

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
COMUNICAÇÃO SOCIAL - HABILITAÇÃO EM JORNALISMO

SOLONI MARIA RAMPIN ZENIDARCI

A Bienal do Vazio:

Análise comparativa das estratégias de tomada de
posição dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal*
Semanal da 28ª Bienal de São Paulo

BAURU

2010

SOLONI MARIA RAMPIN ZENIDARCI

A Bienal do Vazio:

Análise comparativa das estratégias de tomada de
posição dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal*
Semanal da 28ª Bienal de São Paulo

Projeto Experimental apresentado como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, ao Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, atendendo à resolução número 02/84 do Conselho Federal de Educação.

Orientador Prof. Dr. Mauro de Souza Ventura

Bauru

2010

SOLONI MARIA RAMPIN ZENIDARCI

A Bienal do Vazio:

Análise comparativa das estratégias de tomada de
posição dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal*
Semanal da 28ª Bienal de São Paulo

Projeto Experimental apresentado como exigência parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo, ao Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, atendendo à resolução número 02/84 do Conselho Federal de Educação.

Bauru, 25 de junho de 2010

Banca Examinadora

Orientador

Prof. Dr. Mauro de Souza Ventura

Membros

Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões

Jornalista Paula Malatian Brait

Agradecimentos

Obrigada, Mãe, por estar *sempre* ao meu lado nessa longa caminhada, que, por enquanto, só chegou até o portão, mas que, graças ao seu amor, chegará aonde quiser.

Mauro, meu orientador, obrigada pela paciência e dedicação, por acreditar que eu conseguiria, mesmo quando eu insistia em esquecer.

Tio Márcio, Tia Carla, João Pedro, Tio Maurício, Tia Diná, Maysa, Thalyta, Mirela, Tio Berto, Tia Júlia, Tia Luzia, Tia Vitória, Beto, Tia Noêmia, Tio Wandir e filhos
obrigada por serem a minha família.

Wandir Zafalon Júnior e Regina Marta Daibem, obrigada por me ajudarem a descobrir, ele, a minha profissão, e ela, a mim mesma.

André Luis Rodrigues Estrada, obrigada pelo carinho, pela dedicação, pela amizade, pela cumplicidade, pela compreensão, pela paciência, pelo companheirismo e pelo amor.

Andréia Martins de Carvalho, Cristiane Sommer Damasceno e Érica Masieiro Nering, minhas grandes amigas. Meus achados de um passado bauruense e minhas companheiras de um futuro paulistano.

Luciana Teixeira, Laís Barros Martins, Aline Naoe, Paula Rodrigues, Karen Ferraz, Layla Tavares, Mayara Tolotti, Megui Donadoni, obrigada por ser amiga de vocês.

Obrigada, Lara Raphael, por ser a amiga de uma vida inteira.

Obrigada à UNESP por tudo de bom (e de ruim) que me ensinou.
E a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram com este trabalho.

Mas obrigada, principalmente, ao João Gabriel, que me ensinou muito antes do que eu esperava a enfrentar a vida com coragem.

Resumo

Este trabalho propõe uma análise comparativa das críticas, artigos e reportagens culturais relacionadas à *28ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo* publicadas nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*, no período de outubro a dezembro de 2008. São objetivos específicos da pesquisa analisar como uma instituição consagrada, como a *Bienal*, cria mecanismos para defender suas escolhas e sua posição hegemônica dentro do *campo das artes* e, também, analisar de que forma essa consagração pode ser desmistificada por críticos do *campo da difusão* não vinculados à instituição. Para a realização deste estudo serão utilizados os conceitos de campo, hierarquia das legitimidades e tomadas de posição desenvolvidos por Pierre Bourdieu, assim como as noções históricas de Jornalismo Cultural e crítica jornalística.

Palavras-chave: Jornalismo Cultural. Crítica jornalística. Conceito de campo. Pierre Bourdieu. *Bienal Internacional de Arte de São Paulo*.

Abstract

This paper proposes a comparative analysis of cultural critical, articles and reports related to the 28th International Biennial of Art of São Paulo published in the newspapers *O Estado de S. Paulo* and *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*, from October to December 2008. Specific aims of analysis are how an institution devoted, like *Biennial*, creates mechanisms to defend their choices and hegemonic position within the *arts field* and also to examine how this dedication can be demystified by critics from *diffusion field* not linked to the institution. For the study will be used the concepts of field, hierarchy of legitimacy and position of an agent developed by Pierre Bourdieu, as well as historical notions of Cultural Journalism and journalistic criticism.

Keywords: Cultural Journalism. Journalistic criticism. Field concept. Pierre Bourdieu. International Biennial of Art of São Paulo.

SUMÁRIO

I INTRODUÇÃO	07
II JORNALISMO CULTURAL E A CRÍTICA	11
2.1 Jornalismo Cultural no Brasil	12
2.2 Conceitos sobre Jornalismo Cultural	16
2.3 Os gêneros do Jornalismo Cultural	19
2.4 Concepções de Crítica	21
III BOURDIEU	28
3.1 Procedimentos metodológicos	28
3.2 Breve apresentação da obra de Bourdieu	31
3.3 Os conceitos de valor simbólico e de campo	33
3.4 Aplicação dos conceitos de Bourdieu à <i>Bienal</i>	38
IV SOBRE A BIENAL	40
V A BIENAL PELA BIENAL	47
5.1 A Voz da Instituição	48
5.2 O Que Dizem os Especialistas	55
5.3 Agentes Externos ao <i>Campo das Artes</i>	58
5.4 A Voz dos Artistas	61
5.5 Personagens	65
5.5.1 Mecenass	65
5.5.2 Críticos e Artistas	67
5.5.3 Funcionários	70
5.6 Pichação	74
VI A BIENAL PELO ESTADÃO	78
6.1 Críticas à <i>Bienal</i>	79
6.2 A <i>Bienal</i> e os Colunistas	83
6.3 Pichação	86
6.4 Balanço da <i>Bienal</i>	89
VII CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	98
Anexo A – Matérias selecionadas do <i>Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo</i> e do jornal <i>O Estado de S. Paulo</i>	103

I INTRODUÇÃO

No segundo semestre de 2008, enquanto o *campo das artes* brasileiro (quicá mundial) fervilhava com as polêmicas relacionadas à *Bienal do Vazio*, eu era apenas a estagiária de *web* de uma Editora na cidade de Bauru. Enquanto a crise estava instituída na *Bienal*, seja pela demissão e contratação de curadores de última hora, seja pelas dificuldades financeiras que faziam com que um andar inteiro da Mostra ficasse vazio, eu escrevia para sites de culinária, de astrologia, de revista infantil, de revista especializada em cabelos, mas o meu trabalho maior era dedicado a escrever para meninas adolescentes, entre os 12 e 17 anos.

Na noite em que pichadores tentavam mostrar sua arte e suas ideias nas paredes brancas e consagradas do *Pavilhão da Bienal*, eu provavelmente me preparava para dormir, pois, no dia seguinte, tinha que entrar cedo no estágio. Quem sabe, na manhã de segunda-feira, eu até não tenha escrito uma notinha de 600 caracteres sobre o “ataque” dos pichadores no site *teen* no qual eu, além de assuntos relacionados ao universo adolescente, tentava falar de assuntos do meu interesse como artes visuais, música e conscientização ambiental.

Foi graças a esse estágio que tive a inspiração para o meu TCC, afinal, interessei-me muito por Jornalismo Digital. Entre várias reformulações, cheguei à conclusão de que eu deveria falar sobre *Jornalismo Colaborativo na Internet*, usando como suporte teórico Marshal McLuhan. Em meados do segundo semestre de 2009, depois de constatar o descaso do meu (des)orientador e a minha insatisfação com o tema do trabalho, decidi desistir do projeto e prorrogar a minha permanência na graduação, além, é claro, de mudar de tema e de orientador.

Lembrei do que me levou a prestar vestibular para o curso de Jornalismo: a minha total falta de habilidade com as artes plásticas. Eu não sei desenhar, mas se soubesse, teria tentado o curso de Educação Artística. Eu tenho talento para escrever. E isso já era notado pelas minhas professoras desde que eu era muito nova (muitas pessoas que prestam Jornalismo dizem a mesma coisa!). Mas como unir o meu amor pelas artes plásticas e meu talento para a escrita? Eis que surgem o jornalismo e a crítica de arte na minha vida. E tudo se resolve. Não! Tudo não! Eu ainda não tinha um tema para o meu TCC!

Foi conversando com o professor Mauro, meu novo orientador, que fui estimulada a seguir em busca do meu objetivo e, para isso, ele me apresentou a Pierre Bourdieu e me lembrou da *Bienal* de 2008. Mesmo após algumas conversas, o tema do trabalho ainda estava em aberto para que eu escolhesse algo que me agradasse. Procurei outros assuntos, outros

eventos, mas a *Bienal* de 2008... Era um espaço tão repleto a ser explorado. E, definitivamente, identifiquei-me com o vazio.

Senti que meu trabalho era viável quando comecei a coleta do *corpus*. Entrei em contato com a *Fundação Bienal* e perguntei se haveria como conseguir reproduções do jornal que circulou durante a 28ª edição da Mostra. Para minha surpresa, eles me disponibilizaram 18 jornais: duas cópias de cada uma das nove edições do *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*.

Para ter uma opinião complementar à do jornal produzido pela *Fundação Bienal*, decidimos (meu orientador e eu) que outro veículo da grande mídia também seria analisado. O jornal impresso que mais criticou o posicionamento da *Fundação* foi *O Estado de S. Paulo*. Ao entrar em contato com o acervo do jornal, descobri que ele estava em reforma e que eu não poderia consultá-lo de imediato, precisaria esperar alguns meses até que a reforma acabasse. Ou poderia ir até o *Arquivo Público do Estado de São Paulo*, onde estão armazenados todos os grandes jornais e documentos do estado de São Paulo e que podem ser consultados por qualquer pessoa. Depois de uma semana de visitas diárias ao *Arquivo* e mais de 100 edições lidas, consegui todas as matérias de que eu precisava do *Estadão*. Era só começar!

O objetivo deste trabalho é realizar uma análise comparativa entre os jornais *O Estado de S. Paulo – OESP/ Estadão* (a partir das matérias selecionadas no período entre outubro e dezembro de 2008) e *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo* (matérias pré-selecionadas das nove edições existentes) para identificar as estratégias de manutenção de posição criada por uma instituição consagrada no *campo das artes* (a *Bienal*) e, também, demonstrar que existe resistência à aceitação desses conceitos por parte de outra instituição também consagrada, só que no *campo da difusão* (*OESP/ Estadão*). Mas até que se chegue a essa análise, é preciso entender conceitos de *Jornalismo Cultural*, *Crítica Cultural* e as teorias de Pierre Bourdieu sobre *campo*, *hierarquia das legitimidades* e *tomada de posição*.

O primeiro capítulo deste trabalho, “Jornalismo Cultural e Crítica”, mostra um panorama de como, possivelmente, o Jornalismo Cultural foi criado na Europa do século 17. Seguindo uma abordagem cronológica, o capítulo também nos revela de que forma o gênero chegou ao Brasil e como se desenvolveu, ganhando fôlego e notoriedade no século passado,

até chegar ao que conhecemos hoje como Jornalismo Cultural. Ainda neste capítulo há a tentativa de se definir o que é esse Jornalismo, quais são as características do profissional que se dedica a executá-lo e quais seus maiores desafios na atualidade: vencer a Internet e o enxugamento das redações e do espaço dedicado a ele nas publicações. Apesar de ser fortemente associado à crítica cultural, o Jornalismo Cultural também é formado por outros gêneros como a crônica, perfil, entrevista, notas necrológicas, dados cronológicos e colunas noticiosas. Mas o que nos interessa neste trabalho é a crítica cultural. Ela nasce do que Habermas chama de *Esfera Pública* que, ao se desenvolver, é incorporada ao meio acadêmico e, por fim, chega a um “meio-termo” entre o acadêmico e o jornalístico, tal qual a conhecemos hoje. Mesmo pertencendo ao Jornalismo Opinativo, o crítico deve manter a isenção e avaliar a obra de forma contextualizada, desprezando as opiniões puramente pessoais.

O segundo capítulo, “Bourdieu”, descreve os procedimentos metodológicos que orientam esta pesquisa, inclusive, apresentando a listagem das matérias a serem analisadas. Em um segundo momento, introduzido pela apresentação das obras de Pierre Bourdieu, são discutidos os conceitos de valor simbólico e campo, que permeiam a teoria do sociólogo francês. Há a diferenciação entre *campo de produção* e *campo de difusão* os quais abrigam, respectivamente, os jornais *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo* e *O Estado de S. Paulo*, *corpus* da pesquisa. O conceito de *habitus* também é definido, assim como a *hierarquia das posições* ou *hierarquia das legitimidades*, que é a luta para se alcançar a posição mais central dentro de um campo, por meio de tomadas de posições, para, então, mostrar como todos esses conceitos poderão ser aplicados na análise dos jornais.

“Sobre a *Bienal*”, como o próprio título sugere, é o capítulo que conta a história da *Bienal*, desde sua idealização por Ciccillo Matarazzo, apoiado por sua esposa Yolanda Penteado, até o momento atual. O capítulo se apoia na historiadora e crítica de arte Aracy Amaral, uma vez que ela mantém uma postura equidistante em relação à instituição. Assim, foram abordados temas como a progressiva falência do modelo inspirado na *Bienal de Veneza*, a falta de estruturação econômica, a predileção por obras europeias em detrimento das latino-americanas.

Os dois últimos capítulos “A *Bienal* pela *Bienal*” e “A *Bienal* pelo Estadão” são as análises das matérias de cada um dos veículos selecionados para compor o *corpus* deste trabalho. Para facilitar e organizar as análises, as matérias foram agrupadas por afinidades temáticas. Em “A *Bienal* pela *Bienal*”, são seis categorias: “A Voz da Instituição” (matérias

assinadas pelos curadores, editor–chefe do *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo* (28b) ou institucionais, falando sobre a *Bienal* e o vazio), “*O Que Dizem os Especialistas*” (críticos chamados para comentar aspectos relativos à *Bienal*), “*Agentes Externos ao Campo das Artes*” (as duas matérias dessa categoria são atribuídas a um cientista e a um filósofo, pessoas não pertencentes ao *campo das artes*), “*A Voz dos Artistas*” (artistas que já expuseram ou estão expondo na *Bienal* falam de suas impressões), “*Personagens*” (pessoas relacionadas à história da *Bienal*: seus fundadores, incentivadores e funcionários da instituição) e “*Pichação*” (textos relativos ao fato do segundo andar do *Pavilhão* ter sido pichado no dia de abertura da exposição).

Já em “*A Bienal pelo Estadão*”, pelo menor volume de material, foram apenas quatro categorias: “*Críticas à Bienal*” (crítico do próprio jornal e outro de fora interpretam a *Bienal do Vazio*), “*Bienal e os Colunistas*” (repercussão da Mostra em diferentes colunas do jornal), “*Pichação*” (a atitude mais polêmica da *Bienal* de 2008 analisada pelo ponto de vista do OESP) e “*Balanço da Bienal*” (matéria sobre a exposição na ocasião de seu encerramento).

Após todos os capítulos, espera-se chegar à Conclusão de como os conceitos de Pierre Bourdieu podem ser aplicados ao Jornalismo Cultural, aqui representado pelas matérias relacionadas à 28ª *Bienal*. Por fim, cabe destacar que Bourdieu testou seus conceitos em diversas áreas do conhecimento como as artes, as ciências, a sociologia, mas não no objeto deste estudo.

II O JORNALISMO CULTURAL E A CRÍTICA

Não se pode precisar com absoluta certeza a data ou o momento em que o Jornalismo Cultural surgiu. Entretanto, um dos acontecimentos mais marcantes de sua história foi o lançamento da revista *The Spectator*, em 1711, pelos ensaístas ingleses Richard Steele e Joseph Addison. A revista era diária e “falava de tudo – livros, óperas, costumes, festivais de música e teatro, política – num tom de conversação espirituosa, culta sem ser formal, reflexiva sem ser inacessível, apostando num fraseado charmoso e irônico” (PIZA, 2008, p. 12). A revista trouxe os temas culturais para perto do entendimento da população moderna e letrada, a qual trocava a vida no campo para viver nas cidades que começavam a se desenvolver e a se industrializar. Afinal, seus autores viviam o florescer do Iluminismo e, com isso, tinham o desejo de “tirar a filosofia dos gabinetes e bibliotecas, escolas e faculdade, e levar para clubes e assembleias, casas de chá e cafés” (PIZA, 2008, p. 11).

Dizendo ainda de outra forma, o jornalismo cultural, dedicado à avaliação de ideias, valores e artes, é produto de uma era que se inicia depois do Renascimento, quando as máquinas começaram a transformar a economia, a imprensa já tinha sido inventada (por Gutenberg em 1450) e o Humanismo se propaga da Itália para toda a Europa, influenciando o teatro de Shakespeare na Inglaterra e a filosofia de Montaigne na França (PIZA, 2008, p. 12).

Mas não foram apenas Steele e Addison que se destacaram nesses primórdios da crítica cultural. Samuel Johnson, contemporâneo dos autores de *The Spectator*, foi o primeiro grande crítico cultural de que se tem notícia, influenciando a atuação profissional de jornalistas culturais e críticos do mundo todo até hoje. Seguindo seus passos, no século XIX, John Ruskin desponta como crítico de arte, chegando a influenciar escritores como Marcel Proust. Já na França, quem se destaca nesse momento é Denis Diderot, crítico de arte e um dos editores de *Encyclopédia*, ainda no período Iluminista.

Entretanto, já no século seguinte, Saint-Beuve estabeleceu normas para o exercício da crítica, mostrando que era possível se dedicar exclusivamente à carreira de crítico e articulista. Dessa forma, foi reconhecido como o “papa da crítica oitocentista” francesa.

No século XVII, o alemão G. E. Lessing conseguiu destaque como crítico ao escrever sobre teatro, pintura e literatura para o jornal *Berlinische Privilegirte Zeitung*; já no século XIX, o poeta Heinrich Heine foi perseguido na Alemanha por mesclar polêmica literária e crítica social, por isso, só conseguiu reconhecimento na França (PIZA, 2008).

É também no século XIX que a cobertura dos assuntos culturais chega aos países do continente americano. Inicialmente, o conteúdo era produzido na Europa e remetido para a América, como acontecia com as resenhas literárias e os relatos de viagens de Henry James, enviados de Londres ou Paris para os Estados Unidos. Porém, a produção nacional começou a despontar nos Estados Unidos, em meados de 1900, com o crítico e ensaísta Edgar Allan Poe, atualmente reconhecido mais como escritor por ter deixado uma obra literária consagrada. No Brasil, entretanto, o Jornalismo Cultural ganha fôlego também no final do século XIX, principalmente com Machado de Assis (PIZA, 2008).

O século XX é marcado pelos desdobramentos dessa atividade, que talvez ainda nem possa ser chamada de Jornalismo Cultural. As revistas são as grandes mantenedoras do gênero em todo o mundo, com destaque para a estadunidense *New Yorker*. No Brasil, nesse momento, a cobertura cultural ganha espaço em revistas dirigidas ao grande público, como *O Cruzeiro* e *Manchete*. Em meados desse século, surgem o jornalismo literário e o *new journalism*. Esses gêneros mesclam a notícia real com a narrativa mais parecida com a de obras de ficção, dando ênfase para os detalhes, sendo o texto mais trabalhado e extenso, algumas vezes gerando, inclusive, o que denominamos livros-reportagem. Surge também o jornalismo gonzo. Na segunda metade do século XX, os jornais começam a popularizar os cadernos de cultura, criando suplementos semanais ou mesmo espaços diários em suas publicações.

2.1 Jornalismo Cultural no Brasil

A imprensa no Brasil chegou junto com D. João VI e a família real portuguesa. O conde da Barca trouxe o material gráfico necessário para produzir periódicos e o instalou em sua casa, que mais tarde se tornaria a sede da Imprensa Régia. Dessa forma, em setembro de 1808 foi publicado o primeiro jornal inteiramente produzido no Brasil: a *Gazeta do Rio de Janeiro*, com quatro páginas e com circulação duas vezes por semana. Em 1º de janeiro de 1892, ele se tornaria, como o denominamos até hoje, o *Diário Oficial* (VIANNA, 2006).

Entretanto, o primeiro jornal a circular no Brasil não era produzido por aqui. Era o *Correio Braziliense*, cuja primeira edição data de junho de 1808. O periódico mensal era produzido na Inglaterra por Hipólito José da Costa, que criticava o governo português. Com a Independência do Brasil, Costa decidiu encerrar suas publicações. O nome *Correio*

Braziliense, no entanto, foi resgatado por Assis Chateaubriand no ano de 1960 e foi usado para batizar o jornal que circularia na capital federal, inaugurada no mesmo ano (VIANNA, 2006).

O segundo jornal legitimamente brasileiro, *Idade D'Ouro do Brasil*, surgiu em 1811, na Bahia. Entre junho de 1821 e dezembro de 1822, vários periódicos surgiram no País, mas o de maior destaque foi o *Diário do Rio de Janeiro*, que se prestava ao jornalismo de serviço, não se envolvendo com política. Em 1827, foram lançados os jornais *Aurora Fluminense*, o *Jornal do Comércio* e o primeiro jornal impresso em São Paulo: *Farol Paulistano* (VIANNA, 2006).

Com o advento do Império, cessado o quadro turbulento na política, o jornalismo entrou numa fase predominantemente cultural, abrigando homens de letras em centenas de publicações literárias e acadêmicas. Quase todos os escritores e poetas começaram nos jornais ou passaram por eles: Machado de Assis, Coelho Neto, Aluisio Azevedo, Olavo Bilac, Euclides da Cunha, Alphonsus de Guimarães, Rui Barbosa (VIANNA, 2006, p. 39).

O Jornalismo Cultural brasileiro começa, definitivamente, com Machado de Assis, mas, seu contemporâneo, José Veríssimo, também pode ser considerado um dos pais do gênero no País. Veríssimo era editor da *Revista Brasileira* e se firmou como crítico, ensaísta e historiador de literatura (PIZA, 2008).

Mas é no século XX que o Jornalismo Cultural brasileiro realmente engrena, uma vez que os críticos profissionais e informativos ganham mais espaço nas revistas e jornais. “Dada as dificuldades de viver de literatura no Brasil (o que persiste até hoje), muitos escritores passaram primeiro pelo jornalismo e pela crítica” (PIZA, 2008, p. 32). Além dos precursores já citados, podemos destacar, também, Lima Barreto, que satiriza as redações ao escrever *As recordações do escrivão Isaías Caminha* e Mário de Andrade que, além de toda a sua participação e produção artística referente ao movimento modernista brasileiro, também publica crônicas no jornal *Diário de São Paulo* na década de 1930 (PIZA, 2008). Além, é claro, Araripe Júnior, Silvio Romero, João Ribeiro, Alceu Antônio Lima, Agripino Greco e Tristão de Ataíde.

Seguindo a tendência mundial de manter o Jornalismo Cultural ativo principalmente em revistas, em 1928, Carlos Malheiro Dias funda a revista *O Cruzeiro*, a qual usou pela primeira vez o conceito de reportagem investigativa e deu espaço a artistas renomados dos anos 1930 e 1940 para publicarem seus trabalhos, como as ilustrações de Anita Malfatti, os artigos de Vinicius de Moraes, entre outros, fazendo-se entender por diversos públicos. Já a

revista *Diretrizes* se destacou no mesmo período devido a incursões de reportagens literárias em sua produção (PIZA, 2008).

Entre as décadas de 1940 e 1960, a crítica em jornais e não mais em revistas ganha espaço no País. Dois expoentes nacionais do gênero nesse período são Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux, ambos críticos do jornal *Correio da Manhã*. Lins mudou os padrões da crítica “impressionista” (em que o autor fala de suas impressões pessoais), investindo em exigência e em argumentação. Já a especialidade de Carpeaux era a resenha ensaística, mas sempre preocupado com os preceitos da revista *The Spectator* de trazer o erudito para o entendimento do público não especializado (PIZA, 2008).

Foi na década de 1950 que o jornal *Correio da Manhã* lançou o *Quarto Caderno*, um suplemento dominical de cultura (PIZA, 2008). Nessa mesma década, os jornais *Diário Carioca*, *Última Hora* e *Jornal do Brasil*, ao se modernizarem, acabam modificando técnicas da imprensa brasileira (VIANNA, 2006).

As mudanças do *Diário Carioca* começam já em 1947, quando o jornal decidiu reformular a linguagem jornalística que utilizava, deixando a narrativa mais direta e objetiva, instituiu o departamento de texto e a diagramação, criou o colunismo social (modelo usado até hoje) e definiu que a fotografia deveria acrescentar informações ao texto e não apenas ilustrá-lo (VIANNA, 2006).

Já o jornal *Última Hora*, cuja fundação estava associada aos interesses getulistas, testou técnicas de comunicação de massa que quase nenhum jornal dos anos 50 havia tentado empregar (VIANNA, 2006).

Apesar de sua modernização ter começado em 1956, com a instituição do lide (contribuição amplamente usada até hoje) e com a valorização da reportagem e do aspecto visual (PIZA, 2008), foi somente na década de 1960 que o *Jornal do Brasil* lançou o *Caderno B*, caderno de cultura que se tornaria modelo para os demais cadernos brasileiros do gênero, pelo qual passaram cronistas, poetas e críticos renomados na época (VIANNA, 2006).

Em São Paulo, no mesmo ano de 1956, estreou o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* (OESP - Estadão). O jornal fundado no ano de 1875, com o nome de *A Província* (VIANNA, 2006), agora lançava um caderno que seria referência para todas as demais publicações do gênero e que, além disso, era escrito para apreciadores e interessados em literatura e não para o grande público que não se preocupava com assunto. “Esse foi o tipo de postura que fez dos anos 60 a década mais memorável do jornalismo cultural brasileiro” (PIZA, 2008, p. 37).

O jornal *Folha de São Paulo* nasceu da fusão, em 1960, dos jornais *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde* e *Folha da Noite*. Entretanto, seu primeiro suplemento de cultura só foi publicado no final da década de 1970, em janeiro de 1977. O dominical *Folhetim* era dirigido por Tarso de Castro (um dos fundadores de *O Pasquim*) e trazia suas folhas em cores e colunas de Paulo Francis (nessa época, exilado em Nova Iorque). Já em 1979, sob a direção de Oswaldo Mendes, o suplemento se voltou aos temas sociais ligados ao meio universitário. Premissa abandonada em 1982, quando o caderno passa a tratar de “cultura refinada”. Em 1986, passa a ser veiculado às sextas-feiras; em 1988, outra mudança: a circulação passa a ser aos sábados até ser extinto em 1989 (VIANNA, 2006).

Folha de São Paulo e *Estadão* consolidam o Jornalismo Cultural na década de 1980 quando lançam seus cadernos diários de cultura, respectivamente, *Ilustrada* e *Caderno 2*. Os cadernos tinham características distintas: enquanto a *Ilustrada* era mais polêmica, com reportagens em tom autoral e opinativo, endossadas com críticos, articulistas e colunistas como Ruy Castro, Paulo Francis e Décio Pignatari, para citar somente alguns dos participantes; o *Caderno 2* tratava com mais propriedade de temas ligados às “sete artes” (literatura, pintura, cinema, teatro, escultura, arquitetura e música), também contando com nomes de peso como Zuza Homem de Melo, Wagner Carelli e, mais tarde, também Ruy Castro, Paulo Francis e José Onofre, entre outros. Entretanto, nos anos 1990, a *Ilustrada* deixou de primar pelo opinativo e passou a publicar “agenda passiva”, e o *Caderno 2* ampliou os temas abordados, diminuindo o espaço das artes consagradas e inserindo matérias sobre, por exemplo, gastronomia e moda.

Aproximadamente uma década depois dos grandes, os jornais de cidades do interior do estado [de São Paulo] começaram a criar seus cadernos específicos de cultura ou abriram espaço maior para estes produtos editoriais, em alguns casos, buscando recursos editoriais e gráficos muito parecidos aos usados pelos grandes. Com a disseminação do uso das suas agências de notícias (Estado e Folha) e a revolução decorrente a partir do uso da Internet, desde 1995, estes veículos puderam se aproximar ainda mais do modelo comum, mesmo que, em nível local, ainda tenham que se adaptar (VIANNA, 2006, p. 44)

Apesar de, nos últimos anos, o Jornalismo Cultural brasileiro ter perdido espaço e prestígio na mídia, com a alegação de que o público não se interessa por esses assuntos (COELHO apud LINDOSO, 2007), algumas alternativas têm encontrado êxito. Publicações como a revista *Cult* (que enfatiza a literatura) e a revista *Bravo!* (de temas variados ligados à arte) encontraram público e espaço desde 1997 (VIANNA, 2006). Outra alternativa é a

Internet, porém, ela pode ser usada como “desculpa” pela redução de espaço nas produções habituais de Jornalismo Cultural.

O progresso tecnológico proporciona alguma esperança, mas pessoalmente sou um pouco cético. A Internet tem sido uma desculpa conveniente para alguns dos líderes do noticiário, que podem dizer: “Bem, vocês sabem, cortamos o espaço para a cultura, mas vejam só nosso website, onde há todo esse espaço. Apesar de termos menos cobertura para as artes no jornal, qualquer um pode entrar on-line e descobrir centenas de artigos diferentes sobre qualquer assunto” (SZANTÓ apud LINDOSO, 2007, p. 44).

Um dos problemas da Internet é que, no Brasil, apenas a minoria da população tem acesso a ela. O Jornalismo Cultural, apesar de, mesmo em jornais de grande circulação, não ser voltado para a massa, ainda assim atinge pessoas que não seriam o seu público alvo. Se a maior parte da produção for veiculada apenas na Internet e cada pessoa tiver que procurar por si só os seus assuntos de interesse, talvez os leitores que acompanham os acontecimentos artísticos pelos jornais acabem não tendo contato com outros assuntos que, por acaso, possam interessá-lo. Além de correrem o risco de serem acometidos pelo problema da *agenda setting* e só se interessarem pelo superficial tratado no pequeno espaço do jornal, deixando de abrir seus horizontes para novas possibilidades e opiniões especializadas no assunto.

2.2 Conceitos sobre Jornalismo Cultural

Buscando informações sobre cultura, certamente saberemos onde encontrá-las ao abrirmos um jornal, escolhermos uma determinada revista, assistirmos a um programa específico na TV ou privilegiarmos a sintonia de certa estação de rádio. Mas a língua de um país, as comidas de um estado, o comportamento semelhante de pessoas da mesma cidade também não são expressões da cultura? Se todos esses hábitos são cultura, como definir o que é ou não Jornalismo Cultural em um veículo de comunicação?

Todo tipo de jornalismo é um fenômeno cultural por suas origens, objetivos e procedimentos. No entanto, convencionou-se chamar “jornalismo cultural” uma zona ampla e variada de meios, gêneros e produtos que abordam com fins criativos, críticos, reprodutivos, divulgatórios ou lucrativos os terrenos das “belas artes”, das “belas letras”, das correntes do pensamento, das Ciências Sociais e Humanas, da chamada Cultura Popular e muitos outros

aspectos relacionados à produção, circulação e consumo de bens simbólicos (SILVEIRA, 2001, p. 34).

O Jornalismo Cultural ainda pode ser definido segundo outros aspectos. Se pensarmos nos meios de comunicação de massa, por exemplo, ele é “la forma de conocer y difundir los productos culturales de una sociedad através de los medios massivos de comunicación” (TUBAU apud SILVEIRA, 2001, p. 35). Agora, se pensarmos no homem e em sua época:

[...] el mejor periodismo cultural es aquel que refleja lealmente las problemáticas globales de una época, satisface demandas sociales concretas e interpreta dinámicamente la creatividad potencial del hombre y la sociedad (tal como se expresa en campos tan variados como las artes, las ideas, las letras, las creencias, las técnicas, etcétera), apelando para ello a un bagaje de información, un tono, un estilo y un enfoque adecuado a la materia tratada y a las características del público elegido (RIVERA apud SILVEIRA, 2001, p. 35).

De um modo geral, o Jornalismo Cultural divulga a produção intelectual e artística de uma população em determinada época. Entretanto, segundo Daniel Piza, por vezes ele é visto como decorativo, empenhando um papel secundário (PIZA, 2008). Os cadernos em que são veiculados materiais de cultura se diferenciam do restante do jornal por algumas características específicas em seu conteúdo, todavia, essa produção, para conseguir espaço, em alguns casos, mistura-se com assuntos de “variedades”.

Jornalismo cultural é a editoria em que aparecem as coberturas sobre assuntos de artes e espetáculos, variedades como televisão, moda e comportamento, roteiro de shows, cinema, gastronomia e afins. Grades de programação de TV, horóscopo, palavras cruzadas e, ainda, críticas e artigos integram a editoria em algum momento (VIANNA, 2006, p. 37).

Um dos motivos pelo qual essa confusão acontece é que, principalmente nos jornais diários, o Jornalismo Cultural não tem um público alvo com características bem definidas (SILVEIRA, 2001). Além disso, há a presunção por parte de alguns meios de comunicação de que o brasileiro não se interessa por assuntos relacionados às “belas artes” e às “belas letras” (COELHO apud LINDOSO, 2007).

Salvar a cobertura da alta arte, entretanto, muitas vezes envolve uma espécie de pacto faustiano. A cobertura de teatros, museus ou música clássica está cada vez mais frequentemente empacotada com artigos sobre estilo de vida, jardinagem, viagens e culinária. A cultura está cada vez mais embutida dentro de seções

engraçadas e estilosas, nas quais se supõe que os leitores tenham mais interesse. Essa é uma maneira de fazer com que as artes continuem aparecendo nos jornais e há algo bem democrático e realista nessa abordagem (SZANTÓ apud LINDOSO, 2007, p. 42).

Segundo Szantó, é por meio do Jornalismo Cultural que conseguimos democratizar a cultura, criando um ambiente saudável para as artes e alcançando um público mais amplo (SZANTÓ apud LINDOSO, 2007). Talvez unir o entretenimento ao Jornalismo Cultural tenha sido a estratégia mais viável surgida nos últimos tempos para democratizá-lo.

Outro problema quando se trata de Jornalismo Cultural é o próprio jornalista e sua relação com o veículo de comunicação. Com o “enxugamento” de profissionais nas redações, “muitos jornalistas culturais têm de cobrir múltiplas áreas de artes” (SZANTÓ apud LINDOSO, 2007, p. 37). Ou o que é pior, o jornalista que cobre qualquer outra área específica em um veículo deve, então, assumir o lugar do jornalista cultural e discorrer sobre assuntos dos quais tem pouco ou nenhum conhecimento, prejudicando ou empobrecendo a qualidade do material produzido. Além disso, a formação acadêmica também contribui para a qualidade final do produto.

Mas acredito que a passagem do jovem por uma universidade lhe seja benéfica de modo geral. Compreender a cultura é muito difícil. Dominar a cultura, como se diz, mais ainda. Muito mais difícil do que a economia. Dominar alguns princípios da economia e vir a ser um jornalista econômico é relativamente simples (e mesmo assim se diz que o jornalista econômico é geralmente aquele que errou na previsão e que diz no dia seguinte o que todo mundo já ficou sabendo). Agora, para saber se o Ezra Pound é bom ou não é, ou do que ele está falando, leva-se uma vida! (COELHO apud LINDOSO, 2007, p. 27)

Ainda se tratando da relação jornalista x veículo de comunicação, um grande entrave ao Jornalismo Cultural é “mais que uma perda de espaço, trata-se de uma perda de consistência e ousadia e, como causa e efeito, trata-se de uma perda de influência” (PIZA, 2008, p. 07). Apesar de ser um dos cadernos mais lidos, o espaço físico do gênero está diminuindo e, com isso, a qualidade do que é publicado também. Está nas mãos do jornalista especializado em cultura não deixar que a qualidade se desfaça.

No balanço, se os desafios não são poucos, os prazeres também não. Quero deixar bem claro que, pela minha experiência e também pelas estatísticas, há um contingente sólido, respeitável, de leitores interessados em jornalismo cultural de qualidade; e que sempre há espaço, a ser criado e recriado com persistência para quem se dispuser a produzi-lo. Fazer-se de vítima talvez

não seja o primeiro obstáculo, mas é certamente o maior que um jornalista cultural tem a superar. Mesmo que lhe restem apenas algumas linhas num canto da página, essas linhas podem sempre ofuscar todo o restante. O leitor, tantas vezes menos preconceituoso quanto ao jornalismo do que os próprios jornalistas, saberá enxergar (PIZA, 2008, p. 09-10).

O Jornalismo Cultural “tradicional” está se extinguindo. Nele, o jornalista é visto como um especialista que deve apresentar e explicar criticamente as artes ao leitor e este, passivamente, aceita o que lhe é dito como importante. “Pode-se dizer que esse é o modelo de jornalismo cultural elitista, de cima para baixo” (SZANTÓ apud LINDOSO, 2007, p. 41). O “tradicional” está sendo substituído pelo modelo “de serviço”, em que se parte do princípio de que o leitor só deseja saber o que está acontecendo, quando e onde, os juízos de valores ele mesmo faz. “Nossa tarefa enquanto jornal é proporcionar ao leitor toda a informação que possa necessitar para tomar uma decisão, sob a forma de enormes listas de programas e anúncios, sobre como usar seu tempo livre” (SZANTÓ apud LINDOSO, 2007, p. 41).

O Jornalismo Cultural “de serviço” é impulsionado pela Indústria Cultural, uma vez que “o jornalismo é, ele mesmo, personagem importante dessa ‘era da reprodutibilidade técnica’, como dizia o pensador Walter Benjamin” (PIZA, 2008, p. 44). É por meio desse “serviço” que a ampliação do acesso a produtos culturais duráveis e consagrados e, também, a produtos mais voláteis, de menor erudição é possibilitada. Entretanto,

por outro lado, como a função jornalística é selecionar aquilo que reporta (editar, hierarquizar, comentar, analisar), influir sobre os critérios de escolha dos leitores, fornecer elementos e argumentos para sua opinião, a imprensa cultural tem o dever do senso crítico, da avaliação de cada obra cultural e das tendências que o mercado valoriza por seus interesses, e o dever de olhar para as induções simbólicas e morais que o cidadão recebe (PIZA, 2008, p. 45).

E o jornalista tem condições de manter o senso crítico não apenas a partir de reportagens, matérias ou, simplesmente, críticas jornalísticas, mas também de outros gêneros que compõem o Jornalismo Cultural.

2.3 Os gêneros do Jornalismo Cultural

O Jornalismo Cultural, apesar de ser reconhecido inicialmente pela crítica, também é constituído por outros gêneros. Algumas pessoas confundem essa modalidade jornalística

com jornalismo de entretenimento. Afinal, muitas vezes o caderno de cultura também traz quadrinhos, horóscopo, palavras cruzadas etc. Em alguns jornais menores, o caderno de cultura, além dos itens já citados, também é complementado com matérias de comportamento e bem-estar. Aqui explicitaremos alguns dos componentes do Jornalismo Cultural.

No Brasil, um dos gêneros formadores do Jornalismo Cultural que têm maior destaque em sua história é a **crônica**.

Aqui, porém, cabe lembrar o papel da crônica na história do jornalismo cultural brasileiro. Se a tradição local em jornalismo literário – reportagens mais longas e interpretativas, perfis etc. – é pequena, o gosto nacional pela crônica, até certo ponto, sempre foi uma forma de atrair a literatura para o jornalismo, praticada por jornalistas, escritores e sobretudo por híbridos de jornalista e escritor (PIZA, 2008, p. 33).

É por meio da crônica que um fato real, relacionado ao cotidiano, pode ser contado detalhadamente, porém, de forma mais leve objetivando a reflexão do tema tratado. A crônica “funcionó como una generosa registradora y evocadora de fenómenos y episodios de la vida intelectual y artística, convirtiéndose en un repositorio irremplazable para el historiador de los procesos culturales” (RIVERA apud SILVEIRA, 2001, p. 48). Alguns dos nomes mais populares da crônica brasileira são Manoel Bandeira, João do Rio, Machado de Assis, Drummond, Rubem Braga, Carlos Heitor Cony, entre tantos outros.

Já o **perfil** é a apresentação objetiva, rápida e esquemática que se faz de alguém que se queira destacar.

Perfil, en definitiva, es el contorno aparente de la figura, representado por líneas que determinas, más o menos esquemáticamente la forma de aquella [...] El motivo de un *perfil* puede ser el otorgamiento de un premio, la llegada al país en calidad de visitante, el crecimiento de su notoriedad o algún hecho circunstancial que ponga a la figura en cuestión en un plano de expectativa pública (RIVERA apud SILVEIRA, 2001, p. 46).

O perfil demanda grande investigação por parte do jornalista, porque este deverá descrever, de modo atraente, a vida da personalidade, os feitos que a destacaram (SILVEIRA, 2001), tudo em um tom de respeito e não de enaltecimento exacerbado.

Em alguns casos, como na morte de alguém importante, pode-se usar o perfil, mas em geral, este é abandonado em nome das **notas necrológicas**, que nada mais são que textos elogiosos publicados imediatamente após a morte de alguém renomado. Muitas vezes, as notas necrológicas ficam preparadas e guardadas esperando o dia de serem usadas

(SILVEIRA, 2001). Diferente das notas de falecimento, não tem caráter meramente informativo, mas também de homenagem.

Os **dados cronológicos** seguem a mesma linha de exaltação do trabalho de artistas, escritores, atores, ou seja, personalidades consagradas. Os dados cronológicos são matérias que trazem datas em que algum trabalho significativo foi lançado, ou em que seus autores nasceram ou faleceram, ressaltando o motivo pelo qual merecem destaque (SILVEIRA, 2001). Por exemplo, algumas matérias que podem vir a ser veiculadas este ano (2010) em comemoração aos 100 anos de nascimento da escritora Rachel de Queiroz.

Há também notícias curtas e atuais sobre acontecimentos relativos à cultura, são as chamadas **colunas noticiosas**. Têm função de apenas informar o que está ocorrendo no mundo artístico/cultural, com aparente superficialidade (SILVEIRA, 2001).

Outro formato de grande destaque do Jornalismo Cultural é a **entrevista**. Assim como em qualquer área em que haja entrevista, ela é uma conversa em que perguntas feitas pelo repórter são respondidas pelo entrevistado, que deve ser uma pessoa notável no *campo das artes*. Alguns dos pré-requisitos para a entrevista ocorrer são o valor público que as opiniões do entrevistado possam ter, assim como o caráter polêmico ou instigante de suas declarações. Já o repórter (de todas as áreas jornalísticas) deve ter habilidades para não se deixar manipular pelo entrevistado, deve estar atualizado sobre o tema a ser tratado durante a entrevista, assim como prestar atenção ao que o entrevistado fala, nunca tentando aparecer mais do que ele (SILVEIRA, 2001).

Já a **crítica** é uma espécie de texto analítico acerca de uma produção, a qual será melhor discutida no próximo item.

2.4 Concepções de Crítica

A Europa iluminista deu origem não só ao Jornalismo Cultural, mas também à crítica moderna. Como consequência desse contexto, surge, segundo Jürgen Habermas, a *Esfera Pública*, a qual influenciará os primeiros passos da crítica cultural como a conhecemos.

