

As tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo pós-boicote

Verena Carla Pereira
José Eduardo Ribeiro de Paiva

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambarra.0607.75-86>

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar algumas das tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo. A mostra, criada em 1951 por Francisco Matarazzo Sobrinho, ao longo de sua história atravessou diversos períodos de tremores e de instabilidade, tanto em termos artísticos quanto administrativos. Este texto destaca o início dos anos 1970, quando visando se reerguer após o forte abalo causado pelo massivo boicote à sua 10ª edição, surge na Bienal a urgência de uma reformulação de seu modelo. A inspiração para este artigo está no projeto de Doutorado da autora, financiado pela FAPESP, cuja pesquisa pretende analisar a gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo.

Palavras-chave: Bienal de São Paulo, bienal do boicote, artes visuais

Abstract: The goal of this paper is to present some of the attempts to rebuild the Bienal de São Paulo. The exhibition, created in 1951 by Francisco Matarazzo Sobrinho, has faced many periods of instability throughout its history, both in artistic and administrative terms. This text highlights the early 70, when an urgency to reshape the Bienal structure arose from the efforts to regain pace after the massive boycott to its 10th edition. The inspiration for this paper lies on the PhD studies carried by the author – which is funded by FAPESP – whose research aims to analyze the management of the visual arts through the Bienal de São Paulo. **Keywords:** Bienal de São Paulo, biennial of boycott, visual arts

As tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo pós-boicote

O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi fundado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho. Com pouco mais de um ano de existência, surge dentro do MAM a ideia de criar uma exposição internacional periódica, seguindo o modelo da Bienal de Veneza. Assim, em 1951, foi criada a Bienal de Paulo, que se manteve ligada ao MAM até o início dos anos 1960. Em 1962, foi criada a Fundação Bienal, entidade autônoma responsável pela realização das mostras bienais. De maneira geral, em suas duas primeiras décadas, a Bienal teve um desenvolvimento sem planejamento com improvisação dos serviços e controles, ou seja, sem uma sistematização dos procedimentos.

No entanto, no início da década de 1970, o crescimento e a fama que a Bienal havia atingido – principalmente na década de 1950 – traziam como consequência a urgência em se transformar a Fundação Bienal em uma instituição modelar. O cronograma da Bienal estava estruturado da seguinte forma: uma atividade intensa durante o ano em que a mostra ocorria com sobrecarga aos funcionários; já no ano seguinte, ultimavam-se as providências para o completo encerramento da exposição passada e início do planejamento da edição seguinte. Assim, a Bienal não teve a oportunidade de suspender suas atividades, mesmo que temporariamente, para que fosse “colocada ordem na casa”. Em carta de 1968, a Associação Brasileira de Críticos de Arte pediu a reestruturação da Bienal:

A Fundação Bienal de São Paulo, cuja presença cultural e artística no Brasil tem sido de extraordinário valor para o nosso desenvolvimento, vem mostrando no seu funcionamento várias deficiências de ordem administrativa e cultural. Essas deficiências não são, é claro, da responsabilidade direta de nenhum de seus dirigentes, inclusive de seu eminente presidente e fundador. Os erros estão visíveis em função da experiência adquirida ao longo de seus dezoito anos de atividade. Nossos reparos não visam a nenhuma questão pessoal nem muito menos têm intuítos subalternos ou facciosos. A crise da Bienal de São Paulo é de ordem estrutural. Ela não pode mais continuar a ser conduzida de modo improvisado e amadoristicamente. Suas decisões exigem outros critérios, mais profissionais e técnicos. Ela não pode mais ser uma organização sob uma orientação provada e uma administração doméstica. Para sua sobrevivência impõe-se uma reestruturação completa que leve em conta todos os aspectos administrativos, museográficos, culturais, pedagógicos. Essa reestruturação exige, para começar, uma profunda reforma de seus estatutos e regulamentos. (ABCA, 1968)

Assim, diante da pressão de críticos e artistas, a Fundação Bienal organizou, entre 1969 e 1971, uma série de eventos com o objetivo de discutir a reestruturação da mostra. Entre os diversos eventos, foi realizado o Encontro de Críticos e Artistas. Na pauta estava a exigência de uma maior participação desses setores na administração da instituição, uma administração mais contínua e planejada, a criação de uma política de conservação da história da Bienal, a eleição de um coordenador artístico e a constante discussão sobre os (arbitrários) critérios de seleção. Além disso, também se propunha uma maior aproximação entre a Bienal brasileira e a Bienal de Veneza, que também enfrentava dificuldades no período. Para Pierre Restany, o modelo Bienal estava em risco, os artistas que antes consideravam a participação nas Bienais como um momento de consagração, ao perceber a indiferença das mostras frente aos problemas políticos enfrentados no mundo, passaram a ver a participação em uma Bienal como “o máximo do comprometimento burguês”. (RESTANY, 1965) Infelizmente pouco da discussão realizada no Encontro de Críticos e Artistas foi agregada à gestão da Bienal paulista, que manteve seu posicionamento isolacionista. O estudo gerado, entretanto, foi publicado e assinado por Maria Bonomi, Fernando Lemos, Maria Eugênia Franco e Salvador Candia. A discussão sobre uma reestruturação da Bienal estava aberta, entretanto os problemas políticos ao redor não deixariam a mostra voltar a florescer tão cedo.

