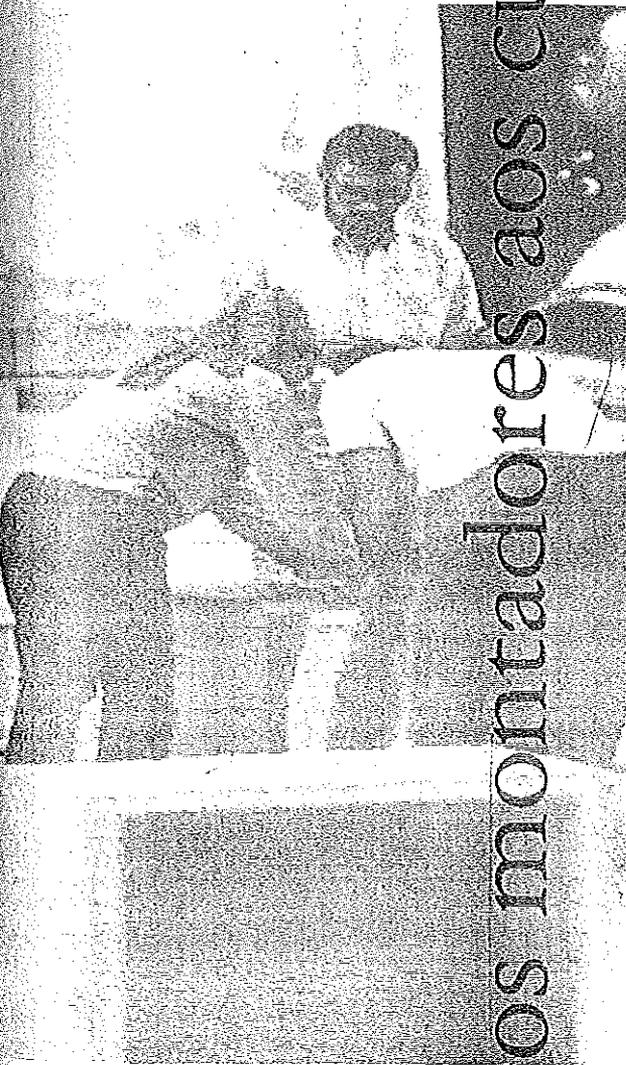
¹²⁷ MATTELART, Armand. *A globalização da comunicação*. Bauru - SP, EDUSC, 2000, p. 127.

em conta a desarticulação da tradicional relação centro/periferia no campo artístico internacional.

No outro pólo de tensão da XXIV Bienal, como elemento residual no formato do evento paulistano, temos o *Núcleo Histórico* e as *Representações Nacionais*, marcados pelas já históricas relações internacionais envolvendo tradicionais instituições culturais (especialmente européias e norte-americanas) ou embaixadas e ministérios. Sem dúvida, as edições realizadas, nos anos 80, já apontavam nesta direção, mas este processo foi interrompido em 1991, na XX Bienal, quando novamente a seleção voltou a ser feita por um júri que também atribuiu prêmios aos vencedores. Em 1996, sob a curadoria de Nelson Aguilar, a Fundação Bienal retoma a proposta de uma montagem mais curatorial sem, no entanto, abandonar a montagem realizada a partir das delegações estrangeiras. Em 1998, a XXIV Bienal investiu muitas fichas na continuidade da proposta da montagem a partir da analogia de linguagens elaborada pelos curadores. A consequência desta alteração pode ter sido a radicalização das disputas internas na Bienal, um campo em constante transformação, à mercê da atuação das diversas forças que lá atuam.

Coincidência ou não, depois desta XXIV edição do evento, a Fundação Bienal enfrentaria uma das maiores crises da sua história com a realização da Mostra do Redescobrimento, um evento paralelo à Bienal que pode ser visto, por um lado, como uma radicalização de alguns dos aspectos mais tradicionais da Bienal, como a aposta no resgate histórico e no didatismo voltado às massas; e, por outro lado, pode ser visto como a radicalização de aspectos mais recentes do evento, como a busca de investimentos privados, especialmente aqueles oriundos das instituições financeiras. Interessante notar como este evento, apesar de ser organizado pela Fundação Bienal, aconteceu como atividade paralela à Bienal (apesar de ter prejudicado sua continuidade) e conseguiu mobilizar todo um debate entre artistas, curadores, produtores culturais e intelectuais, sobre as vantagens e desvantagens de um modelo ou de outro, sobre os propósitos de ambos e, no limite, sobre a própria existência da Fundação Bienal. Inaugurou-se, com a Mostra do Redescobrimento, um período de sérias crises nesta instituição e, sem dúvida, também, um possível campo fecundo para a sua transformação. Só o tempo dirá.

Dos montadores aos curadores



DOS MONTADORES AOS CURADORES

O histórico do montador vai até onde entra o curador. Quando entra o curador, o montador é apenas uma pessoa a mais, um operário. Tem os curadores que são os cabeças, nós somos os operários da bienal. Já fomos chamados de formiguinhas... Hoje o poder de decisão está na mão dos curadores, do Conselho de Arte, eu não tenho nenhum poder, nem para decidir a altura do quadro na parede. Chega o curador e, na cabeça dele, o quadro tem que ficar a 40 cm do chão, o que é um absurdo. Do que eu aprendi de montagem, o centro de um quadro tem que ficar na altura dos olhos. Mas agora os curadores decidem que o quadro tem que ficar pertinho do chão ou lá no alto. São os curadores que inventam, não os artistas.¹

O formato da Bienal, para além das questões de tradição, mercadológicas ou de articulações políticas, relaciona-se ainda com as complexas forças envolvidas na montagem da exposição. O resultado final alcançado pela Bienal é a somatória da participação de inúmeros personagens. Nos últimos anos tem aumentado a força e o poder de decisão que os curadores têm adquirido. São eles que, em última instância, definem uma temática, estabelecem os segmentos da exposição, convidam outros curadores e mesmo diretores da Fundação, selecionam as obras e definem os padrões de montagem. Mas nem sempre as coisas foram assim na Fundação Bienal. Noutros momentos, os personagens principais não eram os curadores e a montagem dependia muito mais de outros agentes nem sempre tão ilustres.

¹ Depoimento de Guimar Morelo à autora, em São Paulo, 16/11/2000.

A montagem nas primeiras bienais em São Paulo

Os trabalhos arquitetônicos mais característicos do século XIX, estações rodoviárias, pavilhões de exposições, têm todos por objeto o interesse coletivo, o flaneur se sente atraído por estas construções mal vistas, ordinárias. Nelas se antecê a entrada de grandes massas no cenário da história.²

Ao longo de quase cinco décadas de existência, a Bienal de São Paulo tem passado por uma série de transformações decorrentes de mudanças nas linguagens artísticas, no papel do espectador e na própria concepção de 'exposição', que acabou aproximando-se mais de um *show*, ou mesmo de uma feira. Uma das mudanças decorrentes destas transformações está na alteração do espaço que ela ocupa.

O termo Bienal comporta muitos sentidos. Em São Paulo, além de designar a mais importante exposição internacional de arte contemporânea, Bienal é também um prédio, um projeto arquitetônico. O formato da Bienal de São Paulo está ligado, de uma certa maneira, às alterações no seu espaço físico.

O prédio que a Bienal ocupa atualmente, foi projetado por Oscar Niemeyer, especialmente para feiras e exposições industriais, como uma imensa caixa de concreto e vidro com 36 mil m² servida em seu interior por sinuosas rampas que dão acesso aos três andares. Com estruturas reforçadas e sistema elétrico capaz de suportar altas cargas, o pavilhão tornou-se ideal para agüentar o peso exigido pelas obras naquele final da década de 50.

Mas a Bienal nem sempre ocupou o prédio do Ibirapuera que hoje conhecemos como Bienal. Em 1951, a prefeitura de São Paulo construiu um pavilhão de 5 mil m² na Avenida Paulista, no espaço onde se localizava o Trianon, tradicional local de bailes da alta sociedade paulistana, onde hoje se encontra o MASP. Pelas suas formas arquitetônicas o prédio ficou conhecido, na época, como 'caixotão'. Erguido especialmente para abrigar a Bienal do MAM, acabou abandonado logo que ela terminou. Um ano após a exposição, o jornal *A época* comentava sua destinação:

De absoluta inutilidade o prédio da I Bienal. Encontra-se no abandono o pavilhão de arte moderna ... Os responsáveis por ele poderiam propor sua utilização como abrigo para crianças carentes, filhos de trabalhadores, ou mesmo a instalação de um centro de divertimento infantil.³

² BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas, vol.III.* São Paulo, Brasiliense, 1989, p. 235.

³ 'Prédio da Bienal está abandonado', *A Época*, 24/11/1952.

Seis meses depois, o *Jornal da Tarde*⁴ noticiava a interdição do pavilhão por falta de segurança. A prefeitura teria quinze dias para demolir a construção que ameaçava desabar.

A segunda edição da Bienal assumiu proporções gigantescas que exigiram transformações. As mudanças de prédio nas suas quatro primeiras edições relacionaram-se à necessidade de adequação física do espaço, da capacidade da estrutura e da instalação elétrica para acolher as obras. Por ocasião dos festejos do IV Centenário da cidade, em 1953, quando foi inaugurado o Parque do Ibirapuera, a Bienal ganhou dois prédios especialmente construídos dentro do Parque⁵, que juntos somavam 28 mil metros. A terceira bienal ainda ocorreu nos mesmo espaços, mas foi a última que ocupou os pavilhões da Nação e do Estado. Na quarta edição da Bienal, em 1957, mais uma mudança de prédio foi necessária. Desta vez, foi para o ex-Pavilhão das Indústrias, dentro do próprio Parque do Ibirapuera, onde permanece até hoje. A Bienal ganhou, assim, seu espaço definitivo no Pavilhão das Indústrias, que suportaria melhor as altas cargas elétricas e o peso avantajado de algumas obras. Um 'pavilhão-vitrine', repleto de paredes de vidro, hoje oficialmente denominado Pavilhão Ciccilo Matarazzo. Informalmente é mais conhecido como Prédio da Bienal. Por coincidência, a IV Bienal, a que inaugurou aquele espaço para atividades artísticas, promoveu a exposição *Quatro mil anos de vidro*, um histórico desta técnica e deste material. O prédio de vidro abrigava uma mostra histórica sobre o vidro.

Na primeira edição da Bienal não havia, ainda, no Brasil um, 'staff' especializado na montagem de um evento dessa proporção e tudo foi feito com muita improvisação. Foram chamados para trabalhar na montagem jovens artistas, até então desconhecidos, como Aldemir Martins, Frans Krajcberg, Marcelo Grassmamm, Carmélio Cruz e Alexandre Wöllner. Comiam marmitas geladas e dormiam pouco, tentando produzir um evento que nunca tinham visto e em com o qual não tinham a menor experiência. Aldemir Martins conta que o trabalho era estafante:

As primeiras obras a chegar foram as do Uniguai. Entre uma coleção de 38 pinturas, gravuras, desenhos e esculturas se destacavam cinco trabalhos de Joaquim Torres-Garcia, um dos precursores da arte moderna no Uniguai. Passamos 40 dias estudando como distribuí-las e

⁴ '15 dias para a demolição do prédio da Bienal', *Jornal da Tarde*, 25/04/1953.

⁵ Hoje ocupados pela PRODAM e pela Pinacoteca do Estado.

*como pendurá-las. Foram sugeridas várias alternativas: fios, arames, ganchos, mas acabamos mesmo usando pregos.*⁶

Os montadores deslumbravam-se com as embalagens e as minuciosas indicações de como o trabalho deveria ser montado. Segundo Aldemir:

*Era emocionante tocar nos originais de Léger, Morandi, Picasso. Os americanos eram tão perfeccionistas que mandavam junto com as gravuras um polidor, caso houvesse algum arranhão no vidro. Na verdade, mergulhamos de corpo e alma na Bienal e no final já estávamos craques.*⁷

Guimar Morelo, então com 16 ou 17 anos, recebia as obras de artes plásticas e Maria Tereza Lara Campos, sobrinha de Ciccilo, era responsável pelos projetos de arquitetura, que teriam sala especial e também premiação. Morelo, em entrevista concedida à Leonor Amarante lembra:

*Tudo para nós era novo e delirante, embora eu já tivesse montado exposições no MAM. Não havia cronograma na I Bienal e as coisas poderiam começar pelo fim para chegar ao meio ou ao início. O prédio do Trianon ainda estava sem portas e, com isso, eu e o Aldemir não podíamos ir para casa, revezamo-nos dormindo entre as obras.*⁸

O sr. Guimar Morelo é a própria história viva da Bienal de São Paulo. É com orgulho que revela que começou a trabalhar no Museu de Arte Moderna em 15 de março de 1949. Há mais de cinquenta anos acorda antes do sol nascer e às seis horas da manhã já está na Fundação Bienal para ocupar sua pequena sala, onde se lê na porta: 'Setor de manutenção e montagem'. Ao seu redor, plantas do prédio disputam espaço nas paredes com aquarelas amareladas de artista de antigas bienais.

Ele já foi o responsável por toda a manutenção do prédio e montagem das exposições, mas hoje estes serviços não dependem mais exclusivamente de sua equipe. Morelo lembra:

*Há uns dez anos a Bienal terceirizou os serviços para não ter despesa com funcionários. Então eles contratam na época da Bienal uns quarenta ou cinquenta funcionários entre pintores, carpinteiros, eletricitas que ficam sob minha coordenação. Antes disso, minha equipe fazia tudo: a parte de pintura das paredes, fabricava os painéis, montava os painéis, formava as salas. Esta parte toda foi terceirizada.*⁹

Morelo participou ativamente da montagem de todas as bienais e foi um dos homens de confiança de Ciccilo. Viu passar pelos seus olhos e mãos todas as bienais de

⁶ Apud AMARANTE, Leonor. *op.cit.*, p. 18.

⁷ Idem.

⁸ Idem, p. 19.

⁹ Depoimento de Guimar Morelo à autora, em 16/11/2000.

São Paulo e quase todos os principais artistas brasileiros e estrangeiros deste século. Guarda como lembrança cerca de 300 quadros, desenhos, gravuras e esculturas, oferecidos como presente por alguns dos principais nomes das artes plásticas brasileiras.

Ainda garoto trabalhava numa papelaria, na rua Riachuelo, como entregador. *Quando a polícia deixava*, trabalhava como *office-boy* na revista *Fundamentos*, na rua Barão de Itapetininga. O diretor da revista, que era casado com a secretária de Ciccilo na época do MAM, indicou-o para trabalhar no Museu, pois *lá não havia polícia*. Seu primeiro trabalho no Museu, sua 'primeira ligação com a arte', foi com um espanador na mão, tirando o pó das esculturas.

Morelo conta que por ocasião da primeira Bienal, Ciccilo, que precisava de gente para a montagem, chamou os poucos funcionários do Museu e disse: *eu preciso de vocês lá no Trianon, onde estão construindo o caixotão e vamos fazer a primeira Bienal*. Queria saber quais funcionários concordavam em ir para lá, mas todos queriam saber quanto iam ganhar. Ciccilo disse que não sabia, pois ainda tinha que arrumar dinheiro para fazer a Bienal e não podia se preocupar com dinheiro para pagar funcionário; para quem quisesse ir seria um tipo de mergulho no escuro. Morelo, como morava na rua Sorocaba, uma das que descem para o Pacaembú, mais ou menos perto da Av. Paulista, aceitou. Foi para o 'caixotão' que, mesmo sem as portas, já estava recebendo as obras. Lá, dormia juntamente Aldemir Martins sobre os caixotes das obras.

A montagem acabava envolvendo ainda a participação dos críticos e comissários. Aldemir Martins conta que, no frenesi da correria, todo mundo acabava pegando no pesado. Lourival Gomes Machado e até René d'Harnoncourt, diretor do MoMA de Nova York, arregaçavam as mangas e ajudavam¹⁰.

Morelo lembra que o último país a chegar foi o Japão, já no dia da abertura:

*Ben mais rápidos, tivemos de montar a sala dos japoneses em apenas duas horas. O trabalho foi seguido de perto por Adhemar de Barros, membro da Comissão de Honra da I Bienal, que chegou ao local com duas horas de antecedência. Em seu convite, o horário estava errado. Mesmo com a presença inibidora, saímos bem.*¹¹

À exceção de Morelo, que também se inscreveu, mas não foi aceito, os outros 'operários' da montagem tiveram suas obras admitidas pelo júri da I Bienal do MAM.

A escolha de Krajcberg foi comemorada por todos com um 'porre homérico' no bar Pelicano, ao lado do Cine Marrocos. Morelo acordou no dia seguinte em plena Praça da República,

¹⁰ Apud AMARANTE, Leonor. *op.cit.*, p. 18.

¹¹ Idem.

com o sol queimando o rosto. O grupo quase repetiu a festa quando Aldemir, que na época trabalhava no Última hora, foi escolhido o melhor desenhista nacional.¹²

Frans Krajcberg mandou cinco pinturas: duas foram aceitas e três recusadas. Segundo Guimar Morelo, elas foram aceitas por camaradagem porque ele estava trabalhando e ajudando na montagem. Jaime Maurício, que fazia parte do júri, teria arrumado um jeito de colocar os dois quadros do jovem artista. Segundo conta Morelo, até no julgamento do próprio artista, os quadros não eram bons. Depois de décadas, Krajcberg teria dito saber que, naquele momento, não eram trabalhos com qualidade para serem aceitos. Guimar Morelo, mesmo tendo continuado na Bienal como montador, não deixou de se aventurar pela produção artística. Quando a Bienal não alugava ainda seu prédio e entre uma Bienal e outra não tinha nenhum evento, ele resolveu pintar para *preencher o tempo*:

La para o sub-solo e ficava pintando. Pinteí umas vinte ou trinta telas e peguei um operário da Bienal - da minha equipe de montagem - e pedi para levar para o Walter Zanini, que era diretor do MAC, para ele dar um parecer, dizer se teria condições de ser aceito na Bienal. Ele pegou três quadros, levou para o Zanini e falou que eram de um amigo que morava perto de sua casa. O diretor disse que não sabia se ele tinha condições, só que ele não era um autodidata: 'este seu amigo já viu muita arte. Eu, se fosse ele, não mandaria, por que ele tem mil influências na cabeça dele'.¹³

A II Bienal, em 1953, dispunha de uma imensa área, dividida entre dois prédios do Parque do Ibirapuera, adquirindo uma extensão várias vezes maior que a primeira edição. Esse crescimento exigiu um excepcional esforço por parte dos montadores. Na II edição eles foram supervisionados pelos críticos Milliet, então diretor do MAM, e Pfeiffer, o diretor técnico. Em vez das 19 salas de 1951, a edição de 1953 somava 39, sem considerar as especiais. Guimar Morelo e seus companheiros recebiam diariamente, num ritmo frenético, dezenas de caixotes repletos de obras. Para facilitar a entrada das obras no Brasil e não provocar acúmulo, a direção da Bienal acionou os aeroportos do Rio e de São Paulo e também o porto de Santos, onde mantinha uma seção especial para a liberação dos trabalhos. Aos poucos, a inexperiência foi sendo deixada de lado e tanto a direção da instituição, quanto os montadores, foram adquirindo um certo *know-how* para colocar este mega-evento em pé.

¹² Idem, p. 19.

¹³ Depoimento de Guimar Morelo à autora, em São Paulo, 16/11/2000.

Toda Bienal tem a mesma coisa: uma caixa vazia com um buraco pra gente olhar sem nada dentro. E toda Bienal tem uma sala escura. Ai uma amiga minha ficou com medo e sabe o que o segurança falou? Pode entrar sem medo que é só arte. Uau! Esse deveria ser o slogan. Deviam pendurar uma faixa na Bienal: 'PODEM ENTRAR SEM MEDO QUE É SÓ ARTE!'¹⁴

As dificuldades, entretanto, nunca foram totalmente superadas e esbarravam em questões bem mais complexas do que a simples inexperiência. Se nem o público ou os intelectuais estavam acostumados com as irreverências da vanguarda, muito menos os montadores. Guimar Morelo ainda se diverte ao lembrar a confusão que algumas obras provocaram:

As peças de Calder, por exemplo, chegaram ao Ibirapuera bem antes do comissário norte-americano, René d'Hamoncourt, diretor do MoMA de Nova Iorque. Como não havia nenhum catálogo explicativo, montamos as peças como imaginávamos que deveriam ficar. Quando d'Hamoncourt chegou, a sala estava pronta e ele quase teve um ataque. Mas nos avisou polidamente que, dos 45 móveis de Calder, não havia um só colocado corretamente. Com um sorriso amarelo, começamos tudo de novo.¹⁵

Sr. Guimar lembra ainda que com as pinturas, a dificuldade era saber a posição certa:

Nós montamos os quadros do Japão e, quando chegaram os comissários e os artistas, tinham quadros de cabeça para baixo. Na arte moderna, o que nós tínhamos para determinar qual era a parte de baixo e qual era a parte de cima era a assinatura na tela. Só que algumas não tinham assinatura e, nestas telas em questão, a assinatura era em cima e escrito em japonês.¹⁶

A II Bienal entrou para a história das artes plásticas brasileiras como 'a Bienal da Guernica'. Um orgulho para Guimar Morelo que lembra:

A Guernica chegou num caminhão comum, lá no prédio onde hoje é a Pinacoteca. Na época não existia caminhão baú, como hoje, que os caminhões têm até ar condicionado. Ela veio enrolada num caixotão, porque tem 15 metros. Estava chovendo. Estávamos eu, o Aldemir e o Arturo Profile esperando o caminhão chegar. Picasso naquela época não era o grande nome que se tomou hoje, então chegou num caminhão comum – eu até fotografei na época – com uma lona toda furada, na chuva. Parece mentira, né? Hoje tem uma série de regras, tem que usar luvas...¹⁷

¹⁴ SIMÃO, José. 'Pode entrar que é só arte'. Folha de São Paulo, 21/10/1998, p. 4-4.

¹⁵ Apud AMARANTE, Leonor. *op.cit.*, p. 50.

¹⁶ Depoimento de Guimar Morelo à autora, em São Paulo, 16/11/2000.

¹⁷ Idem.

Além da chuva paulistana, as obras de Picasso ainda experimentaram, em 1953, outros tipos de aventuras pela cidade de São Paulo. Morelo revela que:

Naquela época eu estava montando a sala de Picasso que tinha 35 obras. Quando começaram a desenvolver a Guernica, eu fui me afastando para ver e pisei em cima de um quadro de Picasso. Ele quebrou literalmente. Daí eu cheguei para o Profile e falei: olha, aconteceu um acidente, eu pisei num Picasso... E ele perguntou: na Guernica? Eu falei, não, num quadro que estava ao lado, que se chama A Guitarra. Ele falou para não comentar nada, embrulhar e levar na rua Pinheiros, onde tinha um restaurador de nome Renzo Gori. Diz para consertar, que o Profile mandou. Levei, ele consertou e acho que nem o proprietário – não sei se é de algum museu ou alguém – percebeu.¹⁸

Em 1957, durante a IV edição da Bienal, o prédio recém-inaugurado para as atividades artísticas não resistiu às fortes chuvas e ficou alagado. Tentando evitar estes transtornos, para a V Bienal, em 1959, decidiu-se fazer uma reforma no pavilhão de Niemeyer. Mesmo assim, não foi possível conter as goteiras que atingiram várias dependências do prédio. Naquele ano, a principal atração eram as obras de Van Gogh, que também experimentaram um pouco da umidade paulistana:

Guimar Morelo lembra que os holandeses, assustados, exigiram que todas as noites os quadros de Van Gogh fossem protegidos com plástico. Apesar dos cuidados, algumas telas chegaram à ceder devido à umidade.¹⁹

Apesar do amadorismo das primeiras montagens, o sr. Guimar avalia:

por incrível que pareça, era muito mais fácil nas primeiras bienais. Hoje a Bienal se transformou numa tremenda estrutura.²⁰

Segundo ele, hoje o trabalho está muito mais dividido: uma coisa que ele fazia sozinho na primeira ou segunda bienais, hoje exige *dez cabeças para pensar o que fazer*. Esta comparação na divisão do trabalho nos anos 50 e nos anos 90 reflete um trabalho de produção que hoje é muito mais ampliado e especializado, exigindo a participação de profissionais com treinamentos especializados nas áreas, por exemplo, de eletrônica e informática, iluminação e cenografia²¹.

¹⁸ Idem.

¹⁹ Apud AMARANTE, Leonor. *op.cit.*, p. 88.