Esfera Pública é o domínio de instituições sociais em que atores sociais se reúnem para debater ideias, “consolidando-se, assim, em um corpo relativamente coeso, cujas deliberações podem assumir a forma de uma poderosa força política (HABERMAS apud ALCANTARILLA, 2009). É na *Esfera Pública* que grupos de indivíduos pertencentes às

várias estratificações da sociedade¹ discutem assuntos de interesse de todos, chegando à *opinião pública*, ou seja, a um consenso, por meio de uma reflexão. É nessa conjuntura que a crítica passa a existir com a finalidade de ajudar na reflexão dos assuntos da *Esfera Pública*.

No Século das Luzes, o conceito de crítica não pode ser desvinculado da instituição da esfera pública. Todo julgamento é concebido com vistas a um determinado público, e a comunicação com o leitor é parte integrante do sistema. Através de sua relação com o público leitor, a reflexão crítica perde seu caráter privado. A crítica abre-se ao debate, tenta convencer, convida à contradição. Torna-se parte do intercâmbio público de opiniões (HONENDAHL apud ALCANTARILLA, 2009, p. 24).

É no século XVIII que a crítica começa a dar seus primeiros passos. Nesse período ela ainda é pouco ou nada especializada. O texto é, basicamente, impressionista (o crítico descreve as suas impressões) e o autor tem a função de “estrategista cultural”: como um juiz, ele diz o que é certo ou errado na sociedade baseado em seus juízos de valor. “A função do crítico seria não a de julgar com um saber autocrático a sociedade e seus fenômenos, mas reger e conduzir o pensamento social, oferecendo aos sujeitos o mesmo que reconheceriam por eles próprios sós” (ALCANTARILLA, 2009, p. 26).

Entretanto, o desenvolvimento da sociedade capitalista e os interesses da classe dominante (burguesia) fizeram com que, no século seguinte, o domínio da *Esfera Pública* perdesse sua força, permitindo que as leis do mercado determinassem suas premissas que, por sua vez, eram criadas pelos membros efetivos da sociedade, ou seja, pelos homens que têm propriedades, os donos do capital. “Se a esfera pública representava, ao menos hipoteticamente, a possibilidade de participação social, a expansão das novas relações de produção vai engendrando gradativamente a degradação deste espaço” (ALCANTARILLA, 2009, p. 26). Assim, a crítica passa a ser usada de forma política, carregada de ideologias.

A crítica era agora explícita e descaradamente política; os jornais tendiam a selecionar, para suas resenhas, apenas as obras que lhes permitissem inserir, disfarçadamente, longos comentários ideológicos, e suas críticas literárias, fortalecidas pela autoridade do anonimato, subordinavam-se rigorosamente à política defendida pelo jornal (EAGLETON apud ALCANTARILLA, 2009, p. 27).

¹Habermas pressupõe que, com a *Esfera Pública*, o *status* e os privilégios sociais que estratificam a sociedade deixassem de existir, sendo substituídos pela competência discursiva. Dessa forma, os valores da aristocracia e todo o seu autoritarismo seriam suspensos. Entretanto, a esfera pública, agora dominada pela burguesia mercantil, não reconhecerá nenhuma identidade racional que não as produzidas dentro de suas fronteiras (ALCANTARILLA, 2009).

Surge, então, o crítico romântico, que perde a função de discutir a arte racionalmente. Dessa forma, ele passa a discutir a arte do fazer e inclui reflexões filosóficas ao seu ofício. É ainda no século XIX que a crítica, ao se inserir no meio acadêmico, começa a se profissionalizar. Ela deixa de ter como público leitor a massa para se fechar nas universidades.

De acordo com Roland Barthes (apud ALCANTARILLA, 2009), depois desse movimento de “elitização” da crítica, podemos dividi-la em duas vertentes: a *crítica universitária* e a *de interpretação*. A primeira usa métodos de análise positivista, observa seu objeto de forma limitada, comparando-o sempre a algo. Ela rejeita “a análise dos mecanismos intrínsecos ao ato do fazer e às construções poéticas, sempre munida de um referencial extrínseco, um *alhores*” (ALCANTARILLA, 2009, p. 29). Já a *crítica de interpretação* está ligada a alguma ideologia predominante no momento, podendo também ser chamada de *crítica ideológica*. E é justamente pela adoção de ideologias e, dessa forma, por analisar a obra em extensão (e não em profundidade) que a *crítica universitária* a rejeita. “O que é rejeitado é pois, em grosso modo, a crítica fenomenológica (que *explicita* a obra ao invés de *explicar*), a crítica temática (que reconstitui as metáforas da obra) e a crítica estrutural (que tem a obra por um sistema de funções)” (BARTHES apud ALCANTARILLA, 2009, p. 29-30).

No Brasil, a crítica começa com Machado de Assis e José de Alencar, ou seja, os autores circulavam concomitantemente na literatura (por prazer) e no jornalismo (devido às boas remunerações e à possibilidade de atuação crítica). Mas a crítica brasileira começa a mudar com a criação de cursos de Letras na segunda metade do século XX. Os críticos de diversas áreas, que produziam textos impressionistas, as chamadas críticas de rodapé, agora dividem espaço na mídia com os profissionais vindos da universidade, os acadêmicos.

Com o deslocamento da crítica da imprensa para o meio universitário, “o campo da crítica passa por uma mudança de paradigma, com profundas transformações, seja em seu funcionamento interno, seja nas relações de poder entre os agentes” (VENTURA apud ALCANTARILLA, 2009, p. 32). Os críticos impressionistas lutarão por espaço e legitimação com os críticos acadêmicos, uma vez que estes tomarão a posição central no campo que, antes, era daqueles.

Porém, entre as décadas de 1960 e 1970, o espaço reservado às críticas acadêmicas nos jornais foi reduzido, a produção acadêmica tinha dificuldade de circular e, assim, os críticos se fecharam nas universidades, passando a escrever apenas para os seus pares. Houve uma

rejeição aos críticos acadêmicos por parte dos jornalistas e também dos jornais. É, então, que surge o *crítico-teórico*. “Sem a rigidez do método acadêmico, os críticos-teóricos muniam-se da cientificidade sem, no entanto, adotar uma concepção tão propriamente científica, através da flexibilidade própria do ensaio e na orientação de um discurso autorreflexivo e estético” (ALCANTARILLA, 2009, p. 34). Na década de 1980, são eles o equilíbrio entre os produtos legitimados pela *Indústria Cultural*, voltados ao leitor médio, e a produção legitimada pela universidade, voltada aos pares acadêmicos.

Segundo Manuel Carlos Chaparro (apud ALCANTARILLA, 2009), os gêneros jornalísticos estão dispostos segundo sua eficácia no discurso. Assim, baseado na práxis jornalística, o autor determina duas matrizes principais de gêneros do discurso para analisar o fazer jornalístico: a *Narração* e a *Argumentação*. A *Narração* é composta por técnicas textuais eficientes de *relatar* um fato; já a *Argumentação* é usada para *comentar* um acontecimento, encadeando as relações entre elementos em que o evento esteja envolvido. O *Comentário* ainda pode ser subdividido em *espécies argumentativas* e *espécies gráfico-artísticas*, já o *Relato* se apresenta em forma de *espécies narrativas* e *espécies práticas*. Dito isso, Isaac Alcantarilla conclui que a crítica é:

um gênero em que há franca convergência entre as *espécies argumentativas*, próprias do *Comentário*; e as *espécies narrativas*, na ordem do *Relato*. Pois se de um lado o crítico utiliza estratégias argumentativas como forma de legitimar seu juízo de valor sobre o objeto tratado, a narração consolida-se como ferramenta de organização textual (ALCANTARILLA, 2009, p. 23).

Podemos entender a crítica como um gênero *híbrido*, em que narração e a argumentação se alternam para que o leitor compreenda o assunto tratado. A crítica está inserida no que denominamos Jornalismo Opinativo.

De maneira mais prática, o Manual de Redação da *Folha de São Paulo*, que trata o seu caderno de Jornalismo Cultural também como de variedades e entretenimento, define a crítica como um:

gênero jornalístico opinativo que analisa e avalia trabalho intelectual ou desempenho: artes, espetáculos, livros, competição esportiva, discurso político, projeto ou gestão de administração pública, trabalho acadêmico. É

sempre assinada. A crítica deve ser fundamentada em argumentos claros. Quando escrita por especialista, deve permanecer acessível ao leigo, sem ser banal. Não deve conter acusações de ordem pessoal. Lembre-se: o objeto da crítica é a obra ou desempenho, e não a pessoa (FOLHA DE SÃO PAULO apud SILVEIRA, 2001, p. 42).

Apesar de seu caráter opinativo, o texto crítico deve ser isento, sem deixar que as críticas se encaminhem para o lado pessoal, nem tentem tirar proveito de sua posição na mídia. Elas devem apenas tratar da obra em seu contexto cultural, artístico e temporal.

Entiendo a la crítica – siguiendo el pensamiento filosófico de Emmanuel Levinas y de Mijail Bajtín – como un trabajo de diálogo en el que al menos se cruzan tres voces (escritor, texto, crítico) sin que ninguna de ellas tenga privilegios sobre las otras (BAREI apud SILVEIRA, 2001, p. 44).

Ou, como defende Angélica de Moraes (apud LINDOSO, 2007), é necessário criticar com consciência para que o jornalista não seja duro demais e desestime a carreira de um novo artista nem deixe passar despercebido falhas de um artista já consagrado.

É função da crítica cultural apontar os equívocos, os problemas e os erros observados na obra de arte. Mas isso tem de ser feito com um mínimo de lealdade para com os artistas. É preciso tomar muito cuidado com o exercício da crítica como mero exercício de poder. É preciso pensar no processo cultural que antecede e sucede aquele fato que observamos. É preciso pensar nas consequências e nos reflexos do que fazemos. E nunca, nunca mesmo, bater em quem não sabe ainda se defender. Ou seja: o artista jovem tem direito de errar e precisa ser olhado com mais cuidado. O artista consagrado deve ser analisado em perspectiva de seus sucessos anteriores e cobrado em qualidade até mesmo em nome dessa trajetória já realizada. A condescendência com o consagrado é um desserviço tanto ao leitor quanto ao artista (MORAES apud LINDOSO, 2007, p. 93-94).

Entretanto, mesmo sendo isento e justo, tratando artista e obra com responsabilidade profissional, o texto crítico será sempre subjetivo. Não apenas por pertencer ao Jornalismo Opinativo, mas também porque há sempre algum elemento no texto que caracterizará juízos de valor.

Chaparro condena definitivamente a *ilusão da objetividade*, inferindo sobre o caráter subjetivo das operações jornalísticas, seja na ordem estrutural do discurso ou mesmo na seleção do material a compor a notícia: o “recorte” do real por si só já pressupõe a influência da matriz opinativa num contexto em que a descrição, componente da matriz informativa, atua como fonte principal do discurso (ALCANTARILLA, 2009, p. 22).

Dessa forma, podemos dizer que a crítica cultural é a voz individual opinativa do jornalista em relação às artes. A partir dela há a contextualização do momento sócio-político-econômico e artístico pelo qual passa uma sociedade. A arte muitas vezes reflete o seu tempo e os sentimentos de um povo. O crítico deve esclarecer essa contextualização a seu leitor.

Um povo ou uma época sem crítica de arte é como se estivesse fora do mundo, como se ficasse para sempre perplexo diante das obras produzidas para si mesmo ou para os outros; seria um caso extremo de carência de verbo, de falta de sensibilidade, de reflexão e de imaginação. Na crítica de arte fica expresso o que se ama, o que se pensa e o que se imagina em relação às obras. E não apenas isso, mas também os ideais daquele tempo e aqueles que se projetam para o futuro (FERNÁNDEZ apud LINDOSO, 2007, p. 97).

A grande dificuldade ao se produzir uma crítica é distinguir o simples gosto do senso artístico. Por isso, o jornalista deve estar preparado e deve conhecer a fundo o contexto da obra a ser julgada. O crítico não pode simplesmente gostar ou não de uma obra, ele deve justificar suas escolhas a partir de seus conhecimentos sobre o tema tratado. O profissional também precisa saber se a formalização que o artista tentou expressar em sua obra foi bem aplicada e executada ou se foi apenas uma inovação infundada. É preciso entender as técnicas usadas pelo autor e a maneira como ele as usou. Para uma boa crítica, é necessário que o jornalista julgue a essência da produção artística e intelectual, relacionando-a com o que já foi produzido pelo artista, por seus contemporâneos e pelos artistas que influenciaram tal produção, além do momento em que vive a sociedade na qual a obra está inserida (GALEFFI, 1981).

O que muitas vezes acontece em uma crítica (e não deveria acontecer) é que o jornalista, por seu despreparo ou pouco conhecimento, usa palavras eloquentes e vazias, que não querem dizer nada. É o que Waldenyr Caldas chama de *função fática* e *logomaquia*, respectivamente, “falar ou escrever repetidas vezes a mesma coisa, mudando apenas o vocabulário” e “uso de expressões ou palavras inúteis e desprovidas de qualquer sentido acerca do tema” (CALDAS, 2008, arquivo digital). O texto fica bonito e imponente, tocando emocionalmente o leitor, porém não diz nada sobre a obra. Para encerrá-lo, o jornalista ainda exprime uma opinião a favor ou contrária.

Do mesmo modo que é possível se transmitir o conhecimento científico de forma consistente e objetiva, sem a necessidade do uso de um vocabulário rebuscado, é igualmente possível fazê-lo com a arte, a literatura, o cinema,

enfim, as manifestações artísticas de forma simples, competente e objetiva. Assim, o discurso da crítica cultural, normalmente muito hermético, poderia sair de sua "redoma". Ele certamente alcançaria uma parte da população tão ávida por novidades quanto aquele segmento das classes sociais mais abastadas, conhecido como um público mais cult e, pelo menos teoricamente, mais exigente. Aliás, essa retórica do vazio tão presente na crítica cultural mediana em nosso país tem aumentado sua influência entre o público consumidor (CALDAS, 2008, arquivo digital).

Alguns desses problemas poderiam ser sanados caso não houvesse o “enxugamento” nas redações, nem o despreparo de alguns jornalistas que devem cobrir assuntos relacionados às artes, mas não têm especialização e conhecimento suficiente para isso, ou até os têm, mas não se atualizam, acompanhando as mudanças do mundo das artes, que ocorrem rapidamente (SZANTÓ apud LINDOSO, 2007). Outros problemas que justificam as críticas superficiais ou “vendidas” são o excesso de pautas, a idade reduzida dos repórteres nas redações e a formação acadêmica insuficiente, que não fornece a bagagem cultural necessária para atuar como crítico cultural (HIRSZMAN apud LINDOSO, 2007).

A crítica cultural passou por diversas fases desde que foi criada. Mas, pode-se concluir que, mesmo pertencendo ao Jornalismo Opinativo e não deixar de ser subjetiva em momento algum (como todas as matérias jornalísticas), ela deve primar pela isenção de seu autor. O jornalista deve apenas exprimir suas opiniões baseado em seus conhecimentos técnicos da obra; os juízos de valor relacionados ao gosto, quem deve tê-los é o leitor. Ao jornalista também cabe contextualizar a obra em seu tempo e não tentar “desvendar mistérios” que nem mesmo o autor imaginou. Entretanto, nenhuma dessas “recomendações” será útil se a postura dos meios de comunicação não mudar. As condições de trabalho do jornalista, hoje, não permitem mais que a crítica seja trabalhada e aprofundada, uma vez que o jornalista acumula funções e trabalho.

III BOURDIEU

3.1 Procedimentos metodológicos

Os procedimentos teóricos e metodológicos desta pesquisa serão orientados por uma leitura comparativa, analítica e interpretativa. No que se refere ao uso de fontes primárias, procedeu-se uma investigação preliminar dos textos críticos escolhidos com a finalidade de verificar sua viabilidade enquanto objeto de estudo da pesquisa proposta neste projeto. A escolha dos jornais *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo (28b)* e *O Estado de S. Paulo (Estadão)* deveu-se ao fato de que o primeiro é uma publicação especializada, editada pela *Fundação Bienal* (entidade sem fins lucrativos que realiza a *Bienal de Artes de São Paulo*) para circular durante a realização do evento e, o segundo, por ter sido um dos jornais de grande circulação no estado de São Paulo que mais criticou a posição de defesa de um espaço vazio na edição de 2008, apresentado por seus organizadores como uma forma de expressão de arte.

Foram feitas consultas prévias nos arquivos físicos dos dois jornais. Dessa forma, chegou-se à seleção das seguintes matérias:

O Estado de S. Paulo:

- “Diante do impasse”, de Antônio Gonçalves Filho – 24 de Outubro de 2008;
- “Primeiros dias: críticas e pichação”, de Camila Molina – 28 de Outubro de 2008;
- “Esta Bienal... reflete a Arte Contemporânea?”, de Aracy Amaral – 31 de Outubro de 2008;
- “Não é nada mesmo”, de Tutty Vasques – 11 de Novembro de 2008;
- “Não se sabe mais o que é filme bom ou ruim”, de Arnaldo Jabor – 11 de Novembro de 2008;
- “Quem não é cultural?”, de Marcelo Rubens Paiva – 22 de Novembro de 2008;
- “Bienal termina, mas pichadora de andar vazio segue na cadeia”, de Mônica Cardoso – 05 de Dezembro de 2008;
- “Chega hoje ao fim a ‘Bienal do Vazio’”, de Camila Molina – 06 de Dezembro de 2008.

*Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*²:

- 1ª edição
 - ✓ “Uma ação, uma experiência”, de Marcelo Rezende, p. 03;
 - ✓ “28ª Bienal de São Paulo: a que viemos”, de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, p. 05;
 - ✓ “Por toda parte” (“Planta livre”), da *Fundação Bienal*, p. 07;
 - ✓ “Chegar, estar, fazer alguma coisa”, de Isabela Andersen Barta e Marcelo Rezende, p. 09;
 - ✓ “ABCDário”, da *Fundação Bienal*, p. 12;
 - ✓ “Caleidoscópio excêntrico”, de Roberto Conduru, p. 14 e 15;
 - ✓ “Mário Pedrosa”, da *Fundação Bienal*, p. 20.

- 2ª edição
 - ✓ “Está tudo bem. E pronto.”, de Marcelo Rezende, p. 03;
 - ✓ “Maria Martins”, de Raul Antelo, p. 20.

- 3ª edição
 - ✓ “A cada um seu papel”, de Marcelo Rezende, p. 03;
 - ✓ “Espécies de espaços”, de Ana Paula Cohen, p. 04 e 05;
 - ✓ “A arte do jogo”, de Isabela Andersen Barta, p. 10;
 - ✓ “Horror Vacui”, de Fábio Tal, p. 18 e 19;
 - ✓ “Yolanda Penteado”, de Ivo Mesquita, p. 20.

- 4ª edição
 - ✓ “Não é cinema, não é vídeo nem televisão”, da *Fundação Bienal*, p. 12 e 13;
 - ✓ “Percurso a dois”, de Ana Gonçalves Magalhães, p. 20 e 21.

- 5ª edição
 - ✓ “Lourival Gomes Machado”, de Ana Cândida de Avelar, p. 20;
 - ✓ “Efeito Moby Dick”, de Fernando Oliva, p. 04 e 05.

² Cabe ressaltar que nem todas as matérias elencadas do *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo* foram analisadas no capítulo V, *A Bienal pela Bienal*, já que não apresentavam informações diferenciadas sobre a temática, mas contribuíram para as interpretações finais deste trabalho.

- 6ª edição
 - ✓ “Vox Populi”, da *Fundação Bienal*, p. 06 e 07;
 - ✓ “Wanda Svevo”, de Ivo Mesquita, p. 14;
 - ✓ “A bela arte”, de Giacomo Leopardi, p. 20 e 21.

- 7ª edição
 - ✓ “Instável”, de Marcelo Rezende, p. 03;
 - ✓ “Estrutura e estratégia”, de Isabela Andersen Barta, p. 04;
 - ✓ “Ciccillo Matarazzo”, de Regina Teixeira de Barros, p. 18;
 - ✓ “Pessoa sensível”, de Ana Manfrinatto, p. 19.

- 8ª edição
 - ✓ “Agora, o fim?”, de Marcelo Rezende, p. 03;
 - ✓ “Ponto de contato”, da *Fundação Bienal*, p. 10 e 11;
 - ✓ “Guimar Morelo”, de Ivo Mesquita, p. 18;
 - ✓ “Sempre em casa”, de Ana Manfrinatto, p. 19.

- 9ª edição
 - ✓ “Caso Caroline: algumas questões que não estão sendo consideradas”, de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, p. 03.

Definido o *corpus* da pesquisa, procedeu-se uma pesquisa exploratória com a finalidade de contextualizar alguns fatores que circundam o objeto, que são: o Jornalismo Cultural e a crítica cultural e, dentro desta, a crítica de arte, além de situar o leitor quanto à história das bienais de arte de São Paulo.

O principal foco desta pesquisa será, portanto, o conteúdo das produções textuais dos críticos e colaboradores dos jornais selecionados como *corpus* da pesquisa. Essas análises partirão de alguns conceitos extraídos da obra de Pierre Bourdieu (1989, 1992, 2004 e 2008), principalmente no que se refere às noções de mercado de bens simbólicos, o conceito de campo, instâncias de consagração e a ação dos agentes no interior do campo artístico em função de suas tomadas de posição. Desse modo, o referencial conceitual explicado a seguir

será aplicado ao *corpus* do trabalho para que, assim, seja exemplificada a teoria de Pierre Bourdieu de maneira prática, com a finalidade de que se entenda como o jornalismo pode ser usado para divulgar e reforçar ideais a respeito de determinado assunto ou situação.

3.2 Breve apresentação da obra de Bourdieu

Apesar de sua formação filosófica, o francês Pierre Bourdieu (1930-2002) desenvolveu estudos de destaque nas áreas da Antropologia e da Sociologia. Bourdieu começou suas pesquisas observando a crise do mundo camponês, percebida em Cabilas (comunidade rural argelina que vivia marginalizada pelas comunidades do norte da África que a cercavam) quando prestou o serviço militar na região e também em sua comunidade de origem, Béarn, no sudoeste da França (BOURDIEU, 1989). Foi comparando essas duas comunidades que o teórico passou a desenvolver seus trabalhos divulgando as noções de campo, dominação social e valor simbólico. Entretanto, Bourdieu não se limitou a aplicar tais teorias às crises camponesas, ele as expandiu para diversas áreas do conhecimento.

Como apresentar, efetivamente, uma obra tão importante e densa como a de Pierre Bourdieu, que estudou quase tudo: os camponeses, os artistas, a escola, os clérigos, os patrões, as classes populares etc., e que abarcou tantas disciplinas: a etnologia, a sociologia, a filosofia, a sociolinguística, a economia, a história etc.? (CHAMPAGNE apud BOURDIEU, 2002, p. 07)

O sociólogo francês dedicou sua vida a compreender e tentar explicar a sistemática dos fenômenos sociais. Os trabalhos sobre o mundo rural marcam o período inicial de suas publicações: com a colaboração de Abdel Malek Sayad, Bourdieu lança sua primeira obra *Le Déracinement* (*O Desenraizamento*) sobre a crise agrária argelina e que, pouco depois, foi acrescida de *Algérie 60* (*Argélia 60*) sobre o encontro da agricultura tradicional argelina com o capitalismo. Em 1962, na revista *École des Hautes Études em Sciences Sociales, Études Rurales*, Bourdieu publicou um artigo sobre possíveis explicações para a crise do campesinato não apenas ligadas ao capitalismo, denominado *Célibat et Condition Paysanne* (*Celibato e Condição Camponesa*). O primeiro livro de Bourdieu se chama *Sociologie de l'Algérie* (*Sociologia da Argélia*) e foi publicado em 1958, porém, anos mais tarde, o livro recebeu o nome de *Travail et Travailleurs en Algérie* (*Trabalho e trabalhadores na Argélia*); foi nessa

obra que Bourdieu começou a desenvolver o conceito de *habitus*, que será abordado mais adiante.

Em 1964, publicou os resultados obtidos como orientador de pesquisas do *Centre de Sociologie Européenne*, no livro *Les Héritiers (Os Herdeiros: os estudantes e a cultura)*. Em 1966 é lançado *Amor pela Arte*, que aprofunda a noção de capital cultural. Em 1970, ao escrever *A Reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*, Bourdieu expõe a noção de violência simbólica. Na década de 1970, Bourdieu se dedicou a estudar os processos de diferenciação social, voltando-se, também, aos trabalhos sobre o sistema de ensino e o *campo de produção*, principalmente o de produção erudita. Em 1971 é publicado o artigo *Le Marché des Biens Symboliques (O Mercado dos Bens Simbólicos)* – que mais tarde constaria no livro *A Economia das Trocas Simbólicas* –; em 1975, com *La Spécificité du Camp Scientifique et les Conditions Sociales du Progrès de la Raison (A Especificidade no Campo Científico e as Condições Sociais do Progresso da Razão)*, Bourdieu rompe com a tradição da sociologia da ciência. Em 1979, o autor publica *La Distinction (A Distinção: crítica social do julgamento)*, que pretendia organizar a percepção do mundo social e, um ano depois, surge com *Le Sens Pratique (O Senso Prático)*, que apresenta a teoria do conhecimento sociológico.

Reflexo de todos os seus esforços na década anterior, em 1984 é publicado *Homo academicus* sobre a instituição universitária e o comportamento do seu corpo docente em meio ao academicismo. Em 1989, é apresentado o *La Noblesse d'Etat (A Nobreza do Estado: grandes escolas e corporativismo)*. Em 1992, sai o livro *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*, que propõe a teoria geral do campo, a revolução simbólica e reflete sobre a função social do intelectual. Um ano depois, com o auxílio de uma equipe de sociólogos, Bourdieu lança *A Miséria do Mundo*, com análises mais avançadas da sociologia. Um dos últimos trabalhos de Bourdieu foi o livro *Sobre a Televisão*, no qual ele refletiu sobre como as ciências sociais poderiam usar melhor esse veículo de grande alcance de público. Essas são apenas algumas obras de Bourdieu que, como citado antes, trabalhou em várias áreas de pesquisa, apresentando seus trabalhos não apenas em forma de livros e artigos, mas também em palestras (CHAMPAGNE apud BOURDIEU, 2002).

3.3 Os conceitos de valor simbólico e de campo

A ideia de *valor simbólico* foi desenvolvida por Bourdieu a partir de análises de teorias relacionadas de outros autores, que vão desde a tradição neo-kantiana de *universos simbólicos*, passando pela perspectiva histórica de Panofsky, o aspecto ativo do conhecimento de Marx, até chegar à *sociologia das formas simbólicas* de Durkheim. Para Bourdieu, o *valor simbólico* é a construção da realidade e do sentido do mundo por meio de símbolos estruturados (os sistemas simbólicos), que permeiam, entre outras coisas, as trocas culturais, e no interior destas, a comunicação. Entretanto, os sistemas simbólicos “cumpram sua função política de instrumento de imposição e de legitimação da dominação” (BOURDIEU, 1989, p. 11). No *campo das artes*, a ideia de bens simbólicos é corroborada pela de valor simbólico. Bens simbólicos são produções intelectuais atribuídas de valor, reconhecimento, prestígio e autoridade, isto é, legitimadas por um agente (instituição consagrada ou qualificada) do campo ao qual pertencem. Com essa legitimação atribuída, um determinado agente (produtor) adquire status perante os demais, podendo tornar-se, também, consagrado (BOURDIEU, 2008).

Neste trabalho, trataremos da luta pela consagração que ocorre no interior do *campo das artes*. Para Bourdieu, a compreensão de uma produção cultural não requer somente o estudo da obra em si ou do contexto dessa produção, mas sim a análise do campo de forças e de lutas que se instala em uma instância intermediária entre esses dois polos, ou seja, entre o texto e o contexto.

Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois polos, muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa se fazer, existe um universo intermediário que chamo o *campo literário, artístico, jurídico ou científico*, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. (BOURDIEU, 2004, p. 20).

O campo é “lugar da energia social acumulada, reproduzido com a ajuda dos agentes e instituições através das lutas pelas quais eles tentam apropriar-se dela [*consagração*], empenhando o que haviam adquirido de tal energia nas lutas anteriores” (BOURDIEU, 2008, p. 25). O campo é um local simbólico, relativamente autônomo e detentor de leis próprias, em que a luta (social e econômica) entre os agentes internos e externos, pela consagração,

acontece. Os agentes que formam o *campo das artes* criam subcampos internos que lutarão entre si para manter a consagração do campo e deles próprios. O artista (pintor, escultor, performer, escritor) é o responsável pela idealização e produção de sua obra. Ele se situa no *campo de produção*, uma das instâncias do *campo das artes*, pois é o artista que tenta se legitimar, por meio da aprovação ou não dos demais agentes (seus pares) já consagrados, dentro do campo ao qual pertence.

Já o *marchand*, o crítico ou o jornalista integram as “instituições” que emprestam seu prestígio e sua autoridade dentro de outro campo, o da *difusão*, para que essa legitimação tenha condições reais de ocorrer, pois são os descobridores do artista. É no *campo da difusão* que a obra e seu idealizador ganham valor (determinado por eles e, também, pelos outros artistas – pares – pertencentes aos dois campos), não apenas econômico, mas também reconhecimento. Ou seja, o trabalho do *marchand* e do crítico é visto como uma dimensão econômica da obra de arte, agregando mais valor simbólico a ela quanto maior for seu prestígio dentro do próprio campo em relação, principalmente, mas não só, aos seus pares e a campos correlacionados. Vem daí a expressão “economia dos bens simbólicos”, cunhada por Bourdieu em seus trabalhos.

A ideologia da criação, que transforma o autor em princípio primeiro e último do valor da obra, dissimula que o comerciante da arte (*marchand* de quadros, editor, etc.) é aquele que explora o trabalho do criador fazendo comércio do sagrado e, inseparavelmente, aquele que, colocando-o no mercado, pela exposição, publicação ou encenação, consagra o produto – caso contrário, este estaria voltado a permanecer no estado de recurso natural – que ele soube *descobrir* e tanto mais fortemente quanto ele mesmo é mais consagrado (BOURDIEU, 2008, p. 22).

Nas artes, o *campo da produção* pode ser dividido em dois sistemas: o da *Produção Erudita* e o da *Indústria Cultural*. No *Campo da Produção Erudita*, os empreendimentos têm cunho primordialmente cultural, ou seja, demandam investimentos de risco elevado, com possibilidade de ficarem estocados por um longo período, tendo mercado, talvez, no futuro. Seu custo não está relacionado aos gastos com materiais e mão de obra, mas sim ao valor simbólico que lhe é atribuído. Já na *Indústria Cultural*, as produções só se efetivam devido a uma demanda de mercado urgente, com circulação rápida do produto, gerando retorno e lucro quase imediatos em relação ao investimento feito, sem, necessariamente, esperar-se a legitimação da obra por alguma instância consagrada (BOURDIEU, 2008, p. 57-58).

As obras produzidas pelo *Campo de Produção Erudita* são tidas como obras de arte pura, em que o artista se dedica a pesquisar os seus antepassados, as tradições e as vanguardas já consagradas para, então, tentar criar uma obra inovadora e romper com a tradição existente, tentando impor sua nova ortodoxia (vanguarda). Entretanto, o tempo despendido aos estudos é, às vezes, muito maior do que o tempo gasto para a produção efetiva da obra, isto é o que Bourdieu denomina *Princípio do Desperdício*. Essa produção é voltada para um público menos abrangente, ou seja, artistas consagrados dentro do mesmo campo (outros produtores de bens culturais) ou pessoas que têm as artes como hábito, como veremos adiante, e, por esse fator, é autônoma. Já as obras produzidas pela *Indústria Cultural* nem sempre passam por uma pesquisa histórica mais aprofundada, uma vez que o público ao qual se dirigem, e do qual são dependentes, é mais amplo (não produtores de bens culturais) e tratado de forma homogênea: “a recepção dos produtos do sistema da indústria cultural é mais ou menos independente do nível de instrução dos receptores (uma vez que tal sistema tende a adaptar-se à demanda)” (BOURDIEU, 1992, p. 116-117).

No *Campo da Produção Erudita*, os artistas produzem para os seus pares e por estes são consagrados. Entretanto, às vezes, pode ocorrer a vulgarização do que é considerado erudito, ou seja, o agente erudito produz também para o grande público, havendo a mescla entre a produção erudita e a produção para a *Indústria Cultural*, ocorrendo a divulgação daquela. Entretanto, essa vulgarização, que pode aproximar a produção erudita do público médio não é “vista com bons olhos” pelos pares eruditos, sendo considerada uma produção ilegítima dentro do campo (BOURDIEU, 1992).

Assim, por exemplo, o sucesso alcançado por uma produção dirigida a um público externo ao grupo de pares não aumenta em nada o crédito que um pesquisador possui no interior da comunidade científica, podendo inclusive ser interpretado como uma espécie de tráfico de influência destinado a exercer uma pressão ilegítima sobre o juízo dos pares. Isto ocorre porque a pertinência de um produto ou de uma prática à classe do legítimo ou do ilegítimo constitui uma propriedade que lhe é conferida *de fora*, independentemente das intenções do produtor, sendo função de toda a estrutura das relações objetivas entre a produção do produtor na hierarquia propriamente cultural e a qualidade propriamente cultural do público que visa atingir ou que de fato atinge, por intermédio de um tipo determinado de instrumentos de difusão (revistas especializadas, revistas de vulgarização ou jornais de ampla tiragem, editores consagrados ou comerciais, comunicações em uma sociedade erudita ou conferência mundana etc.) (BOURDIEU, 1992, p. 158).

É motivada por essa legitimação superprotetora que a produção erudita não sai do campo ao qual pertence e não se torna acessível a pessoas não consagradas ou não habituadas. Mas, afinal, a função social do intelectual não seria a de produzir conhecimento e difundi-lo? Bourdieu questiona essa postura em seu livro *As Regras da Arte*. Os intelectuais consideram que o que é produzido de dentro do e para o campo é legítimo, o que é produzido de dentro para fora ou de fora para fora do campo é ilegítimo (BOURDIEU, 1992).

A apreciação dos bens simbólicos se relaciona à forma como a cultura é adquirida no meio social em que o sujeito está inserido e, dessa forma, contribui para a sua legitimação ou não. Desse modo, as perspectivas de um determinado agente estão ligadas ao *habitus*, ou seja, a maneira pela qual o agente convive com as obras de arte dentro do campo.

Essa arte de antecipar as tendências, observada por toda a parte, que está estreitamente ligada a uma origem social e escolar elevada e que permite apossar-se dos bons temas em boa hora, bons lugares de publicação (ou mesmo de exposição) etc. é um dos fatores que determinam as diferenças sociais mais marcantes nas carreiras científicas (e isso é mais manifesto ainda na arte moderna). Esse senso de jogo é, de início, um senso da história do jogo, no sentido do futuro do jogo. Como um bom jogador de rugby sabe para onde vai a bola e se põe lá onde a bola vai cair, o bom cientista jogador é aquele que, sem ter necessidade de calcular, de ser cínico, faz as escolhas que compensam. Aqueles que nasceram no jogo têm o privilégio do “inatismo” (BOURDIEU, 2004, p. 28).

Se as artes visuais, o teatro e a literatura, por exemplo, fazem parte do cotidiano do sujeito desde a sua infância, se sua origem está ligada a uma “família cultivada”, a cultura para ele é o que Bourdieu chama de *habitus*: “como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um *haver*, um capital (de um sujeito transcendental na tradição idealista) o *habitus*, a *hexis*, indica a posição incorporada, quase postural” (BOURDIEU, 1989, p. 61). A cultura para o sujeito habituado a ela é algo natural, inconsciente. Mas, se o sujeito adquire esse apreço pelas artes por meio de instâncias qualificadas, como as escolas, a arte, para ele, é um procedimento formal. A maneira como a cultura é adquirida também influencia na posição que o agente (sujeito) ocupa em relação ao campo.

Logo, não se pode compreender inteiramente o funcionamento e as funções sociais do campo da produção erudita sem analisar as relações que mantém, de um lado, com as instâncias, os museus por exemplo, que têm a seu cargo a conservação do capital de bens simbólicos legados pelos produtores do passado e consagrados pelo fato de sua conservação e, de outro lado, com as instâncias qualificadas, como por exemplo o sistema de ensino, para assegurar a reprodução do sistema dos esquemas de ação, de expressão, de

concepção, de imaginação, de percepção e de apreciação objetivamente disponíveis em uma determinada formação social (entre eles, os esquemas de percepção e apreciação dos bens simbólicos) (BOURDIEU, 1992, p. 117).

A posição ocupada por um agente dentro do campo está diretamente relacionada ao seu grau de consagração e às atitudes tomadas. Na hierarquia de posição, o sujeito deve entender que “a cada posição corresponde um certo número de pressupostos, uma *doxa*, e a homologia das posições ocupadas [...]” (BOURDIEU, 2008, p. 58). Os agentes mais adaptados ao *habitus* e às *leis* que tornam o campo autônomo são os que ocupam posições de maior destaque, em outras palavras, eles são os mais tradicionais, os dominantes. Esses agentes defendem não só a sua posição no campo, como também o próprio campo, pois um consagra o outro mutuamente: “o domínio prático das leis do campo orienta as escolhas pelas quais não só os indivíduos se agregam a grupos, mas também os grupos cooptam indivíduos” (BOURDIEU, 2008, p. 58). Há uma identificação do grupo com o indivíduo e vice-versa, por isso, é a esses agentes e suas tradições que as vanguardas que ocupam a periferia do campo tentam atacar quando almejam a legitimação (BOURDIEU, 1992). Para que um agente cresça na hierarquia das posições, é necessário que ele ou se adapte completamente às *leis do campo* e ao *habitus* ou rompa com os paradigmas atuais do *campo* do qual pretende fazer parte e crie uma nova ortodoxia, “porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la” (BOURDIEU, 1989, p. 72).

Na batalha para obter consagração, o *campo das artes* é palco de lutas internas (entre os pares) e externas (entre agentes de campos distintos), é o que Bourdieu define como luta pela tomada de posição.

A cada uma das posições no campo de produção e circulação corresponde, a título de potencialidade objetiva, um tipo particular de posições culturais (ou seja, um lote particular de problemas e esquemas de solução, temas e procedimentos, posições estéticas e políticas etc.) que só podem ser definidas de maneira diferencial, quer dizer, em relação às demais posições culturais constitutivas do campo cultural em questão, e que também definem aqueles que as adotam em relação às demais posições e em relação aos que adotaram as demais posições (BOURDIEU, 1992, p. 159-160).

Dentro do campo, os agentes lutam entre si para obter mais consagração do que seus pares, ou seja, os agentes lutam por posições de maior destaque dentro da hierarquia do campo. Os agentes periféricos desejam ocupar as posições centrais, no entanto, eles não conseguem se legitimar sem a ajuda dos agentes já centrais desse campo ou mesmo sem

agentes centrais de outros campos. Para que essa legitimação ocorra, como já citado, ou o sujeito se adapta às *leis do campo* ou rompe com a tradição, criando uma vanguarda. Já dois campos distintos podem lutar, como acontece com o *corpus* deste trabalho, não por um querer tomar a posição ocupada pelo outro, mas sim por um interferir nas leis e, conseqüentemente, na autonomia do outro.

Se as relações constitutivas do campo de posições culturais não revelam completamente seu sentido e sua função a não ser quando referidas ao campo das relações entre as posições ocupadas por aqueles capazes de produzi-las, reproduzi-las e utilizá-las, tal ocorre porque as tomadas de posição intelectuais ou artísticas constituem, via de regra, *estratégias* inconscientes ou semiconscientes em meio a um jogo cujo alvo é a conquista da legitimidade cultural, ou melhor, do monopólio da produção, da reprodução e da manipulação legítima dos bens simbólicos e do poder correlato de violência simbólica legítima (BOURDIEU, 1992, p. 168-169).

3.4 Aplicação dos conceitos de Bourdieu à *Bienal*

Após entender todos esses conceitos, podemos, então, tentar aplicá-los ao *corpus* deste trabalho. O *campo de produção* é o das artes visuais, a instituição consagrada é a *Bienal de Artes*, que usa o *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo* para legitimar sua escolha por manter um dos andares do *Pavilhão da Bienal* completamente vazio. Já no *campo da difusão*, está o jornal *O Estado de S. Paulo*, também consagrado dentro de seu campo, que critica o espaço vazio como falta de verba e de organização do evento.

Devido a sua trajetória, a *Bienal de Arte de São Paulo* é conhecida e reconhecida internacionalmente. Dessa forma, o que ela mostra em suas edições se torna muito respeitado e quase nunca questionado, pois é uma instituição consagrada e legitimadora no *Campo da Produção das Artes*. Mas, em sua edição de 2008, o espaço vazio, que “preencha” o segundo andar do *Pavilhão da Bienal*, gerou polêmica. Os curadores Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita, em nome da *Fundação Bienal*, legitimam a “Planta Livre” em uma das edições do *28b*, no qual alegam que essa foi uma opção “com o objetivo de proporcionar uma pausa para análise e meditação sobre as possibilidades desse modelo de exposição e evento cultural” (COHEN; MESQUITA, 24 out. 2008, p. 05). Porém, o vazio escondia problemas institucionais. E a polêmica em torno do segundo andar continuou quando manifestantes o picharam no primeiro dia de visitas e a *Bienal* o repintou de branco dias depois.

Para Pierre Bourdieu, quando uma instituição é reconhecida e consagrada dentro do campo ao qual pertence, ela está sujeita a críticas de vanguardas periféricas que desejam legitimação e, até mesmo, tomar a posição de consagração no campo. Ou, então, está sujeita a receber críticas de outro campo também legitimado. Foi o que aconteceu com a *Bienal do Vazio*: por meio das matérias veiculadas no *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*, a *Fundação Bienal* tentou defender sua posição dentro do *Campo da Produção das Artes* criando um órgão de difusão interno (subordinado ao *Campo da Produção das Artes*), usando de sua consagração para legitimar tal escolha. Entretanto, a grande mídia, aqui representada pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, e que está situado (e consagrado) no *campo da difusão*, atacou essa posição, tentando, assim, usar sua já legitimada posição para alertar a população sobre o que estava ocorrendo, criando uma luta entre campos distintos.

IV SOBRE A BIENAL

A *Bienal de Artes de São Paulo* surgiu como consequência da movimentação cultural na cidade de São Paulo observada na segunda metade da década de 1940. Alguns de seus antecedentes são: a inauguração do *Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand* (MASP) em outubro de 1947 e o surgimento, em 1948, do *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC) na Rua Major Diogo, como um empreendimento do empresário italiano Franco Zampari (ITAÚ CULTURAL, 2010). No ano seguinte foi criada a *Companhia Cinematográfica Vera Cruz* (ITAÚ CULTURAL, 2010) e, ainda em 1949, no dia oito de março, incentivado por Francisco Matarazzo Sobrinho, é inaugurado o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM/SP), já com a ideia de promover um evento nos moldes da *Bienal de Veneza* (AMARAL, 1987).

O *Museu de Arte Moderna* foi criado com a proposta de ser mais “popular” do que o *Museu de Arte de São Paulo*. Os preços cobrados pela mensalidade do MASP eram exorbitantes, sendo assim considerado elitista. Já o MAM pretendia atrair várias classes sociais, sem distinção, por meio de mensalidades mais modestas. O MAM também pretendia realizar exposições, conferências e oferecer bolsas de estudos internacionais para que seus membros tomassem conhecimento do que ocorria na produção artística fora do Brasil (AMARAL, 1987).