Desde o início dos anos 1960, com a vitória do movimento guerrilheiro em Cuba,

a supressão de qualquer movimento comunista se tornou um imperativo para os Estados Unidos. Assim, mais uma vez, aliados a preocupações políticas, os olhares norte-americanos se voltaram para o Brasil e o governo norte-americano apoiou financeiramente os adversários do então presidente João Goulart. Contando com esse apoio, os militares tomaram o poder em 1964, derrubando o governo de Goulart e implantando uma ditadura que iria perdurar por vinte e um anos. Entre os diversos empecilhos ao setor artístico, o período militar gerou também grande desconforto aos artistas e críticos que repugnavam as estreitas relações entre a Fundação Bienal e o regime político em vigor.

Considerando-a um evento oficial, visto que grande parte da soma financeira para sua concretização vinha do poder público e, ao lado disso, que contava com o Itamaraty para as transações referentes à participação de delegações estrangeiras, um grupo de artistas e críticos tomou a decisão de denunciar os atos arbitrários do regime militar recusando-se a participar da mostra. Eles desejavam alertar, a um público internacional, sobre os acontecimentos no Brasil – a Bienal de São Paulo já era, àquela altura, um dos eventos mais importantes do circuito artístico mundial. (SCHROEDER, 2011, p. 10)

Entre as várias frentes sobre as quais o Estado ditatorial buscava impor seu poder, seu olhar também se voltou para a questão cultural. O regime político mantinha uma diretriz de estímulo à cultura genuinamente brasileira e à difusão de uma cultura massificada. Dentro da Bienal, o processo de repúdio artístico que vinha se desenvolvendo desde a 8ª edição atinge seu ápice na 10ª edição. Paralelamente, o regime militar também atingia seu auge, com a instauração do Ato Institucional nº 5, em 1968. A postura agressiva da situação política brasileira suscitou no setor artístico a necessidade de protesto. Assim, a 10ª edição da Bienal foi marcada pelo boicote. Segundo a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral:

As razões para o boicote têm sua origem em violentos atos de censura, praticados desde a II Bienal da Bahia (dezembro de 1968), contra seus organizadores, incluindo a remoção de obras de arte da mostra e de exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto. A atitude mais chocante foi o encerramento, pelo governo, da exposição dos artistas brasileiros selecionados para a *Biennale des Jeunes* (a ser levada a efeito em Paris), que se realizava no MAM no Rio, devido a certas obras de arte que comportavam o protesto, ou eram de natureza erótica. (AMARAL, 1983, p. 155)

Além de protestos de cunho político, a Bienal sofria também pressões por parte de artistas e críticos que exigiam uma maior democratização da instituição. Em carta ao Governador do Estado de São Paulo, a Associação Internacional de Artes Plásticas, através de seu Presidente Caciporé Torres, repudiava a administração controladora de Francisco Matarazzo Sobrinho:

Não é mais admissível que vontades individuais e temperamentais do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, eterno presidente da Fundação Bienal de São Paulo, deixem-no dispor de verbas públicas para promoção pessoal, na ânsia de se perpetuar como Mecenas da arte brasileira. Desde a II Bienal o referido senhor não é mais o financiador da mostra cabendo-lhe, portanto, o dever de auscultar a real vontade daqueles que fazem arte no Brasil, os artistas, e curvar-se aos ditames de uma verdadeira cultura nacional. (TORRES, 1968)

Após longa negociação, foi instaurada uma Comissão Técnica de Arte, composta por três membros sugeridos pela Bienal e por outros três sugeridos pela Associação Brasileira de Críticos de Arte e pela Associação Internacional de Artistas Plásticos. Assim, a Comissão foi formada por Edyla Magabeira Unger, Aracy Amaral, Waldemar Cordeiro, Mário Barata, Wolfgang Pfeiffer e Frederico Nasser. O grupo queria modificar profundamente o formato da Bienal com a reformulação de seu regulamento. Entretanto, o autoritarismo da diretoria da Fundação Bienal, personificado principalmente na figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, impedia a implantação de muitos dos planos propostos pela Comissão que aos poucos foi se desmantelando até se dissolver.