²⁰ Depoimento de Guimar Morelo à autora, em São Paulo, 16/11/2000.

²¹ Em 1975, por exemplo, a XIII Bienal trouxe uma importante mostra de vídeo-arte, uma tendência que começava a invadir as grandes exposições internacionais e pela primeira vez integrava a Bienal. A introdução desse tipo de arte acabou por provocar alterações na organização e no aparato técnico da Bienal, exigindo profissionais capacitados para este tipo de evento e um espaço físico adequado.

Mas, para além destas questões meramente técnicas, o montador mais antigo da Fundação Bial identifica muito bem o principal causador das alterações no seu trabalho e no seu poder de decisão nas montagens da Bial: os curadores.

*Às vezes ela (a Bial) contrata curadores sem nenhuma experiência de montagem. Quatro, cinco curadores que não entendem nada, então isso dificulta. Naquela época não. Os 'curadores' eram Aldemir Martins, Guimar Morelo, Krajcberg...*²²

Se comparada com a Bial de hoje, os montadores tinham muita autonomia na montagem, *até porque não tinha ninguém que tivesse experiência para determinar coisas*, argumenta Morelo.

*Então agente chutava, colocava um quadro ao lado do outro como queríamos. Na delegação brasileira, com certeza, nós montávamos e decidíamos as coisas; agora, nas estrangeiras, tinham os comissários...*²³

Os comissários das delegações estrangeiras eram, muitas vezes, diretores de museus que também comandavam a montagem. Na sua ausência, entretanto, as delegações ficavam totalmente entregues nas mãos dos montadores brasileiros.

Os diretores artísticos nas primeiras edições

Naturalmente a autonomia dos montadores existia até onde começava a prevalecer a palavra dos arquitetos e dos diretores artísticos. Os primeiros realizavam os projetos básicos de ocupação do prédio, envolvendo a divisão das salas das representações nacionais e a colocação dos painéis. Os diretores artísticos, ligados ao MAM, estabeleciam os contatos oficiais com as instituições internacionais e tentavam organizar a montagem e a chegada das obras.

Lourival Gomes Machado foi o primeiro diretor artístico da Bial de São Paulo e, sem dúvida, um dos principais mentores do evento e um dos mais atuantes na sua implantação.

A memória do sr. Guimar Morelo faz-nos perceber que Lourival Gomes Machado tinha um jeito muito próprio de lidar com os funcionários do MAM e da Bial. Ele relembra:

²² Depoimento de Guimar Morelo à autora, em São Paulo, 16/11/2000.

²³ Idem.

estava fazendo admissão do ginásio e o Lourival, que foi sempre uma pessoa muito bacana e como professor de Sociologia, queria ver meu boletim de notas todos os meses. Nem meu pai nunca fez isso. Ele fazia questão de acompanhar meu desenvolvimento escolar. Uma pessoa fabulosa...²⁴

Para Morelo, Lourival foi um dos mais importantes na organização da primeira bienal. Nesta condição, também foi um dos alvos prediletos dos que criticaram o evento. No catálogo da exposição o diretor artístico esclarecia que a Bienal deveria ter duas tarefas:

Colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para S. Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial.²⁵

Passados poucos dias do encerramento do evento, o jornal *Folha da Manhã* trazia um artigo de Lourival Gomes, onde buscava esclarecer algumas questões polêmicas:

Ataca-se, e com violência, a decisão de colocar a representação brasileira no subsolo do Trianon. Pois bem, a decisão foi de minha inteira e pessoal responsabilidade. Já iam em meio às obras quando se viu que haviam o dobro de obras do que se calculara inicialmente. Era um percalso do bom êxito dos trabalhos e só havia maneira de contorná-lo pela adaptação da parte velha do Trianon, inicialmente reservada apenas à exposição de arquitetura.²⁶

Era Lourival, sem dúvida, quem decidia muitas coisas relativas ao formato da I Bienal e, inclusive, administrava os problemas decorrentes da inexperiência e da impossibilidade de planejamento da montagem e da ocupação espacial. Desde seus primeiros dias a Bienal já experimentava as disputas pelos melhores espaços. O diretor artístico, então, viu-se diante da necessidade de acomodar as delegações segundo alguns critérios. Diante dessa situação de excesso de obras e um espaço exíguo, o diretor se pergunta:

o que preferir: o jacobinismo estúpido ou o mínimo de cortesia com que se deve tratar os que nos visitam? Preferimos a segunda regra e, para que não houvesse dúvidas, acomodamos (não muito bem, é verdade, mas na medida da angústia de espaço) também os convidados nacionais na

²⁴ Idem.

²⁵ MACHADO, Lourival Gomes. 'Introdução'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1951, p. 14.

²⁶ MACHADO, Lourival Gomes. 'Artistas e críticos falam da Bienal de São Paulo', *Folha da Manhã*, 11/01/1952.

*parte superior do prédio. E, todos os estrangeiros que tardaram em confirmar suas renessas, foram para os baixos do Trianon onde, ao que parece, não se sentiram humilhados nem ofendidos...*²⁷

Os problemas de relacionamento cercavam Lourival durante a realização da primeira Bienal, acabando por afastá-lo da direção artística da segunda edição do evento. Guimar Morelo, que com ele trabalhou arduamente durante a primeira montagem, relaciona a saída de Lourival Gomes Machado, da direção do evento, aos desentendimentos entre ele e Yolanda Penteado, esposa de Ciccilo. Morelo lembra:

*Quando chegavam os comissários italianos, ela foi lá e começou a querer mostrar serviço. Lourival já tinha 80% da Bienal pronta, era ele que tinha coordenado e feito tudo. Daí chegou a Yolanda e o Lourival não aceitava esta interferência. Tiveram um atrito muito grande. Eu me recordo como se fosse hoje: o Lourival passou por mim e disse: 'chegou meu fim aqui na Bienal'. Eu não entendi, comentei com o Aldemir Martins e ele disse que o Lourival tinha brigado com a Yolanda. Depois apareceram umas dez histórias diferentes para explicar a saída do Lourival da Bienal, mas na verdade foi um atrito que ele teve com a Yolanda.*²⁸

Mas o próprio Lourival Gomes Machado fornece, em um artigo publicado na *Folha da Manhã*, pistas sobre os motivos que o levaram a se afastar da direção artística da Bienal:

*Acontece que a Bienal, com todas as limitações que já apontamos, é uma realização artística, mas (...) nem por isso deixaram de aparecer, aqui e ali, ameaças à integridade artística do certame. Se em algumas dessas oportunidades consegui convencer o sr. Matarazzo do que mais convinha à Bienal, só posso sentir que assim cumpria a minha função de diretor artístico, porém não só certas vezes não tive bom êxito na minha tarefa, senão ainda, mais e mais, vi as forças não artísticas a premiarem o presidente da Bienal até que a progressiva perda da autonomia do cargo me levou a desinteressar-me dele.*²⁹

Fica claro, nas suas palavras, que a autonomia do diretor artístico ia até o momento em que *forças não artísticas* se impunham. Morelo recorda:

*Como diretor, Lourival ficou até o final da II Bienal. Com a briga com Yolanda Penteado, ele se afastou ainda na primeira Bienal. Matarazzo pediu que ele continuasse, mesmo que pró-forma, porque toda a papelada, especialmente o catálogo, tinha o nome dele. Então Matarazzo conseguiu fazer o Lourival ficar até o fim da primeira Bienal. Na segunda, ele era diretor, mas já meio afastado...*³⁰

²⁷ Idem.

²⁸ Depoimento de Guimar Morelo à autora, em São Paulo, 16/11/2000

²⁹ MACHADO, Lourival-Gomes. 'Artistas e críticos falam da Bienal de São Paulo', *Folha da Manhã*, 11/01/1952.

³⁰ Depoimento de Guimar Morelo à autora, em São Paulo, 16/11/2000.

Poucos dias após o término da I Bienal, Lourival Gomes Machado revelava os conflitos entre a direção artística e a direção não-artística:

Deniti-me, e a sincera reação do sr. Matarazzo Sobrinho, extinguindo o cargo de diretor artístico do Museu e até agora não tendo inscrito nos panfletos da Bienal o nome do seu mentor intelectual demonstrou que de qualquer forma lhe restou uma desconfiança em relação a esses talvez incômodos elementos de orientação especializada.³¹

Na verdade a direção artística não foi extinta, mas assumida por Sérgio Milliet, na II Bienal. No catálogo Sérgio Milliet esclarecia sua atuação:

Durante nossa estada em Veneza, tivemos a oportunidade de uma longa e profícua conversa com os comissários dos diversos países. Submetemos à sua apreciação um plano novo, que possibilita às delegações apresentar salas especiais, além de um panorama de suas atividades artísticas. Sugerimos que cada país, ao lado de seus jovens artistas, enviasse a São Paulo um conjunto significativo do movimento em que se havia realçado particularmente ou uma mostra da obra de seu artista de maior renome universal.³²

Em depoimento à Lisbeth Gonçalves, Maria Eugênia Franco comentou que Sérgio Milliet:

Ao assumir a direção da II Bienal, pretendia trazer para o Brasil as grandes correntes da arte contemporânea, porque os jovens brasileiros não tinham a mínima possibilidade de ir à Europa e conhecê-las de perto ... A II Bienal foi a mais bem programada de todas, dando às seguintes continuidade ao processo de informação museológica muito importante para o meio.³³

Na III Bienal (1955) Milliet ainda era o diretor artístico e seguiu a linha didática e de atualização. Na introdução do catálogo tentava esclarecer suas diretrizes:

Na primeira e segunda bienais procurou-se reunir, ao lado das obras mais recentes dos artistas nacionais e estrangeiros, alguns conjuntos representativos dos diversos movimentos ocorrido na evolução da arte moderna. Assim foi que se deu ao nosso público um panorama, suficientemente esclarecedor, senão completo, dessa linha quebrada que vai dos impressionistas aos abstratos, com suas ações inventivas e suas realizações de disciplina.³⁴

Como diretor artístico, solicitou aos países convidados algumas retrospectivas importantes suscetíveis de complementar as informações anteriormente fornecidas ao público e, no catálogo, esquivava-se das críticas:

³¹ MACHADO, Lourival Gomes. 'Artistas e críticos falam da Bienal de São Paulo', *Folha da Manhã*, 11/01/1952.

³² MILLIET, Sérgio. 'Introdução'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, MAM, 1953, p. XV.

³³ Apud GONÇALVES, Lisbeth. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1992, p. 87.

³⁴ MILLIET, Sérgio. 'Introdução'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1955, p. XXXVII.

*Justificada a orientação dada ao certame, não cabe aqui uma apreciação das obras enviadas pelos países convidados: a tarefa é da alçada dos críticos. Eles dirão em que medida esta III Bienal se terá evidenciado mais ou menos atraente e interessante do que as anteriores.*³⁵

Para Lisbeth Gonçalves, na direção das II, III e IV bienais, Milliet colocou novamente em foco, uma diretiva conciliatória. Evidenciava-se no seu projeto crítico, mais uma vez, a característica pedagógica: a preocupação com a formação e a informação dos artistas e do público, com a educação do gosto da comunidade, de modo a abrir condições para o diálogo com a arte do presente³⁶.

Em 1959, na condição novamente de diretor da Bienal, Lourival Gomes Machado mais uma vez responsabilizava-se pela introdução do catálogo da mostra, onde esclarecia que o empenho desenvolvido para aquela V Bienal envolvia:

*a ação continuamente desenvolvida no sentido de obter, dos Estados participantes, salas especiais em que se espelhem as glórias de seu passado artístico e pelas quais se mostrem as ligações substanciais que prendem a arte moderna ao melhor da arte de todos os tempos*³⁷.

Lourival Gomes Machado, na condição de diretor do evento, encarregava-se da introdução no catálogo da mostra, onde se lê:

*O que continua a nortear a manifestação e a inspirar seus organizadores é a permanência do mesmo espírito de experiência de há oito anos. Sem dúvida tomou-se menor o contingente de aventuras confiante e improvisação otimista, muito embora por vezes sejam convocados para superar obstáculos ou suprir lacunas exteriores ao âmbito de ação do M.A.M. ou independentes de sua vontade.*³⁸

Lourival reconhece os limites da ação do Museu de Arte Moderna, *que neste setor não pode ir além da mais fraterna e desarmada persuasão* mas que mesmo assim obstinava-se em colaborar com os países latino-americanos *exatamente por julgar-se conhecedor de suas incontestes mas ainda pouco conhecidas possibilidades criadoras*³⁹.

Na VI Bienal, em 1961, Mário Pedrosa ocupava o cargo de 'diretor geral' quando planejou a mostra como um balanço dos 'dez anos de realizações' e, neste sentido, deu continuidade à proposta que já vinha ganhando corpo nas primeiras edições do evento:

³⁵ Idem.

³⁶ GONÇALVES, Lisbeth. *op.cit.*, p. 87.

³⁷ MACHADO, Lourival Gomes. 'Introdução'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. op. cit.*, p. 23.

³⁸ Idem, p. 22.

³⁹ Idem.

Ainda na II Bienal iniciou-se uma prática que foi se tornando habitual através dos anos, até expandir-se nesta última, em verdadeiro setor de importância equivalente ao das expressões artísticas contemporâneas: refiro-me às salas ditas especiais, às mostras de caráter histórico e museográfico ... Hoje, já é um dos traços típicos de nossas bienais ... Esta Bienal sai da contemporaneidade artística para alcançar as profundezas do passado.⁴⁰

Para a seção brasileira ele organizou várias salas especiais de vários momentos da arte brasileira e praticamente todos os grandes artistas e movimentos artísticos brasileiros estiveram lá representados.

O Conselho de Arte e Cultura e as curadorias

Para Morelo, é possível indentificar uma forte interferência nos trabalhos de montagem já a partir da da VII Bienal, realizada em 1963. Guimar Morelo não consegue identificar o por quê, mas percebe que depois da VII, *cada Bienal tinha uma coisa diferente*. Um ano antes da VII edição, como vimos, a Bienal se desvencilhou do MAM e foi transformada em Fundação. Em 1961, Mário Pedrosa havia sido o último diretor artístico da Bienal atrelada ao Museu; e, em 1963, a Fundação Bienal assumiu a produção do evento. Uma alteração institucional deste porte interfere, naturalmente, nos rumos da exposição e na distribuição de poderes de mando.

Também a partir da VII Bienal começaram a acontecer outros eventos no prédio. Segundo Morelo, o prédio da Bienal sempre foi muito requisitado e, a partir da VII Bienal, começou a ser mais usado durante o ano.

No início da década seguinte, a XI Bienal (1971) já refletia a falta de uma curadoria que fosse capaz de conceituar e defender uma amostragem, e que tivesse o poder para definir o que seria exibido. A seleção continuava a ser feita, no caso dos artistas brasileiros, por um júri de seleção. No caso das delegações estrangeiras, a atitude era a de aceitação do que era enviado pelos embaixadores, consules ou diretores de museus. Já vinham acontecendo reuniões e debates entre artistas e críticos com Ciccilo, no sentido de conseguir a presença desta pessoa responsável pela curadoria, mas a personalidade de Ciccilo cerceava a atuação de colaboradores mais preparados para a função.

⁴⁰ PEDROSA, Mário. 'Introdução'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. VI Bienal de São Paulo, São Paulo, MAM, 1961, p. 30.

Até aqui, os artistas ainda eram indicados por críticos, burocratas ou diplomatas e havia uma sala reservada para cada país. Com a morte de Ciccilo, em 1977, e sob a presidência de Oscar Landmann, a Fundação Bienal transformava-se rapidamente, e o Conselho de Arte e Cultura (CAC) assumia outras funções ⁴¹. No catálogo de 1977, o presidente esclarecia:

O Conselho de Arte e Cultura assumiu o papel de operador cultural mobilizando dados sobre tudo o que vem acontecendo de mais abrangente, não do ponto de vista do mercado ou de museu, mas de produção cultural... A Bienal deixa de ser, finalmente, um espaço de consagração para se tornar um espaço de experimentação. O nivelamento das participações não será mais de caráter político, mas sim de criatividade. ⁴²

Com esta responsabilidade, o CAC dava as diretrizes:

A Bienal propõe um debate internacional, aberto, sobre o tema 'O contemporâneo na arte' ⁴³

Percebe-se já uma tentativa de impor uma diretriz e organizar a mostra como uma reflexão sobre este tema escolhido. A partir da XIV Bienal (1977), porém, parte dessa estrutura de seleção começou a ser modificada. Embora continuassem a ser indicados pelas embaixadas, os artistas tinham que adequar seus trabalhos a um dos sete temas (*Sete Proposições Contemporâneas de Salas Confronto*) propostos pelos chamados 'operadores culturais' da Fundação, independente do país que representassem. Estes temas, ao que parece, substituíram também as tradicionais categorias de seleção: pintura, escultura, gravura e desenho. O tema *A arte não catalogada*, por exemplo, reunia as *instalações*, até então um novo estilo de arte que tinha dificuldade – assim como Palatnik na primeira edição da Bienal – em ser aceita por não se enquadrar nas categorias clássicas; *A Recuperação da Paisagem* envolvia temas ecológicos; a seção *Arte Catastrófica* contou com a participação dos japoneses e agradou à crítica; o tema *Arqueologia do Urbano* envolvia manifestações com imagens metropolitanas, incluindo-se, aí, desde as artes tradicionais, passando pelo *graffite* e também *vídeotape* e *super-8*; eram ainda temas: *Vídeo-Arte*, *Poesia Espacial* e *Muro como Suporte de Obras*. Mas de qualquer forma, mesmo com esta inovação com a introdução de *temas contemporâneos*, a Bienal de São Paulo não deixou de ter um

⁴¹ Este Conselho era composto por: Alberto Beuttenmüller, Clarival do Prado Valadares, Leopoldo Raimo, Lisetta Levi, Marc Berkowitz, Maria Bonomi, Yolanda Mohalyi.

⁴² LANDMANN, Oscar. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. XIV Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, MAM, 1977, p. 2.

⁴³ Idem.

grande segmento denominado *Exposições Antológicas*, tradicional espaço destinado aos já consagrados. O tema *Grandes Confrontos* era um território para atrair as entidades dos países convidados na formulação de exposições que poderiam estabelecer o confronto entre dois ou mais autores, bem como entre diferentes momentos ou grupos, contemporâneos ou não entre si. Para Leonor Amarante, *os grandes confrontos correspondiam ao discernimento e à necessária busca de temas universais para melhor entendimento de nosso contingente cultural*⁴⁴.

A equipe do Conselho de Arte e Cultura, além de se informar sobre os movimentos artísticos desencadeados nos últimos anos, tinha ainda de convencer as embaixadas de que, nos seus países, estavam os artistas mais representativos de determinadas correntes:

*O Japão, por exemplo, reunia o melhor da arte catastrófica, mas o diplomata japonês encarregado do envio das obras à Bienal insistia em dizer que nunca ouvira falar nisso.*⁴⁵

Alberto Beuttenmüller, integrante do Conselho de Arte e Cultura, lembrava o caso do Paraguai do general Alfredo Stroessner, que sempre conseguiu infiltrar um de seus protegidos entre os artistas:

*Ao criar as propostas, nosso objetivo era também eliminar os artistas das ditaduras.*⁴⁶

Como aconteceu em todas as edições anteriores da Bienal, esta também se preocupou com as exposições retrospectivas que envolveram, entre outros, o mexicano R. Tamayo, o brasileiro Lasar Segall e o norte-americano Alfred Jensen. Apesar da proposta inovadora da XIV Bienal, ela não deixou ainda de distribuir prêmios aos artistas escolhidos por um júri de premiação. Aquela, entretanto, foi a última edição que anunciaria vencedores. Pela primeira vez o Grande Prêmio foi concedido à um país da América Latina, a Argentina. O vencedor não era um artista, mas um grupo, o chamado Grupo dos Treze; que afirmou ter vindo a São Paulo para ganhar. Jorge Glusberg, líder do grupo, esclareceu:

*Para não correr risco, trouxemos tudo da Argentina: montador, eletricista e todo o aparato técnico exigido. Tinha de dar certo, e deu.*⁴⁷

⁴⁴ AMARANTE, Leonor. *op.cit.*, 252.

⁴⁵ Idem, p. 246.

⁴⁶ *Apud* AMARANTE, Leonor. *op. cit.*, p. 247.

⁴⁷ Idem, p. 245.

Ao que parece, alcançar a premiação máxima da Bienal passava, naquele momento, pela competência numa série de detalhes de montagem que estavam muito além dos critérios puramente artísticos ou estéticos.

A XV Bienal, em 1979, foi organizada pelo Conselho de Arte e Cultura da Fundação Bienal que, no ano em que a premiação já não mais existiria, apostou na seleção e montagem a partir de *um levantamento dos caminhos percorridos pelos laureados ao longo dos 26 anos da Bienal de São Paulo*⁴⁸. Rotulada pela imprensa de *Bienal das Bienais*, acabou sendo incompleta pela não participação de muitos dos premiados em edições anteriores. Anunciando uma tendência emergente que em alguns anos viria a se tornar dominante, os críticos Frederico de Moraes e Sheila Leirner atacaram a exposição pela dificuldade de perceber influências, fazer comparações - estéticas ou cronológicas. Emergia uma nova força dentro do campo que se sobreporia à organização baseada na estrutura oficial de embaixadas e ministérios. Começava a apontar aqui uma nova força dominante que passaria a organizar a bienal nos anos 80 e 90. No lugar dos comissários das representações nacionais começam a aparecer os curadores ligados a um vasto e poderoso mercado de arte internacional, que passam a selecionar as obras a partir de critérios próprios.

Segundo Aracy Amaral, sua expectativa naquele momento, com a eliminação da premiação, era de que cessassem as pressões mercadológicas sobre a Bienal:

*Ou seja, a expectativa era de que a Bienal fosse válida pelo evento em si, e não pelas implicações que naturalmente o mercado imporia.*⁴⁹

Ela mesma não sabe dizer até que ponto estas expectativas foram atingidas, uma vez que os *modismos* não deixaram de estar presentes *em todas as bienais e documentas* organizadas em torno do mundo das artes.

Em 1981, na XVI Bienal, Walter Zanini retoma e reestrutura a proposta formulada pela Comissão de Arte e Cultura em 1977 e assume, pela primeira vez oficialmente, a função de curador da Bienal de São Paulo. No catálogo da mostra o presidente Luiz Villares explicava os motivos da escolha e, principalmente, os atributos necessários à ocupação deste cargo:

Walter Zanini foi escolhido por sua grande experiência junto ao MAC e à Universidade. Equilibrado e meticoloso, extremamente atento e informado sobre o que de mais significativo acontece na produção artística contemporânea, bem relacionado e respeitado no exterior, estamos

⁴⁸ CONSELHO DE ARTE E CULTURA. 'Introdução'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1979, p. 18.

⁴⁹ AMARAL, Aracy. 'O acervo do Museu'. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP. *As bienais no acervo do MAC (1951-1985)*. São Paulo, MAC, 1987, p. 21.

*absolutamente convictos de ter tido a escolha certa para o momento certo. É ele, portanto, que tem a palavra para apresentar a configuração final desta Bienal.*⁵⁰

Formado em História da Arte, Zanini foi diretor do Museu de Arte Contemporânea, ligado à USP, entre 1963 e 1978. Zanini levou para a Bienal a mesma qualidade curatorial que imprimira no MAC durante sua gestão. Na Bienal realizou as mostras de 1981 e 1983, sem dúvida duas edições que se constituem, hoje, como marcos importantes na história deste evento. Segundo Tadeu Chiarelli, curador do Museu de Arte Moderna no final da década de 90, ao quebrar com a tradição da representação por países e conceber aquelas duas edições a partir da analogia de linguagens, Zanini,

*Permitiu ao público vivenciar uma interpretação da arte contemporânea, onde as divisões geopolíticas foram suplantadas por territórios poéticos constituídos com profunda argúcia e sensibilidade.*⁵¹

Pela primeira vez, no catálogo de 1981 (XVI Bienal), a figura do curador responsabiliza-se, juntamente com o presidente da instituição (na época o empresário Luiz Villares), pela concepção e realização da mostra. Neste catálogo, Zanini esclarece que a mostra estava dividida em três núcleos:

*o primeiro foi pensado tendo em vista critérios de relação e analogias de linguagem, em substituição ao antigo sistema de espaços reservados às delegações de países convidados. Passava-se a uma exposição de artistas e não de artistas separados em compartimentos nacionais. Com esse caráter e amplitude, era a primeira vez que se assumia tal metodologia na Bienal.*⁵²

Este núcleo contou ainda com a colaboração de um Comitê Internacional composto de cinco membros, além do próprio Zanini. O segundo núcleo era o núcleo histórico e o terceiro envolvia aportes dos países latino-americanos, 'atendendo às recomendações da Reunião de Consulta aos Críticos' realizada no ano anterior, em substituição à II Bienal Latino-Americana. Separadamente destes três núcleos, a Bienal realizou ainda a exposição *Arte Incomum*, apresentando a arte proveniente dos hospitais psiquiátricos.