Cogita-se, de outra parte, de 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 da revista e – empreendimento arrojado – da organização de um festival de arte 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 (MARTINS apud AMARAL, 1987, p. 237).

A *Bienal Internacional de Arte de São Paulo* foi criada em 1951, por Francisco Matarazzo Sobrinho e por sua esposa, Yolanda Penteado. Ciccillo Matarazzo, como era conhecido, nasceu na cidade de São Paulo em 1898 e, por ser de família abastada, ainda na infância foi estudar na Europa. Com o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, ele teve que voltar ao Brasil, onde assumiu algumas indústrias da família. Há rumores de que desde o início da década de 1940 desejava construir um museu de arte a partir da doação de seu próprio acervo de obras. Entretanto, esse desejo só se concretizou com o apoio de Yolanda

Penteado (BARROS, 05 dez. 2008), jovem de família tradicional na cidade de São Paulo, também apreciadora das artes, com quem Ciccillo se casou (MESQUITA, 07 nov. 2008). O prestígio e a tradição que faltavam à Ciccillo, por ser descendente de imigrantes italianos, sobravam à Yolanda; entretanto, a família da moça já não tinha mais todo o dinheiro com o qual se tornaram tão tradicionais, requisito que os Matarazzo possuíam. A união de prestígio e dinheiro deu origem não só ao MAM, mas também à *Bienal Internacional de Artes de São Paulo*.

O evento surgiu como alternativa para expor a Arte Moderna produzida na época (dentro e fora do Brasil) sem que o público brasileiro, pertencente a “qualquer” classe social, tivesse que se deslocar para os grandes centros de arte, como a Europa ou os Estados Unidos. A primeira edição da *Bienal* foi realizada na *Esplanada do Trianon*, onde atualmente se localiza o MASP (ITAÚ CULTURAL, 2010), local bastante frequentado pela população paulistana da época. O regulamento de seu primeiro catálogo deixava claro que seu objetivo era “oferecer por via de uma seleção de obras de artistas nacionais, uma visão de conjunto das mais significativas tendências da arte moderna” (AMARAL, 1987, p. 245).

A princípio, os artistas participantes eram delegações enviadas por países convidados a participar do evento. A primeira *Bienal* atingiu a marca promissora de mais de 120 mil visitantes (COHEN; MESQUITA, 24 out. 2008) e foi, sim, um evento inovador na discussão das artes brasileiras, mesmo o País não tendo uma tradição nesse campo. Se a *Bienal* tinha a proposta de modificar esse contexto e de agitar o mundo das artes, conseguiu. A proposta de trazer obras abstracionistas a um País que lutava por seu realismo, gerou polêmica e revolta entre os artistas da época, como o tumulto gerado no I.A.B. pelo Clube dos Artistas e Amigos da Arte em novembro de 1951 (AMARAL, 1987). Entretanto, “muitos artistas, intelectuais e críticos, contudo, contagiaram-se com as novas informações trazidas pela Bienal, pelo debate sobre as novas tendências e manifestam a alteração de suas posições” (AMARAL, 1987, p. 247).

A segunda edição da *Bienal*, em 1953, foi um dos eventos em comemoração aos 400 anos da cidade de São Paulo. A Mostra ocorreu no recém-inaugurado Parque do Ibirapuera, um espaço verde para a cidade cinza, no *Pavilhão Manoel da Nóbrega*, antigo *Pavilhão das Nações*. Nesse ano, a edição foi apelidada de *Bienal de Guernica*, em referência ao quadro de Pablo Picasso, exposto pela primeira vez no Brasil durante o evento, que apresentou uma retrospectiva do Cubismo, Futurismo, Expressionismo, além de artistas como Henry Moore, Calder, Mondrian e Volpi (AMARAL, 1983).

A II Bienal, contudo, organizada no quadro das comemorações do IV centenário, revestir-se-ia de imponência que só os que assistiram a essa manifestação grandiosa podem ter registrado. E, por algum tempo, breve espaço, silenciaram um pouco, em alguns espíritos, as queixas contra a implantação das bienais, embora seu internacionalismo continuasse incomodando e revoltando os artistas preocupados com a questão social e a atuação do artista no meio social (AMARAL, 1987, p. 258).

Todos os artistas brasileiros que ocupavam o *Pavilhão dos Estados*, em 1953, passaram pela seleção do júri do evento.

Somente em 1957, em sua quarta edição, é que a *Bienal Internacional de São Paulo* ganha sede definitiva: O *Pavilhão Ciccillo Matarazzo* ou *Pavilhão da Bienal*. Projetado por Oscar Niemeyer, o prédio branco é comparado a um porta-aviões ancorado em meio ao verde do Parque Ibirapuera (FUNDAÇÃO BIENAL, 2010). A retrospectiva dessa edição foi dedicada ao pintor estadunidense Jackson Pollock (AMARAL, 1983). Já a edição de 1959, a quinta, apresenta o informalismo espanhol e a retrospectiva da obra de Rauschenberg.

Entre os acontecimentos relacionados à *Bienal* durante a década de 1960, dois merecem maior destaque. O primeiro deles é, em 1962, a criação da *Fundação Bienal de São Paulo*, idealizada por Ciccilo Matarazzo e presidida por ele até a 13ª edição da Mostra, em 1975 (BARROS, 05 dez. 2008). O problema é que a entidade, que até hoje cuida da organização do evento, do acervo e da biblioteca da *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” (AMARAL, 1983, p. 353). Atualmente, segundo informações encontradas no site da *Fundação*³, a captura de recursos para a realização das *Bienais* se dá por meio de projetos incentivados pela Lei Rouanet e doações de pessoas físicas e jurídicas, além do aluguel do *Pavilhão da Bienal* para a realização de eventos.

O outro acontecimento de destaque na década de 1960 está relacionado ao País inteiro, mas também diz respeito à *Bienal*. Em 1964, o Brasil é tomado pelo Golpe Militar e a repressão política também se estendeu ao *campo das artes*, inclusive à *Bienal*. Entretanto, essa censura não havia atingido tamanha proporção até que, em dezembro de 1968, foi instituído o Ato Institucional número cinco, o AI-5. Tamanha repressão repercutiu por um bom tempo, tanto é que a X *Bienal*, de 1969, foi prejudicada pela ausência de diversos artistas

³ *Fundação Bienal*. Disponível em: <<http://www.fbsp.org.br/index.html>>.

que se recusaram a expor suas obras em um País sob censura política. Em 1968, a *II Bienal da Bahia*, exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto e a exposição de artistas que iriam à *Biennale des Jeunes* (a ser realizada em Paris) sofreram forte censura, inclusive com a remoção de obras expostas e o súbito encerramento da última. Houve, também, o veto a Jacques Lassaigue como presidente da delegação francesa; este, talvez, tenha sido o estopim para que artistas do mundo inteiro boicotassem a *Bienal* de 1969.

Na França, em uma reunião no “Musée d’Art Moderne”, 321 artistas e intelectuais assinaram, no dia 16 de junho, um manifesto *Non à la Biennale*, baseado na declaração de testemunhas e na documentação relativa à censura no Brasil. Assim, o boicote tornou-se internacional e listas de artistas que aderiram ao movimento foram enviadas anonimamente através do correio para todos os países (AMARAL, 1983, p. 156).

O manifesto surtiu efeito. Países como Holanda, Suécia, Chile, Venezuela, União Soviética, Iugoslávia e Japão se uniram aos artistas brasileiros que moravam fora do País e aos franceses em “solidariedade em relação aos artistas brasileiros e sua oposição às restrições que eles tinham de enfrentar” (AMARAL, 1983, p. 156). Mas os artistas não deixaram só de apresentar seus trabalhos, eles também se recusaram a participar do júri da *Bienal*. Os críticos brasileiros (com exceção de quatro críticos do Rio de Janeiro) também não prestigiaram o evento. Alguns artistas brasileiros também se recusaram a participar, alegando ou não terem sido convidados ou o desejo de não participar de um evento que teria tão baixa qualidade e com nenhuma inovação a acrescentar.

Entretanto, a décima edição da *Bienal* abriu as portas e nada que se relacionasse ao boicote internacional foi comentado, a não ser algumas notas discretas no jornal *O Estado de S. Paulo* e um editorial no *Jornal da Tarde*, uma vez que Francisco Matarazzo Sobrinho controlava a imprensa de São Paulo (AMARAL, 1983).

Os anos 70, entretanto, trazem de volta o ar de “normalidade” da *Bienal*. Na edição de 1971, não houve boicote, mas o que se viu não foi uma Mostra inovadora. Houve redundância nas obras, muitas delas não eram inéditas, já tendo sido apresentadas em outros eventos ou galerias. Mais uma vez se fez notar a falta de direção artística. Mas o grande problema é que o continente americano não estava bem representado. Segundo palavras do crítico argentino Jorge Glusberg, “esta é a crua verdade que ainda não se destampou aqui. Os artistas que estão trabalhando nas vanguardas brasileiras, argentinas, chilenas, uruguaias, mexicanas, dos E.U.A., Canadá, Paraguai estão ausentes” (GLUSBERG apud AMARAL, 1983, p. 182).

Durante a década de 1970, o que se pôde notar foi uma tentativa da *Fundação Bienal* de recuperar seu prestígio diante dos artistas brasileiros e latino-americanos. Para acalmar a questão se a *Bienal* deve priorizar o artista brasileiro ou as tendências mundiais e para resolver o problema dos artistas nacionais que deixaram de expor seus trabalhos na *Bienal Internacional* depois do boicote de 69, em 1974, foi realizada a *I Bienal Nacional de Artes*, que não foi além de sua segunda edição, em 1976 (AMARAL, 1983).

Entretanto, para acalmar uma América Latina que protestava contra a preferência europeia e norte americana na exposição das *Bienais*, deixando sempre a arte latino-americana em segundo ou terceiro plano, foi criada a *Bienal de Artes da América Latina*. Apesar dos demais países do cone sul do continente até promoverem o intercâmbio da arte produzida em seus países, o Brasil não se integrava a esse movimento, tanto recebendo quanto enviando obras (AMARAL, 1983).

Assim, através de encontros com críticos latino-americanos, constatou-se que a imagem da Bienal, hoje bastante desgastada dentro do Brasil e desmoralizada no exterior, somente poderia ser renovada na criação de uma Bienal continental, caso a sua programação resultasse, e essa é minha firme posição, não de uma atitude impositiva de São Paulo (e portanto do Brasil) para a América Latina, obrigando a este ou a aquele tema, por exemplo, mas, ao contrário, fosse o fruto de uma discussão em alto nível, presentes críticos de várias regiões culturais do continente (AMARAL, 1983, p. 299).

Entretanto, a *Fundação Bienal* só trouxe para o debate dois críticos: Juan Acha (México) e Sílvia Ambrosini (Argentina). Países como México, Bolívia e Venezuela protestaram contra as imposições da *Fundação* e apresentaram dificuldades em mandar, anualmente, obras para São Paulo. Ou seja, os esforços e os debates para fazer uma exposição que representasse a América Latina para os latinos foram por água abaixo. A *Bienal* preferiu continuar com improvisos e falta de profissionalismo (AMARAL, 1983).

A falta de nexos não importa muito, nem a didática parece ser necessária. Afinal, a Bienal Latino-Americana não é para os latino-americanos mas parece ser sobre a América Latina. E talvez, na verdade, o evento, conforme a tradição, não objetive o consumo interno, a comunicação dentro do continente, mas se destine à exportação, isto é, à observação de europeus e americanos que virão para um acontecimento, esperam eles, pleno de exotismo (AMARAL, 1983, p. 301).

Além de a *Bienal Latino-Americana* estar sendo imposta aos demais países pelo Brasil, de não ser tão simples mandar anualmente representantes que garantissem um bom

nível de produção e de exposição, a verba com a qual é realizada o evento vem dos cofres públicos brasileiros (do município de São Paulo, do estado de São Paulo e um pouco do Ministério das Relações Exteriores). Por todos esses problemas, de 16 a 18 de outubro de 1980 (período em que deveria ser inaugurada a segunda edição da Mostra que, em 1980, não teve condições financeiras nem organização suficiente para ser realizada), mais de 30 críticos do continente e do Brasil se reuniram em São Paulo para decidir o que seria feito com a *Bienal Latino-Americana*. Então, chegou-se à conclusão de que esta deveria deixar de existir e que a *Bienal Internacional de Artes de São Paulo* deveria dar maior enfoque aos artistas latinos (AMARAL, 1983).

A primeira *Bienal* da década de 1980 é marcada pelo distanciamento da realidade. Em um País cheio de problemas, tentando se livrar da ditadura, da inflação, da miséria, a Mostra de 1981 se mostrou formalista. O acordo firmado na reunião de críticos do ano anterior não foi cumprido, a América Latina ficou mesmo com papel secundário nessa exposição. Além disso, as vanguardas foram deixadas de lado, o que se viu foi uma exposição de obras já apresentadas em outros eventos, videoarte e arte postal. A exposição não deu espaço para uma tendência crescente na época: o artista que abandona a arte formal e usa o próprio corpo para se expressar (AMARAL, 1983).

Entretanto, o que se tenta nos anos seguintes é a retomada dos anos de crescimento e prestígio da *Bienal*. Isso foi tentado com a ajuda do curador Walter Zanini, que, por duas edições seguidas, orientou as exposições por temas, fortaleceu o núcleo histórico e tentou reconquistar a confiança dos artistas contemporâneos. E sua sucessora, Sheila Leirner, que marcou as exposições do final da década por um novo conceito em curadoria, como novas formas de expor as obras. Já a década de 1990 é marcada pela exposição baseada em grandes temas, como a de 1998, cujo tema era a Antropofagia. Mesmo assim, todo o prestígio das bienais da década de 1950 nunca foi recuperado.

Por essa trajetória, a *Bienal de Arte de São Paulo* é conhecida e reconhecida internacionalmente. Entretanto, desde 1971, Aracy Amaral já afirmava que:

esses fatos graves vêm provar que a Fundação Bienal de São Paulo, tal como se apresenta hoje e, com melancolia, paralelamente a seus 20 anos de esforços, tem pouca estrutura para acolher artistas nacionais e estrangeiros que julgaram com ela poder debater amplamente um problema que agora aparece quase insolúvel em sua realidade (AMARAL, 1983, p. 182).

Tal problema, além de não ter sido solucionado, só fez crescer desde então. A proposta inicial do MAM elaborada por Ciccillo, de ser mais “popular” do que o MASP, e, conseqüentemente, de fazer da *Bienal* um evento também “popular” não é cumprida. A Mostra é voltada para um pequeno campo de artistas, intelectuais e pessoas que têm as artes como hábito, ou *habitus*, como diria Bourdieu.

Na verdade, a dificuldade do interesse do grande público entra em confronto com o tipo de organização da Bienal, que não visa a esse grande público: “Dirão que o povo não entende a verdadeira arte. Mas, se assim é, para que a Bienal? Tanto esforço, tanto dinheiro para levar ao homem das ruas coisas que ele não pode entender? Em verdade, a questão é outra: organizada como está, a Bienal parece obra de novos-ricos: mistura quantidades heterogêneas, confunde valores desiguais, quer ser, à viva força, a maior e a mais ‘avançada’ exposição do mundo. Não é de admirar, pois, que a gente do povo se sinta desorientada e desiludida ao percorrer os seus pavilhões. Exceção feita para um pequeno grupo que ali encontra campo propício para as suas experiências, a Bienal tem feito as delícias apenas dos esnobes, dos tolos e dos aproveitadores (PEDREIRA apud AMARAL, 1987, p. 263).

Mesmo assim, o que a *Bienal* mostra em suas edições se torna muito respeitado e quase nunca questionado dentro do *campo das artes*. Mas em 2008, sua exposição gerou polêmica. Um imenso espaço vazio “preenchia” o segundo andar do *Pavilhão da Bienal*. Os curadores Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita, em nome da *Fundação Bienal*, defendiam que esse era um espaço de reflexão sobre o esgotamento da Arte Contemporânea e o modelo de exposições como a *Bienal*. Era o momento de se repensar. Porém, o vazio escondia a falta de verba para o convite de artistas nacionais e internacionais (a verba de 2008 foi 50% menor que a de 2006) e também a confusão com curadores demitidos e outros contratados de última hora e, até mesmo, rumores de corrupção. O segundo andar não gerou polêmica só antes da abertura do evento, mas também depois, quando um grupo de 40 pessoas invadiu o prédio e pichou o espaço vazio, devidamente repintado de branco dois dias depois.

A *Bienal*, em sua idealização, pretendia mostrar ao País o que de mais contemporâneo se produz em matéria de arte no mundo e ao mundo o que de mais “moderno” é produzido no País, entretanto, às vésperas da 29ª edição do evento, essa ideia se perdeu. A *Bienal* não mostra o que há de mais “moderno”, não valoriza os artistas nacionais, não divulga a arte produzida na América Latina, mas ainda assim, usa mecanismos como jornais produzidos por sua Assessoria de Imprensa para legitimar e não abalar a consagração conquistada ao longo dos anos. A *Bienal* perdeu o fôlego.

V A BIENAL PELA BIENAL

Este capítulo tem por objetivo, a partir da leitura e da análise de matérias selecionadas do *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo* (aqui denominado *28b*), demonstrar de que maneira o conceito de vazio foi construído por diferentes agentes internos e externos ao *campo das artes*. Afinal, para Bourdieu, toda crença é produzida e legitimada por algum agente ou instituição, e a crença no “vazio” não seria diferente. Mesmo porque, “do lado dos dominantes [nesse caso, a instituição *Bienal*], todas as estratégias, essencialmente defensivas, visam conservar a posição ocupada, portanto, perpetuar o *status quo*, ao manter e fazer durar os princípios que servem de fundamento à dominação” (BOURDIEU, 2008, p. 32).

Como procuraremos demonstrar no decorrer deste capítulo, há um conjunto de ações e estratégias (expressas implícita ou explicitamente no *28b*) com a finalidade de legitimar conceitualmente as propostas da *28ª Bienal de Artes de São Paulo*. Para corroborar a realização da *Bienal do Vazio*, diferentes personagens são abordados no jornal interno, entre eles pessoas que se destacaram na história da *Bienal*; artistas que já expuseram, seja nas edições anteriores seja, inclusive, na atual; e agentes externos a esse universo, como acadêmicos e cientistas.

Até mesmo a diagramação do jornal remete ao espaço vazio: as páginas de texto são sempre “preenchidas” por muito espaço em branco; as fotos, apesar de muito coloridas, são neutralizadas por esses espaços; assim, consegue-se remeter à ideia de pausa reflexiva que os curadores propõem com a “Planta Livre”. Algumas fotos dos exemplares também transmitem a sensação de vazio, mostrando espaços amplos; a maior parte das fotos mostra pessoas sozinhas. Fato que pode ser notado, inclusive, em fotos de algumas performances, cujo artista está sozinho, não aparecendo o público que assistiu a essas apresentações. Podemos inferir dessas fotos, quem sabe, uma tentativa de demonstrar a ideia de vazio causada pela solidão da existência humana. Uma foto que exemplifica bem o conceito é a da edição de número oito, na página 12, cujo título é “Domínio do Território” (vide anexo A – em CD). O que se vê é uma foto de página inteira do primeiro andar do *Pavilhão da Bienal* quase completamente vazio. Se é o “domínio” de um território, por que não tem pessoas ou objetos “dominando” o espaço?

Após a leitura prévia das nove edições do *28b*, foi possível agrupar as matérias em categorias usadas para legitimar a instituição *Bienal* e a crença no conceito de vazio. São elas: “*A Voz da Instituição*” (matérias assinadas pelos curadores, editor-chefe do *28b* ou

institucionais, falando sobre a *Bienal* e o *vazio*), “*O Que Dizem os Especialistas*” (alguns críticos foram chamados para comentar aspectos relativos à *Bienal*), “*Agentes Externos ao Campo das Artes*” (as duas matérias dessa categoria são atribuídas a um cientista e a um filósofo, pessoas não pertencentes ao *campo das artes*), “*A Voz dos Artistas*” (reportagens em que artistas que já expuseram ou estão expondo na *Bienal* falam de suas impressões), “*Personagens*” (pode-se entender por personagens as pessoas relacionadas à história da *Bienal*: seus fundadores – os “mecenas” –, incentivadores – críticos e artistas – e funcionários da instituição) e “*Pichação*” (textos relativos ao fato do segundo andar do *Pavilhão* ter sido pichado no dia de abertura da exposição). Cada categoria será desenvolvida a seguir.

5.1 A Voz da Instituição

Esta categoria pretende mostrar como as vozes mais relacionadas à instituição a defendem e também legitimam a crença no *vazio*, baseado nos textos:

- “Uma ação, uma experiência”, de Marcelo Rezende, p. 03 (Ed. nº 1);
- “28ª Bienal de São Paulo: a que viemos”, de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, p. 05 (Ed. nº 1);
- “Chegar, estar, fazer alguma coisa”, de Isabela Andersen Barta e Marcelo Rezende, p. 09 (Ed. nº 1);
- “Não é cinema, não é vídeo nem televisão”, da *Fundação Bienal*, p. 12 e 13 (Ed. nº 4);
- “Instável”, de Marcelo Rezende, p. 03 (Ed. nº 7);
- “Agora, o fim?”, de Marcelo Rezende, p. 03 (Ed. nº 8);
- “Ponto de contato”, da *Fundação Bienal*, p. 10 e 11 (Ed. nº 8).

A primeira edição do jornal *28b* é, sem dúvida, a que mais tenta afirmar a crença de que o conceito de *vazio* é positivo e gerado a partir da crise das artes. Essa crença é fruto de uma tentativa da própria *Bienal* em repensar a Arte Contemporânea e as *Bienais* como estão sendo mostradas atualmente.

No editorial do primeiro *28b*, Marcelo Rezende começa seu texto “Uma ação, uma experiência” explicando a crise, não apenas nas artes ou nas *Bienais*, mas alegando que a crise é geral.

Quando a palavra “crise” se repete de modo insistente, servindo para explicar o funcionamento ou o desajuste do mundo, é porque a primeira crise que se observa é de ideias. Toda crise carrega a sombra de uma repetição brutal, impedindo que se imagine uma alternativa – porque as formas de pensamento continuam as mesmas. Há crise na democracia, no sistema financeiro internacional, na moral, na cultura ocidental, na religião, nas metrópoles, na crítica ou nos recursos ambientais. E há a crise do circuito de grandes exposições de arte – que se multiplicam a cada instante, alterando a relação entre artistas, mercado e instituições. Nessa crise, as bienais sofrem por não entenderem mais a que servem (são mais de 200, distribuídas em várias partes do planeta) ou, o lado mais dramático da questão, a quem servem, criando um regime no qual toda energia se dirige apenas para uma estratégia de sobrevivência (REZENDE, 24 out. 2008, p. 03).

Ao apresentar a proposta e o que esperar da Mostra daquele ano, é como se a *Bienal*, como sempre, mostrasse-nos a tendência mundial da arte, só que, dessa vez, a tendência é a crise. Mas no caso da exposição brasileira, é a discussão e a reflexão sobre a crise das artes.

A 28ª Bienal de São Paulo – “em vivo contato” –, sob a curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, pertence a esse cenário, realiza-se sob esse mesmo contexto. Mas, ao mesmo tempo que o integra, coloca-se também na posição de observador e agente. Faz das questões em torno do papel das bienais uma ferramenta, e a história das bienais de São Paulo um campo no qual ocorrem diferentes reflexões (REZENDE, 24 out. 2008, p. 03).

Rezende, ao longo de seu texto, ao apresentar a proposta de 2008, reafirma a posição central da *Bienal* e tenta criar a crença de que essa instituição não se abala com a crise das artes que atinge o mundo inteiro, ela se aproveita desse momento e cria um espaço vazio para que ele seja usado para repensar a produção artística atual.

São Paulo e sua Bienal têm sido o epicentro de manifestações, embates políticos, projetos revolucionários, incessante produção intelectual e notáveis jogos de poder. Hoje, deter-se sobre essa construção de mais de cinco décadas não significa uma rendição à nostalgia — que dita ter sido o passado mais brilhante. O que se forma não são respostas para as sucessivas crises, mas perguntas que podem oferecer a possibilidade de que surja um pensamento renovado, com necessário frescor. O que é uma bienal de arte? O que é a Bienal de Arte de São Paulo em meio ao mercado e tantas outras bienais? O que é estar “em vivo contato”? Como se comporta esse campo ainda tão misterioso, a arte contemporânea, diante das novas surpresas da história? Permitir-se fazer essas interrogações é a proposta, e toda uma experiência (REZENDE, 24 out. 2008, p. 03).

Já na página ímpar seguinte, está a primeira matéria do 28b, “28ª Bienal de São Paulo: a que viemos”: um texto escrito pelos curadores da Mostra de 2008. Percebe-se, então, a reafirmação do caráter consagrado e consagrador da *Bienal* por meio da construção do texto,

uma retrospectiva histórica da instituição. Caráter esse demonstrado logo em sua primeira frase, para que não restem dúvidas sobre a importância da *Fundação no campo das artes mundiais*: “A *Bienal de São Paulo* é a mais tradicional instituição do país dedicada à apresentação regular de arte contemporânea brasileira e internacional” (COHEN; MESQUITA, 24 out. 2008, p. 05).

Os curadores continuam o texto comparando o público presente em 1951, ano da primeira edição e o da 27^a. Os dados apontam que a porcentagem de visitantes em relação ao número de habitantes da cidade não mudou a cada dois anos, sempre cerca de 10%. E eles justificam a necessidade da Mostra bienalmente.

A Bienal de São Paulo, que foi a terceira criada depois de Veneza (1895) e Pittsburgh (1896), ganhou muito prestígio desde sua primeira edição, por ser a maior e, com o passar do tempo, a mais importante exposição de arte contemporânea no mundo, pois por muitos anos foi a única alternativa para ver a arte contemporânea da América Latina e de outros países periféricos. Ela era uma espécie de termômetro do que se passava no mundo artístico internacional, e, para o Brasil, foi um importante elemento na formação de sucessivas gerações de artistas, profissionais de museus, intelectuais e educadores (COHEN; MESQUITA, 24 out. 2008, p. 05).

Por isso, mesmo agora em que seu modelo de exposição se tornou, de certa forma, “ultrapassado” e que para ver as tendências e inovações das artes de todo o mundo basta ligar a televisão ou procurar na Internet, a Mostra realizada pela *Fundação Bienal* deve continuar a ser produzida até hoje. Afinal, em 2008, essa instituição consagrada se reinventou e se adequou às novas demandas.

A 28^a Bienal propõe uma forma diferente de realizar a Bienal de São Paulo, com o objetivo de proporcionar uma pausa para análise e meditação sobre as possibilidades desse modelo de exposição e evento cultural, considerando as novas demandas das práticas artísticas, do ambiente cultural brasileiro e do contexto internacional em que ele se inscreve. Mais que isso, apresenta um novo formato de exposição, propõe outra relação do público visitante com os trabalhos expostos, lançando desafios, provocações, levantando inquietações. Esperamos que a *Bienal* continue se desenvolvendo como um espaço social e inclusivo, e volte a ser um laboratório, um campo de experimentação e exploração de novas possibilidades de mostrar e debater arte contemporânea, e de análises críticas de sua função no século 21 (COHEN; MESQUITA, 24 out. 2008, p. 05) [vale lembrar que este texto foi escrito antes da abertura da *Bienal*].

A partir desse, texto notamos que a *Bienal* permite se repensar e se rediscutir sem perder sua consagração.

Em “Chegar, Estar, Fazer Alguma Coisa”, os curadores passam de autores a entrevistados de Marcelo Rezende e Isabela Andersen Barta. Eles representam as visões que a instituição tem de si. Na entrevista, falam das expectativas para a *Bienal de 2008*. Quando questionados sobre o processo de elaboração da 28ª *Bienal*, de sua relação com o espaço e com o imaginário produzido pelas *Bienais*, Ana Paula diz que o evento daquele ano não pretendia mostrar certezas, mas levantar questionamentos. Já Ivo Mesquita é mais explícito ao falar da crise e reforça o poder da *Bienal*.

O princípio do projeto foi a partir da constatação de que a Bienal de São Paulo não colecionou um acervo material, mas criou memória e um museu imaginário de arte contemporânea para os brasileiros. Por outro lado, a Bienal está condenada ao edifício, que passa a ser um problema, são mais de 30 mil metros quadrados, requer uma infraestrutura muito grande. Quanto às crises institucionais, há uma série delas, mas acredito que antes de ser uma crise institucional, há uma crise vocacional: a Bienal deve saber a que veio. Em 1951 estava claro. Hoje, não mais (BARTA; REZENDE, 24 out. 2008, p. 09).

A posição central da *Fundação Bienal* no *campo das artes* é reafirmada quando os curadores são questionados sobre qual o posicionamento do tema “Em Vivo Contato” da 28ª *Bienal*: fazer o brasileiro entrar em contato com a arte internacional ou participar do debate sobre o que é produzido hoje. Ao que Ivo Mesquita responde, defendendo e legitimando a instituição: “A Bienal quer se afirmar e propor um paradigma de diferença, pensar sobre o que pode ser em relação às outras 200 bienais do mundo. A maneira de ela se colocar é: ‘Vou falar do meu problema, que é um problema que todos nós compartilhamos’” (BARTA; REZENDE, 24 out. 2008, p. 10). A resposta de Ana Paula corrobora o que é dito por Mesquita.

Ao serem questionados sobre hierarquias dentro da *Bienal*, Mesquita nos mostra que o topo da hierarquia pertence à própria instituição e que ela se modifica de dentro para fora: “Estamos falando de uma instituição que tem 57 anos, ela é pesada. Estamos agora oferecendo possibilidades de mudanças articuladas com a história da instituição, e não de rupturas” (BARTA; REZENDE, 24 out. 2008, p. 11).

Na matéria não assinada “Não É Cinema, Não É Vídeo Nem Televisão”, cujo tema é uma das obras da Mostra de 2008, percebemos a tentativa de elaboração da crença no vazio. No texto nos é descrito, a princípio, as impressões do filósofo Walter Benjamin sobre o cinema e a psicanálise, em seguida as opiniões do cineasta Orson Welles sobre a televisão, para, então, retomar Benjamin e seu conceito de autenticidade para comentar as informações

veiculadas pela Internet. Essa introdução se mostra necessária para que se entenda a proposta da Mostra do grupo *Capacete*, que estuda o efeito “loop”.

Capacete não está interessado em investigar o simples efeito técnico do “loop” [sequência de imagens que se processam ininterruptamente; a condição para sua interrupção não é definida; as imagens retornam sempre ao ponto inicial, em um caminho circular], amplamente utilizado em exposições no mundo todo. O projeto procura interpretar o “loop” por meio de diferentes ações sob a forma de distintas exposições espalhadas pela cidade de São Paulo, incluindo o próprio Pavilhão da Bienal (FUNDAÇÃO BIENAL, 14 nov. 2008, p. 13).

Segundo o texto, o conceito de “loop” se liga à 28ª *Bienal*, pois esta se propôs a repensar a própria existência, a própria *Bienal*, voltando ao seu passado e tentando fazer projeções para o futuro, como em uma “sequência fechada”.

E faz isso, entre outras coisas, ao convidar artistas que investigam arquivos históricos; ao expor trabalhos históricos importantes e ao transmitir uma manifestação vigorosa deixando o segundo andar do Pavilhão da Bienal completamente vazio, contando-nos uma história (FUNDAÇÃO BIENAL, 14 nov. 2008, p. 13).

É por meio de matérias que tratam de obras que apoiam o vazio que a *Bienal* reafirma sua posição dentro do *campo das artes*. Afinal, a instituição não se abalou com a crise das artes que abateu o mundo inteiro. Diferente de todas as outras 200 *Bienais* pelo mundo, ela usou o seu poder consagrador para se repensar e usar a crise a seu favor.

No editorial de Marcelo Rezende, “Instável”, uma reflexão sobre o espaço, principalmente o dedicado às artes, é feita. Ele usa o arquiteto alemão Nikolaus Hirsch, o qual afirma que tudo se tornou mercadoria, produto e pode ser comercializado. Citando o raciocínio de Hirsch, Rezende nos leva a crer que os museus são espaços onde a arte (e as ideias acerca dela) está estática, estável, congelada e que, devido às novas tecnologias, fadada à decadência. Entretanto, no parágrafo seguinte, o editor-chefe do 28b nos mostra que é sobre isso, também, que a *Bienal de 2008* reflete e que ela não é assim, por isso, ocupa posição central no *campo das artes*.

No Pavilhão da Bienal, diferentes questões sobre o espaço, a arquitetura, as cidades e a relação entre a arte e seus observadores são discutidas sob modelos tão diferentes quando ações artísticas, seminários, registros fotográficos ou pelo uso feito do edifício, um ícone da cidade de São Paulo e suas bienais. Nesses projetos, a instabilidade é pensada, exibida ou debatida,

e nunca propriamente de maneira apenas especulativa, teórica, porque conta com a experiência vivida por cada um dos visitantes também como ferramenta. Vivências em seus lares, nas ruas, ou diante de um espaço para arte exibindo ideias, mais do que objetos (REZENDE, 05 dez. 2008, p. 03).

No editorial “Agora, o fim?”, o que observamos é a tentativa de Rezende em fazer um balanço (positivo) do que aconteceu nas seis semanas em que a *Bienal* esteve aberta ao público em 2008. Para ele, público, artistas e demais agentes construíram

uma rede de relações que não dispensou o espanto, a força ou mesmo a recusa, mas que terminou compondo (ou revelando) um instantâneo da metrópole, do circuito de arte e de todo pensamento em torno do lugar, da missão da Bienal, de sua fundação e mesmo de sua crise (REZENDE, 12 dez. 2008, p. 03).

Em seguida, o editor-chefe enumera eventos que ocorreram durante o período de “vigência” daquela Mostra (nada que remeta às pichações) e diz que são necessárias “novas estratégias para enfrentar situações que parecem não poder ser resolvidas a partir das mesmas atitudes” (REZENDE, 12 dez. 2008, p. 03). Ou seja, deve-se agir segundo o exemplo da *Fundação Bienal*.

Rezende, ao falar do encerramento da exposição, afirma que a *Bienal* está iniciando agora um segundo momento, “que se estende até o limite do interesse e do desejo de seu observador” (REZENDE, 12 dez. 2008, p. 03). Isto é, o objetivo da *Bienal* de repensar a arte por meio da crise pela qual ela passa foi atingido e servirá de exemplo para as próximas exposições artísticas. Rezende legitima a posição consagradora da *Bienal*.

Um balanço também permeia a entrevista com os curadores Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita. Se em “28ª Bienal de São Paulo: a que viemos” os curadores falam de suas expectativas sobre a Mostra que estava por vir; em “Ponto de Contato”, Ana Paula e Mesquita nos trazem suas impressões pessoais sobre o evento já encerrado.

Quando questionados sobre as diferenças de concepções idealizadas antes da abertura da *Bienal* e o resultado final, Ivo Mesquita reafirma que a reflexão de si mesma pretendida pela *Bienal* foi bem-sucedida em frases como “No caso desta Bienal, o projeto em si – em sua configuração – atingiu as expectativas”, “Eu tinha a imagem de que o público poderia rejeitar esta Bienal, mas o que se passou foi exatamente o contrário”, “Houve um entendimento da proposta que o projeto fazia” (FUNDAÇÃO BIENAL, 12 dez. 2008, p. 10).

Entretanto, a afirmação explícita do caráter consagrador da *Bienal* nos é mostrada na segunda pergunta. Mesmo que os curadores tentem nos dissuadir que a consagração do evento

pouco influencia em seu “sucesso”, fica claro que esse fator é determinante no fato de terem ignorado os seus opositores.

28b Sobre as fortes reações provocadas pela 28ª Bienal, diferentes forças se opuseram ao projeto, algo manifestado em artigos, críticas ou comentários. Qual seria a razão dessa tensão provocada pela Bienal?

I.M. Acredito estarmos assistindo a uma passagem, a mudança de geração. Parece haver um enfrentamento, um confronto geracional, porque há grupos que se sentem ameaçados pela possibilidade de existirem outros discursos, outras falas, modelos e padrões. Já vi acontecer antes. O que acho ter sido provocado pela 28ª Bienal, e a Bienal é a instituição mais importante para a arte contemporânea no país, ela instituiu um tipo de linguagem. Escolhemos essa produção, essa forma e essa linguagem. Está implícito nesse confronto que o que antes era dominante agora está fora. Gostaria de pensar que esta Bienal faz uma passagem, uma passagem geracional.

A.P.C. Sobre esse caráter consagratório da Bienal, não existe nenhuma outra instituição no Brasil com essa visibilidade, e por isso esse caráter, não apenas em relação aos artistas, mas em relação ao discurso. Isso faz com que várias forças sejam geradas. Não acredito que seja em relação ao projeto da 28ª Bienal, especificamente. São muitas forças, políticas, ideológicas, de poder, muitas vaidades e egos envolvidos, de todas as naturezas e em diferentes direções. Qualquer coisa feita aqui cria essa reação estrondosa. Mas nosso projeto nunca se propôs a ser consagratório, afirmando que arte contemporânea deva ser de uma determinada maneira. Não propomos um modelo, mas alguns formatos para o aqui e o agora, que poderiam funcionar ou não, são experiências – e, ainda que fossem reutilizadas, deveriam ser repensadas, transformadas de acordo com cada situação. Não é um modelo a ser repetido (FUNDAÇÃO BIENAL, 12 dez. 2008, p. 11).

Nota-se, por meio da voz da instituição, que o que se tentou fazer foi a criação de uma crença em um conceito que justificasse o andar vazio e não maculasse a imagem que as pessoas têm da *Bienal*. Essa crença só foi criada porque havia a legitimação de pessoas ligadas à própria instituição, que por sua posição, não contrariariam as decisões da instituição. Como escreve Bourdieu:

[...] Os juízos mais pessoais que se podem fazer a respeito de uma obra, mesmo que seja a própria obra, constituem sempre juízos coletivos por serem tomadas de posição referidas a outras tomadas de posição tanto de maneira direta e consciente como de maneira indireta e inconsciente, por intermédio das relações objetivas entre as posições de seus autores no campo (BOURDIEU, 1992, p. 164).

Uma instituição só se permite repensar seu papel ou quando ele está perdendo sua legitimidade ou quando tem legitimidade e consagração suficientes que nem mesmo a palavra crise pode ser vista como uma ameaça. No que tange à *Bienal*, a própria cobertura jornalística

feita por ela pode revelar a segurança dos agentes do campo nesse quesito, ou seja, ela não está perdendo força legitimadora.

5.2 O Que Dizem os Especialistas

Essa categoria pretende mostrar como pessoas de dentro do *campo das artes* tentam legitimar a *Bienal* e suas escolhas a partir dos textos publicados no 28b:

- “Caleidoscópio Excêntrico”, de Roberto Conduru, p. 14 e 15 (Ed. nº 1);
- “Percurso a Dois”, de Ana Gonçalves Magalhães, p. 20 e 21 (Ed. nº 4).

Roberto Conduru, autor de “Caleidoscópio Excêntrico”, é professor de *História e Teoria da Arte* na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e presidente do *Comitê Brasileiro de História da Arte*, ou seja, é um membro consagrado e com poder de legitimação dentro do *campo das artes*. Em seu texto, ele exalta, abertamente, a *Bienal* e defende o conceito de vazio como uma resposta aos excessos cometidos pela Arte Contemporânea.

Já na primeira frase do artigo é possível perceber a exaltação à *Bienal*: “desde sua primeira edição, em 1951, a Bienal Internacional de São Paulo foi se constituindo como uma instituição-chave da cidade que a criou” (CONDURU, 24 out. 2008, p. 14). Conduru, ao longo do texto, usa períodos em que, baseado em seus estudos e posição dentro do *campo das artes*, legitima a *Fundação*. Ao falar dos eventos que constituem o calendário cultural da cidade de São Paulo, ele se refere à *Bienal* como “o mais antigo deles. E tem a maior amplitude de ressonância, sendo um dos poucos acontecimentos no país com alcance duradouro, em âmbito local, regional, nacional e internacional” (CONDURU, 24 out. 2008, p. 14). Antes de afirmar que a *Bienal de São Paulo* figura entre os três maiores eventos de Arte Contemporânea do mundo, Conduru aponta, mais uma vez, a importância do evento para São Paulo e para o cenário mundial.

A *Bienal* é um elemento fundamental na configuração do imaginário contemporâneo de São Paulo, seja a autoimagem da cidade como polo de arte e cultura, seja sua imagem no país e no mundo. Em substituição à Exposição Geral de Belas Artes (renomeada como Salão Nacional de Belas Artes), que fora criada no século 19 e seguiu como referência-mor até meados do século seguinte, a *Bienal* tornou-se o evento maior do sistema brasileiro de artes plásticas, sinalizando metrópole e nação conectadas à

contemporaneidade. Internacionalmente, apesar de seus altos e baixos, consolidou ao longo do tempo um lugar próprio entre as grandes exposições de arte (CONDURU, 24 out. 2008, p. 14).

A partir daí, o autor entra em um assunto que, para algumas instituições, poderia ser indesejado ou motivo de segredo, pois poderia abalar sua consagração dentro do campo. Entretanto, para uma instituição como a *Fundação Bienal*, cuja consagração é tida quase como inabalável, o assunto crise é tratado aqui como uma “mola propulsora” de inovações.

Aparentemente intrínseca à Bienal, a crise se deve à insuficiência estrutural de financiamento da mostra, uma vez que o modelo de instituição organizada pela sociedade civil contradiz com a tradição brasileira de financiamento de iniciativas e as instituições particulares com fundos públicos. A crise deve-se também à dimensão crítica da Bienal. Sendo polêmica desde o começo, a exposição não deixou de ser questionada e de se repensar. O que conduz à imagem da Bienal como fênix, a renascer frequentemente de suas próprias cinzas. Por ser tanto uma instituição configurada pela soma de eventos, como um evento gerado por uma instituição com presença forte no campo cultural, a Bienal deve estar aberta a constantes redefinições, para não se cristalizar, acomodar (CONDURU, 24 out. 2008, p. 15).

Ao afirmar que a *Bienal* é como uma fênix, que ressurge das cinzas, Conduru reafirma a posição central da instituição no *campo das artes*. Afinal, nem as crises nem a falta de dinheiro conseguem abalar a sua importância e magnitude. Os problemas da Mostra não são internos e referentes à administração, nem ao modelo de Fundação “às avessas” criado por Ciccillo Matarazzo, mas sim, externos, culpa da “insuficiência estrutural de financiamento da mostra”. O que ele não diz é que Ciccillo Matarazzo criou a *Fundação Bienal*, mas ela não dispõe de meios para gerar renda suficiente para a realização da Mostra, pois quem sustenta o evento são leis de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet, além do governo municipal e estadual de São Paulo.