Ainda na 10ª Bienal foi realizada a 1ª Mesa Redonda de Críticos de Arte. O evento, que durou dois dias, trouxe novamente a temática de reformulação da mostra. Entretanto, pouco temos de seus desdobramentos, pois ficaram diluídos em meio ao boicote de 1969 – que coroa o período de crise da Fundação Bienal, observado desde o início dos anos 1960. O protesto, motivado pelas censuras do regime militar, acabou gerando um debate maior sobre o papel da Bienal no cenário cultural. A Fundação Bienal passou a ser vista como uma instituição com estreitos laços com o regime ditatorial e que, mesmo se valendo de verbas públicas, não se posicionava como entidade responsável pelo desenvolvimento cultural. O boicote foi, portanto, além de uma ação de repúdio à associação entre a instituição e as diretrizes do governo, também uma ação de questionamento sobre a função da mostra como promotora de uma nova arte. Para Arnaldo Pedroso D’Horta, a 10ª Bienal foi apenas o estopim de um processo de decadência que a mostra já vinha enfrentando e que tinha como causa fundamental a ausência de uma forte direção artística. Ao longo de sua história, a Bienal contou com figuras extremamente importantes para as artes ocupando o cargo de Diretor Artístico: nomes como Sérgio Milliet e Mário Pedrosa passaram pela mostra.

Entretanto, o cargo sempre sofreu as consequências de um constante processo de desprestígio e desequilíbrio. Tal processo teve seu auge na 10ª edição da mostra, quando a mesma foi realizada sem uma direção ou comissão artística oficializada. Para Arnaldo Pedrosa D’Horta, a mostra havia chegado ao limite de ser comparada a uma feira de arte, amontoando objetos e acumulando participações, que nem sempre possuíam qualidade para ali figurarem.

Despender centenas de milhões de cruzeiros, para chegar a esse resultado, é deprimente. Já seria lamentável se algum Mecenaz, mal orientado, assim decidisse esbanjar sua fortuna pessoal; mas em se tratando de recursos que saem dos impostos, e portanto da coletividade, deveria haver rigor e seriedade na sua aplicação, e a esta não deveriam ser estranhos os autênticos profissionais, que não são uma multidão, mas que existem: críticos de arte, especialistas em museologia, historiadores do ramo, professores de estética. (D’HORTA, 1969)

O boicote à 10ª edição se estendeu, em menor magnitude, também para a 11ª edição que, sem saída, acabou realizando uma mostra retrospectiva em sua edição comemorativa de 20 anos. Além das questões de base política, a renúncia de alguns países em participar da mostra paulista também estava pautada na ideia de que o formato expositivo da Bienal estava ultrapassado – desgaste que não atingia somente a mostra brasileira, mas também as Bienais de Veneza e Paris. Francisco Matarazzo Sobrinho, sofrendo a pressão das associações, críticos e artistas, reconhece a necessidade de reformulação e remodelação do formato da mostra. Assim, a Mesa Redonda de Críticos de Arte realizada durante a 10ª Bienal se repetiu na 11ª edição. Com a colaboração da Associação Brasileira de Críticos de Arte, o debate, com duração de quatro dias, reuniu críticos nacionais e estrangeiros. No foco da discussão estava a palpável crise da instituição e a relação da mesma com as outras mostras mundiais que também enfrentavam períodos de tensão. No temário da discussão constavam três itens: reformulação das Bienais com vistas à sua atualização, incluindo a discussão sobre a programação temática da 12ª Bienal; Arte e Comunicação, objetivando o exame das interações que ligam cada vez mais a arte ao complexo sistema da comunicação; e Arte e Tecnologia.

A crise das Bienais estava intimamente ligada à tradição museológica de valorização dos objetos. As mudanças que ocorreram no plano artístico não circunscreviam mais a arte na finalidade de criar objetos, mas sim de criar valores. Assim, a arte se deslocou para o campo de procura de valores e para exprimi-los buscou também novas linguagens. Dessa forma, o modelo Bienal deveria ser reestruturado no sentido de valorizar a arte contemporânea – não mais a arte criada nas décadas anteriores – e de entender a arte dentro de seu contexto – não mais como uma ação isolada do mundo. A Bienal deveria

promover a abertura de novos caminhos no campo das artes, deixando de se posicionar somente como receptáculo do que era produzido. A discussão estava apoiada no caráter crítico da Bienal, que deveria ser uma instituição pensante e propositora de novas ideias e debates sobre a arte.