Na edição seguinte, em 1983 (XVII Bienal), Zanini procurava consolidar os objetivos traçados em 1981:

⁵⁰ VILLARES, Luiz. 'Apresentação'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1981, p. 14.

⁵¹ CHIARELLI, Tadeu. 'As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos em Curadoria do MAM'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Grupo de Estudos em Curadoria*. São Paulo, MAM, 1998, p. 14.

⁵² ZANINI, Walter. 'Introdução'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVI Bienal de São Paulo - catálogo geral*. São Paulo, FBSP, 1981, p. 19.

*A mudança foi fundamental na caracterização da mostra passada que revelou o fim dos departamentos nacionais e abriu instância decisiva para uma leitura comparativa da arte que se desenvolve em diferentes áreas culturais.*⁵³

Zanini novamente dividiu a exposição em núcleos articulados. O primeiro, organizado pelo Comitê Internacional, era estruturado por analogias de linguagem e visava *captar os aspectos relevantes da produção atual em suas múltiplas condições técnicas e expressivas*⁵⁴; o outro núcleo destinava-se a *exposições de artistas e movimentos inseridos historicamente no processo de criação do século XX*. Um dos destaques foi a seção *Arte e tecnologia* que ocupava todo um andar do pavilhão.

Sheila Leirner considera que estas mudanças na estrutura da Bienal decorrem, em primeiro lugar, de alterações na própria arte:

*Foi a arte conceitual, na minha opinião, que influenciou decisivamente no destino da Bienal paulista, até então uma grande feira ou panorama formado por estandes nacionais. ... a arte das idéias, afinal, praticamente eliminou as fronteiras entre arte e crítica e negou a instituição, o mercado e o circuito estabelecido, muitas vezes por meio da própria desmaterialização da obra artística. Isso ficou nítido na reformulação que ela sofreu na XVI e XVII edições, quando o curador geral e o CAC procuraram adaptar a exposição às novas condições que o sistema e a arte apresentavam.*⁵⁵

Além disso, para a curadora, a dependência econômica da Fundação teria interferência direta nos trabalhos da curadoria, pois impede que ela escolha por si boa parte dos artistas estrangeiros⁵⁶. Como vimos na primeira parte deste trabalho, foi em 1983 que a Fundação Bienal conseguiu o apoio da iniciativa privada para a metade do seu orçamento. Com este início de independência financeira, tornou-se mais fácil para os curadores evitar a postura passiva de apenas receber as obras enviadas pelas delegações estrangeiras.

O modelo instaurado por Walter Zanini foi seguido por Sheila Leirner em 1985 (XVIII Bienal) e 1987 (XIX Bienal Internacional). Em 1985, a curadora buscava uma visão universalista (internacional contemporânea) que abolisse as fronteiras de tempo e de espaço⁵⁷. Ousou na montagem, realizando-a em 3 corredores de 100 metros de comprimento por cinco de altura, com centenas de telas enfileiradas. Ironicamente, ao

⁵³ ZANINI, Walter. 'Introdução'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVII Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1983, p. 5.

⁵⁴ Idem.

⁵⁵ LEIRNER, Sheila. 'Introdução'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XIX Bienal Internacional de São Paulo - catálogo geral*. São Paulo, FBSP, 1987, p. 17.

⁵⁶ LEIRNER, Sheila. *A arte e seu tempo*. op. cit., p. 215.

⁵⁷ LEIRNER, Sheila. 'Introdução'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XVIII Bienal Internacional de São Paulo - catálogo geral*. São Paulo, FBSP, 1985, p. 17.

tentar superar as barreiras de tempo e de espaço, a curadora acabou por reafirmar a linearidade da exposição e da visitação.

Em 1987, a curadora, que contou com a assessoria dos membros do Conselho de Arte e Cultura, confirmava que procurou dar continuidade às *prerrogativas conquistadas pelas últimas bienais*: a montagem por analogias de linguagem com ênfase na visão globalizante; a criação de espaços críticos e metafóricos; a tentativa de influenciar as representações estrangeiras; a organização de exposições especiais e de eventos paralelos e, sobretudo, a afirmação da exposição como *conseqüência de um firme ponto de vista crítico, sob uma abordagem definida, mas abrangente*⁵⁸. A curadora tentou entender o que era o contemporâneo com 400 artistas, de 53 países e 3.000 obras *pautando-se no cênico, no espetacular*. Grande parte da exposição era composta por instalações – 73 ao todo – que convergiam arte, design, arquitetura, música e fotografia, numa montagem que propunha um ambiente teatral.

Em 1989, a XX Bienal apresentava-se com três curadorias: a Curadoria Nacional, com Stela Teixeira de Barros; a Internacional com Carlos von Schmidt e a de Eventos Especiais, com João Cândido Galvão. Além destas três curadorias, a Bienal de 1989 trazia ainda quatro curadores responsáveis pelas salas especiais (como a de arquitetura, por exemplo). O Conselho de Arte e Cultura, que incluía os três principais curadores e ainda outros seis nomes entre críticos, artistas e curadores⁵⁹, teve suas atividades restritas à seleção dos artistas e, segundo Stella Teixeira de Barros, não houve a preocupação em *delinear uma leitura curatorial mais rígida*⁶⁰. As salas especiais internacionais ficaram à cargo de nove curadores. A montagem retomou, com força, a divisão por países. Segundo Walter Zanini, a Bienal regrediu em 1989 *ao ponto melancólico em que se encontrava no fim da década de 70*. E anunciava: *será preciso reconstruí-la*⁶¹.

A XXI Bienal, em 1991, trouxe como curador-geral João Cândido Galvão que, polemicamente, fez retornar a seleção e a premiação a partir de jurados escolhidos pela Fundação. Foi uma edição bastante conturbada e polêmica. Em fevereiro de 1990, o

⁵⁸ LEIRNER, Sheila. 'Introdução'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XIX Bienal Internacional de São Paulo – catálogo geral*. op. cit., p. 18

⁵⁹ A composição do CAC em 1989: Carlos von Schmidt, Gilberto Chateaubriand, João Cândido Galvão, José Alberto Nemer, Luiz Paulo Baravelli, Marcelo Grassmann, Marcus de Lontra Costa, Paulo Herkenhoff, Stelle Teixeira de Barros.

⁶⁰ BARROS, Stella Teixeira de. 'Introdução dos curadores'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XX Bienal Internacional de São Paulo*, FBSP/Marca D'Água, 1989, p. 14.

⁶¹ ZANINI, Walter. 'A Bienal e seu futuro' in *Galeria Revista de Arte*. São Paulo, Área Editorial, n. 17, 1989, p. 106-7.

crítico de arte Jacob Klintowitz foi nomeado curador-geral e João Cândido Galvão permaneceu no posto de curador de eventos especiais. No final de abril, foi divulgado um novo - e polêmico - regulamento que previa a participação apenas de inscritos, não havendo mais convidados. A seleção, seria feita a partir de slides enviados pelos candidatos. Os artistas seriam selecionados pelos 18 membros - convidados - da Comissão Técnica de Arte (CTA), arcaíam com as despesas de transporte e seguro. O regulamento fez também retornar a premiação, através da instituição de um júri ⁶² e de três prêmios de aquisição ⁶³. No final de dezembro, o curador-geral foi demitido e a gravadora Maria Bonomi, presidente da CTA foi afastada no pelo presidente da Fundação Bienal. Maria Bonomi considerava que o projeto era muito claro, baseado em quatro pontos: a livre inscrição, a ausência de delegações estrangeiras, o olhar brasileiro sobre a realidade criativa e, por último, uma Comissão Técnica de Arte com poderes deliberativos. Para ela, foram estas idéias que trouxeram as dificuldades, pois:

Certamente algumas pessoas sentiram-se prejudicadas. Mercadores mesquinhos, artistas de cadeira cativa, gente eternamente bancada na vida da corte e na burocracia cultural ... Jacob Klintowitz nos previnira das reações que viriam. O que não fora previsto era o terrível golpe que sofremos nos fundamentos da nossa proposta. ⁶⁴

João Cândido Galvão passou a acumular os cargos de curador-geral e de eventos especiais. A maior parte da Comissão Técnica de Arte pediu demissão, obrigando Galvão a prorrogar o prazo de inscrição para criar uma equipe de emergência fizesse a seleção. Os demitidos recorreram à justiça e conseguiram uma liminar que impedia a divulgação dos participantes da mostra. Em abril de 1991, a Fundação ganhou na justiça o direito de anunciar oficialmente os 500 artistas selecionados em 32 países. A curadoria diz ter optado por trabalhar sob o signo da *Transgressão* como um tema a partir do qual as obras seriam selecionadas e premiadas. Segundo o curador, esta volta à seleção por comissões e a premiação das obras, era uma tentativa de quebrar com as forças mercadológicas que atuavam sobre o evento, eliminando também as delegações estrangeiras. Galvão justificava:

A Bienal, ao determinar o seu destino, o maior tropeço foi com a tradição diplomática herdada de Veneza e mantida até hoje pelas posições reacionárias de algumas pessoas. A convocação

⁶² Júri de premiação definido no regulamento de 1991: Carmen Portinho, João Cândido Galvão, Jacob Klintowitz, Maria Bonomi e Walmir Ayala.

⁶³ Prêmios nos valores de US\$150 mil, US\$100 mil e US\$50 mil.

⁶⁴ BONOMI, Maria. *Galeria Revista de Arte*. São Paulo, Área Editorial, v. 5, n. 25, mai./jun. de 1991, p. 95.

*para artistas de todo o mundo se inscreverem diretamente, sem passar pelos filtros da burocracia de cada país pareceu ser, na ocasião, a melhor solução para por em ação um processo de ruptura.*⁶⁵

Este episódio é interessante. Aparentemente é um retrocesso no processo de desenvolvimento que a Bienal vinha passando desde 1981, quando Walter Zanini assumiu a curadoria do evento. A volta da seleção e premiação realizadas por uma comissão caiu como uma bomba no meio artístico brasileiro. Não haviam mais artistas convidados, só inscritos. Este retorno ao antigo padrão de organização da Bienal serve-nos como pista para percebermos alguns dos motivos que colaboraram para que os curadores emergissem, enquanto as comissões de seleção e premiação deixaram de existir. O filósofo José Américo Pessanha, na época diretor do Centro Cultural São Paulo, integrou a Comissão Técnica de Arte (CTA) atendendo ao pedido da secretária municipal de cultura, a também filósofa Marilena Chauí. Como integrante desta comissão, participou dos trabalhos de seleção das obras e esclareceu as dificuldades pelas quais passou:

*A gente procurou trabalhar dentro dos regulamentos dessa XXI Bienal, que evidentemente criam problemas, não facilitam a ação porque a inscrição de qualquer pessoa que se supõe artista abre um leque muito grande de inscrições ... Uma quantidade muito grande de candidatos dentro de uma concepção muito primária de arte, confundindo arte com qualquer coisa que seja efetivada, mandou seus trabalhos para lá, pleiteando análise. Isso criou uma tarefa muito árdua. A gente tinha que se defrontar com obras muito precárias, algumas até nada tinham a ver com arte ou coisa nenhuma ... As pessoas se equivocam pensando que qualquer coisa que elas risquem, tracem, pintem, amontoem, seja necessariamente arte.*⁶⁶

O trabalho dessa Comissão foi extremamente árduo e cansativo. Em poucos dias, mais de 2000 obras inscritas deveriam ser analisadas e selecionadas. José Américo Pessanha reclamava que este sistema, aparentemente, democratizava o processo, mas, por outro lado, não permitia a atuação de nenhum outro filtro seletivo, como curadores e galeristas, capazes de mediar esta seleção:

*Você tem que fazer julgamentos muito mais acurados, porque as coisas vão do produtor para a Comissão, não havendo nenhum filtro intermediário.*⁶⁷

Sem estes *filtros intermediários* a seleção das obras voltava a ser feita como nas primeiras bienais de São Paulo, quando milhares de obras eram enviadas para a

⁶⁵ GALVÃO, João Cândido. 'Introdução'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXI Bienal Internacional de São Paulo - catálogo geral*. São Paulo, Fundação Bienal/ Marca D'Água, 1991.

⁶⁶ PESSANHA, José Américo. 'A Bienal de cá para lá'. In: *Galeria Revista de Arte*, São Paulo, Área Editorial, v. 25, 1991, p. 96.

⁶⁷ Idem.

seleção. Nos anos 50, não havia ainda um mercado de arte instituído e, portanto, não havia ainda os filtros de seleção instituídos. A II Bienal (1953), por exemplo, recebeu cerca de 3000 obras inscritas, enviadas de várias partes do Brasil e do exterior. Este trabalho demandou enorme esforço logístico, pois eram milhares de fichas e documentos que precisavam ser organizados por uma equipe não muito habituada a este trabalho; sem contar a responsabilidade e o espaço físico exigidos para a manutenção deste material até que o júri de seleção se manifestasse. Os cinco integrantes deste júri ficaram vários dias selecionando as obras. Naquela ocasião, as obras aceitas tinham seu número de inscrição publicados nos jornais, como nos atuais vestibulares para as universidades mais concorridas. Aos poucos, com a divulgação pela imprensa de várias listas, os artistas iam sendo convocados a comparecer na Bienal.

Depois deste polêmico retorno dos júris de seleção e premiação na XXI Bienal, em 1994 e 1996 (XXII e XXIII bienais) o curador Nelson Aguilar investiu pesado no espaço museológico e nas salas especiais, transformando-os quase que em espaços inseparáveis. Além disso, na mostra de 1996 especialmente, o segmento *Universalis* deu força ao tema *A desmaterialização da arte no final do milênio*. No catálogo, Edemar Cid Ferreira, presidente da Fundação Bienal, esclarecia que *Universalis* partiu o mundo artístico em sete regiões, cada uma contando com 'curadores experimentados' que se responsabilizaram em selecionar seis representantes de cada uma. Apesar disso, orgulhava-se de, pela primeira vez na história, a Bienal de São Paulo ter recebido inscrição de 75 países, mantendo a estrutura clássica da seleção e do envio de artistas pelas vias diplomáticas. Estava constituída, assim, a estrutura híbrida de montagem envolvendo, por um lado, as tradicionais relações diplomáticas e, por outro, a marcante atuação de curadores que propõem temas e selecionam artistas e obras de acordo com estes temas. Seria esta a base da montagem proposta por Paulo Herkenhoff na edição de 1998.

O papel do curador

Meu nome é Sheila e escrevo sobre arte. E nesta Bienal tenho um nome muito esquisito - curadora. Só que não sou curadora que cura, sou curadora que inventa jeitos de mostrar as coisas que têm aqui para vocês entenderem melhor, como aquelas pessoas do teatro que mostram cada pecinha de um jeito diferente ... Mas, também, se a gente mostrar tudo o que está acontecendo, de uma vez, dá uma bruta confusão. Então a gente tem que mostrar devagarinho, com calma, aos poucos. E é aí que entra o motivo das bienais. E é aí que entra o trabalho de uma curadora. Que não cura, mas ajuda. Ajuda a ver.⁶⁸
Sheila Leirner.

Nos anos 90 as principais mostras periódicas de arte contemporânea apresentaram uma forte presença curatorial. A 48ª Bienal de Veneza, realizada em 1999, teve como curador o suíço Harald Szeemann. Às vésperas da abertura do evento ele ainda não conseguia defini-lo com clareza, uma vez que foi chamado às pressas e teve apenas cinco meses para organizar a mostra. Aceitou o convite com a garantia que curaria também a edição seguinte, em 2001. Szeemann, que vive em Zurique, nasceu em Berna em 1933, onde começou sua carreira nas artes como diretor do Kunsthalle local, entre 1961 e 1969. Neste ano tornou-se o primeiro curador independente do mundo a promover mostras que indicavam tendências, como *When Attitudes become Form: Live in Your Head*, mostra que apresentava uma série de artistas conceituais e acabou por torná-lo mundialmente conhecido. Em 1972 Szeemann curou a *Documenta 7*, em Kassel e, em 1980, como co-diretor da Bienal de Veneza, propôs a criação da mostra *Aperto*, dedicada a jovens artistas, algo que acabou por revigorar o evento. Em 1997 destacou-se novamente como curador da Bienal de Lyon, em que realizou uma consistente mistura de artistas históricos e contemporâneos. Para a 48ª edição da Bienal de Veneza, pressionado pelo prazo exíguo para a concepção, criou uma mostra genérica ('dAPERTutto'), sem distinção de idade, estilo ou procedência e sem se prender em conceitos, como tem sido toda sua carreira. Segundo Szeemann:

a mostra geral tem o tema 'dAPERTutto' e significa um longo passeio, cheio de surpresas. Esse é o mais belo conceito que existe. Decidimos fazer uma Bienal jovem, já que ela havia se tornado uma velha marnãe, cheia de rugas. Hoje queremos remoçá-la, para que se mostre

⁶⁸ LEIRNER, Sheila. *A arte e seu tempo. op. cit.*, p. 228.

*orgulhosa ao lado de jovens, como Santa Fé e Johannesburgo, já que é a mãe de todas elas. Existirão sempre questionamentos políticos, mas nenhum tema específico. As mostras temáticas são sempre chatíssimas pois as obras devem ilustrar esse tema. (...) A Bienal discutirá também questões como feminismo, cidades, o papel dos museus de hoje. Estamos até o pescoço com eles. Somos a favor do silêncio.*⁶⁹

No que diz respeito aos aspectos curatoriais, a *Documenta* de Kassel tem uma forte característica: a presença de um único curador, responsável pela escolha dos candidatos. Esse poder conferido ao curador já chegou a provocar protestos tanto por parte da comissão organizadora, composta por críticos, intelectuais e artistas, quanto por parte de artistas impedidos de participar da mostra. Em 1997, esta 'ditadura' curatorial de Kassel foi amenizada pela curadora francesa Catherine David que ampliou o evento, tornando-o mais internacional.

No contraponto destes eventos com forte presença curatorial, a *Manifesta 2*, realizada em 1998, optou pelo sistema de colegiado com múltiplos curadores, proclamando o antiautoritarismo curatorial que, no limite, significa a negação do modelo da *Documenta* de Kassel. Com relação à primeira *Manifesta*, as mudanças mais visíveis localizaram-se na redução do número, tanto de artistas (de quase 80 artistas na primeira edição, apenas 46 apresentaram-se na segunda), quanto de curadores, de cinco para três⁷⁰.

Em 2000, Lyon realizou sua V Bienal de Arte Contemporânea sob a responsabilidade do curador francês Jean-Hubert Martin, um *expert* na produção dos países periféricos e ex-curador-chefe do Centro Georges Pompidou, em Paris, onde realizou, em 1989, a histórica mostra *Mágicos da Terra*. Em 1996, em São Paulo, Martin foi o responsável pelo segmento dedicado à África e Oceania na mostra *Universalis*, na XXIII Bienal Internacional de São Paulo⁷¹. Para a Bienal de Lyon, o curador contou com um grupo de reflexão composto por cinco antropólogos, entre eles Philippe Peltier e Carlo Severi, que concordavam que o trabalho da crítica e curadoria de arte se aproxima daquele desenvolvido pela antropologia. Philippe Peltier comentou:

*Ambos observam e interrogam. De volta de suas expedições, classificam e interpretam o que recolheram.*⁷²

⁶⁹ Apud FIORAVANTE, Celso. 'Bienal de Veneza chega sem rugas e aposta na surpresa', *Folha de São Paulo*, 04/06/1999.

⁷⁰ Robert Fleck, de Viena; Maria Lind, de Estocolmo; e Barbara Vanderlinden, de Bruxelas.

⁷¹ FIORAVANTE, Celso. 'Quinta Bienal de Lyon lança olhar sobre o exótico', *Folha de São Paulo*, 26/06/2000.

⁷² Apud FIORAVANTE, Celso. 'Quinta Bienal de Lyon lança olhar sobre o exótico', *op. cit.*

Para Carlo Severi,

*os caminhos de artistas, críticos e antropólogos têm se cruzado cada vez com mais frequência. Uma nova atenção aos contextos rituais e usos sociais das imagens tem provocado novas interrogações.*⁷³

Em 1998, a XI Bienal de Sydney ficou sob a responsabilidade do curador inglês Jonathan Watkins, exercendo a função de diretor artístico. Contando com forte estrutura financeira e profissional, Watkins selecionou pessoalmente artistas de todos os continentes, buscando obras que se referissem rigorosamente ao tema do evento, *Every Day*⁷⁴.

A I Bienal de Berlim, realizada em 1997, já surgiu servida por três curadores. Klaus Biesenbach, um dos três curadores do evento, anunciava que pretendia fazer uma bienal *sem megalomias nem temas pré-concebidos, nosso compromisso é pesquisar e exibir um conjunto de artistas que traduzam com eficiência as questões essenciais da arte atual*⁷⁵. Biesenbach é um jovem curador da ex-Berlim Oriental que logo após a queda do muro, em novembro de 1989, fundou e a partir daí dirige a Kunst-Werke Berlin (Instituto de Arte Contemporânea), primeira entidade cultural dessa região a analisar e expor a arte atual, até mesmo a dos novos tempos de integração germânica. Para organizar a primeira bienal berlinense, Biesenbach trabalhou ao lado de Hans Ulrich Obrist, membro da equipe de curadores do Museu de Arte Moderna de Paris, e de Nancy Spector, uma das curadoras do Guggenheim Museum, de Nova Iorque. Na preparação do evento, Biesenbach anunciava suas pretensões:

*Estamos em contato com inúmeras instituições culturais no mundo todo para consultas e debates que vão alimentar a formação dos critérios e o universo de artistas, dentro do qual faremos as escolhas para a exposição. Trabalhamos na contramão da fórmula tradicional estabelecida pelas bienais, que é criar um tema arbitrário e encaixar nele, de qualquer maneira, um elenco de nomes.*⁷⁶

Os três curadores descartaram totalmente as representações por países e os critérios geográficos na seleção das obras, visando driblar as escolhas pelas vias diplomáticas, propondo um trabalho prospectivo que detectasse produções emergentes no cenário artístico mundial⁷⁷.

⁷³ Idem

⁷⁴ BECHARA, Jorge. 'Bienal de Sydney harmoniza arte e realidade', *O Estado de São Paulo*, 07/10/1998.

⁷⁵ Apud MORAES, Angélica de. 'Bienal de Berlim começa em 1997', *O Estado de São Paulo*, 19/07/1996.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Idem.

Os exemplos de Veneza, Kassel, Lyon, Berlin e até mesmo da *Manifesta*, demonstram como é absolutamente inegável o destaque do papel exercido pelos curadores no sucesso ou no insucesso das exposições de arte, na última década do século XX.

A forte presença dos curadores afasta mais ainda as bienais dos tradicionais salões de arte. Para Sheila Leirner:

Um salão é algo assim como uma orquestra que deveria apresentar coletivamente o resultado ordenado de um pensamento musical, mas, ao invés, toca todos os seus instrumentos ao mesmo tempo, por si, emitindo um amontoado dissonante e aleatório de notas. Sem compositor e maestro, o ruído e a incompreensão tornam a apresentação insuportável.⁷⁸

Para a curadora, o salão de arte é um fenômeno típico dos países subdesenvolvidos, que não possuem circuitos suficientes e apropriados de difusão cultural e, menos ainda, têm qualquer tradição curatorial:

O salão organiza-se em torno da comunidade artística, por ela e para ela, como uma quemesse em cidade do interior. Pinçam-se alguns elementos mais proeminentes, que atuarão como júri, estabelecem-se prêmios atraentes que, artisticamente, não significam nada, uma vez que as justificativas para uma agraciação não apenas são relativas como, sobretudo, absolutamente incompatíveis com o declínio dos imperativos dentro da própria arte.⁷⁹

Dentro deste contexto, Leirner diz preferir a intencionalidade crítica, os critérios definidos, à indiferença pragmatista de uma pretensa objetividade típica dos júris de premiação dos salões. Para fugir disso a curadora acredita que não importa se uma exposição se articula por analogia de linguagens, ou se ela é montada por meio do contraponto, contradições e choque. Para Sheila Leirner:

Tanto faz se a montagem é neutra ou ativa, silenciosa ou espetacular. Tanto faz se os critérios forem apenas a vivacidade da obra ou a sua opacidade. O que importa é que haja uma metodologia crítica evidente, capaz de transmitir a mostra ao público, como reflexão, e não como um passeio por uma feira de novidades.⁸⁰

A marcante presença curatorial nas bienais colabora para distingui-la ainda mais do modelo dos salões de arte. São dois formatos que se diferenciam na organização pela existência da crítica e da reflexão. É aí que entra o papel do curador, o agente responsável por esta organização reflexiva. Hoje em dia, a curadoria é algo que está sempre em evidência quando o assunto é uma exposição, seja na mídia, seja nas

⁷⁸ LEIRNER, Sheila. *Arte e seu tempo*. op. cit., p. 250.