Apesar de o autor afirmar que na exposição de 2008 há, sim, consequências de uma crise interna, ele afirma que isso se deve “tanto às dificuldades de financiamento e gestão como aos modelos expositivos anacrônicos” (CONDURU, 24 out. 2008, p. 15), mas, no momento seguinte, responde que, graças à crise, a *Bienal* pode enxergar o momento atual da Arte Contemporânea (para ele, “megalomaniaca”) e afirma que “contra o excesso, surge a ideia de uma Bienal do menos” (CONDURU, 24 out. 2008, p. 15). Para Conduru, o espaço vazio pode ser pensado de algumas formas, entre elas a oriental com “o espaço reflexivo que é fundamental na constituição de pinturas, objetos, edifícios e jardins chineses. Ou no vazio da modernidade Ocidental, qualificado como espaço ativo, de realizações e também de crise,

crítica, angústia” (CONDURU, 24 out. 2008, p. 15). E vai além, indagando se o “vazio reflexivo e ativo não é capaz de reprocessar criticamente as imagens da arte, da Bienal, do mundo?” (CONDURU, 24 out. 2008, p. 15).

Já no texto “Percurso a Dois”, da historiadora da arte e professora do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo (USP), Ana Gonçalves Magalhães, a defesa da posição legitimadora da *Bienal* é velada, desencadeada por um raciocínio lógico desenvolvido durante a escrita. O texto trata da progressão dos critérios de classificação e denominação da arte. No século XVI, a arquitetura, pintura e escultura eram denominadas de “artes do desenho”. Na segunda metade do século XVII, essas três modalidades artísticas passam a tentar representar o belo, daí a expressão “Belas Artes”. É nesse período, também, que se inicia, nas academias, o estudo da Estética e da História da Arte. No início do século XX, a arte começa a se preocupar mais com a sua própria linguagem, surge a abstração, a Arte Moderna e o termo “Artes Plásticas”. Já no fim dos anos de 1960, as instalações, as performances e os vídeos são introduzidos no mundo das artes; as fotografias são aceitas em museus; há maior circulação de objetos e ideias; as “Artes Visuais” se expandem e se tornam contemporâneas. Mas é em meados de 1990 que a arte ganha proporções globais, as ideias e as influências se expandem com rapidez, surgem os “Projetos de Arte” e os “Estudos da Imagem ou Estudos Visuais”, uma vez que os mecanismos de reprodução deixaram de ser exclusivos das artes, mas adentram a indústria. É por meio dessa progressão que Ana sugere que a *Bienal* inovou muito artisticamente com o seu andar vazio.

Se parecemos sair do campo da estética (percepção “dos sentidos”), os “projetos de arte” nos instigam a refletir sobre conteúdos e formas, cuja associação já é tão consolidada que nos esquecemos de que são postulados ou noções construídas a partir de uma visão de mundo. Mais do que nunca, a arte hoje cumpre seu papel de produtora de conhecimento, e o que talvez a defina como um campo específico não tem tanto a ver com as linguagens que utiliza, ou com os suportes originados dentro das práticas de artistas. Ela advém do fato de suas proposições nos apresentarem questionamentos em aberto. O importante é criar por hábito “frequentar” a arte. Nessa “frequência” é possível, aos poucos, construirmos uma reflexão sobre o mundo, sobre a humanidade. É também nela que somos capazes de exercitar a sensibilidade, finalmente entendida como aquela parte da inteligência humana que guarda seu mistério, mas que nos torna seres humanos por isso mesmo (MAGALHÃES, 14 nov. 2008, p. 21).

O andar vazio pode ser entendido como o “questionamento aberto” que o público deve criar o hábito de “frequentar”, para que, como “seres humanos” consigam refletir sobre o motivo do vazio das artes e da vida.

Em “Caleidoscópio Excêntrico” fica clara a defesa de posição defendida por Bourdieu, tanto do especialista em relação à posição legitimadora da *Bienal*, como a defesa de sua própria posição dentro do *campo das artes*. Conduru defende o conceito de vazio, justamente, por sua posição no campo e por sua ligação com o a *Bienal*. Já Ana Gonçalves Magalhães tem ligação estreita com o *campo das artes*, uma vez que é funcionária do MAC – USP, que também tem sede no Parque Ibirapuera. Apesar de sua defesa velada do conceito de vazio e da *Bienal*, ela o faz, da mesma maneira, para legitimar a Mostra e ser legitimada por ela, mantendo, assim, ambas as posições no núcleo do campo. Ambos “não podem ignorar a posição que ocupam na hierarquia da legitimidade cultural cuja lembrança neles se faz presente através dos signos de reconhecimento ou de exclusão com que se defrontam nas relações com os pares ou com as instâncias de consagração” (BOURDIEU, 1992, p. 165).

5.3 Agentes Externos ao *Campo das Artes*

Esta categoria é formada pelos textos de um cientista e um filósofo, respectivamente:

- “Horror Vacui”, de Fábio Tal, p. 18 e 19 (Ed. nº 3.);
- “A Bela Arte”, de Giacomo Leopardi, p. 20 e 21 (Ed. nº 6).

O primeiro texto é sobre o vazio, uma defesa explícita desse conceito. É a explicação de que o vazio, a princípio, foi negado e que as pessoas tinham medo dele (Horror Vacui), mas que, com o passar do tempo, entendeu-se que ele existia e que podia ser muito bom para a evolução dos estudos científicos e o desenvolvimento deste, criando, assim, uma relação de necessidade do vácuo. Também se entende que o vazio é um fenômeno que ocorre espontaneamente na natureza, portanto, não podemos negá-lo ou nos opormos a ele. Já o segundo texto é um excerto do livro *Zibaldone di Pensieri*, de Giacomo Leopardi. Nele há a explicação do que é belo, alegando que o conceito de beleza é subjetivo e, principalmente, defendendo que o diferente, que não imita fielmente a natureza ou que é estranho ao que consideramos como hábito artístico, pode, sim, ser bonito.

Em “Horror Vacui”, do cientista Fábio Tal, a defesa do conceito de vazio é explícita e óbvia, afinal, o texto trata da função (benéfica) do vácuo. Em algumas passagens, se as isolarmos do texto e pensarmos apenas que estão se referindo à *Bienal*, perceberemos que há a defesa contundente do conceito de vazio por meio da dualidade do discurso. É o que ocorre, por exemplo, em: “produzir ‘vácuos’ de boa qualidade é uma tarefa de extrema dificuldade, e de grande importância para diversos experimentos” (TAL, 07 nov. 2008, p. 18). Esse trecho é um elogio (mesmo que velado) ao que a *Bienal* estava produzindo com a exposição de 2008, um vazio de qualidade a ser analisado artisticamente. Já na frase, “em particular, **todo espaço contém energia**, e isso é verificado por suas consequências físicas” (TAL, 07 nov. 2008, p. 19) [grifos nossos], subentende-se que a “Planta Livre” não é completamente desocupada e “inútil”, há o que se extrair dela, desde a observação da arquitetura de Niemeyer até a sensação produzida no indivíduo ao entrar em contato (apropriando-nos do tema da *Bienal* de 2008: “Em Vivo Contato”) consigo e com o seu próprio vazio e, assim, refletir sobre sua existência e a possibilidade de pausas do cotidiano.

O estranhamento em relação ao segundo andar do *Pavilhão da Bienal* e a sua não aceitação são refutados em “A Bela Arte”. Nesse texto, Leopardi afirma que o diferente também pode ser belo, ou seja, o andar vazio também pode ser admirado, basta nos desvencilharmos dos padrões de arte e de beleza aos quais estamos habituados. Leopardi afirma que o gosto é subjetivo, assim como o conceito de belo.

Uma das provas mais evidentes e cotidianas de que a beleza não é absoluta, mas relativa, é que cada um reconhece que não podemos demonstrar a beleza para aquele que não a vê ou não a experimenta por si mesmo; e que os julgamentos sobre a beleza diferem não apenas de uma época para outra, de uma nação para outra, mas também entre contemporâneos e compatriotas, e mesmo entre amigos, um achando bonito o que o outro acha feio e vice-versa (LEOPARDI, 28 nov. 2008, p. 20).

Há nesse excerto um convite para que todas as pessoas visitem o andar vazio e, por si só, tirem as conclusões sobre o espaço, desprezando o que foi discutido na mídia a respeito da inserção. Entretanto, também fica subentendido que o espaço vazio é, sim, uma possibilidade de belo a ser descoberta por quem o vê.

Há um direcionamento tendencioso dirigido a quem continua a ler o texto, um “convite” à reflexão sobre se as Belas Artes, como a conhecemos, deveriam ser repensadas. “Tenho duas grandes dúvidas sobre as Belas-Artes: eu me pergunto se em nossa época as pessoas podem julgar as obras de arte e se um protótipo do belo existe realmente na natureza,

independente de opiniões e do hábito, que é uma segunda natureza” (LEOPARDI, 28 nov. 2008, p. 21). Com essa afirmação, o que se entende é que a arte muda e que os críticos ao espaço vazio não estariam entendendo a proposta da *Bienal* em discutir essas mudanças e repensá-las a fim de melhorar o que é produzido. O leitor é levado a imaginar que o que é debatido pela grande mídia não deve ser levado em consideração, uma vez que a instituição que realmente é consagrada no *campo das artes* (usando os termos de Bourdieu) e entende dela é a *Fundação Bienal* e não a imprensa de massa.

O leitor é, inclusive, encorajado a “desafiar” essa imprensa com as suas “próprias” conclusões, principalmente se elas forem opostas ao que a maioria das pessoas pensa ou expõe sobre o assunto.

Mesmo os poetas da antiguidade não pensavam no risco de errar. Eles (claramente Homero) tinham pouca consciência da existência desse perigo; assim estariam provando uma grande esperteza, usando essa esplêndida arrogância que trai a obra da natureza e não a feita pelo esforço. Mas nós, que somos tão tímidos, não apenas sabemos que podemos nos enganar, mas temos ainda sob os olhos o exemplo permanente daqueles que se enganaram ou se enganam; por isso pensamos sempre no perigo (com razão, porque 1. O gosto corrompido do século nos conduzirá facilmente aos maiores erros. 2. Constatamos o fracasso de inúmeros escritores que, desfrutando dessa maneira dessa liberdade de pensar e de escrever, geram monstros, como é o caso dos românticos hoje) (LEOPARDI, 28 nov. 2008, p. 21).

Nesse sentido, há a afirmação de uma falsa sensação de que, se o leitor/ visitante legitimar a *Bienal*, ele também será legitimado por ela.

Depois da análise sobre como essas duas matérias são veiculadas com a finalidade de consolidar o conceito de vazio defendido pelos organizadores da *Bienal*, só nos resta refletir sobre o motivo pelo qual um cientista e um filósofo (agentes externos ao *campo das artes*) foram convocados a expor seus argumentos com a finalidade de legitimar a ideia de vazio. Assim, cabe lembrar o argumento de Bourdieu a respeito da autonomia dos campos.

Pode-se medir o grau de autonomia de um campo de produção erudita com base no poder de que dispõe para definir as normas de sua produção, os critérios de avaliação de seus produtos e, portanto, para retraduzir e reinterpretar todas as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento. Em outros termos, quanto mais o campo estiver em condições de funcionar como a arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural, ou seja, pela consagração propriamente cultural e pelo poder propriamente cultural de concedê-la, tanto mais os princípios segundo os quais se realizam as demarcações internas aparecem como irredutíveis a todos os princípios externos de divisão, por exemplo os fatores de

diferenciação econômica, social ou política, como a origem familiar, a fortuna, o poder (no caso de um poder capaz de exercer sua ação diretamente sobre o campo), bem como as tomadas de posição política (BOURDIEU, 1992, p.106).

Quanto mais autônomo é um campo, menor é o grau de interferência externa. Se agentes de outro campo são convocados para defendê-lo, podemos dizer que esse campo não é totalmente autônomo.

5.4 A Voz dos Artistas

Nesta categoria serão analisados textos envolvendo artistas que estão expondo ou que já expuseram, além daqueles que participam através de palestras, em alguma *Bienal*. As matérias que deram origem a essa divisão são:

- “A arte do jogo”, de Isabela Andersen Barta, p. 10 (Ed. nº 3);
- “Efeito Moby Dick”, de Fernando Oliva, p. 04 e 05 (Ed. nº 5);
- “Vox Populi”, da *Fundação Bienal*, p. 06 e 07 (Ed. nº 6);
- “Pessoa sensível”, de Ana Manfrinatto, p. 19 (Ed. nº 7).

“Efeito Moby Dick”, escrita por Fernando Oliva, professor e curador do Museu de Imagem e Som (MIS), é uma entrevista com o artista Carsten Höller, criador dos “tobogãs” (obra cujo nome é *Valerio Sisters*) que ligavam o segundo e terceiro andares do *Pavilhão* com o piso térreo. Durante a entrevista, Höller fala sobre como é expor em uma *Bienal* e que, com o *Valerio Sisters* pretendeu criar um efeito de suspensão e de dúvida em quem se utilizava de sua criação, também pensada como uma forma de ser jogado para fora e, no instante seguinte, retornar ao *Pavilhão*. Quanto ao espaço vazio, Höller é um de seus defensores.

Eu sabia que esta seria uma Bienal sobre bienais, e que de algum modo possuiria um caráter bastante introspectivo. Seria sobre os espaços vazios, interiores, onde você pode ver mais. E, no segundo andar, uma linda visada horizontal. Contudo, o problema é que a tendência pode ser a de glorificar o prédio, que então se tornaria ele também uma obra de arte. Mas ele é na verdade apenas uma peça de arquitetura, a qual possui uma personalidade muito forte. É quase como se você estivesse fazendo uma escultura dentro de outra. Eu gosto da ideia de ter o prédio vazio, para mim é como o “efeito Moby Dick”: você dentro do estômago de alguém. Enfim, tenho pensado nessas ideias sobre a exposição, e achei que seria interessante instalar dois

tobogãs no prédio. Uma máquina que irá jogá-lo para fora do prédio, para fazê-lo retornar novamente (OLIVA, 21 nov. 2008, p. 05).

Höller trabalha com a ideia de “momento de dúvida” e, para esta *Bienal*, que usa o andar vazio para repensar a arte e as *Bienais*, as ideias do artista se enquadraram perfeitamente, afinal, o vazio deve suscitar a dúvida. Esse pensamento é induzido por meio da pergunta: “talvez pudéssemos entender o segundo piso do *Pavilhão* (“Planta Livre”) como um “momento de dúvida”, de suspensão das certezas, onde você é confrontado com suas próprias crenças e a dúvida sobre a exposição como meio” (OLIVA, 21 nov. 2008, p. 05). Ao que o expositor responde:

Isso faz muito sentido para mim. Você está no vazio, mas começa a preenchê-lo com sua imaginação. Não é mais como era, mas como poderia ser. Na verdade se torna algo bastante pessoal, porque depende de você. Parece-me uma abordagem bastante prática. Vejo o gesto como um corte em uma fatia vazia, criando outras duas seções. O segundo andar oferece ainda uma dimensão poética, não é apenas um espaço vazio, mas na verdade algo que se posiciona “entre” (OLIVA, 21 nov. 2008, p. 05).

Em seguida, ele ainda acrescenta um tom de inovação em um estilo de arte que as pessoas têm maior contato, ou seja, a poesia. Mostrando que há poesia no espaço vazio e que – como querem os curadores com seu tema “Em Vivo Contato” –, provoca reações em seus frequentadores, fazendo com que estes “preenchem” o espaço vazio com sua imaginação.

Quando questionado sobre a polêmica causada pela “Planta Livre”, Höller é enfático ao reafirmar sua defesa do conceito de vazio, sendo ele positivo.

É bom que haja mal-entendidos. As pessoas ficam nervosas, comentam, as coisas acontecem. Hoje é uma conquista fazer com que o público sinta raiva. A arte está se tornando *mainstream* de modo muito rápido, como a música. Perdeu sua radicalidade, está neutralizando a si mesma (OLIVA, 21 nov. 2008, p. 05).

E continua, “então, para a minha experiência pessoal, ter contato com uma exposição ‘vazia’ é melhor do que ver 120 obras [na *Bienal de Veneza*, em 2005] que se tornaram completamente sem sentido, porque se nivelaram umas às outras” (OLIVA, 21 nov. 2008, p. 05). A escolha dessa entrevista é contundente com o objetivo do *28b*, uma vez que o artista defende as escolhas da *Bienal*, baseado na consagração da instituição, que pode, sim, repensar o seu próprio fazer artístico sem prejuízo para a sua posição no campo.

Já nas páginas em que “Vox Populi” foi publicado, o que se pode ver é um apanhado de frases ditas nas palestras realizadas durante a Mostra até então. Por si só elas já enaltecem a *Bienal* e a sua proposta de discutir e repensar as *Bienais* e o fazer artístico atual a partir do espaço vazio. Entretanto, algumas dessas falas são mais contundentes nessa defesa, como no pensamento de Ute Meta Bauer (curadora e professora associada no *Massachusetts Institute of Technology – MIT*):

se o projeto lida com processos e participação, se você não se engajar, as coisas não se desdobram. Vai estar sempre vazio para você, você não verá nada do que está aqui, só os fantasmas. É preciso algum esforço para ver. Às vezes precisamos esvaziar para poder enxergar (FUNDAÇÃO BIENAL, 28 nov. 2008, p. 06).

Há, também, o raciocínio da curadora e crítica de arte Cristina Tejo: “eu me formei e moro no Recife, fora do eixo Rio-São Paulo. Lembro-me da sensação de angústia diante da super quantidade de informação a cada edição da Bienal, mas foi justamente esse efeito overdose, essa polifonia, que me deu bases para a arte contemporânea” (FUNDAÇÃO BIENAL, 28 nov. 2008, p. 07). Com essa fala, Tejo legitima a consagração e a posição central da *Bienal* no *campo das artes*; ela só o faz por também pertencer ao núcleo desse campo e por seu envolvimento com a instituição.

A repórter Ana Manfrinatto escreve o perfil de Fernando Alvim em “Pessoa Sensível”. Alvim é angolano e o criador da *Trienal de Luanda*. Em 2008 não expôs na *Bienal*, mas já expôs seu trabalho na edição de 2004. Dessa vez, ele veio participar da conferência “Bienais, bienais, bienais...: tipologias de bienais”. Fica clara, nessa matéria, a defesa do conceito de vazio quando a jornalista reproduz a opinião de Alvim.

“Não poderia deixar de vir até aqui num momento em que a crítica internacional está sendo tão severa com o evento”. Explica sua vinda porque tem opinião própria e queria poder ver a exposição com os seus próprios olhos. Ele gostou do que viu. “Esta Bienal ganhou um público novo e se tornou a Bienal das pessoas, isso é fantástico. Sem falar que as pessoas entram nela pelo ‘escorrega’. isso é poético, não é?” (MANFRINATO, 05 dez. 2008, p. 19).

Ao relatar a poesia e o benefício que o vazio trouxe para a 28ª, Alvim também legitima o trabalho da *Bienal* e, por conseguinte, legitima-se também. Na matéria, ainda, se pode ter a impressão de que a *Bienal* é muito gentil com quem a consagra, pois o artista afirma que “sua relação com a Bienal de São Paulo é afetiva porque expôs na 24ª, em 1998”

(MANFRINATO, 05 dez. 2008, p. 19). Ou seja, uma instituição tão consagrada quanto a *Bienal* consegue ser generosa ao consagrar um agente que não pertence ao eixo central de produção artística.

Entretanto, ao lermos a matéria “A Arte do Jogo”, produzida pela também repórter do 28b, Isabela Andersen Barta, somos levados a pensar que a publicação usou de sua isenção jornalística e fez uma crítica à exposição. O texto se refere ao artista chileno Carlos Navarrete que, durante anos, frequentou os andares da *Bienal* e, a cada edição, traz alguns parentes e amigos para uma visita guiada por ele mesmo, em que explica algumas obras da exposição. Segundo ele, durante as visitas dos anos anteriores “eu mostrava o que gostava, e pulava o que não gostava. Nesta *Bienal* é diferente: como há menos obras tenho de mostrar tudo, então é a primeira visita completa, por assim dizer” (BARTA, 07 nov. 2008, p. 10). Nas segundas visitas ao Brasil, para visitar familiares, Navarrete foi juntando fotos, cartas e histórias da cidade de São Paulo que, em 2008, compuseram a sua primeira participação como expositor na *Bienal*. Entretanto, mesmo participando, Navarrete tem uma posição crítica em relação ao espaço vazio da *Bienal*. Subindo ao 2º andar, a “Planta Livre”, o artista fez uma crítica ao uso do espaço: “do ponto de vista da arte não há vazio, há arquitetura. Se queriam discutir o vazio, deveriam encher esses 12 mil metros quadrados com obras que tratem do tema” (BARTA, 07 nov. 2008, p. 10).

Em uma primeira leitura, tem-se a impressão de que o artista critica o conceito de vazio, mas, após uma leitura mais atenta, percebe-se que isso não é verdade. Navarrete apoia a decisão da *Bienal* em explorar o conceito, mas esperava que o vazio da e na arte fosse explorado de outra forma. Navarrete tem essa opinião oposta, porém moderada em relação à Mostra, devido a sua posição ainda periférica em relação à instituição. O artista é um pretendente dentro do *campo das artes* e busca sua legitimação por meio de sua exposição na *Bienal* de 2008. Ele ainda não é consagrado, ainda não pertence ao núcleo do *campo das artes*, ainda é desconhecido pelo grande público frequentador do evento, ainda pode criticar o que não gosta ou não acha certo, mas sabe que, caso a crítica fosse muito contestadora, o reconhecimento e as futuras participações em exposições como as *Bienais* estariam prejudicadas.

Segundo Ventura, “quanto mais à margem de determinado campo situa-se um agente, maior é a possibilidade de que este agente se posicione de maneira não legitimada, já que o grau de interdependência do agente em relação às instâncias de difusão e consagração é menor” (VENTURA, 2010, arquivo digital). Ou seja, todos os artistas que já foram, de

alguma forma, consagrados pela *Bienal*, não se opõem à proposta de repensar a arte por meio do espaço vazio. Já Navarrete, que ainda não é legitimado e não tem poder de legitimar, mostra-se, de certa forma, contrário ao que é proposto pela *Fundação* e seus curadores em 2008.

5.5 Personagens

Esta categoria foi dividida em subcategorias também criadas a partir do agrupamento de textos que tratam de pessoas e personalidades que são importantes para a existência da *Bienal*.

5.5.1 Mecenaz

Esta subcategoria trata dos textos relacionados a duas pessoas intimamente ligadas à criação da *Bienal*. É impossível falar do evento sem citar Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado. Ele, o idealizador da Mostra, e ela, seu braço direito.

- “Ciccillo Matarazzo”, de Regina Teixeira de Barros, p. 18 (Ed. nº 7);
- “Yolanda Penteado”, de Ivo Mesquita, p. 20 (Ed. nº 3).

A pesquisadora e professora Regina Teixeira de Barros cria um texto contando, brevemente, a vida de Francisco Matarazzo Sobrinho. Ele nasceu em São Paulo e, como costume das famílias ricas da época, foi estudar na Europa, voltando de lá por conta do início da Primeira Guerra Mundial. Foi após o seu retorno ao Brasil que Ciccillo assumiu o controle das indústrias da família. Mas, apreciador e comprador de obras de arte, ele tinha planos de criar um museu desde 1944. Dois anos depois, casou-se com Yolanda Penteado e, em sua viagem de lua de mel, “conheceu Karl Nierendorf, *marchand* de arte moderna, que o ajudou a elaborar um anteprojeto para o que viria ser o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM)” (BARROS, 05 dez. 2008, p. 18), inaugurado em 1949.

Algum tempo depois, Ciccillo idealizou uma *Bienal de Artes* aos moldes da *Bienal de Veneza* a ser executada no museu criado por ele. Antes disso, incentivou a fundação do *Teatro Brasileiro de Comédia*, da *Companhia Cinematográfica Vera Cruz*, do Parque do Ibirapuera e do *Museu Arqueológico da Universidade de São Paulo*.

Mas, de todas essas iniciativas, a Bienal sempre foi sua menina dos olhos. Em 1962, cansou-se do MAM e passou-o à USP. A Bienal ganhou autonomia e Ciccillo organizou novas mostras, como a Bienal Nacional, a Bienal de Ciências e Humanidades e a Bienal do Livro (BARROS, 05 dez. 2008, p. 18).

Ele também presidiu a *Fundação Bienal*, organizando a Mostra, algumas vezes com recursos financeiros próprios, até falecer em 1977. Ciccillo é um exemplo de pessoa cuja posição dentro do *campo das artes* se dá por meio da legitimação de agentes já consagrados e que, com o passar do tempo, torna-se tão consagrado e central no campo que passa a legitimar agentes pretendentes, nesse caso, através da *Bienal*.

Em reconhecimento ao envolvimento e à dedicação às causas culturais, Ciccillo recebeu condecorações e comendas de diversos países, como Alemanha, Argentina, Áustria, Bélgica, China, Espanha, Finlândia, França, Holanda, Itália, Iugoslávia, Japão, Peru, Portugal e Tchecoslováquia. Foi alvo de incontáveis homenagens, tendo recebido troféus, diplomas e distinções, que vão desde o título de Doutor Honoris Causa conferido pela USP ao troféu EGO como Personalidade do ano de 1969 (BARROS, 05 dez. 2008, p. 18).

O texto do curador Ivo Mesquita sobre Yolanda Penteado tenta mostrar, também, a vida de uma mulher que se dedicou a difundir a arte no País. Segundo sugere Mesquita, Yolanda tinha as artes como *habitus*, ou seja, ela dominava o que Bourdieu definia como o “princípio gerador de estratégias inconscientes ou parcialmente controladas tendentes a assegurar o ajustamento às estruturas de que é produto tal princípio” (BOURDIEU, 1992, p. 160), uma vez que, nascida em “família cultivada”, ela era

uma menina bem-nascida e educada, acostumada a ambientes aristocráticos locais e no exterior, nos quais teve diversas oportunidades de conhecer pessoas importantes e interessantes; que se tornou uma mulher enérgica, elegante e única, uma mentalidade avançada para o seu tempo, um espírito moderno e empreendedor, sempre batalhando por uma sociedade mais aberta, civilizada, otimista e comprometida com o Brasil (MESQUITA, 07 dez. 2008, p. 20).

Yolanda Penteado usa de sua posição social (seu *status*) para ajudar Ciccillo Matarazzo a alavancar a realização de uma *Bienal* brasileira. Por pertencer a uma tradicional família paulistana e por sempre ter frequentado ambientes em que perambulavam artistas e políticos, Yolanda sabia a quem recorrer para realizar a Mostra.

Desde o início dos trabalhos para a realização da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, ela foi o braço direito de Ciccillo, ajudando-o a superar, graças ao seu esforço próprio e ao mundo de relações que soube pôr em movimento em toda parte, as dificuldades e os obstáculos para a realização das primeiras mostras. Sua valiosa colaboração é confirmada por documentos e registros guardados no arquivo Histórico Wanda Svevo [...] Mas ela não se dedicava apenas aos contatos políticos e culturais, e também se envolvia diretamente na montagem das salas de exposição, na recepção de convidados e delegações estrangeiras, na programação total do evento (MESQUITA, 07 dez. 2008, p. 20).

Todo esse esforço resultou em consagração no *campo das artes* durante a década de 1950, na cidade de São Paulo. Ela e seu marido foram considerados “as ‘locomotivas’ da vida social e cultural da cidade, tendo sido transformados, pela imprensa da época, em símbolos da pujança paulista e do espírito desenvolvimentista e civilizador daquele período” (MESQUITA, 07 dez. 2008, p. 20).

Mesquita ainda mostra a consagração da mulher por trás da *Bienal de Artes de São Paulo* ao afirmar que, no fim de sua vida,

Yolanda vive um processo de despojamento, de simplificação de sua vida pessoal, abandonando a mundanidade da grande dama de sociedade para tornar-se uma mulher profundamente empenhada com seu meio e seus contemporâneos. Seu compromisso com a arte, os artistas, os museus, acreditando na importância deles para a construção de um país melhor, fazem dela uma personalidade quase única no cenário de filantropos e patronos que povoam conselhos e diretorias das instituições culturais no Brasil (MESQUITA, 07 dez. 2008, p. 20).

Ciccillo e Yolanda são apresentados pelo 28b como agentes que não tiveram muita dificuldade em adentrar e se consagrar no *campo das artes* e que, principalmente a partir da inauguração da *Bienal de Artes de São Paulo*, adquiriram poder de legitimação dentro desse campo, uma vez que passaram a ocupar o centro dele.

5.5.2 Críticos e Artistas

Textos relacionados aos, como o próprio nome diz, críticos e artistas, que participaram da *Bienal* em algum momento de suas histórias.

- “Mário Pedrosa”, da *Fundação Bienal*, p. 20 (Ed. nº 1);
- “Maria Martins”, de Raul Antelo, p. 20 (Ed. nº 2);
- “Lourival Gomes Machado”, de Ana Cândida de Avelar, p. 20 (Ed. nº 5).

O texto sobre Mário Pedrosa mostra um homem politicamente ativo e, ao mesmo tempo, ligado ao mundo das artes. A matéria começa narrando a atitude de alguns intelectuais e artistas internacionais que assinaram uma carta pedindo que o Presidente Médici libertasse o crítico, que era preso político aos 72 anos de idade. “A história de Pedrosa se liga aos acontecimentos políticos mais importantes do país e ao modo como a arte brasileira passou a pensar sobre si mesma no século 20” (FUNDAÇÃO BIENAL, 24 out. 2008, p. 20).

Sua ligação com as *Bienais* se tornou mais forte na sexta edição, da qual ele foi diretor artístico. Nessa exposição tentou trazer obras resultantes da primeira fase da Revolução Russa, mas a União Soviética não mandou para o Brasil suas principais produções artísticas do período. Mesmo assim, com obras de outros países do bloco comunista, a arte aborígene australiana, a história da caligrafia japonesa e os afrescos indianos, Pedrosa conseguiu realizar a sua *Bienal*. “Ao crítico brasileiro interessava não apenas mostrar obras, mas refletir sobre as circunstâncias e origens da produção artística. Um modo de olhar para a frente tomando de impulso o que foi deixado como herança” (FUNDAÇÃO BIENAL, 24 out. 2008, p. 20).

Já a história de vida mostrada no texto sobre Maria Martins, produzido pelo professor da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Raul Antelo, mostra uma mulher de vida, a princípio, parecida com a de Yolanda Penteado. Moça bem-nascida, que cresce em um ambiente cercado de políticos e artistas (seu padrinho é Euclides da Cunha) e que, também, tem a arte como *habitus*. “A menina aprendeu, logo no berço, que a escultura é uma questão de duração ou *retard*, um *interregno*, um *vir fora de tempo*, que não se define tanto pela supremacia do gênio do artista, e sim pelo trabalho de colaboração cultural coletiva” (ANTELO, 31 out. 2008, p. 20). O que difere as duas incentivadoras da *Bienal* é que, ao contrário de Yolanda, Maria não se contentou em ser apenas mecenas e trabalhou como artista plástica, em especial, escultora.

Casada com o diplomata Carlos Martins Pereira e Souza, a artista viveu em diversos países, onde pôde aprofundar seus conhecimentos sobre escultura na França e Bélgica. Ao se mudar para Washington (EUA), ela conheceu artistas renomados no país e, inclusive, integrou o grupo surrealista de Masson, Tanguy, Matta, Max Ernst e Marcel Duchamp. Foi graças ao relacionamento com este último que ela alcançou visibilidade e consagração com seu trabalho. Depois disso, ela expôs em várias galerias e museus tanto brasileiros quanto internacionais. “O crítico Geraldo Ferraz considerava Maria Martins o melhor aprofundamento da pintura antropofágica de Tarsila, particularmente em seu aspecto erótico e

reivindicatório do informe, captado em sua dimensão agarrada e tensa” (ANTELO, 31 out. 2008, p. 20).

É no artigo da pesquisadora Ana Cândida de Avelar sobre Lourival Gomes Machado que percebemos de maneira mais forte o poder legitimador da *Bienal*. A frase-tema da exposição de 2008, “Em Vivo Contato”, é um excerto do catálogo da *Bienal* de 1951 escrito por Lourival, que foi o diretor artístico da primeira edição do evento. Percebemos que, mesmo pertencendo ao *campo das artes* por sua trajetória profissional e tendo sido legitimado ao ser o diretor artístico da primeira e quinta edições do evento, agora ele é consagrado por essa mesma instituição por meio do uso de uma frase de sua autoria para nortear a edição a que se refere o 28b.

Gomes Machado era um intelectual extremamente ativo no meio artístico brasileiro desde os anos 40. Na época da criação da Bienal, o crítico paulista era diretor do MAM de São Paulo, assumindo o cargo em 1949, logo após a saída do crítico belga Léon Degand, primeiro diretor do museu. Gomes Machado era também professor de Ciência Política na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), e, pouco tempo depois, viria a dar aulas de História da Arte e Estética na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da mesma universidade. Ainda participou da renovação do currículo desse curso durante a década de 60. Como crítico, publicou artigos em jornais e revistas paulistas especializados em arte, além de capítulos em livros e catálogos de exposição (AVELAR, 21 nov. 2008, p. 20).

Gomes Machado foi um dos fundadores da revista *Clima*, a qual pretendia estabelecer um novo modelo de crítica cultural, unindo o academicismo a uma linguagem acessível. Trabalhou como crítico também nos jornais *Folha da Manhã*, *Folha da Tarde*, no Suplemento Literário da *Folha de S. Paulo*. E encerrou sua carreira como diretor de Assuntos Culturais da UNESCO. Mas, “mesmo quando não atuava na direção [da *Bienal*], o crítico participava do evento como membro do conselho de administração, do júri de seleção e do conselho e comissão artísticos” (AVELAR, 21 nov. 2008, p. 20).

A partir desses três textos podemos perceber que um dos motivos da consagração da *Bienal* foi o fato de ela ter sido estruturada por pessoas de renome no meio artístico, entretanto, a instituição tomou proporções tão maiores que esses artistas que, agora, quem os consagra é a própria *Bienal*.

A cada uma das posições no campo de produção e circulação corresponde, a título de potencialidade objetiva, um tipo particular de posições culturais (ou seja, um lote particular de problemas e esquemas de solução, temas e

procedimentos, posições estéticas e políticas etc.) que só podem ser definidas de maneira diferencial, quer dizer, em relação às demais posições culturais constitutivas do campo cultural em questão, e que também definem aqueles que as adotam em relação às demais posições e em relação aos que adotaram as demais posições (BOURDIEU, 1992, p. 160).

As posições ocupadas e as tomadas de posição referentes a esses três personagens definiram não só a legitimidade da *Bienal*, como também a consagração deles dentro do *campo das artes*, uma vez que, graças às suas participações na construção da *instituição*, ela se tornou legitimadora e consagrada.

5.5.3 Funcionários

Esta subdivisão vai tratar dos funcionários da *Bienal* que se destacaram por seu trabalho e dedicação ao evento e que, antes de trabalharem para a *Fundação Bienal*, não tinham relação íntima e direta com o *campo das artes*. Os três textos que retratam esses personagens são:

- “Wanda Svevo”, de Ivo Mesquita, p. 14 (Ed. nº 6);
- “Guimar Morelo”, de Ivo Mesquita, p. 18 (Ed. nº 8);
- “Sempre em casa”, de Ana Manfrinatto, p. 19 (Ed. nº 8).

Ivo Mesquita começa seu texto sobre Wanda Svevo exaltando-a, uma vez que a compara a “um daqueles personagens reais, como muitos retratados na literatura e no cinema” (MESQUITA, 28 nov. 2008, p. 14). Wanda nasceu na fronteira entre Itália e Áustria e, provavelmente, chegou ao Brasil fugindo da Segunda Guerra Mundial. Era parente do escritor Ítalo Svevo e tinha grande conhecimento sobre as artes, mas por sua história pessoal ser desconhecida, não se sabe como ela o adquiriu. O começo da legitimação de Wanda se dá em 1950, pelo “apadrinhamento” do arquiteto Pietro Maria Bardi.

A partir daí tornou-se um dos personagens mais conhecidos e queridos do meio artístico paulistano naquele tempo, tendo trabalhado ainda na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e como diretora de uma das primeiras galerias de arte moderna da cidade, a Ambiente (MESQUITA, 28 nov. 2008, p. 14).

Wanda Svevo começa a se envolver com as *Bienais* quando Ciccillo a convida para organizar os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea do MAM, em 1954. Com a criação

da *Fundação Bienal*, Wanda “foi nomeada secretária executiva da nova organização, responsável direta pela organização das mostras bienais, em reconhecimento a sua competência, profissionalismo e dedicação” (MESQUITA, 28 nov. 2008, p. 14). Em viagem ao Peru para tratar de assuntos da 7ª *Bienal*, em 1962, morre em um acidente aéreo.

O início do reconhecimento da posição alcançada por Wanda dentro do *campo das artes* se dá nas palavras do crítico de arte Geraldo Ferraz, na ocasião de sua morte: “ela era a ‘imagem da dedicação’ aos artistas, à Bienal e à arte, uma mulher comprometida com a difusão do conhecimento e o desenvolvimento do seu país de adoção” (MESQUITA, 28 nov. 2008, p. 14). E sua posição é consagrada quando os arquivos da *Fundação Bienal* receberam seu nome, “uma afirmação e homenagem da importância de sua contribuição para consolidar a Bienal de São Paulo” (MESQUITA, 28 nov. 2008, p. 14).

O curador Ivo Mesquita, no texto sobre Guimar Morelo, tenta consagrar o funcionário, uma vez que ele contribuiu para a realização de várias Bienais e dedicou sua vida a esse emprego. A tentativa é percebida já no primeiro período do texto, quando Mesquita afirma que “em organizações como a Bienal de São Paulo existem, além de seus criadores e dirigentes, profissionais que, assim como eles, também dedicaram suas vidas ao lugar em que trabalharam, acreditando, como seus superiores, na instituição que ajudaram a construir” (MESQUITA, 12 dez. 2008, p. 18). Dito isso, Mesquita apresenta Guimar Morelo como “talvez o mais conhecido desses trabalhadores, tendo deixado um grande círculo de amigos entre artistas e curadores que passaram pela Bienal de São Paulo” (MESQUITA, 12 dez. 2008, p. 18).

Morelo trabalhou a vida toda com artes e *Bienais*. Começou no MAM aos 16 anos, como montador em 1949, e nessa função participou da montagem da 1ª *Bienal* em 1951. Na edição seguinte, já coordenava parte da montagem. Foi contratado pela *Fundação Bienal* e, a partir de 1976, assumiu o cargo de Assistente da Superintendência, tornando-se responsável por uma equipe com mais de 50 pessoas que cuidavam da manutenção do *Pavilhão* no *Parque do Ibirapuera* e da montagem das *Bienais*.

Guimar ficou tão conhecido pela qualidade do seu trabalho de montagem e instalação de exposições, que foi chamado pela imprensa da época de “Senhor Bienal”, pelo respeito com que era considerado por artistas de toda parte e pelos comissários estrangeiros que vinham a trabalho no país (MESQUITA, 12 dez. 2008, p. 18).

O reconhecimento definitivo de seu trabalho e sua posição no *campo das artes* mostra sua consolidação pelas inúmeras vezes em que Morelo foi convidado a montar importantes exposições como os *Salões Paulistas de Arte Moderna* e, principalmente, em 1973, quando ele foi o responsável pela instalação do acervo permanente da *Pinacoteca do Estado* depois da reforma de Walter Wey. Mas o funcionário dedicado da *Fundação* não se contentou em ser legitimado apenas nos bastidores do *campo das artes*, “também se dedicou à pintura, tendo participado de algumas exposições e salões, quando recebeu críticas entusiastas ao seu abstracionismo lírico do crítico carioca Jayme Maurício” (MESQUITA, 12 dez. 2008, p. 18).

Já a matéria de Ana Manfrinatto, “Sempre em Casa”, fala de outro funcionário que sempre trabalhou na *Fundação Bienal*, entretanto, este, ainda vivo, não foi consagrado pela instituição na qual trabalha, mas já tem seu trabalho legitimado. Mário Rodrigues, em 2008, era o gerente de Recursos Humanos e responsável pela manutenção predial da *Fundação*.

A busca pela legitimação de Mário se dá por meio da exaltação do esforço, intimidade e dedicação que esse funcionário tem com o seu trabalho. Ao afirmar que “ele passou 16 dos seus 33 anos de vida trabalhando na Fundação” (MANFRINATO, 12 dez. 2008, p. 19) ou que “Cuido deste Pavilhão mais do que da minha própria casa” (MANFRINATO, 12 dez. 2008, p. 19), a repórter tenta mostrar o quanto a *Bienal* é importante para a vida de quem nela trabalha.

A legitimação institucional a Mário se dá por suas atitudes: em 1998, ele ministrou um curso de alfabetização para os funcionários da *Fundação* em sua hora de almoço, cuja formatura contou com a presença do então presidente da *Fundação* Julio Landmann e, em 2005, organizou a ala dos funcionários, ensinando-lhes a coreografia e o samba enredo da escola Nenê de Vila Matilde que, naquele ano, iria homenagear a *Bienal* em seu desfile.

Já a legitimação externa aconteceu durante a 26ª *Bienal*.

Quando decidiu pintar o banheiro masculino de azul e o feminino de rosa. “Também coloquei aroma de tutti frutti e uma repórter da revista IstoÉ escreveu um texto no qual disse ter sido levada ao banheiro pelo aroma que, aliado à cor da parede, remeteu-a à infância e à sensação de mascar um chiclete. Na matéria, ela dizia que a tal obra de autor desconhecido era a que ela mais havia gostado naquela *Bienal*”, conta (MANFRINATO, 12 dez. 2008, p. 19).

Entretanto, Mário, que nasceu em um bairro pobre de São Paulo e foi criado em uma favela de Guarulhos, afirma que só conseguiu alcançar sua posição no *campo das artes* graças à chance que a *Fundação Bienal* lhe ofereceu quando, aos 17 anos, recém-contratado pela instituição, “foi convidado a assumir a gerência de Recursos Humanos. ‘Eu não sabia nada,

mas me pagaram três cursos – de cálculos trabalhistas, administração de pessoal e recursos humanos – que eu cursei ao mesmo tempo’, diz” (MANFRINATO, 12 dez. 2008, p. 19). Com essa afirmação, percebemos como o funcionário consagra a instituição *Bienal*. E essa impressão é confirmada quando Ana Manfrinatto encerra seu texto afirmando que “é mesmo como se ele estivesse em casa” (MANFRINATO, 12 dez. 2008, p. 19).

Ao término das análises dos três textos, percebemos que eles tratam da posição ocupada pelos agentes do campo, uma vez que os funcionários, teoricamente agentes externos ao *campo das artes*, ganham posições e, mesmo não produzindo obras de arte, nem ocupando o núcleo central, também não podem ser classificados como periféricos, uma vez que legitimam a *Bienal*, que por eles, é classificada como “um bom lugar para trabalhar” e, através desses textos, temos a impressão de que a *Bienal* legitima os seus funcionários e as demais pessoas que dela participam. Ela é uma instituição tão hegemônica no *campo das artes* que até seus funcionários dedicados podem figurar na galeria de celebridades.