O tema Arte e Comunicação era de suma importância pelas implicações que poderiam gerar na reformulação das Bienais. O desenvolvimento tecnológico fomentou de forma intensa os meios de comunicação, permitindo que um acontecimento pudesse ser visto nas mais diversas áreas geográficas ao mesmo tempo por diferentes públicos. A velocidade da comunicação criou também uma maior demanda de conteúdo pelo público, que passou a exigir um maior diálogo, não se posicionando apenas como receptor, mas exigindo uma participação dinâmica dentro do fluxo da informação. Assim, as discussões sobre a reformulação das bienais traziam à tona a importância da mostra como um veículo de comunicação cultural, que deveria oferecer ao público a possibilidade de intervenção. A Bienal deveria diminuir a distância física e psíquica entre o espectador e a obra de arte, que deixava de ser sacralizada. Dessa maneira, não bastava à Bienal usar os meios de comunicação como veículos de divulgação do evento: era preciso, fundamentalmente, que a exposição também se comunicasse, espantasse ou inquietasse o espectador levado a ela pela divulgação, oferecendo especialmente aos jovens uma visão atualizada e crítica sobre o futuro da arte. Surgiu, assim, uma discussão maior sobre a presença de obras passíveis de interação dentro da Bienal, pois a rasa observação não era suficiente como fator de comunicação: era preciso dar ao público uma função ativa dentro da exposição, através de obras que despertassem a criatividade artística do espectador.

A presença do tema Arte e Tecnologia não era algo novo à Bienal. Em 1969, na 10ª Bienal, a principal atração da mostra seria a seção Arte e Tecnologia, organizada pelo crítico francês Pierre Restany, que reuniu artistas de vários países ligados à nova vertente de integração do computador com as artes visuais. Entretanto, com as reações internacionais aos episódios de censura no Brasil, Restany, um dos principais articuladores do boicote no exterior, também cancelou sua participação na Bienal brasileira. Uma carta do crítico enviada a um amigo brasileiro explica as razões de sua adesão ao boicote:

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

A ausência da seção Arte e Tecnologia aumentava o atraso brasileiro em relação ao uso da tecnologia na arte como matéria de informação e atualização e com o que de mais urgente se processava no mundo no campo da criatividade. Através da tecnologia, a arte estava alcançando também as massas, sem os preciosismos românticos das atitudes aristocráticas e privadas, mas com a amplitude da participação ativa. A presença desse tema dentro da Bienal de São Paulo teria sido não somente didática, mas principalmente pioneira dentro do panorama da arte brasileira, consolidando as diversas experiências avulsas e isoladas. O computador, que até então era visto apenas como um produto da tecnologia, tinha entre seus principais entusiastas o artista Waldemar Cordeiro, que desde os anos 1950 se destacava na cena vanguardista da arte brasileira. Em 1971, enquanto a Bienal discutia sua reformulação na 2ª Mesa Redonda de Críticos de Arte e ainda se restringia a discutir teorias sobre o tema Arte e Tecnologia, Cordeiro foi pioneiro ao realizar, na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), a primeira exposição e conferência sobre o tema. Para o evento, chamado de Arteônica, foram convidadas as mais importantes personalidades que discutiam a relação entre a arte e as inovações tecnológicas e reunidas obras de *computer art* realizadas por Cordeiro entre os anos 1969 e 1971.

Com a dilatação do autoritarismo de Ciccillo e a crise da instituição, as críticas à necessidade de uma curadoria se tornavam cada vez mais frequentes; artistas e críticos exigiam a ampliação das responsabilidades na organização das bienais.

Ao todo, cem brasileiros tentavam salvar a Bienal do abismo que a separava das primeiras edições. Mesmo com todo esse esforço, faltou ao Brasil uma curadoria capaz de conceituar e defender essa amostragem. O mesmo já acontecera em outras edições. A Bienal precisava de alguém com responsabilidade e poder para definir o que seria mostrado, com que objetivos e de que forma. (AMARANTE, 1989, p. 204)

Respondendo às solicitações que vinham sendo pontuadas há vários anos e novamente levantadas na 2ª Mesa Redonda de Críticos de Arte, realizada em 1971, foi criado o Conselho de Arte e Cultura (CAC) que deveria substituir as comissões e assessorias criadas até então e teria a responsabilidade de organizar a 12ª edição da Bienal. O CAC era formado por: Antonio Bento, Bethy Giudice, Mario Wilches, Vilém Flusser e presidido por Francisco Matarazzo Sobrinho. No final dos anos 1970, seguindo uma tendência nacional e internacional de torpor, a Bienal fechava a década com certa descrença sobre sua continuidade na década seguinte. As críticas à necessidade de renovação da mostra eram cada vez mais constantes e nem mesmo as grandes mudanças em sua estrutura administrativa pareciam resolver a situação de indiferença com que os críticos e os artistas passaram a enxergar a exposição.