⁷⁹ Idem, p. 251.

⁸⁰ Idem.

conversas dos mais afinados com o mundo da arte. Teixeira Coelho prefere observar que *a vida dos curadores complicou-se vastamente nas últimas décadas*⁸¹. A ele resta *sair atrás de uma cola que se supõe necessária para manter juntas as obras que pretende mostrar*. O público *interessa-se em sondar o que as obras têm a lhe dizer individual e pessoalmente, não se preocupando com destilar um discurso totalizante da arte*⁸²; mas o curador necessita *justificar suas propostas*. Para Coelho, a obsessão em dar à exposição um *sentido teleológico* diz mais respeito aos curadores, historiadores, críticos, diretores de bienais e de museus, do que ao anseio do público e dos artistas. Esta idéia fixa pode ser explicada em dois níveis:

*Na ponta menos sofisticada do espectro, a mania de ordenar e classificar na qual somos todos iniciados em nosso processo de educação. E na ponta mais sofisticada, a crença na racionalidade da história – tida como obviamente existente e que pede apenas para ser encontrada.*⁸³

De qualquer forma, o curador é o principal produtor do evento. Para Coelho:

*Quando vamos a uma exposição hoje, uma exposição dessas que têm linha, tema, vamos ver antes o trabalho de um supra-artista, o curador, do que o trabalho de vários artistas que fazem cada um sua obra. Os artistas, estes, são instrumentos para o curador. O curador é o grande artista.*⁸⁴

Há uma forte interferência desse produtor em vários momentos da produção do evento: além da seleção das obras e conceituação da mostra, sua atuação envolve também a montagem, a iluminação e até mesmo o edifício em que se encontram as obras. Os curadores transformaram-se em vedetes e, muitas vezes, a obra do artista acaba fazendo parte de outra obra: aquela proposta pelo curador. Entretanto, no passado, as coisas não eram assim. Rejane Cintrão, jovem curadora do Grupo de Curadoria do MAM-SP, assinala:

*O próprio artista era muitas vezes o curador, montador e vendedor de suas obras. Desta forma, cabiam a ele os critérios para a montagem da exposição. Exposições não institucionais, como a histórica mostra de Courbet realizada no por ele intitulado 'Pavillion du Réalisme', em 1855 ou ainda, no âmbito nacional, a controversa 'Exposição de Arte Moderna' organizada por Anita Malfatti em 1917 e apresentada num salão na rua Líbero Badaró, em São Paulo, são exemplos desta prática do artista.*⁸⁵

⁸¹ COELHO, Teixeira. *Guerras culturais: arte e política no novecentos tardio*. São Paulo, Iluminuras, 2000, p. 219.

⁸² Idem.

⁸³ Idem.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ CINTRÃO, Rejane. 'A arte de expor arte'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Grupo de Estudos em Curadoria*. São Paulo, MAM, 1998, p. 32.

Até os anos 20, segundo a curadora, a maneira de distribuir as obras no espaço seguia o padrão instituído pelo Louvre, em Paris, *ou seja, com as obras ocupando toda a parede, separadas apenas pelas molduras*. Foram os artistas, especialmente Kurt Schwitters, Lissitsky e Marcel Duchamp que contribuíram marcadamente para uma nova *arte de expor arte*. Além disso:

*A mudança do centro cultural mundial de Paris para Nova York, bem como o surgimento do Museu de Arte Moderna de Nova York, em 1929, além de várias galerias a exemplo da Art of this Century, de Peggy Guggenheim foram, acredito, fatores decisivos para algumas mudanças nos conceitos curatoriais e museológicos adotados até então.*⁸⁶

No Brasil, no final dos anos 20, já se verificaram mudanças na organização das exposições tanto no Rio de Janeiro, quanto em São Paulo. O Salão de Maio de 1931, organizado pelo arquiteto Lúcio Costa, no Rio de Janeiro, é um bom exemplo. Ao invés do amontoado de quadros do padrão Louvre, ele propunha uma nova possibilidade de apresentação das obras numa exposição,

*mostrando as pinturas e desenhos localizados lado a lado, seguindo uma linha horizontal, rompendo com a antiga forma acumulativa de apresentar as obras bidimensionais.*⁸⁷

Quando o MAM de São Paulo começa a organizar suas primeiras exposições em 1949, muitas delas já eram montadas dentro desta visão horizontal e linear que adotava, muitas vezes, a utilização de painéis no lugar das paredes como suporte. Provavelmente uma exigência dessa nova forma de expor, que demandava uma metragem linear maior. Segundo Rejane Cintrão:

*o problema é que o painel foi adotado de tal forma que os arquitetos passaram a realizar projetos para museus cujas salas de exposição simplesmente aboliram a utilização das paredes.*⁸⁸

O olhar contemporâneo, assim, estaria adaptado à esta horizontalidade quase cartesiana depois de décadas de longas caminhadas nas salas de exposições e museus. Apesar disso, Tadeu Chiarelli, curador do MAM-SP aponta:

*Embora nem sempre o grande público se dê conta, por trás de uma exposição de arte existe todo um trabalho conceitual e operacional, envolvendo profissionais das mais diversas áreas encabeçados, costumeiramente, pela figura do curador.*⁸⁹

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Idem, p. 34.

⁸⁸ Idem.

⁸⁹ Idem, p. 32.

Este curador pensa no conceito da mostra a ser exibida, escolhe as obras e estabelece os contatos institucionais para a sua realização, determina as maneiras de expor as obras e o seu suporte, pensa na iluminação e na cor das paredes e outros detalhes que nem sempre são perceptíveis ao grande público. Cabe a este profissional criar condições para que o público possa perceber novas possibilidades de apreciação das obras de arte, recontextualizando-as, constantemente, através do diálogo com outras obras ou significados.

Existem basicamente dois tipos de curadores ⁹⁰: o *curador independente*, mais ligado, normalmente, às áreas de história e/ou crítica de arte e que concebe exposições autônomas, não necessariamente ligadas a uma instituição; e aquele ligado diretamente a uma instituição museológica ou a um acervo, normalmente alguém formado nas áreas de história e/ou teoria da arte. Se a instituição possui um acervo reduzido, apenas um curador geral se dedica a preservar o acervo existente, estudá-lo, ampliá-lo e exibi-lo; se o acervo for ampliado, o corpo curatorial aumenta visando o aprofundamento do estudo sobre as obras e sobre a preservação, assim como a melhor maneira de exibi-las no quadro geral da programação.

Algumas instituições, entretanto, não possuem um quadro fixo de curadores e trabalham com os independentes. Muitas vezes, o trabalho curatorial desta espécie sofre severos questionamentos, principalmente quando o curador está vinculado ao mercado artístico. No limite, a escolha de um *marchand* para curar uma exposição de arte pode colocar sob suspeita os critérios curatoriais, pois imagina-se que o *marchand* poderia sobrepor critérios comerciais ao olhar crítico. Na verdade estas duas esferas são hoje muito interpenetradas, sendo difícil separar as duas funções. O próprio Masp teve como seu criador e diretor Pietro Maria Bardi, que foi um *marchand* notável e também organizou grandes exposições. Em vários outros museus do mundo, *marchands* tornaram-se curadores. É o caso do Museu de Artes Primeiras, sobre arte africana e pré-colombiana, sediado no Louvre (Paris), cujo curador é Jacques Kerchache, grande *marchand* de arte africana. No caso da Bienal de São Paulo, o curador afirmou em 1998 (XXIV Bienal) que naquela edição não houve a interferência de galeristas ⁹¹.

Até os anos 70, os curadores estavam basicamente ligados à atividade museológica de lida com o acervo e sua função não era muito bem definida, confundindo-se com a figura do diretor do museu, responsável também pela gestão administrativa e articulações políticas. Entretanto, as grandes exposições comemorativas

⁹⁰ Idem.

⁹¹ Herkenhoff, palestra proferida no SESC-Pinheiros, São Paulo, em 28/10/1998.

ou os grandes eventos artísticos, como a Bienal, por exemplo, já possuíam seus curadores que, com pouca notoriedade, eram conhecidos como *operadores culturais*. No caso da Bienal isso passou a acontecer especialmente a partir de 1977, quando o Conselho de Arte e Cultura foi criado, mesmo ano em que Ciccilo faleceu. Chiarelli aponta:

Com o processo de espetacularização destes eventos – que a cada edição tornavam-se mais e mais impressionantes pela quantidade de obras, pelo caráter cenográfico e espetacular – a figura do curador convidado a concebê-la e organizá-la foi aos poucos ganhando um destaque cada vez maior, em alguns casos chegando a ofuscar as obras e os artistas participantes da mostra.⁹²

Nos anos 90, a separação entre as funções administrativas e as puramente curatoriais torna-se mais clara, no que diz respeito às instituições museológicas. Segundo Chiarelli⁹³, a revitalização experimentada pelo MAM de São Paulo, na segunda metade da década de 90, deve-se a esta revisão da divisão do trabalho interno. Com a chegada de Milú Villela à presidência da instituição houve uma profissionalização do museu, que passou a ser organizado ao redor de três funções: a presidência, a curadoria e a superintendência administrativa. As atividades são distribuídas: Chiarelli e sua equipe cuidam das questões curatoriais, o superintendente se encarrega da administração geral e a presidente cuida das estratégias políticas e de financiamento, assim como das relações institucionais. Esta estrutura não é muito comum à maioria dos museus. O MASP, por exemplo, concentra muitas destas funções na pessoas do presidente.

Mas, para além destas questões administrativas internas, não se pode deixar de apontar que o cenário do museu tem mudado bastante desde os anos 80, quando a explosão de público na Europa e nos EUA transformou estas instituições e suas atividades. A *museumania*, nas palavras de Andreas Huyssen, incorpora definitivamente os museus à cultura de massa:

O papel do museu como um local conservador elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, como um lugar de um 'mise-en-scène' espetacular e de exuberância operística.⁹⁴

Dentro deste contexto, a função do curador torna-se cada vez mais importante na montagem deste cenário. Ainda para Huyssen:

⁹² CHIARELLI, Tadeu. 'As funções do curador, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Grupo de Estudos em Curadoria do MAM'. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Grupo de Estudos em Curadoria*. op. cit., p. 14.

⁹³ Depoimento de Tadeu Chiarelli à autora, em São Paulo, 30/05/2000.

⁹⁴ HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997, p. 223.

'curar' hoje não significa desempenhar a função de 'guardião' de coleções ... mas significa mobilizar coleções, colocá-las em ação nas paredes dos museus particulares.⁹⁵

As bienais, que por sua natureza sempre se constituíram como espetáculo, tiveram a partir dos anos 80 uma recuperação de seu prestígio e aumento considerável de público. Paralelamente a isso, os curadores passaram a ocupar cada vez mais espaço dentro da esfera de poder destas instituições. São eles os responsáveis pela mobilização das coleções e a ocupação das paredes das exposições por obras que dialogam entre si.

Ponha-se no lugar do curador: qual é o prazer de amar uma Bienal? É ter um determinado raciocínio que vai ser trabalhado através das obras de arte. A produção intelectual do curador é isso: um pensamento. O fato de que existe um pensamento é questionado e é por isso que existem vertentes que consideram que uma exposição temática é menos importante. Mas é preciso identificar claramente para um público massivo aquilo que ele vem buscar. O público pode não conhecer o assunto, mas é inteligente, e quando ele começa a perceber a inteligência da proposta, o cuidado com que as coisas são postas, que as coisas não são gratuitamente colocadas, ele se gratifica e tem um prazer em descobrir.⁹⁶

Na XXIV Bienal de São Paulo (1998) um dos principais nomes, sem dúvida, foi Paulo Herkenhoff, curador geral da mostra. Pela primeira vez na história deste evento, alguém nascido fora de São Paulo se responsabilizaria pela concepção e montagem da principal mostra paulistana. Herkenhoff, carioca, na época com 48 anos, foi artista plástico nos anos 70, crítico de arte e administrador cultural, antes de se tornar curador independente. Passando da prática da arte para a reflexão sobre ela, Herkenhoff abriu caminho para consolidar o nome como administrador cultural. De 1983 a 1985, foi diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap) da Funarte. De 1985 a 1990, foi coordenador de arte do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Como curador, entre outras coisas, foi assistente para a América do Sul da 9ª *Documenta* de Kassel em 1992 e, antes da curadoria geral em 1998, trouxe pela primeira vez ao país a obra de Louise Bourgeois, que apresentou em sala especial na XXIII Bienal de São Paulo (1996). Alguns meses após o término da Bienal de 1998, Herkenhoff assumiu o cargo de curador-

⁹⁵ Idem, p. 232.

⁹⁶ Depoimento de Evelyn Ioschpe à autora, em São Paulo, 27/11/1998.

adjunto no Departamento de Pintura e Escultura do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, instituição proprietária da maior coleção de pinturas e esculturas modernas do mundo, com cerca de 3.200 obras. Pela primeira vez o MoMA convidava um curador não americano para lá desenvolver suas atividades e, para a surpresa geral, era um latino-americano. Por um período de três anos (renováveis), Herkenhoff mudou-se do Rio de Janeiro para Nova Iorque com a missão de trabalhar sobre o acervo de arte latino-americana do museu, reorganizando sua reserva técnica e promovendo mostras. Em junho de 1999, o MoMA de Nova Iorque anunciou a compra de cinco desenhos do artista paulista Leonilson. Paulo Herkenhoff intermediou as negociações do museu com o Projeto Leonilson, responsável pela catalogação e preservação da obra do artista, morto em 1993. Em decorrência desta intermediação, o Comitê de Acervo do museu aceitou a doação de um bordado do artista. Segundo Herkenhoff:

quando instituições como o MoMA e o LACMA aceitam a doação ou compram uma obra, não é por diplomacia cultural, não o fazem para guardá-la. O museu, ao aceitar 'presentes', procura comprar outras obras do mesmo artista assim que o processo de doação está prestes a ser ratificado.⁹⁷

Durante o trabalho de Herkenhoff na Bienal de São Paulo muito se falou do poder, quase ditatorial, do curador e do destaque por ele adquirido, superando até o destaque dado à produção artística propriamente dita. Tadeu Chiarelli lembrava, entretanto, que Herkenhoff iniciou sua carreira como artista e:

é inegável a sua capacidade poética, não apenas como curador, mas como profissional. Ele pode ter transferido para esta atividade de curadoria muito de uma sensibilidade artística que possui. Mas este é um caso específico do Herkenhoff, não é a regra entre os curadores.⁹⁸

Teixeira Coelho preferiu considerar o trabalho de Herkenhoff pelo prisma do *curador-ficcionista*, aquele que opta por montar ficções, *caso ainda se sinta obrigado a procurar uma costura para o que mostra*. Para Coelho:

Ficções são instigantes, não precisam revestir-se com roupas maiores do que elas. Um curador-ficcionista (e nada de depreciativo neste rótulo, pelo contrário) já se justifica bastante, porque é o que mais próximo está do artista.⁹⁹

⁹⁷ Apud OLIVA, Fernando. 'Leonilson ganha o MoMA', *Folha de São Paulo*, 02/06/1999.

⁹⁸ Depoimento de Tadeu Chiarelli à autora, em São Paulo, 30/05/2000.

⁹⁹ COELHO, Teixeira. *op. cit.*, p. 220.

Com a Antropofagia, o *ficcionista Herkenhoff* teve sua tese:

*Ele pensou cada metro quadrado desta exposição e parece preparado para justificá-la em cada uma de suas linhas. Teve a ambição necessária para fazê-lo e perseguiu seu plano até o fim. Já é muito e deve ser reconhecido.*¹⁰⁰

Como vimos, os curadores, na Bienal, são escolhidos pelos presidentes da Fundação. Para Júlio Landmann, o presidente tem que definir a forma como vai atuar: curadoria, pool de curadores, comitê cultural ou qualquer outro sistema que o presidente decida. Para ele, *a coisa mais importante na função de um presidente de Bienal é saber escolher seu curador*¹⁰¹; durante sua gestão buscou atuar de modo que a própria Bienal tivesse a responsabilidade pela escolha dos artistas. Ele aponta, entretanto, a necessidade da separação entre a parte administrativa e a curadoria do evento. Segundo ele, no passado, outras presidências gostavam de misturar estas duas funções, mas durante a sua gestão a separação foi mantida. No entanto, a escolha do curador foi dele:

*Obviamente eu tive que escolher uma pessoa que refletisse aquilo que eu gostaria, pois senão eu poderia até não interferir, mas em compensação ficaria louco com uma pessoa fazendo coisas que não concordo.*¹⁰²

Cumprindo, então, esta sua função, Landmann diz ter tido a felicidade de convidar Herkenhoff para a curadoria. Durante a XXIII Bienal, quando era diretor da Fundação e *nem passava pela sua cabeça ser presidente*, encontrou com um amigo que era o curador da Argentina, durante um almoço, que disse:

*Se um dia você tiver que dar para algum presidente uma idéia sobre um curador para a Bienal, há um homem na América Latina que é fantástico. Ele é brasileiro e se chama Paulo Herkenhoff.*¹⁰³

Depois, Landmann veio a conhecer Herkenhoff na mesma XXIII Bienal. Quando foi eleito para a presidência, a primeira pessoa que convidou para ir à sua casa foi ele:

Coincidiu que as idéias minhas eram exatamente as mesmas que a dele. Foi uma coisa inacreditável aquela noite, pois eu dizia: para mim educação é fundamental e a Bienal nunca teve uma diretoria para isso. Eu vou criar uma, você topa fazer isso? Ótimo. Quem você tem em mente? Evelyn Ioschpe. Ótimo, é quem eu tinha pensado. Outra coisa: eu não gosto de países, portanto eu quero dar muito menos valor à nacionalidade e muito mais valor à pessoa. Quero que haja uma área brasileira separada e um catálogo brasileiro. E ele concordou. Fomos indo, ponto a

¹⁰⁰ Idem.

¹⁰¹ Depoimento de Júlio Landmann à autora, em São Paulo, 13/02/2001.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ Idem.

ponto. *Propus que partíssemos de um conceito, e não de uma tema. E mais: queria que fosse uma coisa brasileira ou latino-americana. Ele adorou!*¹⁰⁴

Para descrever sua relação com o curador, Júlio Landmann resume:

*Eu propus estas fundações rígidas para o Paulo e disse: daqui para cima Paulo, você só me avisa o que vai fazer. Eu sou totalmente flexível, desde que você não mexa nestes conceitos básicos.*¹⁰⁵

Passado um mês, no dia 10 de maio, eram umas dez horas da noite, ele me ligou e disse: 'Antropofagia, pense nisso'. E desligou o telefone. Eu fiquei fascinado.¹⁰⁶

Segundo Herkenhoff, *fazer curadoria é um processo de escolha, de escolha política*¹⁰⁷ mas, em princípio, isso não teria nada a ver com poderes ditatoriais ou busca de auto-promoção, mas estaria ligado às atividades desta função. Além das funções tradicionais do curador, o curador geral da Bienal também é, atualmente, o gerenciador de um sistema muito grande, a começar pela coordenação de uma equipe de dezenas de curadores de várias partes do mundo e, no limite, da definição do projeto educacional como uma das bases de sustentação de todos os projetos da mostra. Foi Herkenhoff quem, pessoalmente, escolheu e indicou Evelyn Ioschpe para a diretoria de educação da Fundação Bienal.

Para além desta discussão acerca dos poderes curatoriais, o crítico de arte paraguaio Ticio Escobar, prefere dizer que o trabalho curatorial implica em optar por uma narrativa¹⁰⁸. Seguindo a mesma linha, para Chiarelli:

*toda exposição é uma interpretação. Nenhuma exposição é isenta de uma interpretação: a maneira como ela surge, como ela é concebida e como ela se configura no espaço a faz uma interpretação de um dado material e cultural. O que nós temos são organizadores, ou curadores, que vão tentar pontuá-la de maneira mais autoral ou menos autoral, essa interpretação. Isso vai variar de curador para curador.*¹⁰⁹

Se toda curadoria é uma interpretação, ela é uma atividade da crítica. A crítica pode ser feita na concepção da exposição e da escolha das obras. É um campo não só do crítico, mas onde o crítico pode atuar. Para a curadora Sheila Leirner, entretanto, a

¹⁰⁴ Idem.

¹⁰⁵ Idem.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ Palestra proferida por Paulo Herkenhoff no seminário *Artelatina*, realizado MAM-RJ, em conjunto com a UFRJ, em 07/11/2000.

¹⁰⁸ Palestra proferida por Ticio Escobar no seminário *Artelatina*, realizado MAM-RJ, em conjunto com a UFRJ, em 07/11/2000.

¹⁰⁹ Depoimento de Tadeu Chiarelli à autora, em São Paulo, 30/05/2000.

função do curador não se confunde com a do crítico tradicional, nem com a do artista que cria as obras:

*A figura do diretor (curador) não aparece como a do crítico, historiador ou pesquisador tradicional, embora deva se mover dentro desses campos. Mas também não aparece como um 'superartista' que desvirtua a natureza genuína da produção artística. Aqui, o curador é o crítico colaborador do artista ... um mediador entre o mundo exterior e o modelo interior, entre a vida cotidiana e a criação artística, entre a banalidade e a poesia.*¹¹⁰

A montagem das duas últimas bienais dos anos 90

*Quando a Bienal estava abrindo, a eletricidade que estava no ar dentro desta casa era uma coisa indiscutível. É uma excitação e um nervosismo que diz respeito à preparação de um evento muito grande, mas que também tem a ver com a quantidade de informação que está rolando no mesmo lugar.*¹¹¹

Com a introdução do espaço museológico climatizado, em 1994, a área 'nobre' da Bienal deixou de ser o primeiro andar e passou a ser o terceiro, local onde as mostras históricas se alojaram confortavelmente. Em decorrência disso, a XXIII edição, em 1996, introduziu uma série de mudanças relativas ao fluxo do público na exposição. O jornal *O Estado de São Paulo* registrou que:

*Quando a XXIII Bienal Internacional de São Paulo foi aberta ao público ontem, pontualmente às 9 horas, pelo menos 30 pessoas já formavam fila na porta do pavilhão, no Parque do Ibirapuera. Os visitantes foram direto ao 3º andar do prédio, onde fica o Espaço Museológico. Ali estão as obras mais famosas da exposição, de artistas como Picasso, Goya, Munch e Andy Warhol.*¹¹²

Este rumo certo dos visitantes ao terceiro andar não dizia respeito apenas aos interesses destas pessoas, mas era um direcionamento imposto: ali ficava a entrada da exposição. A visitação, assim, começava, forçosamente, pela mostra histórica. O público

¹¹⁰ LEIRNER, Sheila. 'Introdução'. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XIX Bienal Internacional de São Paulo – catálogo geral. op. cit.*, p. 17.

¹¹¹ Depoimento de Evelyn Ioschpe à autora, em São Paulo, 27/11/1998.

¹¹² BARONE, Vanessa. 'Obras famosas atraem visitantes da Bienal', *O Estado de São Paulo*, 06/10/1996.

comprava ingressos com hora marcada para entrar naquele privilegiado espaço e tinha cerca de uma hora para percorrê-lo. Toda a estrutura daquela edição de 1996 foi montada a partir do privilegiamento daquele segmento, desde a publicidade veiculada até a venda de ingressos. Neste ponto, a Bienal introduziu uma novidade: a venda de ingressos por telefone, também com hora marcada. O objetivo da inovação era evitar as longas filas que se formavam na porta do pavilhão nas mostras anteriores, além de controlar o fluxo de pessoas na parte refrigerada, visando manter as condições de umidade e refrigeração exigidas para as obras históricas. Apenas cerca de 800 pessoas podiam permanecer naquele espaço ao mesmo tempo. A concentração de estrelas das artes visuais é que causou a cautela, principalmente por conta das imensas filas nas exposições de Rodin na Pinacoteca do Estado, e a de Monet no Masp em 1995. Havia ainda outras duas categorias de ingressos: os de livre acesso, mais caros, que podiam ser usados a qualquer horário, respeitando o limite de uma hora no Espaço Museológico; e os escolares, gratuitos para a rede pública de 1º e 2º graus. As escolas particulares não escaparam do pagamento, mas puderam visitar a exposição em qualquer horário e contar com monitorias especializadas.