Remetendo-nos ao conto *Um Homem Célebre*, de Machado de Assis, podemos entender os funcionários, os fundadores, os artistas e os críticos da instituição como os retratos na parede da *Fundação*. Os oito textos analisados nos mostram a hierarquia das legitimações existente na *Bienal*, que se dá por meio de

relações objetivas entre estas diferentes instâncias de legitimação definidas, fundamentalmente, tanto em seu funcionamento como em sua função, por sua posição, dominante ou dominada, na estrutura hierárquica do sistema que constituem e, ao mesmo tempo, pela dimensão mais ou menos extensa e pela forma, conservadora ou contestatária, da autoridade (sempre definida em e pela sua interação) que exercem ou aspiram exercer sobre o público dos produtores culturais, árbitro e trunfo da competição pela legitimidade cultural – por definição, indivisível -, e também sobre o “grande público” que manifesta seus veredictos (BOURDIEU, 1992, p. 119).

Seus fundadores e idealizadores conseguiram legitimidade por meio da ajuda dos críticos e artistas que participaram da exposição e dos funcionários que dedicam suas vidas a manter a posição central e consagrada da *Bienal* no meio artístico. Os críticos, os artistas e os funcionários, ao consagrar a *Bienal*, também se consagram.

5.6 Pichação

Apesar de ter tentado abafar o caso e, durante a maior parte do tempo, ignorá-lo, o jornal *28b* foi usado para que a *Fundação Bienal* se “defendesse” do “ataque dos pichadores”, por isso, a categoria *Pichação* contém apenas dois textos, sendo um do editor-chefe da publicação e outro dos curadores da *28ª Bienal*:

- “Está tudo bem. E pronto.”, de Marcelo Rezende, p. 03 (Ed. nº 2);
- “Caso Caroline: algumas questões que não estão sendo consideradas”, de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, p. 03 (Ed. nº 9).

Marcelo Rezende, no editorial “Está tudo bem. E pronto”, parafraseia o cineasta brasileiro Glauber Rocha para dar a ideia, já no título, de que, mesmo depois das pichações, a credibilidade, a legitimidade e a consagração da *Bienal* não foram abaladas. O parágrafo inicial denota, por meio de sua construção, a posição dos organizadores da Mostra em relação ao que ocorreu.

Uma semana de 28ª Bienal de São Paulo, e o resumo dos acontecimentos poderia ser feito a partir de um raciocínio matemático. São sete dias a menos e incontáveis experiências a mais: atividade, festa, surpresa, passeio, arte, reflexão e uma noite de confronto, na qual o espaço do 2º andar do Pavilhão foi tomado pela ação de pichadores, originando violência e inúmeras imagens de apelo midiático exibidas rapidamente por jornais, TVs e internet (REZENDE, 07 nov. 2008, p. 03).

Parte do editorial é construída comparando a obra do cineasta Jean-Luc Godard ao excesso de exploração que a mídia fez das imagens do “ataque dos pichadores”, da reação de pessoas relacionadas à *Bienal* e das paredes pichadas.

Agora, entre as cenas da performance do grupo Fischerspooner e o Pavilhão tomado por visitantes descobrindo o pensamento do artista Carsten Höller sobre a situação humana por meio de seu “escorregador”, há a imagem da Planta Livre (o 2º andar do Pavilhão), com pichações, agressões, vandalismo, destruição e presença policial, como um instantâneo da cidade de São Paulo em seus momentos mais tensos. De que modo se relacionar com essas imagens? Há a adesão simples – ver a invasão do andar vazio como um “gesto artístico”, sem perceber a contradição desse gesto, repetindo aquilo mesmo que pretensamente critica: o uso do Outro em nome de uma afirmação pessoal, e não social, resultado do egocentrismo autoritário — ou a repressão igualmente autoritária, que ignora o modo como a cidade, as instituições e o corpo da sociedade se organizam, não

reconhecendo o atrito gerado por essa mesma organização (REZENDE, 07 nov. 2008, p. 03).

De forma direta e explícita, o editor-chefe do *28b* induz o leitor a ver as pichações apenas como vandalismo e ironiza o “gesto artístico” do grupo que usou o espaço livre para manifestar as suas expressões artísticas. E, agora, ele enxerga o *Pavilhão* de forma suja, maculado.

Nas demais edições do *28b* nada mais se escreveu sobre o assunto, até que, no editorial da última edição, os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen “pediram a palavra” e discorreram sobre o assunto e seus desdobramentos até então e, mais uma vez de forma explícita, defenderam a *Fundação Bienal*, o evento de 2008 e o conceito de vazio. Durante o texto, eles se sensibilizam com a situação de Caroline Pivetta da Motta, a pichadora que foi presa na noite de manifestação e que, por falta de um comprovante de residência e burocracias legais, permanecia presa até o encerramento da Mostra. “Por outro lado, como curadores e cidadãos republicanos, estamos de acordo em que a punição para Caroline é pesada e inadequada. Lamentamos por ela e pela sua instrumentalização por certa mídia” (COEHN; MESQUITA, 19 dez. 2008, p. 03). É nesse trecho que percebemos a reafirmação da posição central da *Bienal*: a instituição foi atacada, mas mesmo assim é capaz de se sensibilizar com a situação de quem a atacou, a ponto de declarar isso abertamente em um jornal de produção interna (porque externamente, a instituição nada fez).

Os curadores também culpam como causador, não a garota presa, mas sim o mentor do “ataque”, pelo que Caroline está passando e por essa superexposição do que aconteceu, alegando que a própria mídia foi vítima de uma “tática de um ex-estudante de artes” que tentou “fazer do apagamento de outros artistas um fenômeno midiático” (COEHN; MESQUITA, 19 dez. 2008, p. 03), tendo em vista que a mídia foi avisada com três horas de antecedência do que viria a acontecer no *Pavilhão*.

Tentando livrar a instituição de críticas e tentando se usar dos mesmos argumentos daqueles que dizem que a arte precisa ser repensada, assim como as instituições consagradas que a constituem, Cohen e Mesquita afirmam que

no infeliz caso de Caroline, devemos, entretanto, reconhecer que sua condição atual é resultado de mais uma filigrana jurídica, advinda de uma interpretação estrita da lei. Mas não é essa mesma uma característica da Justiça no Brasil, a desigualdade em sua aplicação? Não são filigranas jurídicas que mantêm criminosos condenados vivendo em liberdade sem haver cumprido suas penas? Então, ao discutirmos instituição no Brasil,

parece que o problema não é apenas das culturais ou da Bienal de São Paulo, mas também de instituições como a Justiça e o Congresso Nacional. Ou ainda das políticas públicas para a habitação, o que faz com que Caroline fique detida por falta de comprovante de endereço. Contraditoriamente, o Estado não lhe assegurou uma moradia até agora, conforme se depreende da lei que a mantém na cadeia! (COEHN; MESQUITA, 19 dez. 2008, p. 03).

Ambos ainda afirmam que o crime que mantém Caroline na cadeia não é relativo ao ato de ter “atacado” a Mostra, mas sim de ter pichado um patrimônio público, uma vez que o *Pavilhão da Bienal* é tombado e um monumento histórico estadual, nem mesmo os artistas que expõem no local podem interferir em sua estrutura. E, em seguida, mostram que não só a Caroline sofre com essa lei, a *Bienal* também.

Há uma lei, e transgredi-la implica risco. Talvez também fosse oportuna uma discussão sobre essa legislação, que acabará por fazer do Pavilhão um espaço inadequado ao caráter experimental e de laboratório que supõe uma mostra que quer dar conta das práticas artísticas contemporâneas, pois ela é muito pouco flexível para novos usos do prédio (COEHN; MESQUITA, 19 dez. 2008, p. 03).

Os curadores ainda encerram o texto dizendo que a mídia exacerbou a exploração do ocorrido, mas que quem, de fato, exigiu justiça foi o grupo de pichadores que pichou a frase “Cadeia é só para pobre... Liberdade Carol. Susto’s” (COEHN; MESQUITA, 19 dez. 2008, p. 03) no muro da casa de um político acusado de vários crimes e que permanece solto. E os curadores ainda se justificam dizendo que “nossa opção foi e continua sendo a de não fazer uso do ocorrido, e muito menos da injusta prisão de Caroline, para promoção pessoal ou como plataforma política, oportunista e demagógica” (COEHN; MESQUITA, 19 dez. 2008, p. 03).

Os pichadores são os agentes mais marginais ao campo, são os pretendentes sem espaço para mostrar sua arte. Para eles, pichar as paredes da *Bienal* tem um valor simbólico muito mais poderoso e forte que pichar uma parede na rua, porque as paredes do *Pavilhão da Bienal* não são apenas um espaço vazio, em branco (um desperdício na visão dos pichadores), é o espaço supremo de consagração do artista.

A própria pichação é uma modalidade de arte não legitimada enquanto tal, até então. Por isso, como podemos pensar a proposta da 29ª edição da *Bienal*, que prevê um espaço próprio para pichações? Isso significa que essa modalidade de arte conseguiu ganhar legitimidade dentro do *campo das artes*?

Sim, os pichadores vão participar da Bienal. Mas não do jeito que fizeram dois anos atrás: “Jamais os convidaríamos para pichar aqui dentro porque

isso iria ferir o próprio princípio do trabalho deles, avesso à domesticação. Ao mesmo tempo, achamos que eles fazem uma manifestação política e por isso optamos por levar ao prédio da Bienal a documentação de suas intervenções nas ruas. Se pichação é arte ou não é uma discussão secundária”, diz Agnaldo Farias (KATO, 2010, arquivo digital).

Por ser a pichação da “Planta Livre” um gesto de intervenção em um lugar consagrado por agentes não consagrados, cuja voz é a mais afastada do centro do campo, mais subalternizada, justamente por isso essa é a voz com poder de crítica. Isso comprova a tese de Bourdieu, segundo a qual há uma relação direta entre posicionamento e tomada de posição.

“Se eu tivesse a glória de Paul Borget, dizia Arthur Cravan, poderia me exhibir todas as noites de biquíni em uma revista de *music-hall* e garanto que ganharia dinheiro”. O projeto de rentabilização da glória literária pode parecer em princípio autodestrutivo e cômico porque supõe uma relação dessacralizada e dessacralizante com a autoridade literária, relação de todo inconcebível a não ser para um artista marginal, capaz de conhecer e reconhecer de tal modo os princípios da legitimidade cultural a ponto de colocar-se imaginariamente fora da lei cultural. Logo, não há posição no sistema de produção e circulação no sistema de bens simbólicos (e em geral, na estrutura social) que não envolva um tipo determinado de tomadas de posição e que não exclua também todo um repertório das tomadas de posição abstratamente possíveis (BOURDIEU, 1992, p. 160).

É por meio da categoria “Pichação” que podemos afirmar, com certeza, que toda a produção do jornal *28b* se voltou a defender a *Bienal* das críticas geradas pela adoção de um andar inteiramente vazio em 2008. Desde os textos dos curadores, até a escolha dos personagens relacionados à história da Mostra, passando por seus fundadores, artistas participantes, críticos internos e externos ao *campo das artes*, todas as escolhas da equipe de produção do jornal se dedicaram a defender a legitimidade e consagração da *Bienal* no campo artístico em que está inserida.

Não se observa na publicação tanto opositores ou críticos ao conceito de vazio quanto pessoas favoráveis à intervenção dos pichadores. O jornal *28b* reflete o pensamento da instituição e esta, apesar de se propor a repensar o modelo de *Bienais* pelo mundo, não permitiu, verdadeiramente, repensar-se, uma vez que prega que o problema está nas demais exposições pelo mundo e jamais na promovida pela *Fundação Bienal*.

VI A BIENAL PELO ESTADÃO

Este capítulo tem por objetivo estudar os posicionamentos assumidos pelo jornal *O Estado de S. Paulo* (aqui denominado *Estadão* ou *OESP*) em relação à 28ª *Bienal de Artes de São Paulo* por meio da análise de reportagens e críticas publicadas no período em que ocorria o evento. Com isso, pretende-se contrapor o resultado aqui obtido ao material publicado no *Jornal Semanal 28b*, objeto de análise do capítulo anterior.

Ainda utilizando como referencial teórico os conceitos de campo e de posição dos agentes estabelecidos por Pierre Bourdieu, este capítulo visa mostrar como agentes não relacionados à instituição e, também, externos ou marginalizados em relação ao *campo das artes*, expressam suas opiniões e se posicionam em relação à proposta da *Bienal* em discutir a própria arte e a maneira de expô-la e, por conseguinte, a adoção do andar vazio na 28ª edição do evento.

De início, é preciso dizer que a publicação aqui analisada não pertence ao *Campo de Produção das Artes*, mas sim, ao *campo de difusão*. Portanto, ela não pretende tomar a posição ocupada pela *Bienal*, mas apenas fazer com que a produção dela se torne informação, circule e chegue até seu público leitor. Os dois campos, apesar de autônomos, são interdependentes. O distanciamento entre eles permite que o jornal *OESP* mantenha sua autonomia relativa em relação à *Bienal* e, assim, possa apresentar opiniões que divergem das veiculadas pelo *28b*. É sobre a relação de forças que se estabelece entre essas duas instituições (*Bienal* e *OESP*) que pretendemos examinar o conteúdo da cobertura do jornal paulista em relação à *Bienal*, como explica Bourdieu:

Tal estrutura de “relações de força simbólica exprime-se, em um dado momento do tempo, por intermédio de uma determinada hierarquia das áreas, das obras e das competências legítimas”. Ora, tal hierarquia daquilo que é ou não legítimo influencia a relação que os agentes dos campos de produção, reprodução ou difusão estabelecem entre si e com as diferentes instâncias de legitimação. De acordo com Bourdieu, todas as formas de reconhecimento “não passam de formas diversas de cooptação cujo valor depende da posição dos cooptantes na hierarquia da consagração” (BOURDIEU apud VENTURA, 2010, arquivo digital).

Após pesquisa e leitura das matérias publicadas no *Estadão*, os textos foram agrupados de acordo com critérios temáticos e relacionados à sua posição dentro da estrutura do jornal. Assim, foram formadas quatro categorias: *Críticas à Bienal* (na qual um crítico do próprio jornal e um de fora comentam a *Bienal do Vazio*), *Bienal e os Colunistas* (repercussão

da Mostra em colunas do jornal em que, talvez, o tema não aparecesse), *Pichação* (a atitude mais polêmica da *Bienal* de 2008 será analisada, agora, pelo ponto de vista do *OESP*) e *Balanço da Bienal* (o que foi falado sobre a exposição na ocasião de seu encerramento).

6.1 Críticas à *Bienal*

Esta categoria é formada pelas duas principais críticas que defendem, de certo modo, o posicionamento adotado pelo *Estadão*:

- “Diante do impasse”, de Antônio Gonçalves Filho – 24 de Outubro de 2008;
- “Esta Bienal... reflete a Arte Contemporânea?”, de Aracy Amaral – 31 de Outubro de 2008.

Antônio Gonçalves filho é um dos críticos do próprio jornal, já Aracy Amaral, ao mesmo tempo, não está vinculada ao jornal e nem à *Bienal*! Ambos mantêm equidistância em relação à Mostra e à instituição que a organiza.

Na sexta-feira, 24 de outubro de 2008, dia da solenidade de inauguração da 28ª *Bienal*, o *Estadão* publicou um caderno especial sobre o evento. Uma das matérias do suplemento era “Diante do impasse”, de Antônio Gonçalves Filho, na qual ele questiona sobre qual seria a real função de uma *Bienal*, principalmente, em relação à produção artística atual. O crítico começa o texto apresentando a edição de 2008: “chamada de *Em Vivo Contato*, foi apelidada de ‘Bienal do Vazio’ por propor uma pausa na agitada partitura que rege hoje o circuito mundial da arte” (GONÇALVES FILHO, 24 out. 2008, p. 15). Logo se percebe o descontentamento de Gonçalves Filho em relação à Mostra daquele ano. “Mergulhados numa crise econômica global, eles [artistas, marchands, galeristas e curadores] buscam novas Mecas (Rússia, China) para escoar a produção contemporânea, justamente quando a Bienal do Vazio assume ter tão pouco a mostrar na presente edição” (GONÇALVES FILHO, 24 out. 2008, p. 15). Além de declarar que há grande produção e circulação financeira nas artes atuais, ele questiona se a ausência de artistas, menor até que na Feira de Artes Contemporânea de Istambul, “trata-se de uma crise artística ou institucional?” (GONÇALVES FILHO, 24 out. 2008, p. 15).

A resposta do crítico ao próprio questionamento é rapidamente entendida:

Segundo o ponto de vista de Mesquita, este seria o momento oportuno para responder se a Bienal corresponde mais a um modelo expositivo do século 19 ou se ela pode ainda anunciar uma saída com um dos pavilhões de Niemeyer vazio. A resposta é temerária. O vazio pressupõe o expurgo da história como mediadora (GONÇALVES FILHO, 24 out. 2008, p. 15).

Esse posicionamento é seguido do raciocínio do que aconteceu com Arthur Danto e Hans Belting. Na década de 1980, ambos apostaram que, baseado nas obras de Robert Ruman, a pintura “tão minimalista que poderia concorrer com o vazio da Bienal” (GONÇALVES FILHO, 24 out. 2008, p. 15) morreria. Mas nada aconteceu, acabou ou mudou.

Se o século 20 testemunhou a troca do paradigma mecânico do século 17 pelo paradigma sistêmico, é lícito esperar que o novo século despreze os princípios relativistas que nortearam o anterior e busque uma saída num marco zero imaginário (que alguns imaginam ser o pavilhão “vazio” da Bienal). Mas não se faz arte sem história (GONÇALVES FILHO, 24 out. 2008, p. 15).

Com essa frase, Gonçalves Filho ressalta que o que se percebe hoje é um desprezo pela produção artística do passado e uma rendição às obras voltadas ao mercado consumidor (Indústria Cultural, arte como produto). Comenta ainda que uma das *Bienais* que fez mais sucesso nos últimos tempos foi a 24ª, que resgatou o tema modernista da Antropofagia, a qual

conferiu à arte brasileira uma centralidade até então insuspeita, ao promover uma mostra de caráter histórico em que a presença – e não a ausência – de obras produziu educação do olhar pela arte, ao colocar lado a lado mestres do passado e contemporâneos. Não é tudo o que deveria ser uma Bienal? (GONÇALVES FILHO, 24 out. 2008, p. 15).

Talvez algumas respostas à reflexão sugerida por Antônio Gonçalves Filho possam ser encontradas na crítica de Aracy Amaral, intitulada “Esta Bienal...reflete a arte contemporânea?”, publicada uma semana depois. Percebe-se, logo pelo título, que Aracy também se desagrada com o que vê na exposição daquele ano.

Ao desmistificar a Mostra, a crítica é direta e incisiva. O primeiro parágrafo já demonstra a que a ela se propõe e responde a pergunta elaborada em seu título.

A gente entra; e de imediato se indaga, constrangida: a “isto” se viu reduzida a Bienal de São Paulo? Mas é bom que se saiba: a indigência presente na Bienal de várias maneiras e que vimos na noite de abertura não reflete a arte contemporânea. Ela é antes espelho da debilidade de uma instituição. Não há necessidade de fazer simpósios ou seminários sobre o assunto. Também

entendemos que a Bienal não é festival de artes em geral. Em São Paulo, a oferta de espetáculos de dança, música e teatro é imensa o ano todo e teria sido desnecessário o que se despendeu ocupando o espaço com essas atividades (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

A autora continua afirmando que, em outros países, o que há de novo, de contemporâneo está sendo exposto em museus e feiras de arte. A produção artística está ativa no mundo, o problema da *Bienal de Artes de São Paulo* é outro.

Se entre nós o problema foi falta de verba que caberia à presidência da Bienal providenciar, essa presidência está no lugar equivocado, pois essa é a sua competência. Se a escolha do curador foi tardia, a responsabilidade é da instituição e da curadoria que aceitou, assim como a proposta e suas limitações, pela simples necessidade de vê-la aprovada por falta de tempo para executar ou conceber outro projeto (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

Aracy critica as escolhas da curadoria para preencher os espaços em que deveriam ter obras, como exibir documentos do arquivo Wanda Svevo, os quais poderiam ser danificados pelo manuseio inadequado. Ela também chama essa edição de “preconceituosa” por só contar com artistas conceituais, desprezando novos talentos e tendências.

Mas, enfim, há tantas vertentes das artes visuais no mundo que a pálida 28ª Bienal pode passar ao visitante incauto a falsa impressão de que nada mais ocorre na área. Ou, que não há nada de outros tempos que bem valeria um gesto generoso por parte do “Conselhão” ou Comissão (?) da Bienal em aprovar, recomendar e levantar fundos para sua apresentação (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

Ela ainda propõe que a *Bienal* repense seu papel sim, mas de outra forma, talvez como o proposto na década de 1970, no simpósio Latino Americano, em que se pensou, talvez, em mudar a periodicidade do evento para trienal ou quadrienal. Ou, quem sabe, convidar curadores de outros países para organizar a Mostra. O que se percebeu foi uma exposição “pobre”, tanto por seus recursos financeiros, quanto pelo uso que fez deles, transformando a *Bienal* daquele ano em “monotonia da arte conceitual, a nos recordar das maçantes exposições de galerias dos anos 70 em Nova York” (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

Aracy continua seu texto afirmando que não se alcançou, em 2008, uma Mostra condizente com as *Bienais* do passado. Apenas dois artistas mereceram destaque para ela: os “tobogãs” de Carsten Höller por criar expectativa nos visitantes e Allan McCollum por criar um trabalho para o espaço de uma *Bienal*. De resto, não há como aproveitar o que foi exposto; os artistas brasileiros participantes não inovaram. Não há o que apresentar e acrescentar nas

visitas guiadas a estudantes. O que se viu foi arte para frequentadores de galerias e não para o grande público. Além disso, a Mostra estava desorganizada, obras sem identificação, os panfletos não foram suficientes para orientar os visitantes. Afinal, numa “‘bienal’, ‘trienal’, em particular em um País como o Brasil, de extrema desigualdade social e educacional, os espaços, a cidade, as obras e os visitantes devem ser pensados em termos interativos, como alvo de motivação e não apenas de exibição” (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

Sobre o andar vazio, Aracy Amaral considera que a curadoria, na verdade, “quebrou um galho” para a presidência da *Fundação*. A escolha pelo espaço vago não condiz com o nosso tempo e vai além, afirmando que

colocar como alvo de admiração o espaço concebido por Niemeyer, e que usufruímos há mais de 50 anos, poderia ser projeto para uma Bienal de Arquitetura de São Paulo. Mas esta é a 28ª Bienal. Assim, não tem sentido, e mesmo a definição desse espaço pela curadoria parece-nos equivocada se não for de humor (?) dúbio. Assinala falta de ideia, de concepção, de tempo, de orçamento. Ou tudo junto. Se o desejado é a polêmica sobre a provocação, então o objetivo foi alcançado. Mas o “void”, com certeza, é uma omissão. Nada tem de rebeldia (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

E a crítica encerra seu texto afirmando que esse cinismo que paira no ar da Arte Contemporânea é devido ao comportamento não só do artista que produz uma arte de baixa qualidade, mas também aos críticos, curadores, mídia, sistema de galerias e museus que a avaliam como boa e, também, ao público “que acredita erroneamente que quanto mais hermético mais elevado” (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8). E que a arte contemporânea vive

um instante de trânsito, entre o passado e o futuro, pois como prever qual será exatamente o tipo de expressão visual dentro em pouco com os avanços da nanotecnologia, da internet, do papel eletrônico ou da fotografia digital, que influenciarão várias formas de manifestação? (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

O que, na verdade, Antônio Gonçalves Filho e Aracy Amaral querem nos dizer é que a exposição de 2008 falhou. Não só por tentar esconder problemas administrativos, mas também por ignorar o que está sendo produzido em países de pouca tradição em participações em *Bienais*, como a China ou a Coreia. O que conseguimos depreender das duas críticas é que a *Bienal* não quer refletir o problema da Arte Contemporânea, mas sim, o seu próprio problema institucional. Ambos ainda se remetem a *Bienais* passadas para tentar sanar os problemas curatoriais e administrativos apresentados na edição de 2008.

Mas tanto Gonçalves Filho quanto Aracy Amaral teriam exposto os problemas reais que levaram a *Fundação Bienal* a realizar um evento com falhas evidentes e um andar inteiro vazio se a relação deles com a instituição fosse mais estreita? Bourdieu acredita que não, segundo nos explica Ventura:

As posturas críticas assumidas por determinados agentes de produção e de difusão estão diretamente ligadas ao lugar que ocupam em seus respectivos campos. Toda reflexão sobre os critérios de noticiabilidade e de criticabilidade no jornalismo cultural precisa estar ancorada sobre um trabalho de esclarecimento sobre as posições ocupadas pelos agentes (produtores e intermediários) na hierarquia da legitimidade cultural, construída por meio de sinais de distinção ou de exclusão, de legitimação ou de não legitimação. Nossa hipótese é a de que, quanto mais à margem de determinado campo estiver situado um agente, maior é a possibilidade de que este agente se posicione de maneira não legitimada – e com isso escolha temas e abordagens igualmente não legitimados (VENTURA, 2010, arquivo digital).

6.2 A *Bienal* e os Colunistas

Esta categoria reúne o que foi falado sobre a *Bienal*, e os fatos que a ela estão relacionados, em textos de colunistas do *Estado*:

- “Não é nada mesmo”, de Tutty Vasques – 11 de Novembro de 2008;
- “Não se sabe mais o que é filme bom ou ruim”, de Arnaldo Jabor – 11 de Novembro de 2008;
- “Quem não é cultural?”, de Marcelo Rubens Paiva – 22 de Novembro de 2008.

A *Bienal do Vazio* provocou reações inusitadas, a ponto de aparecer como referência em colunas que, a princípio, provavelmente não usariam o tema ou, então, não a citariam da forma como citaram.

O texto “Não é nada mesmo” pertence à coluna denominada “Humor”, localizada no caderno de Cidades do *OESP* e é escrita pelo colunista Tutty Vasques. Nesse texto, Tutty nos relata como foi visitar a *Bienal*. Ele começa apontando, em sua opinião, que a Arte Contemporânea “servia para bagunçar um pouco as ideias organizadinhas do mundo formal” (VASQUES, 11 nov. 2008, p. C6). Fato que ele complementa citando que o público fingia entender o que via ou o mais “careta” ficava indignado. Mas “não é o caso da tal ‘Bienal do Vazio’, cuja proposta de um novo formato desperta, se tanto, indiferença em quem perde meia

hora do seu tempo batendo pernas pelo Pavilhão” (VASQUES, 11 nov. 2008, p. C6). Inconformado com o espaço vazio, ele o define como “aquilo e nada só não é a mesma coisa porque onde não tem nada sobressai o desenho arquitetônico de Oscar Niemeyer” (VASQUES, 11 nov. 2008, p. C6). Vasques termina sua coluna apontando que “é tudo muito feio, mal iluminado e absolutamente desinteressante” (VASQUES, 11 nov. 2008, p. C6), afirmando que a visita só valeu a pena pelo passeio no Parque do Ibirapuera.

Já Arnaldo Jabor manifestou sua insatisfação em relação à 28ª *Bienal* de forma discreta, quase como um desabafo, no meio de “Não se sabe mais o que é filme bom ou ruim” no espaço semanal ocupado por ele no *Estadão*. O tema da coluna daquela semana eram os filmes produzidos pelo cineasta Quentin Tarantino, definido por ele como “um furo no cinema ‘main stream’ e conseguiu a proeza de ser um grande sucesso comercial, apesar de suas raízes experimentais” (JABOR, 11 nov. 2008, p. D12). Jabor critica o fazer cinematográfico de Hollywood, que usa muita tecnologia em filmes sem conteúdo, ou técnicas “inovadoras” usadas por antigos cineastas há muito tempo, e que a crítica e o público são despreparados, desinformados e não possuem critérios de avaliação, por isso, elogiam tais produções. Para Jabor, Tarantino aprendeu a lidar com esse “realismo burguês” e em meio à análise de como é o trabalho do cineasta, o autor o compara à *Bienal*.

Tarantino se defronta com o drama atual do cinema e da arte: retratar o quê? Com que fim? Para o bem? Para a moral, para a política? Como fazer um cinema bondoso num mundo mau? Como construir algo com esperança num beco sem saída? Ao contrário dos curadores da *Bienal*, ele não morre no vazio (JABOR, 11 nov. 2008, p. D12).

Depois desse excerto, Jabor continua a falar dos filmes de Tarantino, de suas influências e da superficialidade do cinema atual. Nota-se, com a frase de Arnaldo Jabor que a *Bienal* daquele ano se tornou exemplo de falência, de incapacidade de produzir algo que tenha um sentido, que esteja guiado por critérios que não conduzam ao beco sem saída do vazio, como o faz a *Bienal*.

O texto “Quem não é cultural?”, da coluna semanal de Marcelo Rubens Paiva no Caderno 2 do *OESP*, aborda outro tema que fez com que a 28ª *Bienal* se mantivesse polêmica: a pichação. Naquela semana, Rubens Paiva começa sua coluna comentando do bairro e da estação de metrô cariocas que levam o nome de seu pai. Em seguida, relembra sua infância e um carrinho de brinquedo que destruiu a marteladas só para ver como funcionava, fato que o fez descobrir que ele tinha consciência, mas alguns psicólogos poderiam interpretar a atitude

como indício de psicopatia ou doença mental na fase adulta. Na verdade, segundo ele, aquela criança curiosa se transformou não em um adulto doente, mas sim em um homem cultural. Ele segue o raciocínio definindo o que, para ele, é ser cultural: ler um livro, ir ao cinema, ao teatro, ler um blog, ir ao SESC ou à *Bienal*. É, então, que Rubens Paiva relata a intervenção dos pichadores, a decisão da *Fundação* em repintar as paredes de branco e termina questionando todo esse quadro: “se a Bienal do Vazio propõe uma discussão sobre o valor comercial e estético da obra de arte, um grupo de delinquentes ofereceu a sua intervenção e propôs a depredação. Foi uma resposta aos questionamentos atuais. Então, por que apagá-la?” (PAIVA, 22 nov. 2008, p. D12). E termina seu texto convidando os leitores para o lançamento de seu mais novo livro.

Todos eles se utilizam da metáfora do vazio em suas análises culturais. Rubens Paiva mostra que a *Bienal* foi incapaz de produzir algo para o segundo andar do *Pavilhão* e ainda recriminou quem teria tentado “dar sua opinião” sobre a proposta do espaço vazio, apagando as pichações, ou seja, esvaziando a “Planta Livre” e as possibilidades artísticas e de discussão. Vasques fala da inutilidade da exposição, defendendo a opinião mais pura e simples possível de muitas pessoas que passaram pelo *Pavilhão*: já que não tem nada lá para se ver, então é melhor aproveitar para dar uma volta no parque. Jabor em seu artigo sobre o cinema de Tarantino utiliza-se de uma imagem ligada à ideia de ausência total de critérios de julgamento, trata-se de uma crítica cultural calcada na falta de valores para julgar determinada obra e, para ilustrar sua tese, cita a *Bienal do Vazio*. Eles estão usando a *Bienal* para fazer uma crítica à crise da cultura atual. Tudo hoje é aleatório e não há mais parâmetros para se estabelecer uma análise.

As três colunas apresentam opiniões críticas à Mostra de 2008. E assim o fazem por não estarem diretamente ligados ao *Campo de Produção das Artes*, no caso, à *Fundação Bienal*. A posição que os três autores ocupam no *campo da difusão*, aqui o Jornal *O Estado de S. Paulo*, garante-lhes poder legitimador e, com isso, autonomia relativa para expressarem suas opiniões livremente sobre o evento, sem perda de credibilidade ou prejuízos para a posição que ocupam no campo ao qual pertencem.

6.3 Pichação

O acontecimento polêmico que marcou a abertura da 28ª edição da *Bienal de Artes de São Paulo* será analisado, nesta categoria, a partir dos textos ⁴:

- “Primeiros dias: críticas e pichação”, de Camila Molina – 28 de Outubro de 2008;
- “Bienal termina, mas pichadora de andar vazio segue na cadeia”, de Mônica Cardoso – 05 de Dezembro de 2008.

“Primeiros dias: críticas e pichação” foi a primeira matéria publicada no Caderno 2 do Estadão sobre a 28ª *Bienal* ⁵, dois dias depois da abertura do evento ao público. A jornalista Camila Molina começa sua matéria apresentando a opinião de uma visitante que gostou do que viu, inclusive no segundo andar do *Pavilhão*: “‘o vazio é a interatividade com o espaço, uma experiência de se esquecer de você mesmo’ afirmou a arquiteta Cida Segre no domingo, uma das muitas curiosas no primeiro dia de visita para o público” (MOLINA, 28 out. 2008, p. D4). Depois desse começo ameno, Molina passa a adotar um tom mais crítico em relação ao evento. “Mas o polêmico segundo piso vazio de obras, deixado dessa maneira pelo projeto curatorial de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, foi um dos temas principais de debate. E de revolta” (MOLINA, 28 out. 2008, p. D4). A repórter, a partir daí, mostra duas opiniões negativas em relação ao que estava sendo apresentado na Mostra: a de um médico que sempre visita as edições do evento e afirma que “vazio é falta de recurso e criatividade” e de uma moça que a está visitando pela primeira vez: “minha primeira impressão foi de choque: cadê as obras? Esperava ver mais” (MOLINA, 28 out. 2008, p. D4). É então que Camila Molina fala do que ocorreu na noite de abertura da *Bienal*: “o segundo piso vazio foi pichado, às 19h35 de anteontem, por cerca de 40 pichadores que fizeram ação de protesto. Houve tumulto no pavilhão” (MOLINA, 28 out. 2008, p. D4). Camila continua relatando como foi o primeiro domingo de *Bienal*, mas volta ao assunto, mostrando a frustração de um dos curadores: “‘não é maravilhoso esse espaço de contato com a cidade?’, indagou, à tarde, Ivo Mesquita – mas depois da pichação houve uma baixa no ânimo dos organizadores do evento” (MOLINA, 28 out. 2008, p. D4).

⁴ Outros textos sobre o assunto foram publicados no jornal, entretanto, por seu tom meramente factual e informativo, não suscitando nenhuma reflexão mais elaborada e crítica sobre o acontecimento, não foram aqui analisados.

⁵ “Diante do Impasse”, crítica de Antônio Gonçalves Filho, foi publicada em um suplemento especial sobre a *Bienal* de 2008.

A matéria continua, anunciando as aulas de movimento corporal ministradas várias vezes por semana por Ivaldo Bertazzo para preencher o piso vazio. Segundo Bertazzo, “não são aulas de dança, mas uma ação para preencher um espaço cultural com o corpo” (MOLINA, 28 out. 2008, p. D4 e D5).

Ao falar de outra obra interativa explicada aos visitantes por um monitor, Camila aponta outro problema na edição “que promove uma relação diferente do público com as obras, o serviço dos chamados ‘guias’ ou monitores tem sido de muita valia” (MOLINA, 28 out. 2008, p. D5), pois os trabalhos estão expostos de forma estranha e alguns deles mudaram de lugar. A estranheza do terceiro andar se dá pelo uso de compensados e madeira para apresentar as obras, dando a impressão de “precariedade artificial” e frustrando os visitantes.

Para encerrar a matéria, a repórter usa a fala de uma artista que visitou a Mostra:

“Dou crédito na radicalidade do vazio porque arte é dar sentido às coisas que não têm sentido. Essa Bienal era para ser de ruptura entre o antes e o depois, mas não se pode desprezar o agora. Acho que pode ter sido um tropeço ou fui eu quem tropeçou nas minhas convicções. Seria um momento de mudança de hábito ver novos dispositivos de arte, mas não estou encontrando. E não vou andar nesse tobogã, que é o apelo de público, uma das primeiras coisas que poderiam ser mudadas” (MOLINA, 28 out. 2008, p. D5).

Apesar de, aparentemente, tentar apresentar uma matéria neutra, com vários pontos de vista, Camila Molina não consegue dissimular sua opinião, que se faz notar, por exemplo, na repetição de expressões como “cheia” e “preencher”, referindo-se à *Bienal*. Ao relatar o que aconteceu no dia da pichação, apesar de ressaltar a frustração da equipe de profissionais por trás da organização da Mostra, durante parte da matéria, ela demonstra o motivo pelo qual a manifestação ocorreu, ou seja, um espaço vazio que estava desagradando ao público e não o fazendo refletir sobre a crise da arte. Talvez essa tenha sido a função dos pichadores nessa *Bienal*, ou seja, assinalar com seus sprays onde a crise está mais evidente.

Já a matéria de Mônica Cardoso, publicada no caderno Cidades/Metrópole na véspera do encerramento da Mostra, é mais incisiva na crítica ao evento e à situação da jovem presa por pichar o *Pavilhão*. O primeiro parágrafo abre a matéria instigando o leitor: “A 28ª Bienal de São Paulo chega ao fim amanhã e deixa duas polêmicas: o proposital espaço vazio no segundo andar e a prisão por 40 dias de Caroline Pivetta da Mota, de 23 anos, por pichar as paredes desse pavimento” (CARDOSO, 05 dez. 2008, p. C8).

Mônica continua o texto relatando que Rafael Martins, que também foi preso, foi solto sete dias depois da manifestação, mas Caroline continua detida por falta de comprovante de residência. Ambos são acusados por destruição de prédio público. O trecho da fala da advogada de Caroline, Cristiane Carvalho, selecionado para esta matéria, encaixa-se à teoria de luta entre dominantes e pretendentes defendido por Bourdieu: “não houve invasão nem depredação, mas manifestação política, pois eles pregam a contracultura, de que **o artista de periferia não tem oportunidade para expor**” (CARDOSO, 05 dez. 2008, p. C8) [grifos nossos].

No subtítulo “repercussão”, Mônica elenca opiniões de diversos agentes do *campo das artes* sobre a prisão da moça. O primeiro depoimento é o de Ivo Mesquita, curador da *Bienal*:

Uma coisa é a pichação como parte da cultura urbana. No entanto, o histórico desse grupo mostra uma atitude contrária à ética dos demais. No Centro Universitário Belas Artes e na Galeria Choque Cultural, eles picharam trabalhos. No túnel da Avenida Paulista, eles picharam um mural grafitado. Isso é censura porque é o apagamento do trabalho do outro (CARDOSO, 05 dez. 2008, p. C8).

Já Rafael Augustaitiz, líder dos manifestantes que picharam a *Bienal*, alega que “as instituições têm oprimido a imaginação e desonrado o intelecto, degradando as artes” (CARDOSO, 05 dez. 2008, p. C8). O artista plástico José Roberto Aguilar se mostra favorável ao protesto, não o considerando crime e pedindo que a *Fundação* retire a queixa contra a garota. Ele acha “uma hipocrisia porque o segundo andar era um convite à contravenção. É como se estivesse escrito em letras garrafais ‘me invada’” (CARDOSO, 05 dez. 2008, p. C8) e continua “se a invasão fosse no Museu de Artes de São Paulo (Masp) seria um crime. Foi uma reação à falta de conteúdo” (CARDOSO, 05 dez. 2008, p. C8). Também favorável à garota é a opinião do grafiteiro (e ex-pichador) Oswaldo Júnior, que encerra a matéria: “é um exagero [a prisão de Caroline], pois apesar de ela ter feito interferência no patrimônio, trata-se de uma pena pesada” (CARDOSO, 05 dez. 2008, p. C8).

A partir dessa matéria, conseguimos observar a luta entre dominantes e pretendentes, as posições ocupadas por cada um e, principalmente, a tentativa de tomada de posições.

Quanto aos dominados, estes só terão possibilidades de se impor no mercado através de estratégias de subversão que não poderão prodigalizar, a prazo, os ganhos denegados a não ser com a condição de derrubarem a hierarquia do campo sem contrariarem os princípios que lhe servem de fundamento. Assim, são condenados a promoverem revoluções parciais que deslocam as

censuras e transgridem as convenções, mas em nome dos próprios princípios reivindicados por elas (BOURDIEU, 2008, p. 32-33).

Somente os artistas periféricos, não consagrados ou em vias de consagração se mostraram solidários e favoráveis ao que ocorreu na noite de abertura do evento. A pichação é uma arte não legitimada, até então. Como dito no capítulo anterior, as paredes da *Bienal* são consagradas, por isso, pichá-las é pedir visibilidade e legitimidade para essa expressão artística, e isso só pode ser feito de maneira radical.

6.4 Balanço da *Bienal*

Esta categoria é formada por apenas uma matéria:

- “Chega hoje ao fim a ‘Bienal do Vazio’”, de Camila Molina – 06 de Dezembro de 2008.

Entretanto, nela está expressa, além das impressões veladas da repórter Camila Molina, a opinião de quatro artistas convidados pelo jornal para comentar os resultados da 28ª *Bienal* no dia de seu encerramento, seis de dezembro de 2008.

Camila Molina começa informando o que ainda pode ser visto no último dia em que a Mostra estaria de portas abertas ao público, em seguida, fala do propósito da matéria (convidar quatro artistas para fazerem um balanço do que ocorreu na *Bienal*) e termina o texto criticando, em tom velado a

edição que teve poucos trabalhos expositivos, atividades multidisciplinares, espetáculos e seminários e, ainda, como gesto maior curatorial, a opção por deixar o segundo piso do pavilhão da *Bienal* totalmente vazio, sua proposta era colocar em discussão a *Bienal* e o modelo do evento. Mesquita afirmou anteontem, no auditório, que o “debate poderia ter sido mais interessante” e fez a defesa da edição pelas várias críticas que recebeu (MOLINA, 06 dez. 2008, p. D5).

O primeiro texto crítico é o do artista Paulo Pasta. Ele se coloca contrário ao que viu na 28ª *Bienal*. Já no primeiro parágrafo esboça seu descontentamento: “penso ser quase um consenso a constatação da grande frustração que foi essa *Bienal*. Inútil querer procurar, à maneira de Poliana, o lado bom” (PASTA, 06 dez. 2008, p. D5). Para Pasta, a discussão proposta pelo curador não foi o foco do resultado da *Bienal*, o saldo final foi, sim, o

“empobrecimento da experiência” (PASTA, 06 dez. 2008, p. D5), que, segundo ele, ocorreu devido à ausência de obras de arte. O debate sugerido pelos curadores só seria frutífero e efetivo se as obras estivessem lá.

Quando a obra está ausente, tudo se empobrece. A obra, a sua presença, é que sustenta o agora, que oferece os vários sentidos ao debate. Quando ela não está presente, sobra apenas a discursão. Nessa edição, o vazio transforma-se em empobrecimento. E penso que nessa Bienal sobrou o discurso [...] (PASTA, 06 dez. 2008, p. D5).

O artista ainda cita a história de um homem que, dono de um cavalo que comia demais e dava muitos gastos, para diminuir os custos, passou a dar menos comida ao animal e, quando o bicho estava se acostumando a pouca comida, morreu. Com essa história cria uma metáfora para tentar nos elucidar o que pode acontecer à *Bienal* se ela continuar a discutir conceitos e não “alimentar” os anseios de quem procura o evento para ver arte e o que se está produzindo no mundo.

Rosângela Rennó é uma das artistas que produz outro texto crítico sobre a *Bienal*. Ela critica a posição da curadoria, alegando que a Mostra de 2008 foi muito teórica, não mostrou arte, desagradando à maior parte do público que costuma frequentar a exposição. Tentando explicar a expectativa do público, ela diz que “quando ele entra no pavilhão é pra ver “alguma coisa” e não um espaço vazio justificado por um texto que se resumiria com um “je suis désolé”, ainda mais porque esse texto não foi escrito por um artista” (RENNÓ, 06 dez. 2008, p. D5).