Nos anos 1970, a Bienal buscou sistematizar sua gestão através da criação de diversos órgãos de apoio como a Comissão Técnica de Arte e posteriormente o Conselho de Arte e Cultura. A criação desses diversos colegiados buscava uma melhor organização dos múltiplos procedimentos de produção e manutenção da mostra. Em paralelo à formação desses núcleos, a Bienal também contou com a realização de diversos eventos visando à reestruturação da mostra. As reuniões promovidas entre críticos e/ou artistas fomentaram uma maior discussão sobre a estrutura da Bienal, episódios paradoxais dentro desse período no qual a gestão esteve fortemente concentrada na figura de Francisco Matarazzo Sobrinho. Entretanto, toda a discussão fomentada não conseguiu impedir a transformação da mostra em um evento marcado pelo gigantismo e pela ausência de uma linha curatorial que justificasse as decisões expositivas.

Essa fase da Bienal pode ser caracterizada como um período de constante instabilidade, durante o qual a instituição teve que lidar com o influxo das questões políticas e econômicas pelas quais o país passava. A presença de tais influências gerou transformações diretas dentro da estrutura da mostra, principalmente no que tangia aos seus processos de seleção e de premiação. Nesse período, foram frequentes: os questionamentos sobre a necessidade de um curador abalizado para organizar a mostra; os debates sobre a validade das premiações dentro de um modelo desgastado de exposição; a preocupação com a presença cada vez mais incisiva de uma chamada “arte consular”, ou seja, obras que eram enviadas à Bienal e seguiam critérios oficiais das delegações estrangeiras; a necessidade de um organismo técnico dentro da mostra que obstruísse os dirigismos; e a necessidade de uma maior aproximação com o público.

De forma geral, a Bienal do final da década de 1960 e início da de 1970 atravessou um longo período de sobrevida, marcadamente desgastado e de reputação questionável. Nesse momento, também entra em ascensão o questionamento sobre a validade do modelo Bienal. As mostras análogas ao redor do mundo também entraram em crise e, dentro do Brasil, a discussão sobre a validade dessa iniciativa, tanto em termos artísticos como econômicos, ganhou abrangência. Assim, a Bienal chegou à metade dos anos 1970 desacreditada perante as classes artística e crítica do país, e também desacreditada por seu maior defensor e tutor, Francisco Matarazzo Sobrinho, que decidiu sair da presidência da mostra.

No começo dos anos 1980, com o surgimento da figura do curador, o quadro se modificara e a Fundação Bienal tomou um novo fôlego. Diversos dos tópicos abordados durante as tentativas de reestruturação da mostra, realizadas na década de 1970, atingiram sua efetivação com as transformações estruturais impostas na virada da década. Com a saída de Ciccillo da gestão da Bienal, a Fundação começou a desenvolver uma administração mais profissional, com um organograma bem definido e um quadro diretivo ampliado. O Conselho de Arte e Cultura assumiu funções deliberativas e passou

a exercer efetivamente suas atribuições, substituindo o caráter proforma que tinha nas décadas anteriores. A marca da Bienal dos anos 1980, entretanto, foi o advento dos curadores, figura reivindicada desde os primeiros anos da Bienal e extremamente necessária a partir da extinção do cargo dos Diretores Artísticos.

Artigo recebido em outubro de 2014 e aprovado em novembro de 2014.

Verena Carla Pereira é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp. Mestre em Multimeios e bacharel em Comunicação Social com habilitação em Midialogia. E-mail: vcarlap@gmail.com.

José Eduardo Ribeiro de Paiva é professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais e Música do Instituto de Artes da Unicamp. Graduado em Música, mestre em Artes e doutor em Multimeios.

Referências

ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. São Paulo: Scipione, 1992.

ALAMBERT, Francisco e CANHETÊ, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976.

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy. *Arte e o meio artístico: entre feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930 - 1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE. *Carta a Francisco Matarazzo Sobrinho*, fev. 1968. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
- TORRES, Caciporé. *Carta do presidente da AIAP ao Governador Roberto de Abreu Sodré*, out. 1968. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
- D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Ainda a Bienal. *Jornal da Tarde*, São Paulo, out. 1969.
- FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- REVISTA USP: Revista da Superintendência de Comunicação Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 52, dez. jan. fev. 2001-2002.