Já na edição de 1998, a empresa Ductor Implantação de Projetos era responsável pelo sistema de catracas eletrônicas da Bienal. O economista Fábio Mateus, responsável por operar o computador, afirmou que o programa possibilitava saber quantas pessoas estavam na Bienal a qualquer instante, além de somar todos os visitantes também a qualquer momento¹¹³. Devido ao tamanho do *Núcleo Histórico*, que comportava um número restrito de visitantes a cada hora, a Bienal limitava a venda de ingressos a este número, o que daria, no máximo, 9.600 pessoas por dia; se ficasse sempre lotada, ao final do evento alcançaria a marca de 566.400 pessoas. Apesar desta tecnologia no controle do público, a Fundação Bienal recusava-se a divulgar o número de visitantes à imprensa. Na edição anterior, a XXIII, que também contou com catracas eletrônicas e alcançou 398.879 espectadores, Edegar Cid Ferreira afirmou que os números da Bienal de 94 (544 mil) não eram confiáveis por não serem contabilizados eletronicamente. Ao que parece, a introdução da tecnologia no controle do fluxo de visitantes pôs um fim no superdimensionamento das visitas às exposições.

Os 4.000 m² refrigerados do terceiro andar abrigavam, em 1996, quase US\$ 500 milhões em obras. Nesta situação, todo cuidado é pouco: havia um segurança para

¹¹³ FINOTI, Ivan. 'Bienal esconde números e diz que público até agora é de 200 mil', *Folha de São Paulo*, 21/11/1998.

cada sala especial. A XXIII Bienal, que custou US\$ 12 milhões, gastou US\$ 2 milhões em seguros. US\$ 800 mil só com as obras de Picasso¹¹⁴.

Foram cerca de 90 dias de preocupações, esforço e busca da perfeição. A afirmação é do supervisor de montagem, Guimar Morelo, responsável pela equipe dos serviços 'barra pesada' - pintura, marcenaria, transporte de obras. O resultado foi 'a maior Bienal da história das Bienais', segundo anunciava sua publicidade. Apesar das dez horas diárias de trabalho, meia hora antes da abertura da XXIII Bienal, funcionários terminavam de passar, em frente do portão principal, camadas de cimento com uma cola especial para tapar buracos. Segundo o gerente de eventos da Bienal, Romão Pereira, entre as exigências curiosas dos participantes, estavam 300 quilos de terra vermelha para um artista de Porto Rico e 40 metros de espelho requisitados pelo norueguês C. Lemmerz. Para a surpresa dos montadores, depois de todo o cuidado no transporte dos espelhos, ele quebrou tudo para usar os cacos.

A equipe de monitores programou diferentes roteiros adaptados de acordo com o perfil de cada grupo. Além dos roteiros básicos de visitação, outros roteiros personalizados poderiam ser considerados levando-se em conta o trabalho que o professor estivesse desenvolvendo na sala de aula. As escolas beneficiadas por esse programa receberam apostilas sintetizando a exposição. Durante todo o mês de outubro houve aulas gratuitas para professores interessados em conhecer a bienal e sugestões para apresentar a seus alunos¹¹⁵.

A sala especial dedicada a Picasso ocupou uma área superior a 400 metros quadrados, a maior do espaço museológico climatizado. Alguns dias antes da abertura da mostra, os principais organizadores da XXIII Bienal de São Paulo, reuniram-se no pavilhão do Ibirapuera para abrir as caixas que vieram da França trazendo 18 pinturas de Pablo Picasso, e verificar se chegaram em perfeito estado. O valioso carregamento, que chegou no Aeroporto de Viracopos, em Campinas, só pôde ser aberto no dia seguinte, porque as rigorosas normas de segurança exigiam que se esperasse 24 horas antes de retirar as telas da embalagem¹¹⁶.

A primeira obra a ser pendurada nas paredes da XXIII Bienal de São Paulo foi um auto-retrato do artista pop Andy Warhol. Outro artista, o pintor e escultor Fernando Bento, cuidou da instalação da tela, no terceiro andar do pavilhão da Bienal. No espaço

¹¹⁴ MEDEIROS, Jotabê. '23ª vai vender ingressos por telefone', *O Estado de São Paulo*, 18/08/1996.

¹¹⁵ VIEGAS, Camila. 'Bienal vende ingressos por telefone e metrô', *O Estado de São Paulo*, 19/09/1996.

¹¹⁶ 'Bienal recebe 18 obras de Picasso', *O Estado de São Paulo*, 22/09/1996.

museológico também estava em fase de montagem a sala do norueguês Edward Munch. O diretor do museu Henie-Onstad Art Center, Per Hovdnakk, cuidava dos quadros como se fossem bebês recém-nascidos¹¹⁷. O esquema de segurança para entrar na sala era rígido. O valor e o alto seguro das telas justificava que ninguém fosse admitido no espaço sem crachá e autorização específica.

A inauguração oficial da XXIII Bienal de São Paulo foi realizada em uma noite de sábado, para convidados. Essa abertura arquivou no passado a festa de caráter mais popular, que costumava começar na manhã de domingo, onde jovens artistas performáticos se superavam em exotismos para chamar a atenção do numeroso e descontraído público presente. Em 1996, assim como na primeira Bienal em 1951, a festa assumiu a face de uma recepção privada. Foram expedidos 2 mil convites especiais, engrossados, de última hora, com telegramas da Fundação Bienal convocando protagonistas importantes, esquecidos pelo *mailling*.

Poucos minutos antes da inauguração, operários montadores, ajudados por duas empilhadeiras, lutavam para colocar o pesado submarino de metal, do artista Panamarenko, na rampa de acesso ao primeiro andar. Antecedendo os 45 minutos de discursos oficiais, o trabalho dos montadores animou o ambiente de espera, constituindo-se numa espécie de performance involuntária.

*Imaginem Fitzcarraldo carregando o seu navio para a montanha e terão a imagem do fôlego com que a equipe levantou essa estrutura. A Bienal é uma nau gigante, complexa, cheia de meandros, percursos e pequenas vitórias. O seu erguimento tem muito a ver com a Utopia. E sua própria organização é o reflexo da situação multifacetada que ela enfoca.*¹¹⁸

A montagem da XXIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1998, não ficou livre dos problemas da XXIII. Há menos de uma semana da abertura do evento, apenas uma das mostras participantes das aguardadas salas especiais estava montada: somente o conjunto de 23 pinturas a óleo do venezuelano Armando Reverón estava finalizado no espaço. Algumas das principais atrações daquela edição estavam dentro de caixas, aguardando a chegada de seus curadores, ou em processo de montagem, como as peças

¹¹⁷ GONÇALVES Fº, Antônio. 'Warhol é primeira obra na parede da Bienal', *O Estado de São Paulo*, 17/09/1996.

¹¹⁸ LEIRNER, Sheila. *Arte e seu tempo. op. cit.*, p. 234.

de Matisse, Rodin, Bacon, Louise, Goya, Mondrian e Van Gogh. Segundo a museóloga Eloise Ricciardelli, responsável pelo espaço climatizado, o terceiro andar do pavilhão havia recebido, até então, cerca de 200 caixas, cada uma contendo uma ou mais obras. Paulo Herkenhoff, o curador geral, afirmava que não havia como prever o número de peças que participariam das salas especiais, mas acreditava que até a abertura as salas especiais somariam 600 obras de arte. Segundo Landmann, foram necessários cerca de 120 vãos para trazer as levas internacionais de obras. A Bienal de 1998 não teve problemas alfandegários, pois, segundo Paulo Mendes da Rocha, arquiteto responsável pelo projeto da mostra, a mobilização da montagem da Bienal incluiu a atuação de fiscais da alfândega dentro do prédio ¹¹⁹.

Segundo o presidente da Fundação Bienal em 1998, Julio Landmann, *quase todas as obras do Núcleo Histórico chegaram apenas quatro dias antes da abertura*. Os complexos contratos de seguro do mundo das artes estariam por trás do curto espaço de tempo entre a chegada das peças emprestadas de museus, colecionadores particulares e instituições culturais internacionais, e a sua exposição. Para o presidente, a mostra de 1998 teria tido esta dificuldade a mais na montagem, pois na edição anterior apenas o quadro *O grito*, de Munch, teria chegado ao Brasil sob estas condições. Apenas no *Núcleo Histórico* encontrava-se um conjunto de peças avaliadas em US\$ 500 milhões ¹²⁰. Os empréstimos internacionais foram feitos mediante taxa sobre apólices já existentes, enquanto que as obras pertencentes a brasileiros – como as 34 Tarsilas, os 4 Van Goghs, os 37 Volpis e o único Magritte – foram seguradas especialmente para a mostra pela Bradesco Seguros, uma das quatro patrocinadoras da exposição. Segundo João Régis, vice-presidente da empresa, as 334 obras de colecionadores nacionais consumiram R\$ 180 mil para cobrir a segurança de empréstimos avaliados entre R\$ 1,15 milhão e R\$ 35 milhões ¹²¹.

A Bienal de 1998 eliminou a compartimentalização, trouxe poucas paredes divisórias e tentou refletir, na organização espacial, o conceito Antropofagia por meio da relação entre a arquitetura do prédio e os trabalhos expostos, buscando traduzir para o

¹¹⁹ WEISS, Ana. 'Bienal inicia montagem de salas especiais', *O Estado de São Paulo*, 27/09/1998.

¹²⁰ Segundo o jornal *O Estado de São Paulo*, as cinco telas de Eckout estavam avaliadas em US\$ 40 milhões; o conjunto de Van Gogh cotadas em torno de US\$ 120 milhões; a série de Francis Bacon em US\$ 20 milhões. O valor das apólices pode variar entre 0,1% e 3% do preço das peças e a imprecisão das cifras é consequência de divergências entre os especialistas. In: WEISS, Ana. 'Mostra reúne a mais cara coleção da sua história', *O Estado de São Paulo*, 05/10/1998.

¹²¹ WEISS, Ana. 'Mostra reúne a mais cara coleção da sua história', *O Estado de São Paulo*, 05/10/1998.

espaço do Pavilhão do Ibirapuera as idéias do curador-geral. A idéia do projeto arquitetônico da mostra não era aparecer, mas sim amparar da melhor maneira possível o conceito. Essa fisionomia dependeu, em grande parte, do trabalho do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, responsável por emoldurar o espetáculo das XXIII e XXIV bienais de São Paulo e também autor do projeto do prédio do Museu Brasileiro da Escultura (MuBE) e da reforma da Pinacoteca do Estado. Meses antes da abertura do evento em 1998, o arquiteto reunia-se diariamente com o curador geral em uma pequena sala do pavilhão, onde já se encontravam as primeiras maquetes do que seria feito do Pavilhão do Ibirapuera a partir de agosto, mês do início da montagem. Juntos, os dois definiam os detalhes dos espaços de visitação da mostra, a começar pelo planejamento geral como base para a meta do detalhamento máximo, ou seja, o local exato de cada obra. Mendes da Rocha, que desenha o projeto com a colaboração de apenas dois arquitetos ex-alunos seus, classificou seu papel na XXIV Bienal como *uma contribuição meramente técnica*¹²². Mesmo antes do início da montagem, na metade de agosto, as salas climatizadas no terceiro andar já estavam com os seus espaços bem definidos na cabeça do arquiteto, que aguardava somente a chegada das obras para ganhar a conformação definitiva. Como este espaço receberia peças importantes, como as de Francis Bacon, Van Gogh, Piero Manzoni, Alfredo Volpi, Hélio Oiticica e Tarsila do Amaral, entre muitos outros, uma atenção bastante especial foi despendida ao planejamento do fluxo de visitação, buscando, ao mesmo tempo, evitar compor as salas como nichos isolados. Segundo o arquiteto:

*É um trabalho de uma equipe muito grande. Na bienal nenhuma decisão é tomada isoladamente. Ainda temos de lidar com os pilares das salas, como em uma espécie de dança dos vampiros. E não adianta procurar as soluções no papel. Tudo tem de estar na cabeça. O momento da montagem é como uma final de Copa do Mundo: o imprevisível faz parte.*¹²³

Apesar de definir sua contribuição como 'meramente técnica', o arquiteto não esconde sua interferência quase que curatorial na montagem da exposição. Durante a XXIII Bienal, em 1996, Paulo Mendes da Rocha propôs que as obras de Basquiat ocupassem um local de passagem dentro do *Núcleo Histórico*:

*Essa idéia foi minha. Tive de insistir bastante com o curador das obras de Basquiat para colocar as obras dele naquele local. Era interessante não só por se tratar de um espaço de passagem. Pusemos Basquiat, um moleque, exatamente entre a Louise Bourgeois e a Gego, duas velhotas. Achei que por essa razão eles tinham de ficar juntos e o curador acabou concordando.*¹²⁴

¹²² Apud WEISS, Ana. 'Mendes da Rocha revela sua arquitetura antropológica', O Estado de São Paulo, 27/07/1998.

¹²³ Idem.

¹²⁴ Idem.

*O ideal é que as pessoas saiam da bienal sem notar que houve um planejamento arquitetônico.*¹²⁵ – Paulo Mendes da Rocha.

Apesar de todo este esforço, a impossibilidade de um planejamento detalhado e seguro trazia bastante insegurança aos responsáveis pela mostra, propiciando um clima de tensão, principalmente na área reservada à mostra *Roteiros...*, no segundo andar do Pavilhão. Na corrida contra o tempo, os mais prejudicados eram os artistas que trabalhavam com instalação, pois precisavam ocupar um espaço com materiais diferenciados. Na véspera da abertura, muitas coisas ainda estavam no chão ou encaixotadas. Bart de Baere, curador para a Europa, afirmou que a língua é um dos problemas, já que a maioria das pessoas envolvidas com a montagem não fala inglês:

*Há duas bienais acontecendo aqui. Uma, a dos artistas e suas obras. E a outra, técnica, de montadores e eletricitas. Só que as duas não se comunicam. Está fora do meu controle.*¹²⁶

Além destes problemas de comunicação, a montagem implica ainda em vencer as distâncias do pavilhão, que tem 36 mil m². Por isso a montagem de um trabalho na Bienal pode ser bastante estressante, também para o artista.

Em 1998, o atraso na montagem era maior na área reservada à África: Soly Cissé, do Senegal, dizia que a Bienal teria perdido duas das suas obras. Elas teriam viajado com ele no mesmo avião, até Cumbica, e estariam no depósito, mas até o início da Bienal não as havia encontrado. Os africanos reuniram-se, dois dias antes da abertura da mostra, com Paulo Herkenhoff, para resolver as pendências. Uma delas era resolver onde colocar a obra de Abdoulaye Konaté (Mali) que estava sendo retirada de seu espaço original, pois o português Cabrita Reis teria invadido uma área não prevista, com sua parede pintada de amarelo, interferindo no trabalho do africano. A artista Abigail Hadeed (Trinidad e Tobago) afirmava que o planejamento e a planta de sua instalação haviam sido enviadas em junho para a Bienal, mas que nada havia sido feito com antecedência pela equipe de montagem. Mesmo assim, com humor, atribuía os problemas ao *clima Carnaval do Brasil. é aquela bagunça, mas no fim dá certo.*¹²⁷

A abertura da XXIV Bienal Internacional de São Paulo foi uma grande festa transmitida ao vivo pela TV Cultura de São Paulo. Como acontece todos os anos,

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Apud OLIVA, Fernando. 'Bienal pode abrir ainda em obras', *Folha de São Paulo*, 02/10/1998.

¹²⁷ Idem.

enquanto os convidados chegavam por um lado os montadores martelavam de outro. Quando as portas do Pavilhão foram abertas ao público, o que se viu foi um pequeno exército de pessoas credenciadas trabalhando nos três andares do prédio. Emissoras de TV brasileiras e estrangeiras buscavam as melhores imagens, enquanto os faxineiros cuidavam de retirar os últimos vestígios da festa de abertura do evento para cerca de 10 mil convidados. O quadro *Le Moulin de la Gallet*, de Van Gogh, só chegou ao parque do Ibirapuera às 22h00min, quando os convidados já passeavam pelos corredores da Bienal¹²⁸.

Os conflitos 'territoriais' continuavam: Oswaldo Gonçalves, curador da exposição de Cecílio Thompson, artista representante do Paraguai, acusava a administração do evento de ter trocado seu lugar de exposição com o artista da Suíça. Para denunciar a mudança ao público, Gonçalves pôs uma placa ao lado da obra em que se via uma planta do térreo do Pavilhão marcando o ponto onde o artista paraguaio deveria estar. Na placa lia-se: *Como podem ver na planta, comeram nosso lugar*¹²⁹.

Quem não gostou nem um pouco da festa de abertura da Bienal foi a dupla de artistas porto-riquenhos Allora e Calzadilla, que passou toda a manhã do dia seguinte (previsto para a abertura ao público) limpando sua obra, *Pista de Dança Carvão*. A obra, que trazia imagens de pessoas dançando, deveria ser pisada pelo público, mas apenas com proteção nos sapatos, para que a obra durasse os dois meses do evento. Mas na festa para convidados o público pisoteou, jogou cinzas de cigarro e derrubou bebidas.

Na primeira noite aberta ao público (sábado, 03/10/1998) o telhado da Bienal não resistiu a uma forte chuva de granizo que atingiu o Parque do Ibirapuera. O temporal danificou o prédio da Bienal e provocou pontos de alagamento no Pavilhão, provocando o fechamento da exposição no seu primeiro domingo, dia de maior frequência de público. Do lado de fora do Pavilhão era possível ver as telas encostadas nas vidraças, mas o presidente da Bienal, Júlio Landmann, afirmava que nenhuma obra havia sofrido danos, a não ser pelos dois vidros que protegiam as fotografias da norte-americana Sherrie Levine, localizadas no segundo andar e os desenhos em carvão sobre madeira (localizados no térreo) que foram danificados e que tiveram que ser recuperados, pela segunda vez, pelos artistas de Porto Rico Allora e Calzadilla. Com o aumento da chuva, o *Núcleo Histórico* (localizado no último andar e alvo da maior preocupação) e todo o Pavilhão foi evacuado para que as obras fossem retiradas ou protegidas. A imprensa só

¹²⁸ 'Tempestade provoca estragos na Bienal', *Jornal do Brasil*, 05/10/1998.

¹²⁹ GAMA, Júlio. '24ª Bienal de São Paulo começa com protesto', *O Estado de São Paulo*, 04/10/1998.

foi autorizada a entrar no prédio três dias depois (mesmo assim apenas nos pavimentos mais baixos). Em nota dirigida à imprensa Landmann informava:

*a XXIV Bienal permanecerá fechada até que sejam concluídos os reparos de acordo com as especificações dos técnicos e engenheiros. Essa medida tem o intuito de preservar a absoluta segurança e integridade das obras exibidas.*¹³⁰

A Bienal permaneceu fechada durante quatro dias e, sem dúvida, prejudicou a expectativa de público projetada por seus organizadores. O clima dramático foi observado no momento em que o curador Paulo Herkenhoff chorou ao ouvir o belga Paolo Vedoti, diretor da Fundação Magritte, e representantes do Museu Nacional de Belas Artes de Bruxelas, afirmarem que nenhuma obra foi danificada e que suas instituições ainda apoiavam a Bienal.

Quatro dias depois da chuva, e ainda com a exposição fechada ao público, a imprensa pôde entrar na sala climatizada que conservava as obras dos artistas mais importantes do evento como Francis Bacon, Van Gogh, Magritte, Siqueiros, Reverón e Louise Bourgeois. Ainda era possível ver os sinais da operação de salvamento das obras. Muitas delas ainda estavam cobertas por plásticos, outras estavam fora de suas salas e os sinais de infiltração eram evidentes no teto do edifício. Segundo o depoimento da museóloga Margareth de Moraes, que comandou os trabalhos na noite da chuva:

*o espaço tinha muitos pontos de goteira. Em um lugar que não pode ter nenhum, cinco já é demais. Algumas paredes tiveram de ser deslocadas inteiras, pois algumas obras menores possuem parafusos de segurança e não podem ser removidas, como os desenhos do Louvre.*¹³¹

Júlio Landmann afirmou que retardou a entrada dos meios de comunicação no espaço por três dias porque 'as pessoas querem fotografar as goteiras, mas não as obras que saíram preservadas'¹³². Essa proibição teve como objetivo evitar que as imagens consideradas negativas para o evento fossem veiculadas no país e, principalmente, fora dele.

Segundo o diretor-executivo Marcos Weinstock, o fechamento para o público serviu também para *darmos retoques no espaço que não haviam sido feitos devido aos prazos estrangulados com que trabalhamos*¹³³.

¹³⁰ Apud FIORAVANTE, Celso e OLIVA, Fernando. 'Chuva de granizo fecha a Bienal de São Paulo', *Folha de São Paulo*, 05/10/1998.

¹³¹ Apud FIORAVANTE, Celso. 'Bienal volta depois da tempestade', *Folha de São Paulo*, 08/10/1998.

¹³² Idem.

¹³³ Idem.

Assim como na noite de abertura para convidados, na tarde de reabertura após a chuva, as equipes de montagem trabalhavam até os últimos minutos. Quando os primeiros visitantes entraram, os quatro quadros do chinês Xu Jiang ainda estavam sendo pendurados; a instalação do americano Tony Oursler, que havia sido deslocada do *Núcleo Histórico* no terceiro andar para o primeiro piso, estava lacrada; a instalação *Poder do Amor*, dos paquistaneses Ifitkar e Elizabeth Dadi, estava desligada ¹³⁴.

Para além da chuva, parece que identificar as milhares de obras expostas na Bienal não foi tarefa fácil. Segundo o jornalista Celso Fioravante, da *Folha de São Paulo*:

*alguns problemas sentidos durante a abertura oficial da Bienal ainda permanecem. Muitas obras continuam sem identificação, principalmente aquelas de artistas brasileiros inseridas no espaço climatizado, como Lygia Clark e Arthur Barrio. As salas também não são identificadas e a falta de textos mostra que não houve preocupação com o didatismo.*¹³⁵

O restaurador brasileiro Renato Rinaldi, responsável pela conservação do acervo de papéis de Gilberto Chateaubriand e consultor do Museu da Casa Brasileira, afirmou, no jornal *Folha de São Paulo*, que a Bienal teria intervindo na obra do francês Yves Klein, *Grande Antropofagia Azul - Homenagem à Tenesse Williams* após as chuvas sofridas na abertura. Na quinta-feira em que a Bienal foi reaberta ao público, o restaurador teria constatado que a tela havia entrado em contato com algum líquido e que algo havia escorrido sobre ela. Três dias depois, Rinaldi percebeu que a tela havia sofrido algum tipo de intervenção: *é evidente que mexeram na tela. Provavelmente houve retoques e algum tipo de limpeza* ¹³⁶. Por sua vez, o diretor dos Arquivos Yves Klein em Paris, Daniel Monquay, afirmou ter recebido da Bienal a notificação da chuva forte que havia danificado o pavilhão, mas que nada havia acontecido com a obra. Júlio Landmann afirmou desconhecer o caso:

*toda e qualquer obra que estava na Bienal, depois do chamado dilúvio, foi examinada por uma bateria de pessoas que estavam aqui, do Pompidou, do Louvre, para ter certeza de que nenhuma obra sofreu danos. Eu fui a primeira pessoa a ficar impressionada que, com um gigantesco impacto como aquele, nada tenha sido afetado.*¹³⁷

Duas semanas após sua inauguração para convidados, o evento ainda continuava com problemas que colocavam em risco todo o esforço curatorial de Paulo

¹³⁴ OLIVA, Fernando. 'Evento reabre ainda em obras', *Folha de São Paulo*, 09/10/1998.

¹³⁵ FIORAVANTE, Celso. 'Bienal volta depois da tempestade', *Folha de São Paulo*, 08/10/1998.

¹³⁶ Apud FIORAVANTE, Celso e OLIVA, Fernando. 'Bienal intervém em obra de Yves Klein', *Folha de São Paulo*, 22/10/1998.

¹³⁷ Idem.