Ela ainda sugere que “se a intenção da Bienal era mostrar a crise ou o esgotamento da instituição que a abriga, que o fizesse através de trabalhos e não da ausência deles” (RENNÓ, 06 dez. 2008, p. D5). E que, se não dá para ser da maneira sugerida, então, o melhor a se fazer é “parar para pensar, identificar os problemas e achar soluções pra fazer melhor na próxima” (RENNÓ, 06 dez. 2008, p. D5).

Na opinião do artista Nuno Ramos, essa *Bienal* era “uma espécie de morte anunciada – parecia que ia dar errado, e, adivinhe, deu mesmo!” (RAMOS, 06 dez. 2008, p. D5). Ramos compara as diversas instituições ligadas à arte ao pai da peça de Nelson Rodrigues, “Os Sete Gatinhos”, que chora por um olho só e, assim, descobre ser o algoz da família. As instituições e a *Bienal* de 2008 se comportam como algozes da arte. “Essa Bienal, para mim, com todo respeito aos artistas participantes (que tiveram um papel de fato coadjuvante), foi o exemplo

extremo disso, a ponto de (nunca é demais repetir esse fato espantoso) ter praticamente substituído os artistas pela Curadoria” (RAMOS, 06 dez. 2008, p. D5).

Entretanto, nessa matéria, uma única artista se mostrou favorável ao que a edição daquele ano apresentou, Shirley Paes Leme. Para ela, a atitude do curador Ivo Mesquita de propor a *Bienal do Vazio* foi corajosa. “O curador e sua equipe trabalham com a dessacralização do espaço unindo o fora e o dentro como uma coisa única sem separação” (LEME, 06 dez. 2008, p. D5). Ela considera que o que foi proposto no *Pavilhão da Bienal* pode ser denominado de “espaço heterotópico”, defendido por Michel Foucault.

Ela também entende o espaço vazio como espaço para criação: “é como se a Bienal fosse a mente do criador: para se criar é preciso que a mente esteja vazia, que haja espaço para ser ocupado” (LEME, 06 dez. 2008, p. D5). E ainda complementa alegando que os debates e os seminários são fundamentais em um evento que se dispõe a repensar as *Bienais* e a Arte Contemporânea.

A curadoria, ao romper com estabelecido, questiona a própria mostra e os outros modelos de grandes exposições e bienais que existem. Precisamos sair do âmbito do pessoal, do particular, para o debate público e abertura a novas possibilidades – só assim seremos universais (LEME, 06 dez. 2008, p. D5).

Nesta matéria, percebemos como os agentes periféricos ao *campo das artes* e sem ligação direta com a *Bienal de Artes de São Paulo* reagem ao que viram na exposição de 2008. Apenas Shirley Paes Leme viu pontos positivos nessa edição, talvez por pretender, um dia, expor naquele espaço.

Como dito no princípio deste capítulo, a *Bienal* e o jornal *O Estado de S. Paulo* pertencem a campos diferentes, entretanto, esses campos são interdependentes, havendo apenas uma autonomia relativa entre eles. Ou seja, em algum momento o *Campo da Produção das Artes* precisará do *campo da difusão* e vice-versa, por exemplo, para promover seus bens simbólicos.

A posição ocupada por cada um dos agentes de cada campo influencia suas atitudes e, por conseguinte, as tomadas de posição. No conteúdo jornalístico do *Estadão* não seria diferente.

No âmbito específico da chamada crítica cultural - que é aquela produzida, em grande parte, ou por especialistas, ou por diletantes, para ser publicada na mídia, além do conteúdo produzido por jornalistas no interior das redações - os argumentos de Bourdieu encontram fértil aplicação. Em especial, no que se refere às posições ocupadas pelos agentes (jornalistas, críticos e acadêmicos) no interior dos campos de produção, reprodução, consagração e difusão de bens simbólicos. De acordo com o teórico, há uma relação direta entre a tomada de posição de um agente e a posição por ele ocupada no campo. Mais ainda: observa-se entre os agentes de difusão uma tendência a conservar e reforçar as hierarquias oriundas do campo da produção. Escreve Bourdieu: sabendo-se a posição que os especialistas da difusão ocupam na estrutura do sistema e que lhes obriga, como vimos, a procurar em favor de sua atividade contestada as cauções mais consagradas pelo recurso ao poder que lhes assegura o controle dos instrumentos de difusão, envolvendo em seu próprio terreno os produtores de bens legítimos, sua ação vai se exercer paradoxalmente no sentido da conservação e do reforço das hierarquias mais conhecidas e reconhecidas (VENTURA, 2010, arquivo digital).

Ao questionar as atitudes de uma instituição como a *Bienal*, admite-se que ela seja consagrada no *campo das artes*. Somente os agentes externos ou pretendentes a esse campo têm autonomia suficiente para conseguir levantar questionamentos e criticar suas atitudes. É a posição que o agente ocupa no campo que define qual tipo de atitude o agente pode ou não tomar. Mas vale lembrar que um agente que não é consagrado dentro de um determinado campo pode ser em outro e vice-versa.

O que permite o OESP adotar um posicionamento crítico em relação à *Bienal* é que, no *campo da difusão*, ele é legitimado e consagrado. As pessoas que não são funcionários do jornal, mas que foram convidadas a escrever textos para serem publicados, automaticamente, foram legitimados pelo jornal e, assim, puderam expressar suas opiniões, “protegidos” pela consagração do veículo. É graças a essa autonomia que o jornal pôde realizar uma série de matérias em que desmistificava as estratégias da *Fundação Bienal* de defender (ou esconder) sua crise interna.

VII CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Jornalismo Cultural, como o concebemos hoje, é fruto de mudanças estruturais desde sua criação, no século XVII. Atualmente, ele passa por mais uma fase de reestruturação. Com o advento da Internet e o acesso fácil e rápido a qualquer assunto que se tenha interesse, alguns jornais estão apostando no meio eletrônico em detrimento ao Jornalismo Impresso. O Jornalismo Cultural perde espaço no veículo impresso para, talvez, ganhar mais espaço no site da publicação. Isso causa outro problema: as redações dos jornais estão cada vez menores, e os jornalistas sendo obrigados a cobrir os mais variados assuntos em tempos cada vez mais curtos.

Ou seja, o jornalista cultural, principalmente o crítico, já quase não tem mais a possibilidade de se dedicar exclusivamente à sua área de interesse. As críticas culturais estão sendo feitas por profissionais ou atarefados demais ou despreparados, pois não têm em sua formação especializações que os ajudem a contextualizar a arte por eles abordada.

O despreparo do crítico profissional gera uma deficiência no que é produzido hoje: as críticas se tornaram superficiais. As críticas, que têm como função contextualizar obra e artista à sua época, a seus contemporâneos e às produções anteriores do profissional, estão parecendo apenas informativos de serviços acrescidos da opinião pessoal do jornalista que os escreve.

Em “Não se sabe mais o que é filme bom ou ruim”, uma das matérias analisadas nesta pesquisa, Arnaldo Jabor expressa uma opinião sobre crítica, referindo-se mais especificamente à cinematográfica, que corrobora o pensamento expresso neste trabalho: “não se sabe mais o que é bom ou ruim. Muita crítica é vista até com desconfiança, como se fosse coisa ‘de elite’, pelo popularismo eletrônico” (JABOR, 11 nov. 2008, p. D12). Ou, ainda, criticando o próprio público ele afirma que “estamos domesticados por convenções de linguagem, de ritmos, pelo amor a uma superficialidade que se acha ‘profunda’, justamente por ser ‘efêmera’, ‘volátil’, como quer a ‘contemporaneidade’” (JABOR, 11 nov. 2008, p. D12). Ou seja, mesmo que o crítico produza algo melhor do que o produzido atualmente, o público, já acostumado com o menos, com o superficial, vai reagir com estranheza e até descaso.

Talvez, por esse costume ao superficial, o grande público não tenha percebido o declínio gradativo na qualidade das exposições realizadas pela *Bienal Internacional de Artes de São Paulo*, até que o espaço vazio foi mostrado ao público como intervenção artística. Um

impulso ao repensar o esvaziamento da produção artística contemporânea atual, quando, na verdade, o que deveria ser repensado era a própria *Bienal*.

A exposição idealizada por Ciccillo Matarazzo, no início dos anos de 1950, baseado na *Bienal de Veneza*, começou a perder fôlego em meados da década de 1970, talvez, inclusive, desencadeado pela morte de seu idealizador. O evento perdeu seu rumo norteador com a morte de Ciccillo, a repressão militar que o censurava e artistas latino-americanos que se sentiam desprivilegiados pela organização da Mostra, a qual não se decidia se queria mostrar tendências internacionais para os latino-americanos ou tendências latino-americanas (incluindo o Brasil) para, primeiro, os latino-americanos e o resto do mundo. Além disso, a exposição sempre enfrentou problemas financeiros, uma vez que quem a patrocina é o Estado.

A edição de 2008 serviu para que o público visse “com os próprios olhos” o que há anos tenta se esconder: a *Bienal* precisa, sim, repensar, mas é a si mesma. Sua estrutura administrativa, sua frequência, sua função para as artes brasileira e latino-americana e sua captação de verba para realizar a Mostra.

Esse jogo de “esconde-esconde”, mantido pela *Bienal* para que a sua consagração no *campo das artes* mundiais não fosse abalada, pode ser desmistificado ao analisarmos os jornais *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo* (28b) e *O Estado de S. Paulo*.

Comparando as duas análises, percebemos que a *Bienal* realmente é uma instância consagradora e consagrada dentro do *campo das artes*. Entretanto, diante da ameaça criada por si mesma ao adotar a “Planta Livre”, usa o jornal 28b para manter sua posição central por meio da legitimação de agentes internos e externos a esse campo, devidamente selecionados para participarem do periódico, e não comentando, por exemplo, as críticas feitas ao evento pela grande imprensa.

Quanto mais um agente se aproxima do centro do campo, mais ele cria mecanismos para chegar lá, é a *tomada de posição*. E quanto mais um agente é legitimado por instâncias consagradas dentro do campo, mais perto do centro ele fica, é a *Hierarquia das Legitimidades*. Esses dois conceitos, defendidos por Bourdieu, são amplamente comprovados na análise do 28b.

Primeiro, na categoria “A voz da Instituição”, quando o que se nota são matérias em defesa do andar vazio como espaço para se repensar as artes. Em momento algum, os curadores, o editor-chefe ou o jornal, sequer, remetem-se ao fato de ter faltado verba para a exposição daquele ano, nem à contratação tardia dos curadores que tiveram cerca de um ano para organizar a Mostra. Os textos sempre remetem à experiência inovadora do espaço vazio

para que haja um momento de reflexão sobre a Arte Contemporânea. Somente como uma instituição com grande consagração pode se dispor a repensar a arte e pode usar a palavra crise como um sinônimo positivo para o futuro de sua instituição.

Porém, para corroborar esse posicionamento, a *Bienal* precisou da legitimação de agentes internos e externos ao *campo das artes*. Ao apresentar artigos, matérias e entrevistas de agentes internos ao campo, a *Bienal* conseguiu a legitimidade para a sua atitude, uma vez que os dois historiadores da arte e diversos artistas que estão expondo ou já expuseram em Mostras passadas emprestaram suas credibilidades de “especialistas” e “produtores”. Assim, também, eles foram consagrados, uma vez que, ao aparecerem, não só na Mostra, mas também no jornal interno dela, ganham visibilidade e prestígio. É quase uma “troca de favores”.

Já os agentes externos ao campo foram convidados, também, a dar legitimidade aos pressupostos daquela edição da Mostra. Todavia, ser legitimado por agentes externos ao campo ao qual pertence demonstra falta de autonomia. Os agentes externos, aqui um cientista e um filósofo, ganharam visibilidade e, conseqüentemente, consagração. Já a *Bienal*, mesmo ganhando legitimidade, perdeu sua autonomia.

A instituição também tenta reafirmar sua posição consagradora ao publicar que, não só agentes externos e internos ao campo podem ser legitimados e consagrados por ela, basta pertencer à história da *Bienal*. Talvez seja esse o objetivo da instituição ao apresentar textos sobre pessoas como os fundadores do evento, alguns colaboradores que os ajudaram e, principalmente, ao dar destaque a alguns funcionários da *Fundação Bienal*. Esses funcionários, assim como os fundadores, nunca expuseram obras no evento, mas são consagrados pela instituição por sua dedicação a ela e ao mundo das artes. Ou seja, até quem não pertence diretamente ao *campo das artes* pode ser legitimado e consagrado pela *Bienal*.

Mesmo tendo negado a crise interna, direcionando-a às artes em geral, um fato não conseguiu ser totalmente abafado: a pichação sofrida pelo andar vazio na noite de abertura do evento. Apesar de o fato ter sido citado no editorial da edição subsequente do *28b*, nada mais se falou sobre o assunto até o editorial da nona edição do jornal, em que os curadores expressaram a opinião da *Fundação Bienal* relativa à repercussão do protesto e da prisão de Caroline Pivetta da Mota na grande imprensa. Os pichadores foram, talvez, os únicos a protestarem realmente contra o espaço vazio e a “manipulação” que a *Bienal* estava tentando fazer ao impô-lo, negando que a crise fosse dela mesma. A arte não legitimada invadiu o espaço consagrado para escancarar que ele estava ruindo. Mas os pichadores só puderam se

manifestar por estarem distante do centro do *campo das artes*; eles são periféricos e pretendem, com o ato, romper com as regras da arte apresentada pela instituição para se consagrarem.

Já o jornal *O Estado de S. Paulo* ocupa posição consagrada em outro campo, o da *difusão*. Por não depender da *Bienal* para se consagrar ou legitimar seu trabalho, ele tem autonomia para discordar de seus posicionamentos. E assim o faz.

Na primeira semana de *Bienal*, o jornal publica duas críticas, uma de um jornalista especializado, funcionário do jornal, e outra de uma crítica convidada pelo veículo a dar sua opinião. Ambos demonstram seu descontentamento com o que é apresentado (ou não) ao público, dando a falsa ideia de que a produção artística mundial está estagnada, em crise, quando, na verdade, está ativa, mas em outros eixos que não os consagrados pela instituição. O que está em crise é a instituição brasileira, que apresentou um conceito de espaço vazio para, na verdade, esconder seus problemas administrativos e institucionais. Os dois autores só produzem críticas incisivas devido às suas posições ocupadas no *campo da difusão*. Nele, os críticos ocupam posição central e as suas opiniões são legitimadas e consagradas pelo jornal *OESP*, também consagrado no campo. Eles não mantêm relação direta com a *Bienal*, não necessitando da legitimação dela para ocuparem posição de destaque no campo ao qual pertencem.

A autonomia legitimada que os críticos experimentam também é vista na posição ocupada pelos autores das colunas do *Estadão* aqui analisadas. Eles mostram que, com a exposição de 2008, a instituição pode ser vista como sinônimo de falência, da falta de critérios e de parâmetros para se analisar a arte. O espaço vazio não estimulou o debate pretendido, pelo contrário, tentou calar quem se opôs ao que viu.

A consagração do veículo em seu campo permite, por exemplo, dar voz aos artistas periféricos. Em uma das matérias sobre pichação figuravam lado a lado o curador da 28ª *Bienal*, um pichador e um grafiteiro, expressando suas opiniões sobre o que aconteceu na noite de 26 de outubro de 2008. Por sua relação íntima com a exposição, o curador era contra o manifesto, já os favoráveis pertenciam à periferia do campo, distante da posição da *Bienal* e de ser legitimado por ela. Já em outra matéria, o manifesto é expresso por meio do relato da jornalista, mostrando no decorrer de sua matéria, a partir de observações críticas em relação à organização do evento e do depoimento de visitantes, que a manifestação teve um porquê.

E, em seu balanço final, o jornal apresenta a avaliação de quatro artistas, além da opinião velada da repórter. Três deles contrários ao que foi mostrado e proposto pela

curadoria da *Bienal* e apenas uma artista favorável, quiçá, apenas para que o jornal não parecesse injusto e subjetivo, mostrando as “várias versões do mesmo fato”. Mas, podemos perceber que, aqui também, as críticas têm espaço para aparecer por serem feitas por agentes periféricos ao *campo das artes*, que contam com a legitimação do *OESP* e podem expressar livremente suas opiniões, resguardados pela consagração do veículo.

Ao fim deste trabalho podemos constatar que as teorias de Pierre Bourdieu podem ser aplicadas com êxito ao Jornalismo Cultural e à Crítica, uma vez que há luta por legitimação e consagração, além de interdependência entre os campos *das Artes* e o *da difusão*. Ao aplicarmos as premissas defendidas pelo sociólogo francês ao Jornalismo Cultural, percebemos que a luta por tomada de posição é frequente, afinal, geralmente se dá ênfase às matérias sobre o que está no centro do campo, o que já é legitimado. Se a *Bienal* não fosse uma instância consagrada e mesmo assim tivesse apresentado um espaço vazio como forma de repensar a arte ou sido alvo do protesto de pichadores, nem mesmo a grande mídia teria falado sobre ela.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRÁFICA

ALCANTARILLA, I.P. **A crítica cinematográfica em questão**: análise comparativa das críticas nos jornais Folha de S. Paulo e O Estado de S. Paulo aos filmes Cidade de Deus e Ônibus 174. 2009. 122f. Relatório Científico Final (Iniciação Científica – FAPESP) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2009.

AMARAL, Aracy A. **Arte pra quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930 – 1970. 2. ed. São Paulo: Nobel, 1987.

_____. **Arte e Meio Artístico (1961 – 1981)**: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença**: contribuição para uma economia dos bens simbólicos. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **Os usos sociais da ciência**. São Paulo: Unesp, 2004.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CALDAS, Waldenyr. **Interpretando a Crítica Cultural**. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=301&Artigo_ID=4692&IDCategoria=5344&reftype=2>. Acesso em: 10 maio 2010.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO (Org.). **Fundação Bienal de São Paulo**. Disponível em: <<http://www.fbsp.org.br/index.html>>. Acesso em: 16 maio 2010.

GALEFFI, Romano. **Fundamentos da Crítica de Arte**. Salvador: Centro de Estudos Estéticos: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1981.

ITAÚ CULTURAL (Org.). **Bienal Internacional de São Paulo**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=335&lst_palavras=&cd_idioma=28555&cd_item=10>. Acesso em: 16 maio 2010.

_____. **Teatro Brasileiro de Comédia - TBC**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=656>. Acesso em: 16 maio 2010.

KATO, Gisele. **Bienal: dois pontos**. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/blogs/arteria/2010/06/01/bienal-em-dois-pontos/>>. Acesso em: 02 jun. 2010.

LINDOSO, Felipe. **Rumos [do] Jornalismo Cultural**. São Paulo: Summus: Itaú Cultural, 2007.

PIZA, Daniel. **Jornalismo Cultural**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

SILVEIRA, Thaís da. **Jornalismo Cultural em Questão**: um estudo de caso do TC Cultura. 2001. 328f. Trabalho de Conclusão de Curso – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2001.

VENTURA, M. S. **Posicionamento e lugar dos agentes na crítica cultural**: um estudo sobre a relação entre valores-notícia e hierarquia das legitimidades. Disponível em: <http://www3.usp.br/rumores/visu_art.asp?cod_atual=153>. Acesso em: 17 mar. 2010.

VIANNA, Patrícia Piquera. **Jornalismo Cultural**: contribuições à compreensão dessa editoria. 2006. 157f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, Bauru, 2006.

FONTES PRIMÁRIAS

AMARAL, Aracy. Esta Bienal... reflete a arte contemporânea?. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 31 out. 2008. Caderno 2, p. D8-D9.

ANTELO, Raul. Maria Martins. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, n. 2, São Paulo, 31 out. 2008, p. 20.

AVELAR, Ana Cândida de. Lourival Gomes Machado. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 5, 21 nov. 2008, p. 20.

BARROS, Regina Teixeira de. Ciccillo Matarazzo. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 7, 05 dez. 2008, p. 18.

BARTA, Isabela Andersen. A Arte do Jogo. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 3, 07 nov. 2008, p. 10-11.

_____. “Estrutura e estratégia”. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 7, 05 dez. 2008, p. 04.

_____; REZENDE, Marcelo. Chegar, Estar, Fazer Alguma Coisa. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 1, 24 out. 2008, p. 09-11.

CARDOSO, Mônica. Bienal termina, mas pichadora de andar vazio segue na cadeia. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Cidades/Metrópoles, 05 dez. 2008, p. C8.

COHEN, Ana Paula. “Espécies de Espaços”. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 3, 07 nov. 2008, p. 04-05.

_____; MESQUITA, Ivo. 28ª Bienal de São Paulo: a que viemos. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 1, 24 out. 2008, p. 5.

_____; _____. Caso Caroline: algumas questões que não estão sendo consideradas. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 9, 19 dez. 2008, p. 03.

CONDURU, Roberto. Caleidoscópio Excêntrico. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 1, 24 out. 2008, p. 14-15.

FUNDAÇÃO BIENAL. Não é cinema, não é vídeo nem televisão. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 4, 14 nov. 2008, p. 12-13.

_____. Ponto de Contato. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 8, 12 dez. 2008, p. 10-11.

_____. Vox Populi. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 6, 28 nov. 2008, p. 06-07.

_____. Mário Pedrosa. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 1, 24 out. 2008, p. 20.

_____. “Por toda parte”. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 1, 24 out. 2008, p. 07.

_____. “ABCdário”. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 1, 24 out. 2008, p. 12.

GONÇALVES FILHO, Antônio. Diante do Impasse. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2 – Especial 28ª Bienal, 24 out. 2008, p. 15.

JABOR, Arnaldo. Não se sabe mais o que é filme bom ou ruim. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, p. D12. 11 nov. 2008.

LEME, Shirley Paes. Chega ao fim a Bienal do Vazio. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, 06 dez. 2008, p. D5.

LEOPARDI, Giacomo. A Bela Arte. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 6, 28 nov. 2008, p. 20-21.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Percurso a Dois. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 4, 14 nov. 2008, p. 20- 21.

MANFRINATTO, Ana. Pessoa Sensível. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 7, 05 dez. 2008, p. 19.

_____. Sempre em Casa. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 8, 12 dez. 2008, p. 19.

MESQUITA, Ivo. Guimar Morelo. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 8, 12 dez. 2008, p. 18.

_____. Wanda Svevo. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 6, 28 nov. 2008, p. 14.

_____. Yolanda Penteado. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 3, 07 nov. 2008, p. 20.

MOLINA, Camila. Chega ao fim a Bienal do Vazio. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, 06 dez. 2008, p. D5.

_____. Primeiros dias: críticas e pichação. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, 28 out. 2008, p. D4.

OLIVA, Fernando. Efeito Moby Dick. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 5, 21 nov. 2008, p. 04-05.

PAIVA, Marcelo Rubens. Quem não é cultural?. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, 22 nov. 2008, p. D12.

PASTA, Paulo. Chega ao fim a Bienal do Vazio. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, 06 dez. 2008, p. D5.

RAMOS, Nuno. Chega ao fim a Bienal do Vazio. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, 06 dez. 2008, p. D5.

RENNÓ, Rosângela. Chega ao fim a Bienal do Vazio. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Caderno 2, 06 dez. 2008, p. D5.

REZENDE, Marcelo. Uma Ação, Uma Experiência. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 1, 24 out. 2008, p. 03.

_____. Instável. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 7, 05 dez. 2008, p. 03.

_____. Agora, o Fim?. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 8, 12 dez. 2008, p. 03.

_____. Está tudo bem. E pronto. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 2, 07 nov. 2008, p. 03.

_____. “Está tudo bem. E pronto”. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 2, 31 out. 2008, p. 03.

TAL, Fábio. Horror Vacui. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**, São Paulo, n. 3, 07 nov. 2008, p. 18-19.

VASQUES, Tutty. Não é nada mesmo. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, Cidades/Metrópole, 11 nov. 2008, p. C6.

Anexo A – Matérias selecionadas do *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo* e do jornal *O Estado de S. Paulo*

YOLANDA PENTEADO

Talvez a parte mais importante da vida de Yolanda Penteado (1903-1983) tenha sido aquela vivida depois do final mostrado em 2005 pela minissérie "Um só coração", de Maria Adelaide Amaral e Alcides Nogueira. Na televisão, sua biografia termina com a separação de seu segundo marido, Ciccillo Matarazzo, o fundador do Museu de Arte Moderna (MAM) e da Bienal de São Paulo. O que o público pôde ver foi a história de uma menina bem-nascida e educada, acostumada a ambientes aristocráticos locais e no exterior, nos quais teve diversas oportunidades de conhecer pessoas importantes e interessantes; que se tornou uma mulher enérgica, elegante e única, uma mentalidade avançada para o seu tempo, um espírito moderno e empreendedor, sempre batalhando por uma sociedade mais aberta, civilizada, otimista e comprometida com o Brasil.

Desde o início dos trabalhos para a realização da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, ela foi o braço direito de Ciccillo, ajudando-o a superar, graças ao seu esforço próprio e ao mundo de relações que soube pôr em movimento em toda parte, as dificuldades e os obstáculos para a realização das primeiras mostras. Sua valiosa colaboração é confirmada por documentos e registros guardados no Arquivo Histórico Wanda Svevo: sua amizade com André Malraux, que encampou o projeto de uma bienal brasileira, franqueou-lhe a circulação entre os organismos de cultura na Europa; seus encontros com Picasso foram fundamentais para a realização da mostra do artista na 2ª Bienal (1953); seus relacionamentos com políticos e governantes facilitaram a liberação de recursos necessários aos projetos, assim como suas sucessivas viagens ao Rio de Janeiro para explicar, a membros do Congresso Nacional, os objetivos e significados da exposição paulistana; o apoio de artistas amigos como Maria Martins, Di Cavalcanti, Léger, Brancusi e Henry Moore assegurou-lhe o trânsito entre os melhores círculos intelectuais da época. Mas ela não se dedicava apenas aos contatos políticos e culturais, e também se envolvia diretamente na montagem das salas de exposição, na recepção de convidados e delegações estrangeiras, na programação total do evento. Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado, ao longo dos anos 1950, foram as



"locomotivas" da vida social e cultural da cidade, tendo sido transformados, pela imprensa da época, em símbolos da pujança paulista e do espírito desenvolvimentista e civilizador daquele período.

Com o fim do casamento, em 1961, Yolanda passa a dedicar-se com determinação e objetividade a três grandes projetos de filantropia: a Liga das Senhoras Católicas, que tinha entre suas fundadoras Guiomar de Ataliba Penteado, sua mãe; a consolidação do Museu de Arte de São Paulo, o Masp, sonho e realização de seu grande amigo Assis Chateaubriand; e a implantação definitiva do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), para o qual doara quase toda sua coleção de arte composta de trabalhos de Matisse,

Picasso, Léger, Modigliani, Marini, Braque e Morandi, entre outros. Mais, para essa instituição, ela doou uma grande soma em dinheiro, quando da venda da Fazenda Empyreo, seu lugar de origem e da história de sua família, para que Walter Zanini, então diretor do museu, encomendasse ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha o projeto para sua sede definitiva na Cidade Universitária (1975-76). O projeto encomendado nunca foi executado.

Esse último período, inspirada por um amor secreto nem sequer mencionado em suas memórias, Yolanda vive um processo de despojamento, de simplificação de sua vida pessoal, abandonando a mundanidade da grande dama de sociedade para tornar-se uma mulher profundamente empenhada com seu meio e seus contemporâneos. Seu compromisso com a arte, os artistas, os museus, acreditando na importância deles para a construção de um país melhor, fazem dela uma personalidade quase única no cenário de filantropos e patronos que povoam conselhos e diretorias das instituições culturais no Brasil. Muito além da elegância de sua aparência, da sua alegria pela vida e pelo trabalho, Yolanda é um exemplo de generosidade, civilização e engajamento, um modelo de cidadã em sintonia com as demandas de seu tempo, e consciente das obrigações e deveres de sua classe. Uma mulher extraordinária!

Yolanda Penteado (de chapéu) em recepção no Jockey Club. Inauguração da 1ª Bienal de São Paulo, 1951.

Foto Arquivo Histórico Wanda Svevo

Ivo Mesquita
curador da 28ª Bienal



WANDA SVEVO

Wanda Svevo
em foto oficial

foto Arquivo Histórico
Wanda Svevo

Vista hoje, Wanda Svevo pode ter sido um daqueles personagens reais, como muitos retratados na literatura e no cinema, nascidos no entre guerras do século 20, cujas vidas foram profundamente afetadas por elas. São pessoas marcadas por um destino terrível, perderam tudo, sofreram perseguições, exilaram-se. Tiveram que mudar de país para poder sobreviver, buscar novas possibilidades, ter algum sonho, reconstruir uma vida marcada pela tragédia da história. Alguns acabaram tocados pela fortuna novamente, enquanto outros se perderam na imensa memória da brutalidade da espécie humana.

Nascida em Trieste, na fronteira da Itália com a Áustria, de uma família tradicional da região, ou, como dizia ela, "descendente de piratas e navegadores do fundo do Adriático", Wanda Svevo era uma mulher bonita, loira, com profundos olhos azuis, inteligente e culta, que falava seis línguas e era parente do grande escritor italiano Italo Svevo. Não se sabe bem quando chegou ao Brasil e por que veio parar em São

Paulo. Deve ter sido durante a Segunda Guerra, pois conhecemos um retrato seu, uma mulher jovem, feito pelo artista também refugiado Ernesto De Fiori, que morreu em 1945. Teve um filho, mas pouco se sabe dela antes de 1950, quando foi trabalhar no Museu de Arte de São Paulo (Masp), com Pietro Maria Bardi. A partir daí tornou-se um dos personagens mais conhecidos e queridos do meio artístico paulistano naquele tempo, tendo trabalhado ainda na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap) e como diretora de uma das primeiras galerias de arte moderna da cidade, a Ambiente, onde revelou artistas importantes como Fernando Odriozola, Raimundo Oliveira e Spacial. De onde vinha seu conhecimento de arte não se sabe, mas o fato é que foi uma grande incentivadora e amiga dos jovens artistas, uma profissional empenhada e comprometida com as organizações em que trabalhava, e, sobretudo, uma trabalhadora competente e preparada para as tarefas e os procedimentos necessários a essas instituições.

Convidada por Ciccillo Matarazzo a colaborar também com o Museu de Arte Moderna (MAM) e envolver-se especialmente com a organização das bienais, pois era uma mulher cosmopolita e com ligações profissionais em toda parte, em 1954 ela foi encarregada de organizar os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea do museu, que segundo ela era o lugar para "uma coleta contínua de dados, todo o conhecimento vivo da atualidade artística, não só em relação direta e imediata com a realização das bienais, mas ainda em um corolário à margem desses certames artísticos, na ordem de uma ligação com os acontecimentos paralelos, os museus, as exposições, as iniciativas que ocorrem no mundo das artes, no país e no exterior, e que possam interessar a nossa organização. (...) Em sentido amplo, os Arquivos não consistem, portanto, em colher e registrar os dados, mas em sistematizá-los, atualizando-os sempre, dando-lhes uma função a serviço da divulgação das coisas das artes, nacionais e estrangeiras, funcionando não só consultivamente, como na própria promoção dos esforços de divulgação e propaganda dos objetivos da nossa instituição (o MAM e a Bienal), particularizados em fatos artísticos, nomes e trabalhos, em intercâmbio cultural, numa ativa mediação entre os acontecimentos e o seu conhecimento, local e exterior".

Com o desligamento da Bienal do MAM e a criação da Fundação Bienal de São Paulo, em 1962, Wanda Svevo foi nomeada secretária executiva da nova organização, responsável direta pela organização das mostras bienais, em reconhecimento à sua competência, profissionalismo e dedicação. Infelizmente, quando viajava ao Peru, a serviço da 7ª Bienal, em 1962, morreu prematuramente em um desastre aéreo na cordilheira dos Andes. Como registrou o crítico Geraldo Ferraz por ocasião de sua morte, ela era a "imagem da dedicação" aos artistas, à Bienal e à arte, uma mulher comprometida com a difusão do conhecimento e o desenvolvimento do seu país de adoção. As premissas conceituais e programáticas delineadas por ela ainda orientam os trabalhos dos arquivos na Fundação Bienal, hoje nomeados Arquivo Histórico Wanda Svevo, uma afirmação e homenagem da importância de sua contribuição para consolidar a Bienal de São Paulo.

Ivo Mesquita
curador da 28ª Bienal



"Quando trouxeram o ateliê do Paulo Bruscky, que era muito vivo pela frequência de pessoas, para dentro do espaço da Bienal e chamaram aquilo de 'resgate', para mim foi mais uma taxidermia, um sequestro, uma demonstração de poder da instituição."

LÚCIA KOCH, artista

"Ser hippie foi a coisa mais linda que aconteceu na minha vida, uma ilusão de mudar a realidade. Assim foi. Depois todos batemos com a cabeça contra a parede, porque não foi possível mudar o mundo."

MARTA MINUJÍN, artista

"A geração de hoje não tem mais aquele horror à instituição. A gente, nos anos 70, tinha a idéia de criar um paraíso paralelo. Bom, a realidade está aí, não existe paraíso, só existe isso aqui, e agora? Tem que enfrentar a instituição e usá-la."

SUELY ROLNIK, psicanalista, pesquisadora e curadora

"É preciso saber lidar com o consumismo para chegar à arte."
SHEILA LEIRNER, curadora das 18ª e 19ª Bienais de São Paulo



"Acho que nessa discussão o problema é quem está falando com quem e quem está entendendo o quê. Um grupo entende bem como o mundo está operando, mas há um outro grupo muito maior que o debate não alcança."

ORIANA BADDELEY, teórica e historiadora da arte

"Eu penso na biblioteca como um aparato de significados, uma confluência de sentidos. A junção de duas idéias que forma uma terceira, como os ideogramas chineses, por exemplo. 'Memória' é a junção de 'escrever' com 'lembrar'."

ERICK BELTRÁN, artista

"Me parece que o desafio agora é instaurar a crise, e não ecoar a crise. Não há uma imagem desta Bienal, cada dia é um dia diferente aqui."

FELIPE CHAIMOVICH, curador da MAM-SP

"Textos e imagens podem ser alinhados à esquerda, alinhados à direita, ou justificados. Em epistemologia, a justificação implica o problema da verificação das justificativas para uma determinada crença ou proposição. O conhecimento é uma crença justificada."

ÂNGELA DETANICO & RAFAEL LAZN, artistas

"Eu me formei e moro no Recife, fora do eixo Rio-São Paulo. Lembro-me da sensação de angústia diante da super quantidade de informação a cada edição da Bienal, mas foi justamente esse efeito overdose, essa polifonia, que me deu bases para a arte contemporânea."

CRISTIANA TEJO, curadora e crítica de arte

"A ênfase na questão comercial vem deformando as instituições de arte. A Bienal não deveria legitimar o mercado, mas sim experiências criticamente relevantes. Por fim, ela não deveria reproduzir um comportamento que reduz a arte ao plano das conveniências."

MARIA BONDI, artista

"O futuro da Bienal passaria por reformas profundas na instituição, que dependem sobretudo da atuação de sua diretoria e do seu conselho, mais do que da curadoria."

"Estamos expandindo nossas aquisições para abraçar práticas mais ousadas." **TANYA BARSON**, curadora de arte internacional da Tate Modern, Londres

"A história se organiza por meio do que se exclui, e não do que se inclui. Através do que se perde, ou do que se deseja, porque se é perdido não há relato e não há História."

ESTRELLA DE DIEGO,
curadora, escritora e professora da Universidade Complutense, Madrid

"A Bienal é muito mais forte que o seu presidente."
JULIO LANDMANN,
diretor da
Wallerstein
Industrial e Comércio
Ltda. e ex-presidente
da Fundação Bienal
de São Paulo

"A discussão sobre arte está fora da pauta quando se discute exaustivamente questões de gestão."

ANA MARIA BELLUZZO,
crítica de arte,
historiadora e curadora

7
6.11.2008
Momento de "A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro"

8
22.11.2008
João Carlos Silva, um dos organizadores da Bienal de Arte e Cultura de São Tomé e Príncipe
Foto Amílcar Packer

9
13.11.2008
Suely Rolnik no auditório do Plano de Leitura
Foto Amílcar Packer

10
11.11.2008
O artista mexicano Erick Beltrán
Foto Mauricio Reugenberg

11
20.11.08
Os curadores Paula Werkenhoff (à frente)
e Moacir dos Anjos
foto Petricia Stevis

12 e 13
20.11.08
Cenas das conferências
foto Petricio Stavis

14
1.11.2008
O curador Michael Asbury
Srte Rogério Canella





"Precisamos buscar atualizar o passado sem historicizar o presente."
GLÓRIA FERREIRA, crítica e curadora independente

"Deveríamos reformular a conexão da Bienal com o edifício, pensar nela como um lugar sem lugar, um lugar temporário, um lugar discursivo."
ANA MARIA TAVARES, artista

"Se o projeto lida com processos e participação, se você não se engajar, as coisas não se desdobram. Vai estar sempre vazio para você, você não verá nada do que está aqui, só os fantasmas. É preciso algum esforço para ver. Às vezes precisamos esvaziar para poder enxergar."
UTE MEYER BAUER, curadora independente e diretora do Programa de Artes Visuais no Departamento de Arquitetura e professora associada no Massachusetts Institute of Technology (MIT)

"A Bienal era símbolo da autoridade do Estado e do prestígio nacional, e em outros lugares ela também tem alvos ideológicos."
ISOBEL WHITELEGG, historiadora da arte. Doutora em teoria e história da arte pela University of Essex

"A vocação da Bienal deve ser buscar reproduzir a complexidade da produção de arte naquele dado momento."
SERGIO SISTER, artista

"Quando eu era pequena, meu objetivo era ir para a lua. Eu só pensava nisso. Fiquei decepcionada que não tinha mulheres nem brasileiros na Nasa, aí percebi que não ia rolar. Eu nasci em 1961, e em 1963 já estava aqui rodando pela Bienal, que me apresentou um mundo bem mais real do que aquele da Nasa, um mundo de possibilidades que me influenciou muito depois como artista."
LEDA CATUNDA, artista

"Depois de visitar a última Bienal (27ª Bienal), saí com a impressão de que ela poderia pensar na possibilidade de chamar não só artistas, mas também profissionais de outras disciplinas para participar."
DANIEL SENISE, artista

VOX PO PU LI

Um apanhado de idéias discutidas nos encontros da 28ª Bienal

"O desafio da Bienal está em se amoldar ao tempo, como cultura, e resistir ao tempo, como arte. Se por um lado as instituições brasileiras são frágeis, por outro lado uma certa flexibilidade bem-vinda surge dessa fragilidade."
MIGUEL CHAZA, pesquisador do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política da PUC-SP

"Questões postas em 1951, data da primeira Bienal, ainda estão sendo desenvolvidas nesta Bienal, de formas modificadas inclusive pelo tempo."
MICHAEL ASBURY, curador

"Me deram mil pratas para estar aqui e pensar a Bienal, mas eu não quero chutar cachorro morto. O que eu tenho a dizer sobre a Bienal é isso [silêncio]."
JOSÉ RESENDE, artista

"A Bienal tem o desafio de manter vivas as tensões e cultivar, desde dentro, uma crítica institucional, momentos de auto-reflexão. Só assim o público poderá contar com a Bienal como um lugar de ambições transformadoras."
WALTER RIEDWEG, artista

"Somente o convívio prolongado com a arte contemporânea pode legar um contato de qualidade com essa produção. Para tanto, é preciso existir um setor educativo permanente na Fundação Bienal, um espaço estruturado que possa acumular conhecimento ao longo do tempo. Tal como existe hoje, a Bienal não realiza um processo de formação de público ampliado, mas só acrescenta ao público já iniciado."
DENISE GRINSPUN, gerente-geral do Instituto Arte na Escola

"Quando a 19ª Bienal abriu, à noite, ainda com tinta fresca no chão, eu fui direto à sala especial de Anselm Kiefer. Quando entrei, o chão estava uma cola, e as marcas dos meus sapatos ficaram lá. Foi uma relação pessoal que estabeleci com o espaço. Sugiro ativar este espaço e fazer uso do rico manancial da Bienal para além do período da exposição, sem com isso transformá-la numa espécie de agência de incentivo à arte no país, criando um lugar de incentivo à pesquisa, produção e residência para artistas, curadores, críticos, tal como ocorre, por exemplo, com o IASPIS, na Suécia."
MARCELO ARAÚJO, diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo



1
26.10.2008
Abraço coletivo após conversa entre a artista Marta Minujín e a curadora Inês Katzenstein
foto Amílcar Packer

2
30.10.2008
Instante da conferência "A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro"
foto Rogério Canella

3
14.11.2008
A curadora Ute Meyer Bauer
foto Amílcar Packer

4
12.11.08
Curadora e escritora Estrella de Diego
foto Amílcar Packer

5
13.11.2008
A curadora Ana Paula Cohen fala no seminário "História como matéria flexível"
foto Amílcar Packer

6
20.11.2008
No centro, a artista Adriana Varejão
foto Patrícia Stevis

EDITO RI AL

UMA AÇÃO, UMA EXPERIÊNCIA

Quando a palavra "crise" se repete de modo insistente, servindo para explicar o funcionamento ou o desajuste do mundo, é porque a primeira crise que se observa é de idéias. Toda crise carrega a sombra de uma repetição brutal, impedindo que se imagine uma alternativa – porque as formas de pensamento continuam as mesmas. Há crise na democracia, no sistema financeiro internacional, na moral, na cultura ocidental, na religião, nas metrópoles, na crítica ou nos recursos ambientais. E há a crise do circuito de grandes exposições de arte – que se multiplicam a cada instante, alterando a relação entre artistas, mercado e instituições. Nessa crise, as bienais sofrem por não entenderem mais a que servem (são mais de 200, distribuídas em várias partes do planeta) ou, o lado mais dramático da questão, a quem servem, criando um regime no qual toda energia se dirige apenas para uma estratégia de sobrevivência.

A 28ª Bienal de São Paulo – "em vivo contato" –, sob a curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, pertence a esse cenário, realiza-se sob esse mesmo contexto. Mas, ao mesmo tempo que o integra, coloca-se também na posição de observador e agente. Faz das questões em torno do papel das bienais uma ferramenta, e a história das bienais de São Paulo um campo no qual ocorrem diferentes reflexões: sobre a trajetória da produção artística brasileira a partir do aparecimento da Fundação Bienal, sobre a relação entre arte e consumo, sobre o diálogo entre produção nacional e internacional, sobre a memória e a imaginação coletiva, sobre os pontos de aproximação e distância entre a Bienal e a cidade.

São Paulo não é apenas o território onde a Bienal acontece. A Bienal é parte integrante do projeto de emancipação da capital paulista, que no início dos anos 50 (a primeira das bienais data de 1951) começa – a partir da intensificação da industrialização – a reconstruir a própria imagem, saltando de antiga província para o status de "a cidade que mais cresce no mundo", segundo o lema das comemorações do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo, em 1954. Este, o ano em que o Parque do Ibirapuera foi entregue à população, fazendo das construções do arquiteto Oscar Niemeyer um símbolo do processo modernizador, pretensamente impossível de ser abafado.