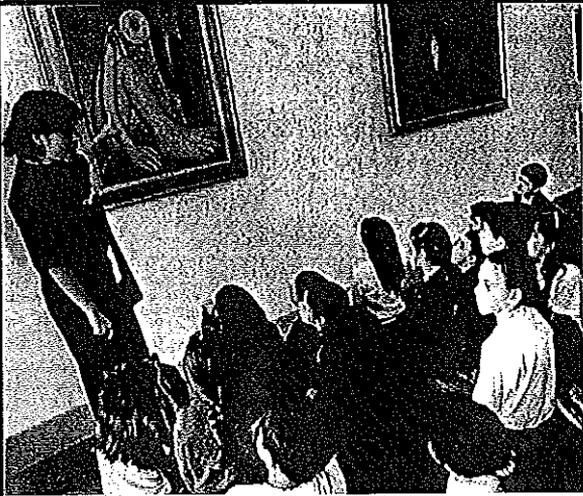
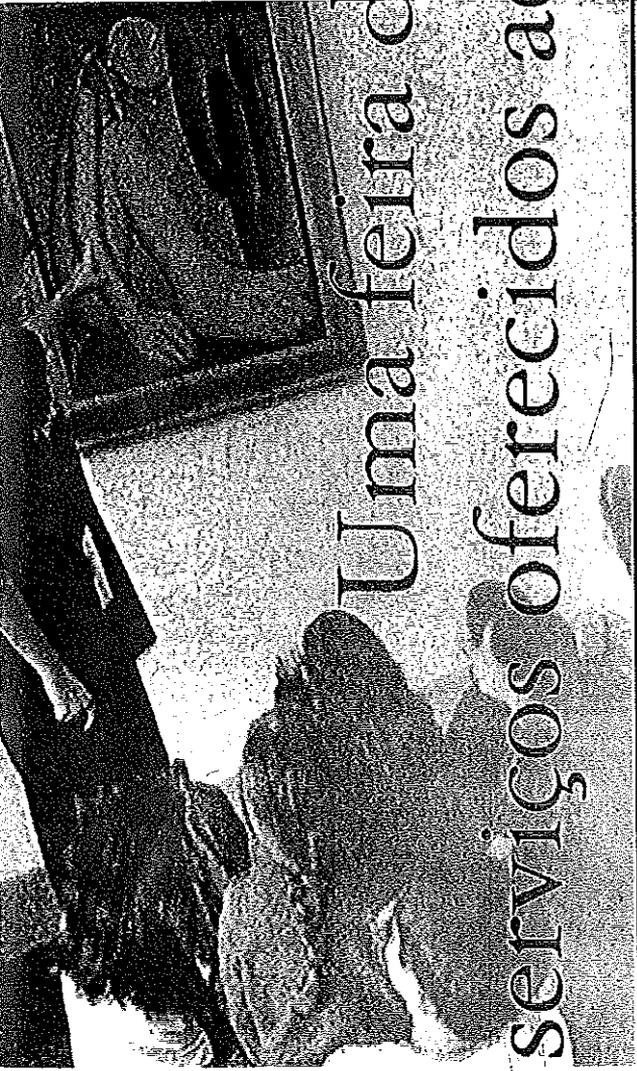
Herkenhoff ¹³⁸. Inúmeras obras ainda continuavam sem identificação, apesar dos constantes reclames por parte da mídia. Além disso, reclamava-se que as identificações dos trabalhos foram escritas apenas em português, prejudicando os espectadores estrangeiros.

Quase vinte dias após a abertura da Bienal, o *Núcleo Histórico* foi enriquecido pela adição de dois desenhos de Goya ¹³⁹. Após uma série de ingerências diplomáticas por parte da embaixada brasileira na Espanha e da representação espanhola no Brasil, finalmente chegaram ao país os dois desenhos. Além de terem uma importância vital para a tese da curadoria, a vinda dessas obras foi comemorada pela organização do evento como um sinal de que o acidente da violenta chuva de graxino que atingiu o prédio da mostra não teria abalado sua imagem no exterior. Os desenhos *Saturno Devorando Seu Filho* e *Proclamações das Bruxas* haviam sido prometidos à Bienal pelo Museu do Prado, mas, na última hora, o Ministério da Cultura da Espanha decidiu proibir o empréstimo. Com a suspensão da interdição a proposta curatorial pode ser concretizada, já que aqueles trabalhos eram uma espécie de capítulo introdutório do núcleo, um dos mais atraentes da mostra. Havia outros trabalhos de Goya na mostra, mas as obras do Prado - principalmente o Saturno - tinham uma importância vital para a sala montada pelo curador francês Régis Michel.

¹³⁸ FIORAVANTE, Celso. 'Evento é rigoroso nos conceitos e fraco no didatismo', *Folha de São Paulo*, 16/10/1998.

¹³⁹ HIRSZMAN, Maria. 'Porteiros vão à Bienal ver sua vida transformada em arte', *O Estado de São Paulo*, 26/10/1998.

Uma feira de cultura: os serviços oferecidos ao público



UMA FEIRA DE CULTURA: OS SERVIÇOS OFERECIDOS AO PÚBLICO

De qualquer modo, esta Bienal fica na memória também como um espaço amigável, cheio de lugares de convivência, muitos bancos para analisar mais demoradamente uma obra ou descansar da maratona.¹

A Bienal de Veneza, os salões de arte e as Exposições Universais, são os pontos de partida e ajudam a situar a Bienal como um evento que sempre teve a pretensão de ser 'de massa'. A busca desse 'formato bienal' envolve aspectos da montagem que engloba a atuação de vários profissionais e articulações diplomáticas, com o Itamaraty e embaixadas estrangeiras. Cabe aqui também uma análise das várias atividades que ocupam espacialmente o evento, como os diversos *stands* de serviços e publicidade, lojas, lanchonetes, etc. que, sem dúvida, ocupam um espaço cada vez maior e mais importante; tanto do ponto de vista financeiro da mostra, como do ponto de vista das 'atrações' para o público.

Se olharmos para o passado, verificaremos que estes serviços e atividades paralelas à Bienal sempre estiveram presentes no evento. O jornal *Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, registrava que estas ações direcionados ao público já estavam presentes desde 1953, quando anunciava:

Um corpo especial de intérpretes, serviços de informação e turismo, telégrafo, cafés, restaurante, livraria e papelaria, funcionarão no recinto, que proporcionarão facilidades ao visitante.²

Ainda hoje a Bienal de São Paulo mantém as 'facilidades aos visitantes'. A livraria e o café permaneceram, mas o telégrafo foi substituído pela internet disponível em computadores situados no café; o restaurante deu lugar a uma grande lanchonete aberta ao Parque Ibirapuera e a papelaria foi substituída pela loja de souvenirs e pela livraria.

Além destas facilidades, é possível verificar, desde a I Bienal, em 1951, a presença de um *serviço de vendas* das obras expostas. Luiz Ventura, na época um jovem pintor, reclamava que esta atividade organizada pela Bienal era orientada por um *faccionismo*:

¹ MORAES, Angélica de. 'Bienal de São Paulo atinge sua maioridade', *O Estado de São Paulo*, 11/12/1998.

² 'Em fase final os preparativos para a II Bienal de São Paulo', *Tribuna da Imprensa*, 13/10/1953.

*vendeu-se, de obras estrangeiras, 2,5 milhões de cruzeiros e nada, ou quase nada, de pintura nacional.*³

Naturalmente, a Bienal de São Paulo nasceu como um possível pólo de expansão do mercado internacional de artes plásticas abalado pelos anos de guerra na década de 40. Desta maneira, a Bienal trazia uma *seção de vendas de obras expostas* especificadas em seu regulamento, publicado nos catálogos da mostra ⁴. Os artistas poderiam por à venda as obras, discriminando, na ficha de inscrição, o valor requerido. Por este serviço a Bienal estabelecia uma comissão de 10% sobre o líquido das aquisições. A partir da VII Bienal, em 1963, primeira edição realizada pela recém-organizada Fundação Bienal, a cobrança de comissão seria aumentada para 15% do valor das obras. O mesmo regulamento informava ainda:

*As aquisições de obras feitas diretamente com o artista ou com o proprietário da obra deverão ser imediatamente comunicadas à seção de vendas.*⁵

Parte dos lucros relativos à expansão do mercado internacional de artes plásticas em terras tupiniquins ficavam com a Bienal de São Paulo, pelo menos nas suas duas primeiras décadas de existência. O estímulo aos novos colecionadores era direto e buscava atingir uma burguesia nacional, ávida por participar da onda civilizadora que chegava com o final da Segunda Guerra Mundial. Como este mercado era praticamente inexistente por aqui, sem a atuação de *marchands* e galeristas, a Bienal podia requisitar para si estas comissões sem nenhum problema.

Parece estranho, a partir da Bienal de São Paulo que se conhece hoje, pensar num *stand* de vendas das obras expostas. Atualmente a valorização das obras e sua comercialização não são mais tão diretas, mas, sem dúvida, a participação neste certame implica numa tremenda valorização do artista e das suas obras no mercado internacional de arte. Por outro lado, o aspecto comercial presente na Bienal de São Paulo não está mais ligado diretamente às obras originais, mas pulveriza-se por uma série de atividades e facilidades à disposição do público, aproximando, cada vez mais, a Bienal de São Paulo a algo parecido com as grandes feiras.

A XXIV Bienal de São Paulo, realizada em 1998, trouxe, como uma das suas características básicas - que não se verifica na mostra de Veneza, por exemplo -, o

³ VENTURA, Luiz. 'Os artistas e a II Bienal', *Notícias de Hoje*, 03/05/1953.

⁴ Cf. MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. op. cit.*

⁵ Cf. MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *VII Bienal de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1963, p. 16.

grande número de *stands* que ofereciam serviços e produtos aos milhares de visitantes da mostra. A entrada da Bienal era chamada pelos organizadores de *Alameda de Serviços* e refletia a importância da iniciativa privada no financiamento da Bienal, uma vez que a venda destes espaços representou uma importante parcela do orçamento total da mostra.

Logo na entrada da mostra, o visitante percorria um corredor onde era bombardeado com uma série de informações provenientes destes vários *stands*. Muitos deles eram reservados à mídia impressa que, além de oferecer apoio ao evento, também buscava divulgar suas publicações e ampliar o quadro de assinantes de seus veículos. Era o caso da Editora Abril que promovia a revista *Arte e decoração*; dos jornais *Folha de São Paulo* e *Gazeta Mercantil*; da Editora D'Ávila que promovia a revista *Bravo!* e da revista *Vogue*. A *Folha de São Paulo* oferecia ainda um serviço de atendimento especial aos deficientes físicos em parceria com o Shopping Paulista, que contava com uma área de convivência no estacionamento próximo à bilheteria, onde se emprestavam cadeiras de rodas e se asseguravam vagas aos deficientes físicos no estacionamento.

As instituições financeiras eram outra presença marcante entre os vários *stands* localizados na entrada do evento. Muitas delas, inclusive, eram patrocinadoras de salas especiais no terceiro andar. Era o caso da Caixa Econômica Federal, patrocinadora da Sala Tarsila do Amaral com R\$ 350 mil, que tentava fixar sua imagem à do *Abaporu*, vendendo uma luxuosa publicação referente à artista; a Bradesco Seguros, responsável pelas apólices de boa parte das obras mais valiosas do evento, oferecia atendimento exclusivo aos seus clientes; o banco Sudameris montou um espaço para divulgação de seus produtos e o HSBC Bamerindus, um dos grandes patrocinadores do evento, dava nome à Sala Educação, uma área ligada à Diretoria de Educação que servia de apoio aos professores e estudantes presentes no evento.

Seguindo esta linha de apoio e serviços oferecidos aos visitantes, o *stand* dos Correios, empresa patrocinadora da sala especial de Alfredo Volpi com R\$ 250 mil, promoveu a emissão de selos⁶ em comemoração à XXIV Bienal, com trabalhos de alguns dos artistas mais importantes que fizeram parte da exposição. A proposta fazia parte de uma série de iniciativas para estimular a cultura e as artes plásticas no Brasil. Pela segunda vez, os Correios realizaram um concurso aberto à participação do público, que poderia enviar suas próprias obras sobre o tema *50 Anos da Declaração dos Direitos Humanos*. Todos os trabalhos participantes do II Concurso Arte em Selo foram expostos

⁶ Os oito selos comemorativos reproduziram obras-chave da exposição e envolviam Leonilson, Eckhout, Van Gogh, Francis Bacon, Magritte, Tarsila, Volpi e Asger Jorn

no *stand* dos Correios na Bienal e o público escolheu os 10 melhores, que receberam prêmio em dinheiro. O vencedor foi transformado em selo, colocado em circulação em 10 de dezembro, dia da Declaração dos Direitos Humanos. Os 50 melhores passaram a integrar o banco de artistas que desenham os selos para os correios por um período de dois anos ⁷.

É interessante observar que esta relação da Bienal com os Correios remonta à 1953, por ocasião da realização da II Bienal. O jornal *O Estado de São Paulo* registrava:

A Bienal de São Paulo enviou à direção dos Correios e Telégrafos um ofício no qual solicitava para a segunda exposição, um posto coletor especial e temporário, no recinto do Palácio das Nações, no Parque do Ibirapuera. ⁸

O posto dos Correios e Telégrafos foi instalado e também foi lançado, para alegria dos filatelistas, um carimbo retangular com os dizeres: *II Bienal de São Paulo – dezembro 1953 – janeiro 1954*, além dos dizeres regulamentares dos Correios Brasileiros.

Mas, para além destes serviços propriamente ditos, a imensa extensão da mostra tem feito aumentar, a cada ano, os espaços destinados ao descanso e à convivência dos visitantes. Tadeu Chiarelli, o curador do MAM, comentou a necessidade da criação desses espaços:

Vou falar como cidadão: eu tenho problema de coluna, não posso ficar muito tempo de pé, eu canso muito de ficar olhando. Então acho que tem que haver certas paradas. E eu acho que não sou só eu, mas todo mundo cansa, ainda mais na Bienal que é imensa. E esta Bienal aqui de São Paulo não oferece espaços de puro descanso. Em Veneza, por exemplo, você sai de um pavilhão e volta para um parque, aí você entra em outro pavilhão se quiser, se não quiser pode ficar descansando e pensando na vida. Enfim, você tem um outro tipo de mobilidade. Aqui não, você tem um prédio onde acontece tudo e não se pode sair. ⁹

Em 1998, a lanchonete foi situada num espaço aberto ao Parque Ibirapuera, servindo mais como ponto de descanso do que de alimentação. O café, localizado no interior da exposição, atraía muita gente que optava por uma parada, na longa caminhada, para beber algo ou mesmo para se utilizar dos vários computadores ligados à internet. Chiarelli complementa:

Então eu acho que criando estes pequenos espaços – de descanso, para se tomar uma bebida, um café ou fumar um cigarro – a coisa fica mais agradável. É claro que se puser lojas, livrarias se está estimulando o consumo que, no limite, é o que vai ajudar a viabilização desta exposição. Eu não vejo grande problema nisso. É também uma forma de se criar espaço para os patrocinadores e isso é muito típico desta Bienal de São Paulo, as outras não são assim. ¹⁰

⁷ Ver vencedores no site www.correios.com.br

⁸ 'Adiantados os preparativos para a realização da II Bienal de São Paulo', *O Estado de São Paulo*, 01/06/1953.

⁹ Depoimento de Tadeu Chiarelli à autora, em São Paulo, 30/05/2000.

¹⁰ Idem.

A loja de souvenirs: um dos aspectos populares da Bienal

Um dos *standes* mais concorridos na entrada da XXIV Bienal era o da Kodak, empresa multinacional no ramo da fotografia, que aproveitou a mostra de 1998 para lançar uma nova máquina fotográfica voltada ao público amador. A Kodak emprestava, gratuitamente, ao visitante seu novo produto para que ele fotografasse à vontade o evento. Na saída, bastava devolver o equipamento e retornar noutro dia para retirar, também gratuitamente, as fotos já prontas.

Outro local tradicionalmente concorrido neste tipo de exposição é a loja de souvenirs, uma grande atração em vários museus do mundo. Cada vez mais estes espaços têm sido valorizados nestas instituições. Tadeu Chiarelli, curador do MAM-SP, comenta que a loja do Museu de Arte Moderna surge,

*dentro do pensamento de oferecer mais um serviço para o público, fazendo com que ela, no mínimo, se auto-sustente. A tendência é estar dentro desta nova ordem que proporciona ao público levar algo do museu para casa. É isto o que está por trás das experiências do MoMA: é uma outra maneira de você divulgar o museu. Por acaso tenho aqui comigo uma agenda do MoMA. Ele está aqui, é uma forma de eu ter o museu, por mais patético que seja isso.*¹¹

Andreas Huyssen comenta que dentro das novas características do museu contemporâneo está o sucesso destas lojas, muitas delas responsáveis por maiores receitas do que a bilheteria das instituições. Ele aponta ainda, dentro do que denominou *museumania*, a expansão de veneráveis artigos de museus e do *marketing* das mostras estampado nas camisetas e pôsteres:

*a obra de arte original surge como um meio para vender seus múltiplos derivados, e a reproduzibilidade como uma estratégia para aureolar o original.*¹²

Nem o próprio Benjamin, quando pensou nos efeitos da reproduzibilidade técnica, poderia prever esta inversão. Com a venda de cartazes, canecas, chaveiros e camisetas, a obra de arte original parece ganhar uma nova vida, uma nova aura. Para Benjamin, a reprodução técnica da obra de arte significou a *atrofia da aura*, mas ao mesmo tempo libertou a obra de arte do domínio da tradição¹³. Ele já sabia que esta reprodução técnica significava uma maior autonomia que a obra original, aproximando o

¹¹ Idem.

¹² HUYSEN, Andreas. *op.cit.*, p. 236.

¹³ BENJAMIN, Walter. 'A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica', *op. cit.*, p. 168-9.

indivíduo da obra e fazendo as coisas *ficarem mais próximas*, mas não imaginou que nas lojas de souvenirs dos museus e das exposições no final do século XX as obras originais pudessem ter sua aura reforçada através da venda de suas reproduções em objetos do cotidiano.

No caso da Bienal de São Paulo, nas suas primeiras edições, a Seção de Vendas era a encarregada de comercializar os originais. Nas últimas edições, as obras expostas são comercializadas na forma de souvenirs. A loja é quase sempre bastante cheia de compradores que, ao final da visita, sempre desejam levar uma lembrança do que foi visto na exposição. Não raro, ao final dos dois meses de Bienal, a loja está com as prateleiras quase vazias e os últimos visitantes não encontram quase nada mais para adquirir.

Podemos pensar neste fenômeno como uma busca, por parte do público, de uma certa distinção revelada no consumo cultural. Mike Featherstone tenta explicar este consumo cultural a partir da estetização da vida cotidiana e da expansão do campo artístico¹⁴. O modo de vida relacionado à dimensão estética que penetra o cotidiano é a própria definição de estilo de vida. Este processo, segundo este autor, liga-se à modernidade, mas radicaliza-se na pós-modernidade devido à expansão do mundo da arte com os resíduos da cultura de massa transformados em arte, com a difusão da proposta de que a própria vida pode ser uma obra de arte (proposta típica de artistas e intelectuais da boêmia na Paris do século XIX¹⁵) e com o fluxo veloz de signos e imagens que concedem à cultura uma importância sem precedentes na história do homem a partir do novo e central papel das imagens. Dentro deste contexto, com o alargamento do campo artístico, as lojas de souvenirs aparecem como os pontos de propagação e aquisição destes objetos que reforçam a estetização da vida cotidiana, proporcionando, através do consumo cultural, a tão esperada distinção de gosto e estilo de vida.

Mas, por outro lado, podemos encarar este sucesso das lojas de souvenirs dos museus e das grandes exposições, como mais uma faceta do processo de enculturação, ligada diretamente à uma indústria de imagens que engendra uma produção de cultura voltada para as classes populares. Martín-Barbero mostra que desde a Idade Média construiu-se uma *iconografia para usos plebeus*: as imagens eram o *livro dos pobres*, o texto em que as massas aprenderam uma história e uma visão do mundo imaginadas dentro de uma base cristã. Para Martín-Barbero:

¹⁴ FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo, Studio Nobel, 1995.

A popularidade das imagens não vivá tanto dos temas - que não têm origens folclóricas, salvo em algumas referências a vestidos e danças - ou das formas, mas dos usos: ao aferrarem-se a determinadas imagens as classes populares produziram nelas um efeito de arcaísmo próximo ao dos contos populares, e ao usá-las como amuletos as reinscreviam no funcionamento de sua própria cultura. Com as possibilidades de reprodução abertas a partir do século XV pela gravura, as imagens escapam à sua fixação a determinados lugares para invadir o espaço cotidiano das casas, dos vestidos e dos objetos ... Bordadas nos vestidos ou fixadas nos armários e baús, as imagens protegem contra as enfermidades, os demônios e os ladrões.¹⁵

Durante o século XV, a Igreja era a grande distribuidora de imagens. A escassa iconografia profana gira em torno das lendas (Rei Artur, Carlos Magno), das moralidades (o galo vigilante, a raposa astuta, o gato ladino), dos jogos de naipes e algumas farsas e sátiras religioso-políticas. Já no século XVI, e especialmente a partir do XVII, a reprodução e difusão de imagens sofre uma forte transformação quando se passa da xilografia para a água-forte, que permitiu texturas não só mais nítidas como variadas e um aumento considerável de folhas por prancha. A distribuição destas imagens passa das mãos da Igreja às dos comerciantes,

que vendem gravuras em almanaques e as difundem pelos campos através dos vendedores ambulantes que vão de feira em feira ou pelos bairros nos dias de mercado.¹⁷

Inicia-se então a pressão da demanda popular que *começa a incidir na conformação de uma iconografia popular*: a maioria das casas começa a apresentar a presença de gravuras, tanto na cidade quanto no campo, como o *único luxo do pobre*. Para Martín-Barbero, para compensar sua perda de privilégios com respeito às imagens em geral, as classes possuidoras passam a desenvolver a paixão por imagens raras e, mais tarde, passam a diferenciar seu gosto através da qualidade da imagem, com uma gravura que imitasse a pintura:

As classes populares chegará majoritariamente a gravura barata, a que reproduz imagens tradicionais e num desenho tosco.¹⁸

A secularização libera a criatividade iconográfica da pressão religiosa, e a Reforma protestante abre caminho para uma iconografia que *caricaturiza* as instituições e as figuras eclesiásticas - o Papa convertido em burro, os cardeais em raposas, etc. - e *amplia os motivos*, substituindo os santos por figuras da mitologia e quadros de costumes que introduzem na representação o espaço da vida cotidiana.

¹⁵ BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

¹⁶ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. *op.cit.*, p. 152-3.

¹⁷ Idem, p. 154-5.

¹⁸ Idem.

Para além destes temas da iconografia popular, vale aqui apontar à forma como esta se transforma num elemento constitutivo de uma cultura popular, que passa a incorporá-la no seu cotidiano de várias formas: adornando as paredes das casas, no forro dos vestidos ou nos interiores dos baús e armários; como amuletos ou simplesmente pelo prazer estético; por motivos religiosos ou apenas por distinção social. De qualquer maneira, o sucesso destas lojas de souvenirs apontado por Andreas Huyssen, mostra um dos caminhos que esta *iconografia popular* (e todás as práticas populares que a constitui) pode ter tomado. Naturalmente, a Bienal de São Paulo não é um evento tão popular quanto um espetáculo esportivo ou televisivo, mas sem dúvida alguma consegue ramificar suas imagens por vários setores e camadas da sociedade, contando inclusive com o entusiástico auxílio dos meios de comunicação de massa.

Apropriando-se de Nestor García Canclini, Martín-Barbero aponta que pensar o consumo significa pensar as práticas cotidianas, enquanto *lugar de interiorização muda da desigualdade social*:

O consumo não é apenas reprodução de forças, mas também produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos usos que lhes dão forma social e nos quais inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais.¹⁹

Seria interessante, neste sentido, observar melhor quais os usos que estes milhares de visitantes têm feito destas imagens compradas nas lojas da Bienal. Não há dúvidas que são um sucesso. Este não é exatamente o foco desta pesquisa, mas seria uma boa ramificação verificar os motivos deste sucesso a partir do público que as movimenta.

Fora da Alameda de Serviços, a Livraria Cultura complementava o cardápio de imagens oferecido ao público. Próximo ao café, já dentro da mostra, a livraria expunha livros, revistas e pequenas lembranças ligadas, principalmente, à arte e aos principais artistas integrantes do evento. Este ambiente não era tão concorrido e popular quanto a loja de souvenirs. Lá era possível demorar-se frente às prateleiras coloridas, folheando calmamente os livros à venda. Mas o principal produto da livraria eram os quatro bem cuidados catálogos da XXIV Bienal. A instalação de uma livraria dentro da exposição evitou que os catálogos fossem expostos e vendidos na loja de souvenirs ou, como muitas vezes acontece, em improvisados espaços destinados à esta atividade.

¹⁹ Idem, p. 290.

O processo de enculturação não foi em nenhum momento um processo de pura repressão. Já desde o século XVII vemos por-se em marcha uma produção de cultura cujos destinatários são as classes populares. Através de uma indústria de narrativas e imagens, vai-se configurando uma produção cultural que de uma vez medeia entre e separa as classes. Pois a construção da hegemonia implicava que o povo fosse tendo acesso às linguagens em que ela se articula. Mas nomeando ao mesmo tempo a diferença e a distância entre o nobre e o vulgar, primeiro, entre o culto e o popular, mais tarde. Não há hegemonia - nem contra-hegemonia - sem circulação cultural. Não é possível algo de cima que não implique algum modo de ascensão do de baixo.²⁰

Os projetos pedagógicos para um público de massa

Outro item oferecido na Alameda de Serviços e que também concorria pela atenção do público, em 1998, era o Guia Digital Estadão, um sistema de orientação ao visitante de exposições de arte. Elaborado por uma equipe do Estadão, o guia foi lançado, em 1996, na XXIII Bienal de São Paulo, quando atingiu mais de 20 mil ouvintes. Depois disso também foi implementado pelo Estado, em 1997, na terceira edição do *Projeto Arte/Cidade*. Na Bienal de 1996, a *Monitoria Digital Estadão* era anunciada como uma das grandes novidades da mostra. Com 70 minutos de duração, o CD tinha a pretensão de apresentar-se como um monitor inteiramente à disposição do visitante, permitindo que ele criasse o próprio roteiro, escolhendo cada uma das 46 faixas conforme sua conveniência. O nome de cada artista era associado a uma faixa e o visitante ficava conhecendo dados sobre sua vida e obra. Uma discreta sinalização no chão indicava se o artista estava incluído no CD. O dinheiro arrecadado com o serviço (cerca de R\$ 60 mil) foi doado a vários museus paulistanos a partir de votação dos próprios usuários da Monitoria Digital. O serviço envolvia uma equipe de 40 pessoas que estava à disposição do público, em tempo integral, nos quatro guichês e dois balcões de

²⁰ Idem, p. 142.

apoio dentro da bienal. Eram mil aparelhos portáteis, adquiridos pelo patrocinador, especialmente para o atendimento diário de 2,5 mil pessoas.

Esta grande novidade, apresentada em 1996, não era novidade nos museus e grandes exposições realizadas no exterior. Muito pelo contrário, há anos essa tecnologia atuava nos projetos pedagógicos e, ao mesmo tempo, se constituía como um dos mais visíveis elementos da espetacularização das grandes exposições de arte, ressaltando o importante papel que a tecnologia desempenha como atrativo para o grande público. Andreas Huyssen aponta este processo nos museus e nas exposições nas últimas duas décadas, quando verifica, entre outros fenômenos, que há uma aceleração da *velocidade dos corpos que passam diante dos objetos expostos (...)* A disciplina dos corpos é regida com instrumentos pedagógicos como os *tour com walkman*²¹.

Em 1998, o serviço de monitoria digital da Bienal fornecia ao público (por R\$ 3,00, pagos à visita) um aparelho portátil de CD, contendo informações comentadas sobre os artistas e suas obras em linguagem clara e sintética. Com 74 minutos de duração, em 79 faixas distintas, foi concebido como um projeto inovador, que permitisse ao público visitar a exposição como se estivesse viajando para dentro de um filme. Inúmeras reuniões entre a equipe do Estadão, a curadoria e a Diretoria de Educação da Bienal, deram o formato definitivo ao conteúdo do CD. Foi realizado pelo músico e compositor Hélio Ziskind, integrante do Grupo Rumo durante 20 anos e compositor de trilhas de programas como o *Castelo Rá Tim Bum* e *X-Tudo*, ambos da TVCultura. Com consultoria da crítica de artes plásticas Lisette Lagnado, o CD foi organizado com uma estrutura semelhante à de um programa de rádio, o que dava ao equipamento um formato bastante próximo à importantes raízes populares do século XX. Foram incorporados aspectos ficcionais e criados vínculos entre a fala e o texto, para levar o visitante a construir uma visão própria de tudo que ele estava vendo. Segundo seu autor, o guia funcionava como:

*...um detonador de curiosidade. Busquei pôr em evidência a potência da linguagem sonora. Senti-me como um visitante privilegiado que tentasse ver a Bienal antes de ela existir e construir um passeio imaginário com minhas palavras.*²²

Para isso, Hélio Ziskind usou os recursos mais variados, dos cantos dos caçadores de foca da Groenlândia, aos depoimentos de cunho mais jornalístico de artistas e curadores da Bienal. O serviço de guia digital destinou a verba arrecadada a

²¹ HUYSEN, Andreas. *op. cit.*, p. 236.

²² *Apud* HIRSZMAN, Maria. 'Um passeio sonoro pela Bienal', *O Estado de São Paulo*, 17/09/1998.

um projeto de concessão de bolsas de arte-educação para escolas públicas do Estado de São Paulo. Numa iniciativa do Projeto Estadão Cultura desenvolvido pelo grupo, o Guia Digital fazia parte do projeto *Estadão Educação*, que tinha por objetivo viabilizar projetos interdisciplinares que introduzissem a dimensão estética no ensino público. O programa 'Conexão 2', da Rádio Eldorado (também do grupo Estado), promoveu uma audição inédita e exclusiva do Guia Digital uma semana antes da abertura da Bienal. Ao final da XXIV Bienal, cerca de 15 mil pessoas tinham se utilizado do Guia Digital.

(um trecho do Guia Digital de 1998)

*No terceiro andar
obras de várias épocas,
como se pudéssemos andar pelo tempo.*

*Há um foco de luz sobre o ano de 1928,
ano em que Tarsila pintou o Abaporu,
e Oswald escreveu seu manifesto antropófago*

*Desse foco sobre 28,
partem 3 caminhos imaginários:*

*O primeiro é um caminho que olha para
o corpo do homem,
sua matéria,
sua forma,
sua simbologia.*

*O segundo é o que olha para o modernismo brasileiro,
para a época de Tarsila e Oswald.*

*O terceiro é um caminho que olha
para a cor, para a luz,
para a tinta, para a tela,
para o corpo da arte.*

Os caminhos se cruzam pelo piso do terceiro andar.

*Em todos eles,
os canibalismos e a antropofagia,
não como um tema,
mas como um modo de agir.²³*

²³ Trecho retirado do Guia Digital Estadão elaborado para a XXIV Bienal.

Mas o principal serviço oferecido ao público na Bienal, e que também ocupava a maior parte da Alameda de Serviços, era a Educação. A XXIV Bienal foi concebida sobre três 'es': Exibição, Educação e Edição, refletindo a ênfase no arranjo curatorial da mostra: a aposta no projeto educacional e o investimento na produção de quatro catálogos cuidadosamente pensados e produzidos. Logo na entrada da Bienal de 1998, a movimentação de dezenas de jovens monitores e os vários grupos de visitantes monitorados, criava um burburinho adicional e revelava o peso conferido pela Fundação Bienal à atividade educacional.

Seis meses antes da abertura da XXIV Bienal, outubro de 1998, o presidente da Fundação, Júlio Landmann anunciava o lançamento do Projeto Bienal para a imprensa e para possíveis patrocinadores. O projeto de captação de recursos foi desenvolvido com a intenção de oferecer várias opções de investimento aos patrocinadores. Estas opções de investimento baseavam-se nos três 'es': a exposição (patrocínio às salas especiais); a edição dos catálogos, folders e cartazes e o projeto do Núcleo Educação - que incluía a preparação de professores, guias e monitores. A Fundação Bienal elaborou o novo projeto educacional com a intenção de facilitar a compreensão do tema geral da mostra (Antropofagia) para os visitantes, principalmente os alunos de escolas da rede pública de ensino. Além das monitorias, o projeto incluiu a promoção de cursos e encontros didáticos com professores, a elaboração do Guia Digital e a organização do site da bienal, que buscou, além de divulgar o evento, apresentar também uma maior abrangência de assuntos para atingir propósitos didáticos. Para os patrocinadores o presidente oferecia alto retorno institucional com as salas especiais, associando a imagem da empresa à dos artistas ou da Bienal, incluindo os anúncios nos principais jornais, revistas, emissoras de TV, nos catálogos, no Pavilhão da Bienal e a possibilidade da utilização do local para coquetéis. Cada empresa patrocinadora teria direito a 700 convites e seus convidados poderiam ser recepcionados em visitas monitoradas do Núcleo de Educação ²⁴. Assim, como os catálogos, o projeto de educação da Fundação Bienal foi concebido, em primeiro lugar, como um suporte para a venda das cotas de patrocínio e como mais uma forma possível para as empresas associarem sua imagem à Bienal ou a alguma sala especial.

O site da Bienal acabou sendo realizado a partir do patrocínio do Banco Santos, de propriedade do banqueiro Edemar Cid Ferreira. Mas este patrocínio, reduzido, não possibilitou a implantação de todo o projeto 'on-line', que deveria trazer, por exemplo, possibilidades de percurso para o visitante que não desejasse monitoria.

²⁴ SOUZA, Ricardo de. 'Bienal busca investimentos para crescer', *O Estado de São Paulo*, 10/04/1998.

Mesmo assim, o site foi considerado um sucesso de visitação, nos meses em que a mostra esteve aberta.

A Diretoria de Educação foi patrocinada pelo banco HSBC Bamerindus, US\$ 1 milhão, e contou com a parceria do SESC-SP, nos serviços de monitoria. As empresas, usualmente, preferem patrocinar salas especiais, onde o nome delas fica mais visível. Como no Núcleo de Educação não havia esta possibilidade, para a direção da Fundação Bienal foi uma grande novidade um patrocinador investir esta quantia no projeto educacional. Esse foi um dos motivos pelo qual se decidiu criar a Sala Educação, que já estava planejada para desenvolver um atendimento aos professores durante a Bienal, mas também deveria ter um apelo mercadológico, com um retorno para o patrocinador²⁵. O banco HSBC tinha uma orientação clara de investimento no projeto de educação que, segundo a diretora do Núcleo de Educação, Evelyn Ioschpe, reflete uma tendência mundial recente de investimentos neste setor, no que diz respeito à atividade museológica, coisa que não acontecia até o início dos anos 90, quando era praticamente impossível se vender projetos de educação:

*Hoje há uma percepção maior das empresas de que investir em educação é mais significativo e importante institucionalmente. Mesmo não tendo aquele retorno de marca imediato, há uma tendência, hoje, no mundo, em se investir em processos educacionais de museus.*²⁶

Para além destas questões econômicas, a Fundação Bienal mostrou-se bastante interessada em desenvolver os projetos pedagógicos. Na XXIII edição, em 1996, Júlio Landmann era vice-presidente da Fundação e se ocupou da monitoria. Isso o fez vivenciar muito de perto a questão da educação dentro da Bienal. Em 1998, na qualidade de presidente, instituiu a Diretoria de Educação. Pela primeira vez na história do evento houve uma diretoria especial para o assunto, para o qual foi convidada, por indicação pessoal do curador Paulo Herkenhoff, a socióloga Evelyn Ioschpe, ex-diretora do Museu de Arte do Rio Grande do Sul entre 1982 e 1987 e que desde 1989 desenvolvia um projeto piloto de arte-educação na Fundação Ioschpe.

Nas outras edições do evento a monitoria era constituída depois que o curador já havia trabalhado. A proposta de criar uma diretoria de educação pretendia que se trabalhasse paralelamente, não necessariamente interferindo no trabalho da curadoria, mas *caminhando com*²⁷. Até então, o que havia tido nas outras edições era apenas a monitoria, mas não havia uma preocupação maior com a educação e nem

²⁵ Depoimento de Evelyn Ioschpe à autora, em São Paulo, 27/11/1998.

²⁶ Idem.

²⁷ Idem.

mesmo com o registro destas experiências, tanto que o arquivo da Bienal era bastante precário sobre o tema quando a diretoria foi montada. Segundo Evelyn Ioschpe, mesmo assim, a própria existência da Bienal já teve um papel muito importante do ponto de vista da educação, uma vez que a maioria dos críticos e arte-educadores formaram-se sob a constituição deste evento durante suas cinco décadas de existência.

O trabalho pedagógico na XXIV Bienal de São Paulo (1998) começou com reuniões com arte-educadores de museus e instituições paulistanas, como o SESC, o MASP, o MuBE e o Museu Lasar Segall. Esta atividade, a arte-educação, se desenvolveu bastante na segunda metade da década de 90 e se institucionalizou dentro dos museus. Com estes profissionais começou-se a pensar o que seria uma Diretoria de Educação na Bienal Internacional de São Paulo. A ação da Diretoria se deu sobre dois pontos: o primeiro relativo à rede pública de educação, preparando o professor para ir à Bienal com seus alunos; e o outro com o público que visitava a mostra, que a monitoria se encarregava. O objetivo maior era estimular as pessoas a consumirem cultura, terem este hábito de consumo constante e não apenas bienalmente.

O grupo comandado por ela tentou evitar que, mais uma vez, o projeto educacional fosse deixado para a última hora e iniciou seus trabalhos com vários meses de antecedência. Na cabeça uma questão: como se realiza a interlocução do público com a arte contemporânea? A busca era estimular uma maior interação entre o público e esta arte, tentando quebrar com o preconceito com relação a ela. *A Bienal é uma exposição extremamente complexa e não traz o belo*, aquilo que boa parte do público procura. Para a diretora,

*O público em geral repudia a arte contemporânea, tem alergia. É uma relação muito difícil e é uma questão fundamental: como interagimos com a arte do nosso tempo, produzida na nossa época.*²⁸

O Núcleo de Educação foi construído sobre este caráter contemporâneo da Bienal que, segundo a diretora, cria este problema com o público de massa, que em geral tem dificuldades para entender a arte contemporânea. Por outro lado, a Bienal também tem o caráter massivo e precisa de uma grande visitação para garantir sua viabilidade e legitimidade. Neste contexto, a arte contemporânea é um entrave para Evelyn Ioschpe:

É uma arte que o público não digere, é uma linguagem para iniciados. Isso significa que nós estamos trabalhando para iniciados, e não para o público geral. Existe uma contradição entre a mensagem mercadológica que chama o público geral, massivamente, com a maneira de

²⁸ Idem.

*estamos tratando este público quando ele chega aqui. A Bienal não é pensada para o público geral, mas ela tem todo este apelo.*²⁹

Para Evelyn Ioschpe, a Diretoria de Educação tem este grande desafio: adequar a mensagem ao apelo. Para ela, o chamamento massivo que se faz ao grande público:

*É diabólico, é um contra-senso se chamar um público para uma coisa que não é para aquele público. Deve-se chamar as pessoas para aquilo que é próprio para elas. Não que eu pense que o público geral não pode interagir com a arte, eu acho que pode e deve, mas Bienal é um assunto complexo, não é uma exposição para grande público. Um artista – Dalí ou Monet – no MASP, pode ser uma exposição para grande público, porque o percurso de um artista o grande público consegue entender; agora, as relações que são feitas aqui dentro não são óbvias nem para o público educado, a não ser que seja educado em arte. Mas por outro lado, este chamamento dá certo, por exemplo, quando sabemos que 75% dos professores vêm para a Bienal e não vão para as outras exposições, mesmo aquelas que são tão ou mais importantes que esta....*³⁰

Mesmo com a imagem da Bienal como sendo um evento complexo para o grande público, o desafio da Diretoria de Educação era desenvolver projetos capazes de atingir este público. Trabalho de difícil planejamento, pois uma grande característica da Bienal é o fato de só se ter controle sobre aquilo que o próprio curador geral da mostra está curando, pois a maior parte da exposição vem de fora do país. Apesar do Núcleo Histórico ser o grande apelo publicitário e o primeiro a ficar, no papel, visível para os organizadores do evento, a Diretoria de Educação trabalhou com a contemporaneidade e a relação do público com esta arte.

A maior novidade foi o desejo de levar a Bienal para a sala de aula e para o dia-a-dia dos estudantes. Para isso foi realizado um intenso programa de cursos e seminários destinados a todos os profissionais de educação, desde os coordenadores regionais até o professor do ensino fundamental, passando por professores de arte e as equipes pedagógicas das escolas, atingindo, diretamente, mais de mil profissionais do ensino público, antes mesmo da abertura da exposição, e mais dois mil até o seu final. A idéia era que os professores chegassem à Bienal se sentindo capazes de mostrá-la aos alunos, independentemente do fato de quererem ou de conseguirem marcar uma monitoria; eles seriam multiplicadores que poderiam potencializar radicalmente o trabalho da Diretoria de Educação. Pelos cálculos da diretora, este trabalho estava atingindo, através destes professores diretamente preparados pelo projeto educacional da Fundação Bienal, cerca de 120 mil alunos da rede pública de ensino que tinham o

²⁹ Idem.

³⁰ Idem.

ingresso gratuito. Para ajudar neste preparo dos professores a equipe educacional confeccionou uma série de kits: uma pasta que reunia 20 pôsteres de peças da mostra, acompanhadas por material explicativo e bibliografia relacionada. O material foi ordenado de forma a reproduzir os quatro segmentos da Bienal, com informações específicas sobre os trabalhos e sugestões de atividades em classe, e foi distribuído nas 6 mil escolas do Estado de São Paulo e nas 2 mil municipais. A idéia partiu da constatação de que uma das maiores dificuldades dos professores de Educação Artística é a falta de imagens para as aulas expositivas. Os professores também tiveram uma sala com monitores e material disponíveis durante o evento, a Sala Educação, patrocinada também pelo banco HSBC Bamerindus. Durante a preparação do trabalho, a diretora afirmava a linha de atuação da monitoria:

Estamos trabalhando com a sensação de estranhamento da arte contemporânea e queremos que esse estranhamento não seja um fator inibidor, mas deflagrador da curiosidade e da pesquisa. É importante estabelecer as referências espaciais, históricas, saber como relacionar o que está sendo visto com sua história de mundo.³¹

A novidade na XXIV Bienal foi a instituição de monitorias diferenciadas, levando em consideração que o público que visita a Bienal tem demandas distintas. Os monitores volantes, aptos para atenderem a 140 mil pessoas, passeavam pela mostra com grupos de até 25 (no caso das escolas, o professor podia definir com antecedência o circuito desejado, privilegiando o conteúdo estudado em aula). A monitoria estava preparada para conduzir espectadores em inglês, espanhol, francês, alemão e italiano, além do português. Na história da Bienal o número de monitores é sempre inferior à demanda. Por este motivo, a monitoria fixa, criada na XXIV Bienal, dispunha-se a ficar plantada em determinados pontos ajudando e conversando com o público sobre as obras e os artistas. Esta monitoria se mostrou, segundo Ioschpe, mais pertinente do que se pensava à princípio, pois duas semanas após sua abertura já estava esgotada toda a capacidade de agendamento de grupos monitorados até o final da exposição. O visitante que não tivesse conseguido entrar num grupo, poderia recorrer aos monitores fixos. Além disso, foi criado o programa *Conversas com arte*, no qual alguns dos monitores mais especializados promoviam discussões nos finais de tarde sobre alguns temas de destaque da mostra.

Ainda dentro do princípio das monitorias diferenciadas, a edição de 1998 foi a primeira das bienais paulistanas que desenvolveu roteiro especial de visitas para grupos

³¹ Apud HIRSZMAN, Maria. 'Aproximando o público da arte', *O Estado de São Paulo*, 17/09/1998.

portadores de limitações físicas ou mentais. O *Projeto Diversidade*, coordenado, voluntariamente, pela museóloga Nuria Kello, oferecia roteiros especiais em duas horas de atividades, a começar com Tarsila do Amaral com réplicas em relevo das telas *A Negra* e *EFCB*; incluía tocar no *Espelho Cego* de Cildo Meireles, vestir os *Parangolés* de Hélio Oiticica; cheirar os trabalhos de cera de Valeska Soares e entrar na *Casa Corpo* de Lygia Clark; o roteiro terminava com o a diferenciação das cores e som emitido pelos foguetes fálcos de Sylvie Fleury³². Mas a seqüência poderia variar de acordo com o grau de deficiência do grupo ou mesmo por conta da escolha do monitor. Como os outros monitores, os sete voluntários desse projeto passaram pelo curso de história da arte e, como complemento, tiveram aulas específicas e realizaram visitas à instituições e museus. Ao final das visitas especiais, os monitores forneciam um catálogo simples, de 12 páginas de textos em letras grandes, reproduzidos em xerox pelo Projeto Diversidade. Cada grupo de cegos recebia ainda um catálogo em braile com 20 páginas. Além da apresentação do curador Paulo Herkenhoff, os catálogos traziam breves textos sobre Albert Eckhout, Tarsila do Amaral, Cildo Meireles, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Cerca de 850 visitantes receberam monitoria especializada para portadores de limitações físicas³³. A agenda destas monitorias especiais também lotou quase que imediatamente à abertura do evento, e chegou a atingir quase 600 visitantes que se utilizaram deste serviço.

O projeto educacional da Bienal de 1998 permitiu que 110 mil alunos da rede pública e 20 mil da rede privada, tivessem a oportunidade de realizar uma visita orientada por profissionais especialmente qualificados. Outras 17 mil pessoas também aproveitaram a visita monitorada. Além de treinar cerca de 150 monitores durante três meses – o maior número de monitores da história da Bienal -, o Núcleo de Educação capacitou 1.312 professores, diretores e delegados de ensino, para que pudessem interagir com os alunos e prepará-los melhor para essas visitas³⁴. A diretora justificava:

Eu nunca vi um programa educacional que tivesse atingido 140 mil pessoas em dois meses. O desafio que estava colocado era que, no Brasil, tem que fazer deste tamanho, tudo muito grande porque não se pode fazer para um grupo pequeno. O desafio era como tratar estes números, porque para nós do Núcleo de Educação, cada pessoa tem que ser atendida individualmente. Nós

³² Cf. VIEGAS, Camila. 'Cegos fazem visita à Bienal de São Paulo', *Folha de São Paulo*, 26/11/1998.

³³ Cf. VIEGAS, Camila. 'Projeto exhibe a Bienal para deficientes', *Folha de São Paulo*, 15/12/1998.

³⁴ Cf. HIRSZMAN, Maria. 'Bienal tem menos público, mas balanço é considerado positivo', *O Estado de São Paulo*, 19/12/1998.

*seremos bem sucedidos se cada visitante sair daqui satisfeito, sentindo que teve uma experiência importante, que agregou alguma coisa.*³⁵

A contradição entre este apelo massivo ao grande público e a arte que a Bienal apresenta à ele, está no centro deste evento desde a sua criação. O serviço de monitoria faz parte da Bienal de São Paulo desde a sua primeira edição. O *Correio Paulistano* já registrava, em 1951, algumas facilidades que os visitantes poderiam encontrar na I Bienal: o ingresso gratuito às segundas-feiras e a possibilidade de serem acompanhados por *explicadores*³⁶. Apesar disso, parece que a abrangência do serviço de *explicadores* foi insuficiente. Por ocasião dos preparativos da II Bienal, em 1953, Walter Zanini ressaltava no jornal *O Tempo* que na exposição daquele ano haveriam monitores. Para o futuro curador do evento:

*Uma das falhas sensíveis da I Bienal foi, sem dúvida, a ausência de um programa didático que trouxesse esclarecimentos gerais ao numeroso público que a ela afluiu e que ficou transtornado por nada ou quase nada compreender, ou sentir daquele complexo estético que lhe foi colocado diante dos olhos. É claro que uma equipe de monitores, bem preparada para a tarefa, e mais uma série de conferências e publicações teriam dado outra feição à mostra, concorrendo para criar um clima de melhor compreensão entre público e expositores.*³⁷

Para a preparação desta equipe, a *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro, anunciava o 'Curso de monitoras na Bienal de São Paulo':

*A direção da Bienal resolveu criar um curso de monitoras, a fim de que os visitantes da exposição possam ter a melhor orientação e conhecimento dos trabalhos expostos. Esse curso está funcionando regularmente, com muito aproveitamento das moças inscritas.*³⁸

Ao que parece, as mulheres foram consideradas, naquele momento, mais aptas a esta atividade de monitoria do que os homens... A função delas durante a exposição seria:

*Orientar e, principalmente, oferecer elementos maiores de divulgação e compreensão do material apresentado.*³⁹

Ainda na mesma reportagem é possível ficar sabendo qual a expectativa dos organizadores com o investimento neste projeto pedagógico:

³⁵ Depoimento de Evelyn Ioschpe à autora, em São Paulo, 27/11/1998.