Para a 28ª Bienal, que segue deste domingo até 6 de dezembro – e este jornal, 28b, será editado durante esse período, dividido em nove partes, formando um registro dos acontecimentos e o catálogo da mostra –, o retorno ao início dessa história de 57 anos é um caminho para imaginar de que maneira intensas relações entre bienais e seus visitantes foram construídas, interrompidas e, em muitos momentos, jamais inteiramente realizadas. São Paulo e sua Bienal têm sido o epicentro de manifestações, embates políticos, projetos revolucionários, incessante produção intelectual e notáveis jogos de poder. Hoje, deter-se sobre essa construção de mais de cinco décadas não significa uma rendição à nostalgia – que dita ter sido o passado mais brilhante. O que se forma não são respostas para as sucessivas crises, mas perguntas que podem oferecer a possibilidade de que surja um pensamento renovado, com necessário frescor. O que é uma bienal de arte? O que é a Bienal de Arte de São Paulo em meio ao mercado e tantas outras bienais? O que é estar "em vivo contato"? Como se comporta esse campo ainda tão misterioso, a arte contemporânea, diante das novas surpresas da história? Permitir-se fazer essas interrogações é a proposta, e toda uma experiência.

Marcelo Rezende
editor-chefe

SEMPRE EM CASA

Por Ana Manfrinatto

Mário Rodrigues é gerente de Recursos Humanos e responsável pela manutenção predial da Fundação Bienal de São Paulo. Ele recebe a reportagem do 28b em sua sala, no 1º andar do edifício, em uma cadeira que, segundo ele, pertenceu ao próprio Ciccillo Matarazzo. A partir daí, tudo parece tomar dimensões maiores quando Mário começa a falar. Ele passou 16 dos seus 33 anos de vida trabalhando na Fundação.

Mário Rodrigues já sentiu a presença de espíritos no Pavilhão, declarou-se para Xuxa e organizou uma ala de funcionários da Fundação Bienal para um desfile de carnaval

Antes mesmo de a entrevista começar, ele conta que "já sentiu uma forte presença" do espírito de Ciccillo - "ou da Wanda Svevo, não sei" - enquanto estava no banheiro. "A descarga acionou sozinha e mentalmente eu desafiei o espírito a acioná-la de novo caso ele estivesse ali. Dito e feito, ela foi acionada mais uma vez", diz. Segundo Mário, os banheiros da Fundação são os lugares onde as pessoas mais vêem vultos e sentem as tais "presenças".

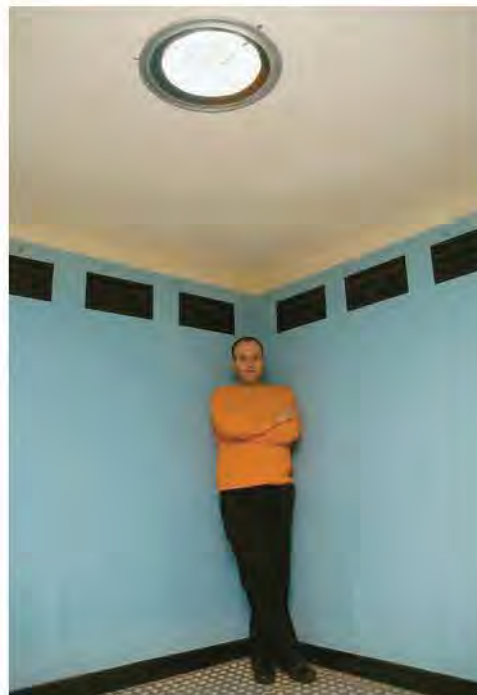
Nota-se que ele tem intimidade com o espaço. "Cuido deste Pavilhão mais do que da minha própria casa", conta. Há um certo orgulho em tudo o que fala. Desde que assumiu a manutenção predial, em 2003, Mário criou normas rígidas de fiscalização - "com direito

a punições" - para os inquilinos do prédio. Outra intervenção da qual se orgulha aconteceu na 26ª Bienal, quando decidiu pintar o banheiro masculino de azul e o feminino de rosa. "Também coloquei aroma de tutti frutti e uma repórter da revista IstoÉ escreveu um texto no qual disse ter sido levada ao banheiro pelo aroma que, aliado à cor da parede, remeteu-a à infância e à sensação de mascar um chiclete. Na matéria, ela dizia que a tal obra de autor desconhecido era a que ela mais havia gostado naquela Bienal", conta.

Ainda que enumere momentos de tensão vividos no edifício, os relatos de boas experiências superam as não tão boas assim. Um exemplo aconteceu entre os anos de 1995 e 1998, quando incomodado pelo fato de alguns funcionários não saberem assinar o próprio nome no holerite, Mário abdicava de sua hora de almoço para dar aulas de alfabetização, matemática, história, ciências e geografia. "Ao todo, 50 pessoas concluíram o curso e receberam certificados numa cerimônia na qual o então presidente Julio Landmann esteve presente", diz.

TRÊS MOMENTOS TENSOS VIVIDOS POR MÁRIO NO PAVILHÃO

1. Quando desabou um telhado na abertura da 24ª Bienal.
2. Na inauguração da 26ª Bienal, quando o esgoto do Parque entupiu e retornou ao Pavilhão, inundando o 1º andar. "O esgoto vinha como se fosse um tsunami. Mobilizei funcionários e monitores e, com panos e rodos, conseguimos conter a água."
3. Na inauguração da 28ª Bienal, quando Mário agiu "como um leão que defende o filhote" e chegou a rolar no chão com um pixador.



5.12.2008
Mário Rodrigues
no interior do
elevador do
Pavilhão da Bienal

foto Amílcar Paquet

Outras boas memórias são da São Paulo Fashion Week, "que eu acompanho desde a primeira edição, quando ainda se chamava Phytoervas Fashion", diz. Foi no evento que Mário conheceu as modelos Kate Moss e Naomi Campbell. Também foi nesse evento que ele pôde se declarar à sua musa de infância, a apresentadora Xuxa, na rampa do Pavilhão. "Eu disse 'Xuxa, eu te amo'. Ela me abraçou, me beijou e disse que estava velha porque um marmanjo como eu havia sido seu 'baixinho'", conta.

Mais uma boa memória data de 2005, quando a escola de samba Nenê de Vila Matilde dedicou seu desfile à Bienal de São Paulo. "Eu me ofereci para organizar a nossa ala, ensinar o samba-enredo e as coreografias para os funcionários", diz. Mário parece ter herdado esse espírito de organização e mobilização de sua mãe, dona de casa que vendia produtos Avon e organizava excursões para o litoral de São Paulo e para a cidade de Aparecida do Norte para ajudar o marido caminhoneiro no sustento dos filhos.

Sua infância, ele conta, foi muito humilde. Nascido no bairro paulistano de Vila Maria, Mário foi criado numa favela em Guarulhos e aos 8 anos começou a trabalhar numa quitanda para ajudar a família. Aos 17 anos, ingressou na Fundação Bienal de São Paulo como assistente de contas a pagar e, seis meses depois, foi convidado a assumir a gerência de Recursos Humanos. "Eu não sabia nada, mas me pagaram três cursos - de cálculos trabalhistas, administração de pessoal e recursos humanos - que eu cursei ao mesmo tempo", diz.

Mário aprendeu com um chefe a nunca confiar na memória. Por isso anota tudo em cadernos que são devidamente organizados em caixas-arquivo em seu escritório. São cerca de 20 cadernos universitários acumulados em seus 16 anos de Bienal. Em sua mesa, há duas fotos da filha de criação, Melissa, de 6 anos, e duas imagens de Nossa Senhora do Carmo e da Lapa. Na gaveta, coleciona fotos com os companheiros de trabalho e também algumas fotos do book que fez aos 14 anos quando ficou em 9º lugar num concurso de beleza realizado pela TV Bandeirantes. É mesmo como se ele estivesse em casa.

3º ANDAR PLANO DE LEITURAS

Um dos objetivos da 28ª Bienal é chamar a atenção para o Arquivo Histórico Wanda Svevo – o maior patrimônio da Fundação Bienal de São Paulo, a sua memória. A ocupação do 3º andar busca ativar essa história, sempre aberta a novas leituras e interpretações, fazendo com que cada elemento que a constitui revele sua potência transformadora no presente.

Nesse sentido, artistas que trabalham no limite entre realidade e ficção, entre construção de documentos e verdades instituídas, entre memória pessoal e história coletiva, foram convidados para desenvolver e/ou apresentar projetos que tragam à luz alguns aspectos da história da Bienal de São Paulo, vista por diferentes perspectivas.

BIBLIOTECA

A 28ª Bienal reuniu nesta biblioteca catálogos do maior número possível de bienais e exposições periódicas ao redor do mundo, para mostrar ao público visitante o volume de informação representado por mais de 200 bienais internacionais existentes atualmente. A videoteca integra a biblioteca, disponibilizando aos visitantes o registro dos acontecimentos e das palestras realizadas durante a 28ª Bienal.

CONFERÊNCIAS (AUDITÓRIO)

A plataforma composta de conferências, conversas e painéis propõe uma reflexão sistematizada sobre questões relacionadas à história e ao papel da Bienal de São Paulo, assim como sobre seu modelo de exposição. Ela se desenvolverá a partir de quatro grandes temas: 1. *A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro: memória e projeção*; 2. *Backstage*; 3. *Bienais, bienais, bienais...*; 4. *História como matéria flexível: práticas artísticas e novos sistemas de leitura*. Também faz parte dessa plataforma uma série de conversas com artistas que se relacionam com a história da Bienal de São Paulo (de 1951 a 2008).

2º ANDAR PLANTA LIVRE

Ao contrário das bienais anteriores, que transformaram todo o interior do pavilhão modernista em salas de exposição, desta vez o 2º andar está completamente aberto, revelando sua estrutura e oferecendo ao visitante uma experiência física da arquitetura do edifício. O termo "planta livre" refere-se ao conceito criado pelo arquiteto suíço-francês Le Corbusier, em 1926, para definir a área em que o uso de pilotis (colunas)

e de concreto armado permitiu que as paredes deixassem de ser usadas para sustentar os andares de um edifício.

1º ANDAR

Área com serviços de apoio ao visitante: informações, guarda-volumes, monitoria, ponto de encontro, além de um restaurante e uma livraria. No espaço estão instalados dois projetos de artistas participantes, realizados com um chaveiro e uma gráfica.

VIDEO LOUNGE

Apresenta uma seleção de vídeos históricos de performances, uma programação temática desenvolvida a partir de uma leitura sobre o trabalho dos artistas participantes da exposição, além de registros feitos durante conferências e apresentações da 28ª Bienal. O Video Lounge põe em movimento a noção de história, ao reunir material de diferentes naturezas e tempos (como documentos existentes e vídeos produzidos diariamente durante a mostra), para formar um grande arquivo de vídeos, apresentado ao público em três formatos: os nichos do Video Lounge (1º andar); as sessões de filmes e vídeos, no Auditório do 3º andar (às terças e domingos), e a Videoteca, que integra a Biblioteca (3º andar).

TÉRREO PRAÇA

A transformação do andar térreo do Pavilhão Cicillio Matarazzo numa praça pública, como no desenho original de Oscar Niemeyer para o parque em 1953, sugere uma nova relação da Bienal com seu entorno. Com programação intensa durante as seis semanas do evento, esse espaço abriga apresentações de música, dança, performance, cinema – sempre a partir de propostas que entendam a "praça" como um espaço de convívio coletivo e político na atualidade. A ideia é deixar entrar novos ares no edifício, consolidando a mostra como um espaço social temporário, gerador de uma energia criativa que contagia tanto os artistas quanto o público, reunidos para diversos acontecimentos.

POR TODA PARTE

Ao contrário das bienais anteriores, a 28ª Bienal de São Paulo propõe outra maneira de apresentar e ver arte contemporânea. Para tanto recorre a diferentes dispositivos de exposição e difusão para mediar de forma mais específica e próxima o contato do público com a informação e o conhecimento produzidos em um grande evento coletivo. Esta edição se organiza a partir dos seguintes componentes, distribuídos pelos quatro andares do Pavilhão da Bienal, no Parque Ibirapuera:

7.10.2008
Montagem da
28ª Bienal
de São Paulo

foto Antônia Pacheco

28b Sobre as fortes reações provocadas pela 28ª Bienal, diferentes forças se opuseram ao projeto, algo manifestado em artigos, críticas ou comentários. Qual seria a razão dessa tensão provocada pela Bienal?

I.M. Acredito estarmos assistindo a uma passagem, a mudança de geração. Parece haver um enfrentamento, um confronto geracional, porque há grupos que se sentem ameaçados pela possibilidade de existirem outros discursos, outras falas, modelos e padrões. Já vi acontecer antes. O que acho ter sido provocado pela 28ª Bienal, e a Bienal é a instituição mais importante para a arte contemporânea no país, ela instituiu um tipo de linguagem. Escolhemos essa produção, essa forma e essa linguagem. Está implícito nesse confronto que o que antes era dominante agora está fora. Gostaria de pensar que esta Bienal faz uma passagem, uma passagem geracional.

A.P.C. Sobre esse caráter consagratório da Bienal, não existe nenhuma outra instituição no Brasil com essa visibilidade, e por isso esse caráter, não apenas em relação aos artistas, mas em relação ao discurso. Isso faz com que várias forças sejam geradas. Não acredito que seja em relação ao projeto da 28ª Bienal, especificamente. São muitas forças, políticas, ideológicas, de poder, muitas vaidades e egos envolvidos, de todas as naturezas e em diferentes direções. Qualquer coisa feita aqui cria essa reação estrondosa. Mas nosso projeto nunca se propôs a ser consagratório, afirmando que arte contemporânea deva ser de uma determinada maneira. Não propomos um modelo, mas alguns formatos para o aqui e o agora, que poderiam funcionar ou não, são experiências – e, ainda que fossem reutilizadas, deveriam ser repensadas, transformadas de acordo com cada situação. Não é um modelo a ser repetido.

28b A 28ª Bienal não pôde ser enquadrada nos discursos sobre arte que acontecem no Brasil hoje, essa seria uma questão?

I.M. Acredito que a falta de um repertório para incluir algo novo é uma forma de reconhecer que se está perdendo alguma coisa, algo está mudando e não está sendo acompanhado, e daí vem o confronto: a luta para ganhar ou preservar

territórios. Quando você lê a frase de Lourival Gomes Machado, "em vivo contato", ele fala em colocar o artista brasileiro em vivo contato com a arte de seu tempo, ele delimitava ali um público da Bienal, digamos assim, um público artístico. Se naquele momento havia a necessidade de formar um público artístico, isso hoje está feito. Ampliar, sim, mas ampliar como? Quem chegará? Essas são as questões que se colocam agora.



5.12.2008
Uma relação do público com a instalação de Matt Mullican

Foto: Amílcar Packer



Os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen falam sobre a experiência, as reações

PONTO DE CONTATO

e o diálogo vividos na 28ª Bienal em sua relação com o público e a crítica

28b O quanto do projeto da 28ª Bienal se mostrou diferente da concepção que vocês tinham para ele antes da abertura?

11.11.2008
Grupo de visitantes participou da aula de dança com a companhia do coreógrafo Ivoaldo Bastos, no Pavilhão da Bienal.

Foto: Antenor Packer

Ivo Mesquita Evidentemente, do momento inicial até a realização há perdas e ganhos que são naturais do processo. No caso desta Bienal, o projeto em si – em sua configuração – atingiu as expectativas. Mas o que me surpreendeu (eu já imaginava que as reações seriam muito fortes, não foi essa a surpresa) foi o público. Eu tinha a imagem de que o público poderia rejeitar esta Bienal, mas o que se passou foi exatamente o contrário. Conversei com os educadores, que estavam muito perto nessa mediação entre o projeto e o público, e sei que houve um entendimento da proposta que o projeto fazia: a de um visitante autônomo, mais independente no espaço de exposição. Outra surpresa foi justamente também o modo como as pessoas ocupavam o Pavilhão da Bienal, como usavam o prédio. Pensei que isso pudesse se dar de maneira mecânica, mas os visitantes foram descobrindo o que era estar aqui. Nesse sentido, penso que a médio prazo, em duas ou três bienais, as pessoas começarão a debater o uso do espaço. Na mente de um curador, a exposição é sempre algo “parado”, você tem um desenho e pensa como tudo vai funcionar, mas é difícil imaginar aquilo sendo usado. No museu você tem o uso determinado do espaço, e na Bienal não é isso que acontece.

Ana Paula Cohen No meu caso, sempre penso na exposição sendo “usada”, talvez pelo perfil dos projetos que desenvolvo. Nelas há uma busca: conseguir com que o público seja parte da experiência proposta. Eu não tinha uma imagem, uma expectativa de como tudo deveria se passar na 28ª Bienal. Mas senti que funcionou dentro do que esperava do projeto logo no primeiro domingo, quando vi o Plano de Leituras (3º andar) repleto, as pessoas lendo, passando o dia, experimentando outro tempo. Esse era um dos objetivos daquele espaço. Propor uma desaceleração para lidar com práticas artísticas que não se resolvem em poucos minutos, nem se manifestam em apenas um objeto. Acho interessante, em qualquer projeto, o modo como podemos reunir pessoas e propor um pensamento que vai se transformando, na medida em que cada um o incorpora e passa a levá-lo para outros lados. Nesse sentido, também acho importante toda essa articulação em nome de algo que não está pré-definido. Há uma rede que vai se constituindo no tempo com essas diferentes vozes, inclusive a do público, e que traz um caráter geral do projeto.

Ele marca a entrevista. E desmarca. Quando marca de novo, às duas da tarde de um sábado no restaurante da 28ª Bienal de São Paulo, aparece acompanhado de três amigos. Senta-se e, sem cerimônia, pede um penne al pesto com guaraná e fica chocado ao saber que aquele lugar não serve frutas. "Mas aqui não é o país da fruta?", pergunta à garçonete. Fernando Alvim parece não ter tempo a perder. Como gosta de se definir, este angolano de 47 anos é um "artista total", e explica que rótulos do meio artístico como "curador" são pura balela: "Qualquer pessoa minimamente sensível pode ser artista. Assim como qualquer artista se cura sozinho no momento em que está escolhendo a melhor pincelada ou o ângulo de uma foto. O artista tem que ser autônomo", afirma.

Sobre a 28ª Bienal de São Paulo, Alvim diz que "não poderia deixar de vir até aqui num momento em que a crítica internacional está sendo tão severa com o evento". Explica sua vinda porque tem opinião própria e queria poder ver a exposição com os seus próprios olhos. Ele gostou do que viu. "Esta Bienal ganhou um público novo e se tornou a Bienal das pessoas, isso é fantástico. Sem falar que as pessoas entram nela pelo 'escorrega'. Isso é poético, não é?" São três horas. Fim da entrevista. Enquanto um amigo de Fernando paga a conta, ele tem que se dirigir ao auditório do Plano de Leituras (3º andar), onde participará da conferência "Bienais, bienais, bienais...: tipologias de bienais" ao lado de Gabriel Pérez-Barreiro (Bienal do Mercosul), Justo Pastor Mellado (Trienal de Santiago) e Richard Armstrong (Carnegie International).

É daí em diante que, com seu MacBook Air em punho, Fernando projeta alguns slides no telão e fala sobretudo sobre a sua experiência como responsável por conceber a Trienal de Luanda, que durou 14 semanas entre os anos de 2006 e 2007. "Esta Trienal é um acontecimento de preparação de plataforma, uma mostra que se voltou para si própria para mostrar o estado emocional angolano", diz.

Fernando nasceu em Luanda em 1963, e lembra que o ser humano chegou à lua em 1968 e que a Microsoft foi criada em 1975 para afirmar que a entrada na era digital aconteceu no mesmo espaço de tempo em que as nações africanas foram criadas. "Ou seja, a relação local com o global é intrínseca, de modo que tínhamos que criar novos sistemas.

29.11.2008
Fernando Alvim
fala no auditório
da 28ª Bienal
foto: Autum Sonnenstein



DEZ NAÇÕES ONDE FERNANDO ALVIM JÁ EXPÓS:

África do Sul
Bélgica
Brasil
Cuba
Espanha
Estados Unidos
França
Israel
Portugal
Senegal

PESSOA SENSÍVEL

Por Ana Manfrinatto

O angolano Fernando Alvim, criador da Trienal de Luanda, procura por um Brasil de frutas, uma ligação da era espacial com a África e por uma arte "total"

Acredito que arte e cultura pacifiquem o espírito de sociedades maculadas como a minha, porque geram reflexão e diálogo", fala

A Trienal de Luanda terá ao todo três edições, sendo que a primeira (e única até agora) recebeu mais de 40 mil visitantes, atendeu 100 escolas através do seu projeto educativo e envolveu o trabalho de uma equipe de 32 pessoas. "O evento foi realizado com dinheiro advindo da iniciativa privada e é totalmente independente do governo. Eu mesmo coloquei minhas economias, cerca de 500 mil dólares, neste projeto", diz ele.

Fernando tem um discurso apaixonado. Conta que é artista há 30 anos e que sempre viveu de sua arte. Que o ícone do jazz Miles Davis comprou três trabalhos seus e o indicou para os amigos. Que não se importa em investir dinheiro do próprio bolso em projetos culturais. Que sua relação com a Bienal de São Paulo é afetiva porque expôs na 24ª, em 1998. E que, por fim, os angolanos gostam muito do Brasil não somente por causa das novelas, mas também porque o país foi o primeiro a reconhecer a independência de Angola. E não pára por aí. Fernando viveu na Bélgica e criou o Camouflage, primeiro Centro de Arte Contemporânea Africana na Europa. Comandou, ao lado de Simon Njami, o projeto "Check List - Luanda Pop", que reúne trabalhos de cerca de 30 artistas africanos e foi apresentado durante a Bienal de Veneza. Também faz parte da Fundação Sindika Dokolo, cujo objetivo é criar mecanismos culturais, econômicos e políticos para o desenvolvimento da arte contemporânea africana - inclusive, a Fundação já conta com um escritório em São Paulo. Fernando Alvim, de fato, não tem tempo a perder.

O advento da arte moderna inaugura uma nova realidade para as práticas artísticas, uma vez que a obra de arte entra numa instância maior de circulação, que perpassa o mercado, e na qual o museu de arte transforma-se para receber uma nova produção. Esse momento coincide com o fenômeno da abstração na pintura, que vai ser regido por outros critérios: o artista, agora, ocupa-se de seu *métier* como linguagem. A pintura, por exemplo, deixa de ser uma "janela" através da qual nosso olhar se abre para a cena representada, e passa a ser o suporte bidimensional.

Em 1929, funda-se o primeiro museu de arte moderna do mundo, o MoMA, em Nova York, que viria a servir de modelo para os demais museus de arte moderna. Sua criação e interpretação de práticas artísticas modernistas estabelecem paradigmas novos para aquilo que consideramos arte. Eles acirravam a ruptura que as vanguardas haviam provocado com a tradição artística e colocavam a produção modernista num outro espaço: o museu de paredes brancas e, supostamente, neutras, que pareciam reforçar a impressão de uma autonomia da obra de arte em relação às demais instâncias da vida – como se o artista e seu trabalho não estivessem imersos num contexto preciso e que a abstração pudesse ser entendida como uma linguagem universal. A designação daquilo que chamamos de arte, então, modifica-se mais uma vez: não estamos mais falando de Belas-Artes, mas sim das Artes Plásticas.

Nos anos 1960, os artistas tomam consciência de que a arte constitui um sistema de circulação de objetos e idéias, por assim dizer, que tem de ser validado pelas instituições, pela crítica e pelo público. Isso vai se desdobrar nas vertentes conceitualistas da arte e gerar o que, a partir do final da década de 60 e início dos anos 70, ficou conhecido entre os críticos como o campo expandido da arte. Daí a origem de formas novas de manifestação artística, como a instalação, a performance e o vídeo. É o momento também da incorporação da fotografia pelo museu de arte moderna, bem como do engajamento de artistas e grupos de artistas em movimentos sociais emergentes. A necessidade de criar novas formas de fazer arte, e a incorporação de linguagens que tradicionalmente estavam fora do campo da arte, está diretamente ligada a esse novo contexto. No momento em que, especificamente no campo da arte, coloca-se em questão sua definição, e em que os artistas passam a utilizar-se de outras linguagens (que não a da imagem), estamos falando em arte contemporânea. Não cabe mais falar em Artes Plásticas e passamos a falar em Artes Visuais, porque as práticas artísticas não tomam mais por critério a exploração formal, por via da abstração. O final do século 20 também nos colocou outro problema: a imagem não é mais um suporte privilegiado da arte, uma vez que o mercado, os mecanismos de reprodução e mesmo a tecnologia e a ciência também fazem uso da imagem e geram discursos a partir dela. Em meados dos anos 90, especialistas da história da arte vão falar em Estudos da Imagem ou Estudos Visuais, pois

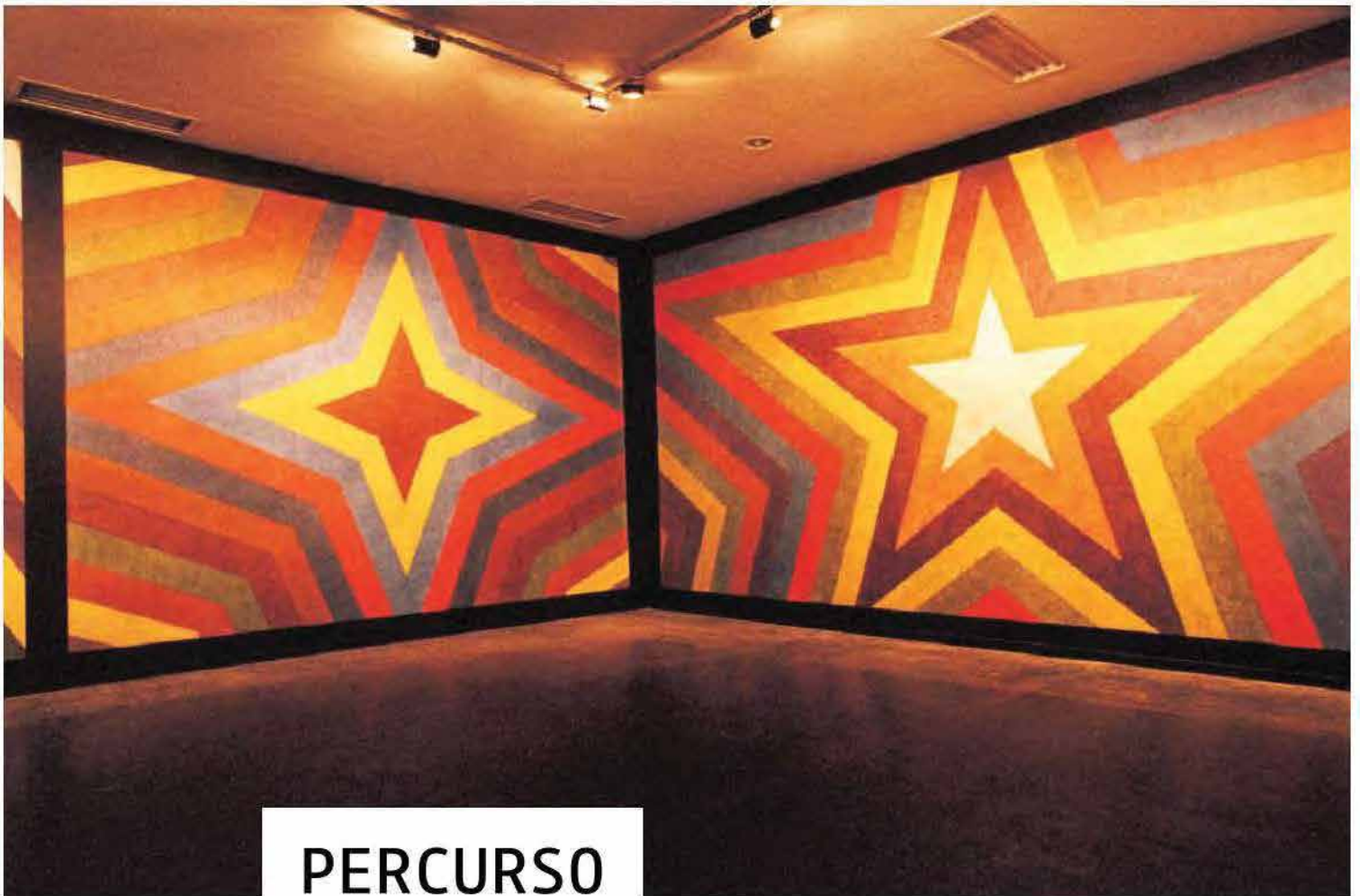
o mundo se confrontava com outro tipo de produção de imagens, também detentoras de um conhecimento/discurso, e que por vezes se apropriava do discurso artístico com outro fim. Ademais, falamos agora em dinâmicas sociais, políticas, econômicas e culturais globais. No caso da arte, há uma instância de circulação de obras de arte e artistas, bem como discursos críticos de proporção global. Um aspecto que parece ser muito próprio desse momento é justamente um boom de mostras do tipo bienal no mundo.

As práticas artísticas recentes parecem ter inaugurado outro modo de produção, que não resulta naquilo que entendemos por "obra de arte". Alguns críticos vão falar em "projeto de arte", pois ele por vezes empresta a forma de uma proposição, que se desdobra ao longo do tempo. Em seu desdobramento, pode adquirir novas formas, apropriar-se da linguagem escrita, do formato biblioteca ou coleção (ou arquivo), ou de formas de oralidade, além de estabelecer colaborações entre músicos, bailarinos, cantores, cientistas, filósofos etc. Se parecemos sair do campo da estética (percepção "dos sentidos"), os "projetos de arte" nos instigam a refletir sobre conteúdos e formas, cuja associação já é tão consolidada que nos

esquecemos de que são postulados ou noções construídas a partir de uma visão de mundo. Mais do que nunca, a arte hoje cumpre seu papel de produtora de conhecimento, e o que talvez a defina como um campo específico não tem tanto a ver com as linguagens que utiliza, ou com os suportes originados dentro das práticas de artistas. Ela advém do fato de suas proposições nos apresentarem questionamentos em aberto. O importante é criar por hábito "frequentar" a arte. Nessa "frequentação" é possível, aos poucos, construirmos uma reflexão sobre o mundo, sobre a humanidade. É também nela que somos capazes de exercitar a sensibilidade, finalmente entendida como aquela parte da inteligência humana que guarda seu mistério, mas que nos torna seres humanos por isso mesmo.



ANA GONÇALVES MAGALHÃES é historiadora da arte e professora da Divisão de Pesquisa: Teoria e Crítica do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP).



PERCURSO A DOIS

Por Ana Gonçalves Magalhães

1996
Instalação
de Sol Lewitt
na 23ª Bienal

foto: Arquivo Histórico
Wanda Suevo

8.11.2008
No página ao lado,
performance
de Vasco Araújo
na 28ª Bienal

foto: Patrícia Soares

Não há quem duvide que arte – ou artes visuais, para usar uma expressão do meio especializado – é aquilo que se produz em pintura, escultura, gravura e fotografia. Hoje, linguagens como as do vídeo e da performance ou da instalação também são próprias daquilo que comumente chamamos de “arte”, e foram legitimadas pelo seu ingresso no museu de arte. Essa instituição, datada do período da Revolução Francesa, reflete uma das características da sociedade moderna e evoluiu na tentativa de dar conta de novas práticas artísticas que

surgiram e que, por sua vez, foram tomadas como paradigmas para novas reflexões sobre a arte. Instaura-se, desse modo, uma dinâmica em que a arte tem um campo delineado. Fazem parte desse campo o artista, a obra de arte, a instituição artística, o crítico de arte e o público (espectador das obras). É em torno desses cinco elementos e dos debates gerados em seu interior que podemos chamar alguma coisa de “arte”.

Num primeiro momento (século 16), a pintura, a escultura e a arquitetura passam a ser conhecidas como as “artes do desenho”. Esse foi o passo mais importante tomado pelos artistas da época para a constituição de um campo próprio da arte. As artes do desenho começavam a se afirmar como mais do que simples conhecimento técnico, e davam ao artista o status de um indivíduo cuja prática era produtora de saber e expressão da *Idea* (projeto, conceito).

Na segunda metade do século 18, vê-se o surgimento de duas disciplinas no interior da academia que se dedicariam ao estudo da arte: a estética e a história da arte. No campo dos debates sobre a estética, forma-se um novo conceito de arte, o das Belas-Artes – ainda, a pintura, a escultura e a arquitetura –, que tinha por razão de existir a expressão do Belo (expressão da *Idea*). A boa obra de arte, então, media-se por sua capacidade em manifestar o Belo por meio do bom uso da perspectiva, do arranjo equilibrado da composição, da aplicação harmônica de cores, da dosagem justa de contrastes entre luzes e sombras, tudo isso para melhor representar as grandes narrativas da história, de sentido moral.



NÃO É
CINEMA,
NÃO É
VÍDEO
NEM
TELEVISÃO

10.11.2008
Interior da Casa
Modernista de
Gregori Warchavchik

Foto Antenor Packer

"Raras vezes foi notado que a ingênua relação do ouvinte com o narrador é controlada pelo interesse em reter o que é contado. O ponto crucial para o ouvinte sem preconceitos é garantir a possibilidade de reproduzir a história. A memória é a faculdade épica por excelência".
"O Narrador" (1936), Walter Benjamin

O projeto Capacete trabalha com o conceito de "loop" e promove uma experiência a partir da exibição de trabalhos dos artistas Rodney Graham, Harun Farocki, Raimond Chaves, Wendelien van Oldenborgh e Kasper Akhøj Pederson

Certa vez, o filósofo alemão Walter Benjamin chamou o cinema de psicanálise das imagens. Ambos, psicanálise e cinema, se desenvolveram e se tornaram populares na mesma época. Sob um ponto de vista simplista, tanto a psicanálise como o filme narrativo de ficção se apóiam nos mesmos mecanismos. Na psicanálise, o paciente, livre das limitações racionais da vida cotidiana, escreve o roteiro para suas imagens em um processo de memória, ficção, construção, contradição, sofrimento e imaginação; apresenta esse filme de sua vida ao analista, seu exclusivo, porém, atento público.

Os filmes são imagens memoráveis baseadas tanto na imaginação como em eventos reais; são imagens de experiências traumáticas ou apenas ilusões. O que quer que sejam, serão sempre imagens mentalmente construídas. O cineasta Orson Welles, em famosa entrevista publicada em junho de 1958 na revista francesa *Cahiers du Cinéma*, ao falar sobre a televisão, exemplificou como podemos pensar os diferentes modos de linguagem audiovisual: "É uma forma maravilhosa na qual o espectador está a apenas dois metros da tela e o conteúdo não assume forma dramática, mas narrativa. A televisão não é plástica em sua forma, mas nas idéias que pode transmitir. A televisão é o meio expressivo ideal para o narrador. Em comparação ao cinema, pode-se dizer dez vezes mais em dez vezes menos tempo, pois se fala para poucas pessoas e, principalmente, direto aos ouvintes. O filme encontra um valor real pela primeira vez na televisão, descobre sua função verdadeira porque o que transmite, como meio, é mais importante do que aquilo que mostra. Portanto, na televisão as palavras já não são mais as inimigas do filme. O filme somente ajuda as palavras, já que a televisão nada mais é que uma rádio ilustrada".

Quando lhe perguntaram se o público se mantinha tão alerta diante da televisão quanto no cinema, Welles respondeu: "Se mantém mais alerta, pois está ouvindo e não assistindo. O telespectador escuta e não escuta; se estiver apenas ouvindo, então fica muito mais alerta do que quando está no cinema, pois o cérebro está mais ocupado em escutar do que em assistir. Temos que pensar enquanto escutamos; o assistir é uma experiência sensorial mais bonita, pode ser até mais poética, mas o papel desempenhado pela atenção é secundário".

Walter Benjamin observou que "um homem escutando uma história está acompanhado do narrador". Ele argumentava que a habilidade de trocar experiências – a qual depende da narração de histórias – era ameaçada pelas estruturas sociais e pelas tecnologias que dominavam a Europa depois da Primeira Guerra. Formas de arte como a novela criaram mais e mais distância entre o narrador e o ouvinte. Lutando contra as implicações da reprodução mecânica da arte (fotografia e filme), Walter Benjamin comenta: "A presença do original [trabalho de arte] é o pré-requisito para o conceito de autenticidade". Nossa idéia de autenticidade se expande a novos limites quando nossa maneira de contar histórias é mediada pela internet – ambiente no qual uma imagem é vista em múltiplos lugares ao redor do mundo no clique de um botão.

A 28ª Bienal se propôs ao questionamento do conceito de Bienal, voltando-se à história e discutindo sua importância e futuras intenções num mundo impregnado por propostas similares. E faz isso, entre outras coisas, ao convidar artistas que investigam arquivos históricos; ao expor trabalhos históricos importantes e ao transmitir uma manifestação vigorosa deixando o segundo andar do Pavilhão da Bienal completamente vazio, contando-nos uma história. Nesse sentido, Capacete, como organização convidada, se propôs a discutir o conceito psico-histórico da "sequência fechada" por meio de projetos específicos de

artistas que investigaram não apenas o efeito técnico do "loop", técnica que aparece em *Vexation Island* (1997), de Rodney Graham, como a reutilização de imagens encontradas, a exemplo de *Schnittstelle* [Interface] (1995), de Harun Farocki, e também em ações performáticas e projetos de Kasper Pederson e Raimond Chaves. A história como efeito de uma "sequência fechada".

Capacete não está interessado em investigar o simples efeito técnico do "loop" [sequência de imagens que se processam ininterruptamente; a condição para sua interrupção não é definida; as imagens retornam sempre ao ponto inicial, em um caminho circular], amplamente utilizado em exposições no mundo todo. O projeto procura interpretar o "loop" por meio de diferentes ações sob a forma de distintas exposições espalhadas pela cidade de São Paulo, incluindo o próprio Pavilhão da Bienal. Assim, cria uma investigação mais abrangente sobre a percepção que temos a respeito da nossa história e do seu constante movimento de ir e vir, como em um eterno "loop". O que propomos é dar ao narrador e ao artista o seu conceito de autenticidade.

Estamos cansados de saber que qualquer um de nós já foi invadido pela imagem e que disso não temos como escapar. O ponto não é fugir dela, mas escapar dos seus conteúdos criando, desta forma, o seu conteúdo desesperado, já que não é do excesso de imagem que devemos nos esconder, mas da falta de conteúdo que o seu excesso tem provocado.

Cinema Capacete integra os projetos especiais elaborados pela 28ª Bienal, e conta com o apoio da Generali Foundation Collection, Viena, e da 303 Gallery, Nova York.

Todos os eventos são gratuitos.

Serão servidos petiscos.

1

CASA MODERNISTA DE GREGORI WARCHAVCHIK NO PARQUE MODERNISTA

com Kasper Pederson e Raimond Chaves

dias 26, 27 e 28 de novembro

horário 19h

onde Rua Santa Cruz, 32 (Vila Mariana)

A sala comporta apenas 30 pessoas por dia. Por isso, pedimos aos interessados que retirem os convites gratuitos na própria Bienal (Parque do Ibirapuera) na semana do evento (25 a 28 de novembro), no balcão de informações.

2

SALA DE CINEMA RESERVA CULTURAL

com Wendelien van Oldenborgh

dias 25, 26 e 27 de novembro

horário das 14h às 19h com sessões a cada hora

onde Av. Paulista, 900

3

PRAÇA DO PAVILHÃO DA BIENAL

com Harun Farocki e Rodney Graham

dias 28, 29 e 30 de novembro

horário das 10h às 22h

onde Parque do Ibirapuera

MÁRIO PEDROSA



Mário Pedrosa em 1963; arte e revolução como princípio

foto: Arquivo Wanda Svevo

pelo bem-estar mental e físico desse eminente brasileiro". O presidente era o general Emílio Garrastazu Médici, e Pedrosa tinha 72 anos. Esse foi apenas um dos episódios de uma trajetória – do seu nascimento em Pernambuco, em 1900, até a morte em 1981, no Rio de Janeiro – composta de ativismo político, crítica, exílio, arquitetura, viagens, arte e uma estreita relação com as bienais de São Paulo.

A história de Pedrosa se liga aos acontecimentos políticos mais importantes do país e ao modo como a arte brasileira passou a pensar sobre si mesma no século 20. Na década de 70, quando a carta foi enviada, o Brasil vivia o endurecimento da ditadura militar, mas ele tinha já sido um alvo para o Estado. Foi acusado por difamação ao relatar em seus encontros fora do país os casos de tortura ocorridos nos órgãos de repressão brasileiros. Na verdade, desde a década de 30, Pedrosa passava por situações semelhantes, no governo de Getúlio Vargas. No período, ele se colocou na posição de um ativista em nome do socialismo, e começava, em artigos na imprensa, a refletir sobre o conteúdo social na arte. Assim, aproximava suas duas preocupações: vanguardas artísticas e revolução. Pedrosa via a arte moderna e as transformações políticas como duas partes do mesmo todo.

suprematismo e construtivismo da primeira fase da Revolução Russa de 1917. O que terminou não sendo realizado, porque a União Soviética não enviou as principais obras do período. Mas a Bienal de Pedrosa mostrou ao público brasileiro trabalhos vindos de países do bloco comunista: além das repúblicas soviéticas, Hungria, Romênia, Bulgária e Cuba, este último país presente com uma delegação composta de 41 artistas. Ao lado dessa produção, a arte aborígene da Austrália, a história da caligrafia japonesa e a exibição de reproduções de afrescos indianos. Ao crítico brasileiro interessava não apenas mostrar obras, mas refletir sobre as circunstâncias e origens da produção artística. Um modo de olhar para a frente tomando de impulso o que foi deixado como herança.

Em Cabo Frio, fevereiro de 1970 (nove anos após a 6ª Bienal e dois antes da carta em seu apoio), Pedrosa redigiu um texto sobre as bienais de São Paulo, "A Bienal de cá para lá". No trabalho, fez uma extensa análise das circunstâncias econômicas, políticas e sociais que determinaram o surgimento da mostra e a produção de gerações de artistas e críticos. Ele procurou um contexto para tudo aquilo que acontecia; encontrou relações de força, poder, a economia e o fluxo de tensão permanente entre opressores e oprimidos, e pensou a arte sempre diante dos desafios que ela encontra. No parágrafo final, sua atenção se voltava para o "exercício experimental da liberdade", ações que vivenciou. Terminou projetando uma ideia para o futuro: "[Artistas] não fazem obras perenes, mas antes propõem atos, gestos, ações coletivas, movimentos no plano da atividade – criatividade (...). Em face dos prodigiosos produtos da arte e da cultura de massas, a despeito de seus poderes contagiantes, são aquelas experiências que pensam; elas é que estão no fundo mudando a figura da arte, a natureza da arte, o papel, a finalidade da Arte, e talvez mesmo, pondo em questão o seu sobreviver numa civilização em naufrágio, num mundo em vias de transformações imprevisíveis".