³⁶ 'Às segundas-feiras o ingresso à Bienal é gratuito', *Correio Paulistano*, 14/11/1951.

³⁷ ZANINI, Walter. 'Monitores na II Bienal', *O Tempo*, 15/03/1953.

³⁸ 'Curso de monitoras na Bienal de São Paulo', *Tribuna da Imprensa*, 06/05/1953.

³⁹ Idem.

O sr. Cicilo Matarazzo, declarou que espera grande proveito desse curso, considerando-o um dos pontos fundamentais do sucesso da Bienal, no sentido de divulgação da arte atual, especialmente entre as camadas populares.⁴⁰

Assim como no final dos anos 90, em 1953, a chegada das obras significava uma nova etapa no treinamento das monitoras. O *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, anunciava, em setembro daquele ano:

*Os monitores da II Bienal serão instruídos a partir do próximo mês diante dos próprios quadros da mostra.*⁴¹

Além destes monitores o projeto pedagógico abrangia ainda outras atividades:

*O plano didático que a Bienal executará inclui ciclos de conferências por artistas, críticos nacionais e estrangeiros, chefes de delegações e membros do júri, no próprio recinto ou no MAM. Cada sala apresentará um cartaz explicativo, que ajuda aos visitantes a seguir sem dificuldades o fio documentário e histórico dos trabalhos reunidos em uma das maiores exposições de arte moderna do mundo.*⁴²

Desde então, a atividade pedagógica sempre fez parte da Bienal de São Paulo. Faz parte da missão civilizatória que ela carrega consigo: levar ao longínquo país latino-americano um pouco da cultura e da arte produzida nos grandes centros cosmopolitas da Europa e dos Estados Unidos. Faz parte, de uma certa forma, do *longo processo de enculturação* que descreve Martín-Barbero: as transformações nos modos de saber e os modos populares de sua transmissão, nas quais a escola vai desempenhar um papel preponderante. Este processo é pensado a partir do conceito de hegemonia, mostrando como a formação cultural da América Latina vem dessa miscigenação cultural derivada de uma enculturação; um trabalho hegemônico realizado por um *saber dominante* com relação à cultura popular. Passou por rupturas na noção de tempo, especialmente com a transformação das festas populares em espetáculos que devem não mais serem vividos, mas observados; na transformação dos modos de saber e de sua transmissão, onde o processo escolar público veio tentar controlar os saberes populares. Esta mudança nos modos de transmissão do saber implica numa cultura letrada que se esforça por desativar os modos de persistência da consciência popular: um saber racional que se impõe sobre um saber mágico; um mundo vertical, uniforme e centralizado, que

⁴⁰ Idem.

⁴¹ 'Notas', *Jornal do Comércio* (RJ), -11/09/1953.

⁴² 'Em fase final os preparativos para a II Bienal de São Paulo', *Tribuna da Imprensa*, 13/10/1953.

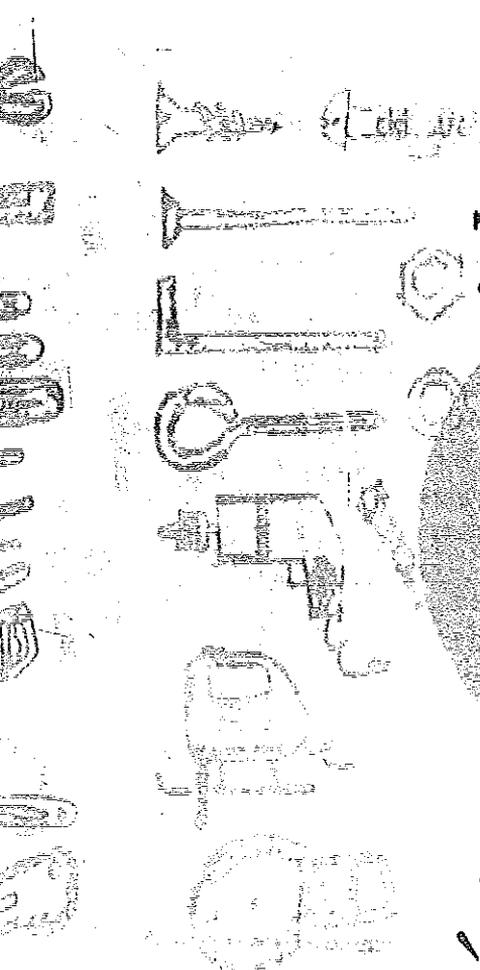
tenta abafar um mundo descentrado, horizontal e ambivalente ⁴³. Neste processo de enculturação, a educação aparece como preenchimento de recipientes vazios e a moralização como extirpação dos vícios.

*sobre a relação do povo com a educação - que é o modo ilustrado de pensar a cultura - trata-se da relação mais 'exterior', pois só a partir de fora pode a razão penetrar a imediatez instintiva da mentalidade popular ... A relação não poderá ser senão vertical: desde os que possuem ativamente o conhecimento até os que, ignorantes, isto é, vazios, só podem deixar-se satisfazer passivamente.*⁴⁴

É o cultivo do mito da cultura universal como pressuposto e aposta na cultura hegemônica da burguesia: uma só cultura para todos, que reconcilia as diferenças: o moderno e o atrasado, o nobre e o vulgar. A necessidade do serviço de monitoria desde a I Bienal de São Paulo liga-se, sem dúvida, diretamente à sua pretensão em ser popular e educar as massas.

⁴³ MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações*. op. cit., p. 132.

⁴⁴ Idem, p. 25



Últimas considerações



Biblioteca
Nadir Gouvêa Kfourl
PUC/SP

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

A Bienal de São Paulo chegou ao final do século XX como um evento reconhecido no campo artístico internacional. A sua XXIV edição, realizada em 1998, rendeu sua inclusão na lista das dez melhores exposições da década de 90, na apreciação da revista *Artforum*¹, e o convite ao seu curador, Paulo Herkenhoff, para integrar a equipe de curadores do MoMA de Nova Iorque. Às vésperas de completar cinco décadas de existência, a Bienal paulistana conseguiu, nas suas duas últimas edições do milênio, mostrar-se forte e ativa, atraindo um público massivo e pesados investimentos advindos, na sua maior parte, da iniciativa privada. Entretanto, não podemos deixar de lembrar que logo após a realização da mostra de 1998, a Fundação Bienal atravessou um período de sérias crises, especialmente por conta da montagem da *Mostra do Redescobrimento* realizada como parte das comemorações dos quinhentos anos do descobrimento do Brasil. No entanto, durante a realização das suas XXIII e XXIV edições, a Bienal de São Paulo conseguiu atrair para si as atenções mundiais, colocando-se lado a lado com as principais exposições periódicas do mercado internacional.

A crise institucional pela qual a Fundação Bienal passou nos últimos anos do milênio não foi, absolutamente, a única da sua história. Muito pelo contrário, a existência da Bienal de São Paulo sempre se constituiu como um campo de acirradas disputas e conflitos que acabaram por deixar as marcas da atuação de diversos agentes envolvidos na sua produção. Sua transformação em Fundação, no início dos anos 60, foi um desses momentos de mudanças institucional. Nos anos 70, das imposições da censura da ditadura militar, a Fundação Bienal quase afundou numa profunda crise de legitimação e prestígio internacional, agravada pelo falecimento de seu fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho. Os presidentes que sucederam Ciccilo à frente da Fundação começaram a empenhar-se na remodelação da sua principal mostra. O reconhecimento internacional só retornaria ao Ibirapuera nos anos 80, com transformações na estrutura da Bienal e na forma de seleção das obras. No início dos anos 90, mais um período de crise envolvendo demissões, acusações e afastamentos de curadores e diretores. A volta das seleções e premiações pelos jurados estremeceu as relações entre a Fundação e o mercado artístico, especialmente o nacional. Na segunda metade daquela década, a retomada das propostas dos anos 80 e os investimentos da iniciativa privada recolocaram a Fundação

¹ 'Best of 90s'. In: *Artforum*. New York, Vol. XXXVIII, december/2000.

Bienal em situação privilegiada no circuito internacional. Logo após, outro momento de disputas faria adiar a realização da XXV Bienal, prevista para 2000.

Neste processo, novas instâncias de decisão foram surgindo e novos atores foram ganhando destaque, na medida em que a divisão do trabalho foi incorporando a especialização das funções na sua produção. Ao final dos anos 90, a produção da Bienal de São Paulo envolveu um complexo processo coletivo de criação envolvendo o presidente, os curadores, arquitetos, diretores e montadores. As articulações institucionais e financeiras transformaram-se numa verdadeira 'força-tarefa' para erguer um evento deste porte. A investigação dos propósitos e dos caminhos tomados nessa produção revela um determinado formato pretendido por estes agentes espalhados por diversos níveis de decisão dentro da instituição.

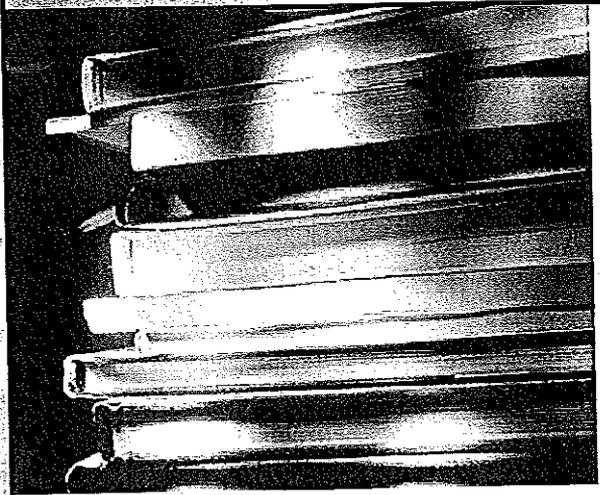
O maior evento de artes plásticas no Brasil chegou ao final do século XX cumprindo um objetivo proposto desde o seu início, em 1951: apresentar-se como uma exposição de massa. Apesar do que se pode pensar num primeiro momento, a Bienal de São Paulo não é um evento restrito à esfera da cultura erudita ou letrada, mas sim um produto cultural que mescla cuidadosamente elementos populares e massivos da cultura àqueles típicos de uma cultura dita elevada. Assim como as Exposições Universais do século XIX europeu, a Bienal de São Paulo, seguindo o exemplo de Veneza, sempre pretendeu portar-se como um canal para os ideais civilizatórios, ligado ao poder das nações hegemônicas. As bienais paulistanas, pode-se dizer, não são apenas eventos dirigidos às massas, mas também um novo modo de comunicação entre as classes, e por isso recebe em seu formato as marcas desta negociação conflituosa que se dá no campo das lutas hegemônicas. A Bienal de São Paulo teve seu formato transformado ao longo dos seus quase cinqüenta anos devido as diversas estratégias utilizadas para a viabilização da sua produção. Até um determinado momento, estas estratégias exigiram a força das representações nacionais; mas, para continuar existindo como uma mostra importante para sua época, a Fundação Bienal teve que mudar as regras do jogo, transformando o formato da mostra. No final dos anos 90, o necessário apoio governamental e diplomático inviabilizou a extinção total das delegações nacionais; a busca do público massivo impediu que os curadores apostassem apenas na arte contemporânea e prescindissem do *Núcleo Histórico*; a necessidade de um forte apoio financeiro da iniciativa privada exigiu que a visitação fosse *record*, colaborando para fortalecer a oferta de obras históricas e consagradas. Ao mesmo tempo, a Fundação Bienal procurou investir também na arte contemporânea – especialmente a brasileira e a

latino-americana – com uma montagem realizada a partir de *contaminações* e do diálogo entre curadores, obras e artistas.

Apresentar-se como um evento de massa parece estar na base da constituição da Bienal de São Paulo. Para isso, ela aparece cada vez mais como uma feira de cultura, oferecendo inúmeros serviços e atividades ao público visitante, desde a concorrida loja de *souvenirs* até os projetos pedagógicos que tentam dar conta do trabalho civilizatório de enculturação a que se refere Martín-Barbero.

Enquanto tantas outras bienais latino-americanas sequer chegaram aos anos 70, a Bienal paulistana seguiu sobrevivendo e superando suas inúmeras crises. Talvez a chave desta persistência esteja justamente na variação das estratégias de ação e na sua capacidade em dialogar com várias camadas sociais a partir de seu posicionamento a meio caminho entre as esferas erudita, popular e massiva.

Referências bibliográficas



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros, teses e dissertações

ADORNO, Theodor. 'A indústria cultural'. In: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1972.

ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Cicilo*. São Paulo, Pioneira, 1976.

ALMEIDA, Paulo Mendes. *De Anita ao museu*. São Paulo, Perspectiva, 1976

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo, Nobel, 1983.

_____. *Arte para que?: a preocupação social na arte brasileira (1930-1970)*. São Paulo, Nobel, 1987.

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

ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura: São Paulo meio de século*. Tese de Livre-Docência, Departamento de Sociologia, FFLCH, USP, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, HUCITEC, Brasília: Ed. da Univ. de Brasília, 1993.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo, UNESP, 1998.

- BARBUY, Heloisa. *A Exposição Universal de 1889 em Paris*. São Paulo, Loyola, 1999.
- BELLO, José Maria. *História da República (1889-1954): síntese de sessenta e cinco anos de vida brasileira*. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1983.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas, vol.III*. São Paulo, Brasiliense, 1989.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo, EDUC/Estação Liberdade, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- _____. *As regras da arte*. São Paulo, Cia. das Letras, 1996.
- _____. *L'amour de l'art: muses d'art europeens et leur public*. Paris, Les Editions de Minuit, 1992.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX: Modernidade e Globalização*. Campinas – São Paulo, Unicamp, 1999
- CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: crônica da Belle Époque paulistana*. São Paulo, SENAC, 2001.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. São Paulo, Papyrus, 1995.
- _____. *A invenção do cotidiano: arte de fazer*. Petrópolis – Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1996.

- CIMET, Ester (*et alli*). *El público como proposta: cuatro estudios sociológicos en museos de arte*. México, INBA, 1987.
- COCCHIARALE, Fernando e GEIDER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987.
- COELHO, Teixeira. *Guerras culturais*. São Paulo, Iluminuras, 2000.
- FEATHERSTONE, Mike. 'Moderno e Pós-Moderno: definições e interpretações sociológicas'. In: *Sociologia: problemas e práticas*. n. 8, 1990, pp.93-105.
- _____. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FERNANDES, Florestan. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.
- FISKE, John. *Understanding popular culture*. London, Routledge, 1995.
- FRAYSE-PEREIRA, João Augusto. *Olho d'água - arte e loucura em exposição: a questão das leituras*. Doutorado, Instituto de Psicologia, USP, 1987.
- FREIRE, Maria Cristina Machado. *Olhar passageiro -- percepção e arte contemporânea na Bienal de São Paulo*. Mestrado, Instituto de Psicologia, USP, 1990.
- GRAMSCI, Antônio. *Literatura e vida nacional*. São Paulo, Civilização Brasileira, 1986.
- GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo, UNESP, 1991.
- GOMBRICH, E.H.. *A história da arte*. Rio de Janeiro, LTC, 1993.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebolo. *Sérgio Milliet, crítico de arte*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP, 1992.

- GONZALEZ, Jorge A. *Más + Cultura(s): ensayos sobre realidades plurales*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.
- HALL, Stuart. 'Notas sobre la desconstrucción de lo popular'. In: SAMUEL, Raphael (org.). *História popular y teoría socialista*. Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Trem fantasma: a modernidade na selva*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo, Loyola, 1994.
- HARRIS, Jonathan. 'Modernismo e cultura nos Estados Unidos, 1930-1960'. In: WOOD, Paul (et alii). *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998, pp.03-76.
- HUYSEN, Andreas. *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- KOTHE, Flávio R. (org.). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo, Ática, 1991.
- LEIRNER, Sheila. *Arte e seu tempo*. São Paulo, Perspectiva/Secretaria de Estado da Cultura, 1991.
- LOPES, Maria Immacolata Vassalo. *Pesquisa em Comunicação: formulação de um modelo metodológico*. São Paulo, Edições Paulinas, 1997.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo, EDUSP, 1999.
- MAGNOLI, Demétrio. *Globalização: Estado nacional e espaço mundial*. São Paulo, Moderna, 1997.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Procesos de comunicacion y matrices de cultura: itinerario para salir de la razon dualista*. Mexico, Ediciones G.Gili, 1993.

- _____. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura, hegemonia*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1997.
- _____. 'Arte/comunicação/tecnicidade no final do século'. In: revista *Margem*, São Paulo, EDUC, n. 8, dez. 1998, pp. 11-24.
- _____. 'Dislocaciones del tiempo y nuevas topografias de la mamoria'. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque e RESENDE, Beatriz. *Arteletina: cultura, globalização e identidades*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000, p. 139-169.
- MATTELART, Armand. *Comunicação-mundo: história das idéias e das estratégias*. Rio de Janeiro, Vozes, 1994.
- _____. *A globalização da comunicação*. Bauru – SP, EDUSC, 2000.
- MICELI, Sérgio (org.). *Estado e cultura no Brasil*. São Paulo, Difel, 1984.
- _____. *Imagens negociadas*. São Paulo, Cia, das Letras, 1996.
- MILLIET, Sérgio. *Diário crítico* - vols. VII a X. São Paulo, Martins/EDUSP, 1981.
- MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*. São Paulo, Cia das Letras, 1994.
- MORAIS, Frederico; ASSIS, Jesus de Paula e MACHADO, Arlindo. *Cotidiano/Arte: a técnica*. São Paulo, Itaú Cultural, 1999.
- _____. *Panorama das artes plásticas, séculos XIX e XX*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1991.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – 1: neurose*. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1897
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Grupo de Estudos em Curadoria*. São Paulo, MAM-SP, 1998.

- OLIVEIRA, Líliliana H. T. Mendes de. *A Bienal Pop: a Pop art analisada através das representações dos EUA e do Brasil na IX Bienal Internacional de São Paulo*. Mestrado, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, 1993.
- OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. *Colonizadores do futuro: cultura, Estado e o Depto. de Cultura do Município de São Paulo (1935-1938)*. Mestrado, PUC-SP, 1995.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- _____. *Cultura e modernidade*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- _____. (org.). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo, Ática, 1983.
- PAULA, Maria Lúcia Bueno Coelho de. *Artes plásticas no Brasil: Modernidade, campo artístico e mercado (1917 a 1964)*. Mestrado, PUC SP, 1990.
- PEDROSA, Célia. *Antônio Cândido: a palavra empenhada*. São Paulo/Niterói, Edusp/Eduff, 1994.
- PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.
- _____. *Política das artes*. São Paulo, Edusp, 1995.
- PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. Rio de Janeiro, Nova fronteira, 1976.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo (1940-1968)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

- SANTOS, João Carlos Lopes. *Manual do mercado de arte: uma visão profissional das artes plásticas e seus fundamentos práticos*. São Paulo, Júlio Louzada Publicações, 1999.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo, Cortez, 1996.
- SIMMEL, Georg. 'A metrópole e a vida mental'. In: VELHO, Otávio Guilherme. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.
- SOMBART, Werner. *El burguês: contribución a la história espiritual del hombre econômico moderno*. Madrid, Alianza Editorial, 1977.
- _____. 'O homem econômico moderno'. In: IANNI, Octávio. *Teorias de estratificação social*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1972.
- STRINATI, Dominic. *Cultura popular: uma introdução*. São Paulo, Hedra, 1999.
- SOUZA, Mauro Wilton (org.). *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo, Brasiliense/USP/ECA, 1995.
- STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. São Paulo, Ática, 1992.
- TAVARES, Mônica. 'Os processos criativos com os meios eletrônicos'. In: *INTERCOM - Revista Brasileira de Comunicação*, São Paulo. vol.XIX, n.2, jul/dez 1996, pp. 105-116.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- _____. *Os gêneros do discurso*. Lisboa, Edições 70, 1981.
- TRABA, Marta. *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950/1970*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade (1780-1950)*. São Paulo, Cia. Ed. Nacional, 1969.

_____. *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.

_____. *La política del modernismo: contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1997.

_____. *Cultura*. São Paulo, Paz & Terra, 1992.

Mídia impressa citada

Folha de São Paulo, entre janeiro de 1996 e dezembro de 2000.

O Estado de São Paulo, entre janeiro de 1996 e dezembro de 2000.

Hoje, 15/08/1951.

Fanfulla, 31/10/1951.

Jornal de Notícias, 09/05/1951

A Gazeta, 27/10/1951; 16/01/1953.

O Tempo, 22/01/1953; 15/03/1953

Notícias de Hoje, 03/05/1953.

Diário do Comércio, 12/03/1953.

Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 06/05/1953; 17/07/1953; 13/10/1953

Folha da Manhã, 11/01/1952.

A Época, 24/11/1952.

Jornal da Tarde, 25/04/1953.

O Estado de São Paulo, 01/06/1953.

Correio Paulistano, 14/11/1951.

Jornal do Comércio (RJ), 11/09/1953.

Artforum, New York, vol. XXXVIII, december/2000.

Galeria Revista de Arte. São Paulo, Área Editorial, entre 1989 e 1991.

Acervo do arquivo da Fundação Bienal

AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo, FBSP, 1994.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *IX Bienal de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1967.

_____. *X Bienal de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1969.

_____. *XI Bienal de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1971.

_____. *XIII Bienal de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1975.

_____. *XIV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1977.

_____. *XV Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1979.

_____. *XVI Bienal de São Paulo – catálogo geral*. São Paulo, FBSP, 1981.

_____. *XVII Bienal de São Paulo*. São Paulo, FBSP, 1983.

_____. *XVIII Bienal Internacional de São Paulo – catálogo geral*. São Paulo, FBSP, 1985.

_____. *Tradição e ruptura: síntese de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo, FBSP, nov./1984 a jan /1985.

_____. *XIX Bienal Internacional de São Paulo – catálogo geral*. São Paulo, FBSP, 1987.

_____. *XX Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo, FBSP/Marca D'Água, 1989.

- _____. *XXI Bienal Internacional de São Paulo- catálogo geral*. São Paulo, FBSP/Marca D'Água, 1991.
- _____. *XXII Bienal Internacional de São Paulo – salas especiais*. São Paulo, FBSP, 1994.
- _____. *XXIII Bienal Internacional de São Paulo – catálogo Universalis*. São Paulo, FBSP, 1996.
- _____. *XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico – antropofagia e histórias de canibalismos - v. 1*. São Paulo, FBSP, 1998.
- _____. *XXIV Bienal de São Paulo: Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros, Roteiros - v. 2*. São Paulo, FBSP, 1998.
- _____. *XXIV Bienal de São Paulo: representações nacionais - v. 3*. São Paulo, FBSP, 1998.
- _____. *XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/outros outro/s*. São Paulo, FBSP, 1998.
- FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO/ INSTITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL. *3ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo*. São Paulo, FBSP/IAB, 1997.
- MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA. *As bienais no acervo do MAC (1951-1985) (catálogo)*. São Paulo, MAC, 1987.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1951.
- _____. *II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo, MAM, 1953.



_____. *III Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1955.

_____. *IV Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1957.

_____. *V Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1959.

_____. *VI Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1961.

_____. *VII Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo, MAM, 1963.

Sites citados

Bienal de São Paulo

www.sampa.art.br/bienalhtm/bienal98.htm

www.prodham.sp.gov.br/ibira/bienalemu.htm

www.uol.com.br/bienal/24bienal/

www.estado.com.br/edicao/especial/bienal/bienabre.html

Bienal de Veneza

www.labiennaledivenezia.net

<http://cidoc.iuav.unive.it/wetvenice/biennale/indice.html>

Documenta de Kassel

www.documenta.com.au/

Bienal de Sydney

www.biennaleofsydney.com.au/

Bienal de Lyon

www.biennale-de-lyon.org

Manifesta

www.manifesta.org

www.geocities.com/manifesta1

www2.men.lu/manifesta2

www.virtualmanifesta.com/homepage/index_NN.html

Bienal de Johannesburgo

www.dialsa.edu/jat97/johanart.html

Bienal de Havana

<http://universes-in-universe.de/car/havanna/espanhol.htm>

Bienal do Mercosul

www.bienalmercosul.art.br

Museu de Arte Moderna de São Paulo

www.mam.org.br

Correios

www.correios.com.br

Mostra do Redescobrimento

www.br500anos.com.br