Em 9 de março de 1972, o jornal *The New York Review of Books* publicou uma carta assinada por 38 artistas (Picasso, Alexander Calder, Max Bill e Henry Moore estavam no grupo) e esses foram os termos: "Carta aberta ao Presidente do Brasil. Nós, os intelectuais e artistas que assinam essa carta, recebemos com indignação e apreensão as notícias de ordem de prisão por motivos políticos, feita por seu governo, contra o ensaísta e crítico Mário Pedrosa (...) nós o consideramos responsável

Em 1961, Mário Pedrosa assumiu a direção artística da 6ª Bienal de São Paulo, após ter sido nomeado diretor do Museu de Arte Moderna da cidade (MAM-SP). O evento completava uma década de criação, e a atmosfera era de liberalização do potencial da produção artística, no sentido político e formal. Em plena Guerra Fria, seu desejo era montar uma grande mostra do

MARIA MARTINS

Por Raul Antelo

A Bienal, para muitos paulistanos, é um lugar. Fica no Ibirapuera. Mas a Bienal não é um lugar, ela tampouco se encontra no espaço. Ela é uma história e se entende como processo. Maria Martins, que ajudou a fundá-la, ilustra muito bem esse percurso, que é também o de sua estética.

Filha de um político republicano, João Luiz Alves, e afilhada de Euclides da Cunha, Maria, que nasceu em Campanha, Minas Gerais, por volta do 1900, deve ter ouvido o padrinho defender a tese de que a escultura não era determinada pela simultaneidade representativa – compartilhada aliás com a pintura –, mas obedecia à sucessão rítmica, comum à poesia ou à música. A menina aprendeu, logo no berço, que a escultura é uma questão de duração ou *retard*, um interregno, um *vir fora de tempo*, que não se define tanto pela supremacia do gênio do artista, e sim pelo trabalho de colaboração cultural coletiva.

O valor da obra de Maria se capta, assim, no anacronismo. Gilberto Freyre reconhecia, não só na artista, mas também na pessoa chamada Maria Martins, o poder de fazer *parar o tempo* para preservar seu encanto singular. E Antonio Callado, ao resenhar a obra da artista pela primeira vez, na revista londrina *The Studio* (1943), viu nela a emergência da moderna escultura brasileira, corajosa e experimental. "*Nothing stable, nothing definite. Nothing cold and eternal. Movement, creation, dynamism*" (Nada estável, nada definitivo. Nada frio e eterno. Movimento, criação, dinamismo). E isso, para o autor de "*Quarup*", nos levava a lembrar das borboletas, as mesmas que a própria Maria realizaria como escultora-ourives, mas as mesmas, também, que o historiador e filósofo francês Georges Didi-Huberman associaria à lógica da imagem:

A noção não é fortuita, porque a escultura ativa a genealogia das forças, donde o que nela conta é, a rigor, a vibração (a onda, a dobra) de uma poderosa dinâmica das paixões. Nas páginas de "*Ásia Maior: o planeta China*" (1958), a própria Maria celebraria mais uma borboleta, a do neutro ou eterno retorno, ao escrever: "Um dia sonhei, eu, Tchouang Tseu, que era borboleta, e voava daqui, dali, como uma verdadeira borboleta. Seguia consciente meus caprichos de borboleta, inconsciente de minha condição humana. De repente despertei, aqui estou deitado, eu mesmo, de novo. Agora, já nem sei mais ao certo se era um homem que sonhava ser borboleta, ou se sou uma borboleta que sonhou ser homem. Entre o sonho e a realidade, segundo Tchouang Tseu, difícil é distinguir onde um começa e outro termina, e acrescentou: existe um sonho que nos espera a todos nós e então, só então, saberemos se sonhamos um grande sonho".

Casada com um diplomata, Carlos Martins Pereira e Souza (1884-1964), Maria viveu em Quito, Paris, Copenhague, Tóquio, Bruxelas. Estudou escultura na França, com Catherine Barjanski, e na Bélgica, com Oscar Jespers, assim como aprofundou, no Japão, seu conhecimento de zen-budismo. Entre 1939 e 1948, o casal residiu em Washington, como embaixadores do Brasil. Maria conheceu e frequentou, nos Estados Unidos, artistas como Jacques Lipchitz, Mies van der Rohe, Philip Johnson, Amédée Ozenfant, Rufino Tamayo, Chagall, Mondrian e André Breton. Integrou-se, então, ao grupo surrealista de Masson, Tanguy, Matta, Max Ernst e Marcel Duchamp, artista este com quem manteve uma relação amorosa bastante duradoura. Assim, em 1960, Maria participa, com "*L'Impossible*", da exposição "*Surrealist Intrusion in the Enchanter's Domain*", com curadoria de Breton e cujo catálogo foi assinado por Marcel. Maria Martins inspirou, de fato, várias das obras de contato de Duchamp, como "*Prière de toucher*", mas, em particular, a derradeira, "*Étant donnés*", cuja figura feminina foi modelada, precisamente, sobre o corpo de Maria.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) organizou, em 1950, a exposição "*Maria: esculturas*". A artista logo se incorporou à diretoria do MAM e colaborou ativamente na organização da 1ª Bienal, em que recebeu o segundo prêmio de escultura. Em 1955, por ocasião da 3ª Bienal, obteve a distinção de melhor artista nacional, e em 1956 ganhou retrospectiva no MAM do Rio de Janeiro. Em 1965, Maria apresentou duas peças, a "*Árvore da vida*" e "*A grande serpente*", na exposição "*Surrealismo e arte fantástica*", na 8ª Bienal de São Paulo. Seria sua última participação na mostra.

O crítico Geraldo Ferraz considerava Maria Martins o melhor aprofundamento da pintura antropofágica de Tarsila, particularmente em seu aspecto erótico e reivindicatório do informe, captado em sua dimensão agarrada e tensa. Nessa *Nachleben* ou sobrevivência da imagem primordial, que perdura na figura, reencontramos um conjunto de conceitos ativados por Nietzsche, em sua filosofia, e não menos por Freud, na psicanálise: latência, repetição, regressão, repressão. Não em vão, St. John-Perse dizia que, para Maria, "*la vie est toute re-création*" (a vida é toda re-criação).

Numa conversa com Clarice Lispector, Maria confessa que seu método escultórico se baseava em um processo vindo do antigo Egito. "É cera de abelha misturada com um pouco de gordura para ficar mais macia. Ai você vai ao infinito porque não tem limites". E essa potencialização da linguagem ao infinito acabava transformando o vácuo de cera em modelagem de bronze, "líquido como uma chama e que toma a forma que a cera deixou". A modelagem em cera de Maria contém, portanto, todos os paradoxos do neutro e do anacronismo: ela é, enquanto objeto, suspensão da força, na medida em que, apesar dos entraves, o movimento flui ao menor contato do corpo; como desejo, ela manifesta, porém, a própria violência extática do informe. Ela é suspensão do imperativo da forma e, enquanto *imago*, dissolução da própria imagem como matéria votiva. Desconstrói, de fato, uma perspectiva acerca da história da arte, concebida como evolução beata, etnocêntrica e ingenuamente otimista, o que põe a nu o autêntico fantasma do conceito de arte pura: a pungência do real na história.

Maria Martins morreu no Rio de Janeiro, em 1973.

Maria Martins durante a abertura da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1951.

Foto Arquivo Histórico Nando Sreva



RAUL ANTELO
é professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

LOURIVAL GOMES MACHADO

Por Ana Cândida de Avelar

O tema da Bienal de São Paulo deste ano, "Em vivo contato", é um trecho do texto escrito pelo crítico de arte e diretor-artístico da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), Lourival Gomes Machado, para o catálogo daquela mostra, em 1951. Aquele evento se tornaria, alguns anos depois, a Bienal de São Paulo. No texto, o crítico estabelecia os objetivos da exposição que ajudou a conceber: promover o convívio, ou seja, "o vivo contato", da arte brasileira com a internacional e conquistar espaço para São Paulo na cena artística mundial.

Gomes Machado era um intelectual extremamente ativo no meio artístico brasileiro desde os anos 40. Na época da criação da Bienal, o crítico paulista era diretor do MAM de São Paulo, assumindo o cargo em 1949, logo após a saída do crítico belga Léon Degand, primeiro diretor do museu. Gomes Machado era também professor de Ciência Política na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), e, pouco tempo depois, viria a dar aulas de História da Arte e Estética na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da mesma universidade. Ainda participou da renovação do currículo desse curso durante a década de 60. Como crítico, publicou artigos em jornais e revistas paulistas especializados em arte, além de capítulos em livros e catálogos de exposição.

Na década de 40, formou-se em dois cursos na USP, Direito e Ciências Sociais. Este último cursou junto dos amigos Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza, Décio de Almeida Prado, Paulo Emílio Salles Gomes, entre outros. O grupo uniu-se a Alfredo Mesquita, da família proprietária do jornal *O Estado de S. Paulo*, e criou a revista *Clima*, cujo primeiro diretor foi Gomes Machado. No primeiro número da revista, o escritor Mário de Andrade demonstrava seu apoio ao grupo publicando o artigo "Elegia de Abril".

Os idealizadores da *Clima* pretendiam renovar a maneira de se fazer crítica no Brasil, unindo o rigor acadêmico ao estilo ensaístico, com uma linguagem bastante acessível. Lá estabeleceram qual seção caberia a cada um: Gomes Machado ficou responsável pelas críticas de artes plásticas; Antonio Candido escrevia sobre literatura; Almeida Prado tratava de teatro e Salles Gomes, cinema. Mais tarde, todos eles vieram a ser professores da universidade na qual se formaram, além de críticos renomados.

Na mesma década, Gomes Machado publicava *Retrato da Arte Moderna no Brasil* (1947), um ensaio premiado sobre o modernismo paulista e a Semana de Arte Moderna de 1922 – foi ele o pioneiro entre os colegas a publicar um trabalho sobre o modernismo e a tornar-se crítico da grande imprensa, atuando nos jornais *Folha da Manhã* e *Folha da Noite*. Em 1953, escreveria *Teorias do Barroco*, um balanço crítico dos trabalhos de vários autores que trataram do tema, como Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, Alois Riegl e Arnold Hauser, entre outros.

ANA CÂNDIDA DE AVELAR

é doutoranda em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP) e mestre em Literatura Brasileira pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). Também é pesquisadora da Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais.



Lourival Gomes Machado, na década de 50

Foto Arquivo Histórico Nanda Sreva

O crítico tornou-se responsável, a partir de 1956, pela seção de artes plásticas do Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*. Nesse suplemento, Gomes Machado publicava artigos críticos sobre temas variados – a própria Bienal, arte moderna, barroco mineiro, Renascimento, Concretismo e Neoconcretismo, crítica de arte, entre inúmeros outros. Além disso, era ele quem dava a palavra final na escolha das ilustrações da capa e da terceira página – nesta, desenhos e gravuras eram encomendados para acompanhar contos e poemas. Outros críticos, como Mario Pedrosa e Geraldo Ferraz, também publicaram textos na seção de artes sob responsabilidade de Gomes Machado.

Em 1959, Gomes Machado dirigiu a Bienal pela segunda e última vez. Porém, mesmo quando não atuava na direção, o crítico participava do evento como membro do conselho de administração, do júri de seleção e do conselho e comissão artísticos. Os estudos sobre o barroco mineiro levaram Gomes Machado a organizar, em 1961, a exposição "Barroco no Brasil", no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado.

Ao deixar o Suplemento, Gomes Machado transferiu-se para Paris, onde assumiu o cargo de diretor de Assuntos Culturais da UNESCO, em 1962. Quando trabalhava em Milão, na campanha de preservação dos monumentos e obras de arte de Veneza e de Florença, morreu subitamente em 17 de março de 1967, aos 49 anos. Em 1969, foi publicado o livro *Barroco mineiro*, uma coletânea póstuma de artigos do crítico que ainda hoje é referência fundamental em cursos de História da Arte no Brasil.

EDITO RI AL

INSTÁVEL

Olhando ao redor, no parque, pela cidade, entre passeios ou exposições, o panorama descrito pelo alemão Nikolaus Hirsch parece dramático: "Tudo se tornou um produto. Cada gesto, e cada aparentemente insignificante objeto. A mercantilização continua sem ser desafiada. Operar fora dessa lógica tem se tornado incrivelmente difícil. Resistência, agora também um paradigma da indústria cultural, parece fútil. Seria mais interessante mergulhar num mundo de produtos e investigar a genealogia de um produto: De onde veio? Como é vendido? Quem o fez? Quem o possui?"

Hirsch é um arquiteto interessado (e preocupado) com as transformações críticas pelas quais tem passado o espaço: aquele onde se vive, se habita, se constrói. O espaço estaria atravessando intensas e poderosas mudanças. Melas, fronteiras são criadas dentro de uma mesma cidade, entre grupos divididos cultural ou economicamente, enquanto a distância com o mundo diminui e se cria um espaço "coletivo" gerado pelas novas tecnologias, um território sujeito às mais diferentes formas de contaminação. Nesse contexto, sobre a arte e os lugares onde é exibida, Hirsch se volta também para o desafio, a contradição: "Com a necessidade de conservar os objetos de arte, o museu tem geralmente a tarefa de proibir as condições cotidianas normais do ambiente exterior. O museu tem a incomum tarefa de 'congelar' a condição ideal de um objeto. Para a eternidade, continuar a 'vida' de um objeto estendendo suas condições ambientais naturais levaria, a longo prazo, à sua decadência. Estabilidade costumava ser o parâmetro de um espaço para a arte, mas agora - como resultado da arte 'participativa' e da interação - a noção de instabilidade tem se tornado cada vez mais relevante", diz ele.

No Pavilhão da Bienal, diferentes questões sobre o espaço, a arquitetura, as cidades e a relação entre a arte e seus observadores são discutidas sob modelos tão diferentes quando ações artísticas, seminários, registros fotográficos ou pelo uso feito do edifício, um ícone da cidade de São Paulo e suas bienais. Nesses projetos, a instabilidade é pensada, exibida ou debatida, e nunca propriamente de maneira apenas especulativa, teórica, porque conta com a experiência vivida por cada um dos visitantes também como ferramenta. Vivências em seus lares, nas ruas, ou diante de um espaço para arte exibindo idéias, mais do que objetos.

Marcelo Rezende
editor-chefe

região por onde a partícula será acelerada seja um vácuo de qualidade extremamente boa, pois ela não deve colidir com os átomos em seu interior. Por muito tempo se imaginou que seria possível obter um vácuo perfeito ou ideal, e que o espaço cósmico seria uma realização desse ideal; entretanto, hoje sabemos que mesmo o espaço interestelar é um plasma, um outro estado da matéria diferente dos gases e que contém partículas carregadas e mesmo alguns átomos de hidrogênio por centímetro cúbico. Ainda assim, a pressão do espaço cósmico é ínfima, cerca de um bilhão de vezes menor do que a pressão atmosférica. Atualmente é possível, em laboratório, obter vácuos parciais de extrema qualidade, com pressão cerca de um bilhão de vezes menor do que a menor pressão observada no espaço. Entre as dificuldades observadas na produção dessas pressões estão eventos com os quais não costumamos ter problemas, como a ebulição de óleos lubrificantes e a possível liberação de vapor de água devido às moléculas de água impregnadas nos metais de que são feitas as bombas e os recipientes.

O espaço intergaláctico (entre as galáxias) também está preenchido por algo chamado *radiação cósmica de fundo*. Essa radiação é formada por ondas eletromagnéticas na faixa das microondas, portanto invisíveis, mas que se comportam como os raios de luz. A existência dessa radiação foi prevista como consequência da teoria do Big Bang em 1948, e confirmada por experimentos em 1965, sendo até hoje considerada um dos maiores indícios de que a teoria é válida. A radiação pode ser entendida como uma luz residual desse evento, e faz com que a temperatura mínima do espaço não seja o zero absoluto, mas sim algo ínfimo da ordem de 3 graus Kelvin.

Ainda que tenha caído no século 17 a concepção de que não se poderia tentar esvaziar de matéria um recipiente, até o final do 19 se insistia que o espaço era preenchido por uma substância misteriosa e invisível, que não causaria fricção perceptível com os corpos, mas tão rígida a ponto de permitir a passagem das ondas luminosas com grande velocidade. Seria o chamado

éter. Porém, quando se tentou detectar qual seria a velocidade da Terra relativa a esse meio, no famoso experimento de Michelson e Morley, um dos mais significativos na história da física, não se detectou velocidade nenhuma. O experimento, apesar de seu insucesso com respeito aos objetivos iniciais, foi crucial no desenvolvimento da física moderna ao indicar que a velocidade da luz é a mesma em todas as direções, ponto de partida para a teoria da relatividade.

Entretanto, a física moderna e a mecânica quântica vieram a rever a idéia de "vácuo perfeito". Como acontece com a teoria da relatividade, a mecânica quântica tem seus efeitos práticos geralmente em escalas muito distintas daquelas que vemos no nosso cotidiano, e as analogias para explicar esses efeitos geralmente são muito pouco intuitivas. Um dos pilares da mecânica quântica é o princípio da incerteza, que fala que é impossível saber simultaneamente a velocidade e a posição de uma partícula. Uma consequência desse princípio é que partículas virtuais podem aparecer espontaneamente num espaço vazio, impossibilitando a existência de vácuos ideais. Existe um conceito correspondente ao vácuo na mecânica quântica, mas ele não é igual a um simples espaço desprovido de matéria. Em particular, todo espaço contém energia, e isso é verificado por suas consequências físicas.

Uma consequência bem conhecida é o Efeito Casimir, segundo o qual duas placas metálicas descarregadas que são postas paralelas a uma distância muito curta passam a se atrair. A presença das duas placas de certa forma diminui a quantidade de energia do espaço entre elas, levando a essa atração. Esse efeito só é perceptível quando a distância entre as placas é da ordem de centenas de vezes o diâmetro de um átomo. Nesse caso, um efeito análogo existe em escala macroscópica. Dois navios próximos numa maré forte se atraem de forma perceptível. Isso ocorre porque o mar entre os navios está mais parado, portanto tem menor energia do que o mar do lado externo das embarcações. Da mesma forma, a energia do espaço vazio entre as placas é menor do que a do espaço vazio livre.

19.10.2008
"O momento
da oxidação"
videoinstalação de
Eija-Liisa Ahtila
na 28ª Bienal

Foto: Maurício Neuenberg

FABIO TAL é graduado em Ciências Moleculares pela Universidade de São Paulo (USP), doutor em Matemática Aplicada pela mesma universidade e pós-doutor pela New York University



HORROR VACUI

Por Fabio Tal

A história de como o vazio é visto pela ciência é muito similar a outras questões científicas que precisaram se desvencilhar de concepções filosóficas e religiosas que impediam a aceitação dos resultados práticos observados.

Foi o que aconteceu com a astronomia, que por muitos anos possuía dados mostrando ser a Terra que girava em torno do Sol, mas que devido à impossibilidade de tal conceito ser aceito desenvolvia teorias complexas para que esses dados se adaptassem a essa impossibilidade, como o modelo ptolomaico de movimento do sol e dos outros planetas. Também a idéia de que pudesse existir uma região do espaço que não contivesse matéria, um vácuo, foi combatida a priori na física.

Desde filósofos e cientistas gregos como Platão e Aristóteles, que sustentavam ser impossível por questões filosóficas existir um vácuo, passando pela Igreja Católica no período da Idade Média, que por muito tempo considerou a idéia de vácuo herética e imoral, e até mesmo no século 17, quando o filósofo francês Descartes sustentou que seria impossível, dada a continuidade do espaço, que houvesse uma região desprovida de matéria, a rejeição ao conceito do espaço vazio foi norma. Essa visão de que a natureza abominava o vácuo foi chamada de horror vacui.

Porém as necessidades e invenções tecnológicas do século 17 levaram esses pontos de vista a enfraquecer, e foi o desejo de criar bombas de água mais eficientes que promoveu esse desenvolvimento, uma vez que elas usam o esvaziamento parcial de volumes do espaço. Nessa época, apareceu o primeiro barômetro de água, inventado por Gasparo Berti, que mostra os limites de utilização das bombas, e posteriormente o famoso barômetro de mercúrio de Torricelli, o primeiro objeto a produzir vácuo em escala de laboratório, de maneira sustentável.

e uma bomba a vácuo retirou o ar da esfera resultante. Depois, duas parcelas de cavalos tentaram separar, sem conseguir, cada uma das metades.

Devemos notar que a bomba de vácuo daquela época, e mesmo os instrumentos atuais que buscam produzir vácuo em um recipiente, não chegam realmente a extrair todos os átomos desses volumes. O que esses objetos conseguem fazer é retirar grande parte dos átomos do gás que preenchia o volume, deixando-o rarefeito, o que leva a pressão interna a ser muito baixa. Num barômetro de mercúrio, a região acima da coluna do líquido não está verdadeiramente vazia, e sim preenchida por gás de mercúrio, mas com pressão muito baixa quando comparada à pressão atmosférica. Ainda hoje usamos unidades de pressão para indicar a qualidade do "vácuo" produzido.

Produzir "vácuos" de boa qualidade é uma tarefa de extrema dificuldade, e de grande importância para diversos experimentos. Em aceleradores de partículas, por exemplo, é essencial que a

A data de 1654 fica marcada como a transição dessas concepções, por meio da invenção da bomba de vácuo pelo cientista Otto von Guericke, e a sua demonstração do impacto que a mesma poderia produzir no experimento dos hemisférios de Magdeburgo. Nesse teste, duas metades de uma esfera de cobre foram unidas,

19.10.2008
Detalhe da montagem
da sala do artista
Eija-Liisa Ahtila

foto Antti-Pekker

Em organizações como a Bienal de São Paulo existem, além de seus criadores e dirigentes, profissionais que, assim como eles, também dedicaram suas vidas ao lugar em que trabalharam, acreditando, como seus superiores, na instituição que ajudaram a construir. Em cada um dos museus de São Paulo existiram e existem profissionais comprometidos com eles e que quase nunca foram objeto de projeção maior que o seu ambiente de trabalho, mas que, no entanto, marcam profundamente aqueles que os conheceram e trabalharam com eles. Na Bienal muita gente ainda se lembra do seu Neco, dona Irene, Azael, Edvino, Marize, dona Nelia e dona Antonia, que ainda está viva! Guimar Morelo foi talvez o mais conhecido desses trabalhadores, tendo deixado um grande círculo de amigos entre artistas e curadores que passaram pela Bienal de São Paulo.

Começou a trabalhar no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em 1949, com 16 anos, e, na qualidade de montador, participou da 1ª Bienal, em 1951. Na 2ª Bienal, nos festejos do Quarto Centenário da cidade, já coordenava partes da montagem e costumava lembrar que aquela fora "a única vez em que não faltou dinheiro para a exposição". Com a dissolução do MAM em 1962, tornou-se funcionário da Fundação Bienal, onde, desde 1976, como assistente da Superintendência, tornou-se responsável por uma equipe com mais de 50 pessoas entre montadores, marceneiros, pintores, encanadores, pedreiros, eletricitistas, moldureiros, e que se ocupava da manutenção do Pavilhão no Parque do Ibirapuera e da montagem das bienais. Em meados dos anos 50 ele inventou um carrinho para trabalhos de montagem de exposições, o primeiro de que se tem notícia no

Guimar Morelo.
(À dir.) disputa um
torneio de bilhar
nos anos 70, no
Pavilhão da Bienal

foto Arquivo Histórico
Nanda Sveva

exposições, que foi chamado pela imprensa da época de "Senhor Bienal", pelo respeito com que era considerado por artistas de toda parte e pelos comissários estrangeiros que vinham a trabalhar no país. Foi também na Bienal que conheceu sua mulher Tânia, que fora contratada como recepcionista, e com quem se casou em 1972.

Nesse mesmo ano, buscando novas perspectivas de trabalho, fundou a Galeria Guimar, na rua Haddock Lobo, que funcionou até 1976, assim como passou a fazer outros projetos, como montar importantes exposições como os Salões Paulistas de Arte Moderna até meados dos anos 80, quando eles foram extintos. Foi ele ainda quem instalou a coleção permanente da Pinacoteca do Estado, na época da reforma efetuada pelo diretor Walter Wey naquele museu, em 1973, e que inaugurou uma nova etapa na história da instituição. Também se dedicou à pintura, tendo participado de algumas exposições e salões, quando recebeu críticas entusiastas ao seu abstracionismo lírico do crítico carioca Jayme Maurício.

Trabalhou na Bienal até o último dia de sua vida, 13 de maio de 2001, quando faleceu, aos 68 anos, em consequência de um acidente vascular cerebral (AVC).

Ivo Mesquita
curador da 28ª Bienal



GUIMAR MORELO

Brasil, que foi copiado por diversos museus do mundo, cujos curadores o tinham visto em funcionamento por aqui. Quando sugeriram a ele fazer uma patente de sua invenção, disse: "Não vai adiantar nada, pois não vou ganhar nada. Existem pouquíssimos museus no mundo!". Guimar ficou tão conhecido pela qualidade do seu trabalho de montagem e instalação de

A CONSTRUÇÃO

Trinta e seis mil metros quadrados de área, 5 metros de pé direito, mais de 135 mil sacos de cimento empregados na construção, 800 homens trabalhando por 18 meses na obra, ao custo de 100 milhões de cruzeiros. Esses são alguns dos números do antigo Pavilhão das Indústrias, atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo, que foi inaugurado em 1954 para as comemorações do Quarto Centenário da cidade de São Paulo. Idealizado por Oscar Niemeyer como espaço para a exposição de máquinas industriais pesadas, em 1957 o pavilhão se tornou sede da Bienal de Artes, que crescia e ganhava proporções que exigiam instalações maiores e mais seguras. Em sua quarta edição, com cerca de 3 mil obras de 48 países, a exposição mudou-se para o "esbelto prédio", como era descrito pela imprensa da época, e lá permaneceu, em uma imensa caixa de concreto e vidro serpenteada por rampas de acesso aos três andares.

ESTRUTURA E ESTRATÉGIA

Por Isabela Andersen Barta

No Pavilhão da Bienal se projeta uma relação

entre arte e arquitetura por meio de experiências com a visão, a cidade e o espaço de exibição

NO INTERIOR

Se para a arquitetura moderna (da qual o Pavilhão da Bienal é resultado) é primordial repensar as formas estéticas e a organização dos espaços de acordo com sua função, hoje se pensa também em como esse espaço arquitetônico pode influir nas relações pessoais - e em como usar novas tecnologias para flexibilizá-lo. O artista brasileiro Alexander Pilis, que montou o workshop "Arquitetura paralaxe: Aparecer-Desaparecer" para a 28ª Bienal, toca essa questão em seu trabalho: "Nós não construímos, mas pensamos em como podemos desenvolver a arquitetura desenvolvendo o olhar". Ele, que já esteve na 19ª e na 25ª Bienais, parte de uma forma de ver contemporânea: "Você vê, mas não enxerga, não entende e passa". O artista-investigador estudou fisicamente como funciona a visão. Trabalhou com cegos ("nós dependemos tanto da visão que perdemos o sentido dos outros sentidos", diz ele), com pilotos de jatos que fazem exercícios para deixar um olho independente do outro, com objetos ópticos como câmeras, microscópios e binóculos. Como crítica da forma monocular e superficial de olhar, Pilis retomou a idéia da Paralaxe, um sistema geométrico que os gregos antigos desenvolveram para a astronomia. Trata-se do

aparente deslocamento de um objeto quando se muda o ponto de observação. Assim, com dois pontos de observação, as questões do artista - "O que vemos? O que pensamos ver? O que esperamos ver mas não existe?" - começam a ter desdobramentos, como a visão ser um conhecimento adquirido e editado pela experiência pessoal. O workshop conta com 24 pesquisadores e 8 palestrantes investigando os seguintes temas: literatura, aparecer-desaparecer, ilusão-alusão, óptica, tipologia, modelos-maquetes-mapas, memória-amnésia, refração-reflexão-deflexão. Os integrantes são pessoas de áreas diversas, como filosofia, física, fonoaudiologia, biociência, semiótica e, claro, arte, arquitetura e urbanismo.

LATERAIS

Outros artistas lidam com a arquitetura como área de pesquisa ou ferramenta de trabalho nesta 28ª Bienal, como o italiano Armin Linke, que apresenta "Phenotypes - Limited Forms" ("Fenótipos - formas limitadas").

Trata-se de um arquivo de fotografias do próprio artista, com imagens da arquitetura (paisagem natural ou construída) em relação à presença humana em locais diversos, como Chipre, Nigéria, Califórnia, China e São Paulo, que o artista agrega agora ao seu acervo.

Linke faz um painel de registros para observar os efeitos da globalização e da transformação de cidades em megalópoles na qualidade de vida do homem. O trabalho faz parte de um projeto interativo on-line de cinco anos, intitulado "A Book on Demand" ("Um livro por demanda"). Interativo, porque o público pode selecionar entre aproximadamente mil fotos, registrar e intitular sua seleção, que será transformada num livro e entregue em casa. Na 28ª, o processo é feito na hora. Escolhem-se oito fotos para imprimir e elas saem em preto e branco, no formato de uma sequência dobrada de cartões postais. "Tenho grande interesse na interação do ser humano com o meio ambiente, como ele faz uso do espaço e como o espaço muda a maneira que ele vive. O importante nesse trabalho é que as pessoas não se encontrem sob pressão, olhando as imagens de maneira consumista", diz ele.

EDITO

RI

AL

ESTÁ TUDO BEM.
E PRONTO

Uma semana de 28ª Bienal de São Paulo, e o resumo dos acontecimentos poderia ser feito a partir de um raciocínio matemático. São sete dias a menos e incontáveis experiências a mais: atividade, festa, surpresa, passeio, arte, reflexão e uma noite de confronto, na qual o espaço do 2º andar do Pavilhão foi tomado pela ação de pichadores, originando violência e inúmeras imagens de apelo midiático exibidas rapidamente por jornais, TVs e internet. A questão aqui é pensar não apenas o significado desse fato, mas, também, a natureza dessas imagens.

O cineasta Jean-Luc Godard, na década de 70, passava da teoria à prática. Isto é, tentava criar uma alternativa para todas as armadilhas, envolvendo arte, política e representação da realidade, e fazendo filmes e projetos para a TV nos quais propunha se voltar para o Outro (palestinos, operários, crianças, imigrantes, classes sociais economicamente excluídas), mas sabendo que é impossível falar em nome dele. É possível o combater, o anular, o destruir; e ainda o apoiar, o celebrar, se engajar ao lado dele. Mas isso significa de fato entender a dimensão do problema proposto pelas imagens feitas a partir desse mesmo Outro? "Se pensa que podemos ouvir diretamente o que eles têm a dizer, imaginando que foram privados de comunicação durante muito tempo, e que podemos ser úteis a eles, sem problema. E para nós há, sim, um problema. Fazemos um filme imaginando estar 'a serviço de', mas estamos fazendo um filme contra, e não nos damos conta disso." Esse é Godard em 1972, falando para a TV e lembrando aos telespectadores duas verdades muitas vezes esquecidas: nada é tão simples, raramente é o que parece, e sem o contexto tudo se dissolve em um oceano de opiniões emocionais.

Godard é peça central na programação do Video Lounge, espaço no Pavilhão da Bienal onde são exibidos trabalhos realizados por diferentes gerações de artistas, cineastas, documentaristas, profissionais da imagem de todas as ordens. Em toda essa produção, os visitantes da 28ª Bienal assistem ao resultado das propostas mais variadas, e em muitos casos estimulados por uma mesma indagação sobre o que significa um gesto político, de que modo ele pode ser entendido ou executado. E qual o lugar ocupado pelas imagens ao longo de todo esse processo.

Agora, entre as cenas da performance do grupo Fischerspooner e o Pavilhão tomado por visitantes descobrindo o pensamento do artista Carsten Höller sobre a situação humana por meio de seu "eskorregador", há a imagem da Planta Livre (o 2º andar do Pavilhão), com pichações, agressões, vandalismo, destruição e presença policial, como um instantâneo da cidade de São Paulo em seus momentos mais tensos. De que modo se relacionar com essas imagens? Há a adesão simples – ver a invasão do andar vazio como um "gesto artístico", sem perceber a contradição desse gesto, repetindo aquilo mesmo que pretensamente critica: o uso do Outro em nome de uma afirmação pessoal, e não social, resultado do egocentrismo autoritário – ou a repressão igualmente autoritária, que ignora o modo como a cidade, as instituições e o corpo da sociedade se organizam, não reconhecendo o atrito gerado por essa mesma organização.

Entre um lado e outro, o 28b se volta para o discurso do cineasta Glauber Rocha e sua agitação exibida no Video Lounge: "E, para concluir, eu desejo dizer que o país não está ameaçado de nenhum ato de subversão, de nenhuma volta ao estado antigo, corrupção, terror ou subversão, (...) de forma que essas provocações à esquerda e à direita pertencem ao velho tempo (...). Então tudo bem. E pronto".

Marcelo Rezende
editor-chefe



Erick Beltrán trabalha com edição e reutilização de informação; sua obra funciona como uma espécie de vírus, que entra em sistemas estabelecidos de comunicação – como os jornais, por exemplo –, utilizando-os como meio para o próprio trabalho. Seus projetos variam de uma intervenção pontual em um jornal de grande circulação, à produção de uma enciclopédia que busca explicar o funcionamento das coisas do mundo, desenvolvida ao longo de vários meses. Sua produção é um exemplo de trabalho que não cabe no formato padrão de exposição de arte – tanto no que diz respeito ao espaço físico quanto ao tempo instituído pelos museus ou galerias.

Em uma edição do jornal *Het Parool* (Holanda), por exemplo, Beltrán retirou todas as letras "u" do texto da capa, substituindo-as por espaços em branco. Sem a letra "u" – que em holandês significa "você" –, a informação sofreu uma alteração mínima, mantendo seu conteúdo; no entanto, a falta daquela letra desperta em um leitor atento a consciência da construção diária da informação, em que falhas e intervenções ideológicas podem e estão sempre presentes.

Em outros trabalhos, a coleção de informação provém do público de onde o projeto se realiza. A importância do processo de impressão, assim como a mudança da dinâmica do espaço de arte, ficam, nestes casos, mais evidentes. Em "Nothing but the Truth" [Nada além da verdade], 2001, Beltrán transformou uma sala de exposição em editora e gráfica, coletando, editando e imprimindo as mentiras registradas pelo público em um livro em branco. Enquanto as pessoas escreviam suas mentiras prediletas, Beltrán trabalhava no computador, diagramando as mentiras em páginas que eram impressas e distribuídas em uma hora. Ao realizar a compilação e publicação do material, o artista evidencia o processo de coleta, seleção e circulação das informações, propondo ao público uma reflexão crítica sobre o processo editorial.

O projeto desenvolvido para a 28ª Bienal de São Paulo, "O mundo explicado", tem um funcionamento semelhante. Trata-se de uma enciclopédia formada por conhecimento não especializado. Partindo da ideia de micro-história, Beltrán põe em prática sua investigação, que tem como tese que qualquer pessoa pode gerar teorias sobre como funciona o mundo; a relação cambiante entre todas essas teorias geram "O mundo explicado".

Iniciado por Mabe Bethônico no ano de 2000, o *museumuseum* caracteriza-se como uma estrutura que articula coleções, atividades, textos, imagens etc. organizados em quatro núcleos principais: **A história no museu, Além do museu, Há tempo no museu e A palavra no museu.** Projetado e ativado para funcionar a longo prazo, o *museumuseum* constitui-se pela prática contínua de pesquisa, acúmulo, coleção, classificação e criação de novos sistemas a partir de elementos/documentos retirados de seu contexto original.

As coleções e atividades do *museumuseum* lidam com os limites entre ficção e realidade, documentação e construção, evidenciando como a informação pode ser construída e retrabalhada continuamente, questionando assim uma verdade instituída, criada por instituições como o Jornal ou o próprio Museu. Se, por um lado a artista faz uso de instrumentos museológicos, criando sistemas de classificação, conservação e coleção de determinados objetos, por outro abre possibilidades de combiná-los e acessá-los de formas diversas, em diferentes tempos, propondo novas leituras e formas de apreensão daqueles materiais. Ao desconstruir afirmações absolutas e valores predeterminados, e propor ao público que as reconstrua partindo de combinações variáveis, suas coleções subvertem e atualizam a própria noção de instituição.

O projeto realizado para a 28ª Bienal de São Paulo, "União Cultural Ibirapuera", descrito em reportagem publicada na edição nº 2 deste jornal, cria suas próprias plataformas de atuação:

1. A newsletter nº 3 do *museumuseum*, publicação que reúne apropriações de jornais de arquivo e outros documentos encontrados por Mabe Bethônico durante suas pesquisas nos diferentes departamentos e instituições do Parque Ibirapuera;
2. O programa de ações, que acontece no próprio espaço expositivo do 3º andar, todos os dias, às 16h, com depoimentos de funcionários de diferentes instituições do Parque do Ibirapuera;
3. Arquivo crescente de cadernos e diários produzidos depois de cada encontro e apresentados ao público posteriormente no espaço expositivo. Os cadernos misturam documentos encontrados, histórias contadas e registro dos depoimentos.

Os projetos realizados por Mabe Bethônico podem se estender por toda a vida, como é o caso do "Colecionador" (1996-), ou surgir de uma pesquisa de meses (como "Caracteres geológicos peculiares", desenvolvido na Colômbia durante o ano de 2007, ou "União Cultural Ibirapuera", em São Paulo, 2008), e vão sendo incorporados nesse grande arquivo flexível, que começa na internet, se estende por diferentes espaços, ações, apresentações e instituições, até voltar ao mesmo site, modificando a estrutura e as relações entre as partes do *museumuseum* a cada novo elemento acrescentado (www.museumuseum.art.br).

28.10.2008
Acima, registro de um dos encontros promovidos pelo artista Mabe Bethônico no Plano de Leituras.

Foto: Andréa Rêver.

À dir., reprodução da primeira página do jornal holandês *Het Parool*.



Ana Paula Cohen
curadora-adjunta da 28ª Bienal

ESPÉCIES DE ESPAÇO

A flexibilidade
dos espaços
de arte
e/ou como
habitá-los

Tomando o curador como um mediador – aquele que está entre a produção artística e as diferentes formas em que essa produção pode chegar a público –, gostaria de analisar dois caminhos opostos, ou complementares, observados em algumas práticas artísticas contemporâneas. Por um lado, algumas práticas expandem de diferentes formas os limites físicos e/ou teóricos da arte, estabelecendo, muitas vezes, relações com outras esferas da sociedade, sejam elas políticas, sociais, institucionais. Por outro, me interessa pensar em como essas propostas podem voltar ao espaço de exposição – não exatamente um espaço dentro dos padrões desenvolvidos pelos museus de arte moderna no início do século 20 (salas com paredes brancas, luz artificial, criando um ambiente controlado para uma experiência direta do espectador com a obra, pensado para a produção de arte daquela época) –, cujo objetivo principal era apresentar trabalhos de arte que poderiam ser apreendidos de uma só vez, em um mesmo tempo e espaço. Em outras palavras, como mediar uma produção contemporânea que não se manifesta em apenas um objeto, mas que inclui outras formas de ação, discurso, tempo, deslocamento?

Ligada à proposta de expansão dos limites da arte, tomemos a idéia de circuitos existentes na sociedade para pensar numa possível mobilidade da produção artística em diferentes espaços e tempos. A obra "Inserções em circuitos ideológicos", de 1970, do artista brasileiro Cildo Meireles, trata a questão com contundência. "Inserções em circuitos ideológicos" consiste basicamente em instruções para inserir informação subversiva ou crítica em garrafas de Coca-Cola e em cédulas de dinheiro, e retorná-las à circulação. Interessa aqui abordar a forma como o próprio artista definiu a importância dessa obra, em texto escrito pouco tempo depois de concebê-la:

"A meu ver o importante nesse projeto foi a **introdução do conceito de 'circuito', isolando-o, fixando-o**. Esse conceito determina a carga dialética de trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (o meio). (...) Então, a idéia inicial era a **constatação do 'circuito' (natural) que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real.**"

Para além da constatação da existência desses circuitos – imateriais e invisíveis, ainda que cada vez mais presentes na vida contemporânea –, "Inserções..." propõe uma mudança significativa da posição do artista na



Cildo Meireles,
"Inserções em circuitos
ideológicos", 1970

Foto Cortesia Galeria
Luiza Strina

sociedade, ao estender a possibilidade de realização do trabalho a qualquer pessoa – por lidar com elementos que fazem parte do cotidiano, e que estão ao alcance de todos (no caso, garrafas de Coca-Cola, cédulas de dinheiro e o próprio circuito em que tais objetos estavam inseridos).

Como contraponto ou complemento a essa expansão, acredito que voltar ao espaço de exposição é uma forma de concentrar elementos de um discurso para que ele possa ser efetivo no campo da reflexão, para não correr o risco de se diluir em meio aos circuitos da vida real. Nesse sentido me parece que artistas como Erick Beltrán, Mabe Bethônico ou Goldin+Senneby, participantes da 28ª Bienal de São Paulo, constroem estruturas flexíveis e autônomas, propostas como projetos artísticos a médio ou longo prazo, para, dentro delas, articular uma série de idéias, obras, coleções, ações, criando sistemas específicos para os elementos que integram suas proposições. Atuando como mediadores de sua própria obra – fato relevante para a reflexão sobre a extensão das fronteiras do espaço de arte, do objeto de arte e do papel do artista, aberta na década de 60 –, tais artistas propõem projetos que se revelam para o público em caminhos alternativos e complexos de leitura, que muitas vezes se abrem para sua participação ou solicitam a colaboração de outros profissionais, artistas ou não.

Entender esses processos e estratégias, bem como abrigar a produção artística decorrente, é um dos objetivos da 28ª Bienal de São Paulo. Na primeira edição deste jornal, foram apresentadas as diferentes plataformas do evento, que vão se constituindo no decorrer do ano de 2008 a partir das propostas dos artistas, dos conferencistas e do público participante. O Plano de Leituras (3º andar do Pavilhão da Bienal) propõe uma estrutura expositiva pensada e desenvolvida em colaboração com alguns dos artistas participantes, de forma que o sistema de mobiliário desenhado pelo artista colombiano Gabriel Sierra pudesse se adaptar ao trabalho de cada artista, acolhendo tanto as obras quanto o público em suas mesas, vitrines, painéis, bancos e cadeiras. Se parte das práticas contemporâneas propõem, ao voltar aos espaços da arte, um tempo de pesquisa, de leitura, de articulação de diferentes idéias e projetos, o dispositivo apresentado busca criar uma outra relação no contato do público com as obras, em um ambiente mais próximo ao tempo da biblioteca que ao das grandes exposições.



28b Gostaria que você falasse sobre seu contato inicial com o Pavilhão da Bienal.

CARSTEN HÖLLER Muito engraçado! Havia uma feira de mobiliário acontecendo lá. Parecia algo como um filme de Jacques Tati. Eu estava esperando ver algo muito diferente, e não tantos móveis juntos! Foi bizarro, para dizer o mínimo.

28b Na verdade o prédio passa grande parte do ano ocupado por algum evento, como feiras e desfiles de moda.

C.H. O que me faz entender a Bienal como apenas mais uma feira. Há todos esses móveis e então, de repente, entram os objetos de arte contemporânea, para então novamente retornarmos para a próxima feira.

28b O que você tinha em mente quando deu início aos trabalhos para a 28ª Bienal?

C.H. Antes de mais nada eu procurei entender o ponto de vista dos curadores. Eu sabia que esta seria uma Bienal sobre bienais, e que de algum modo possuiria um caráter bastante introspectivo. Seria sobre os espaços vazios, interiores, onde você pode ver mais. E, no segundo andar, uma linda visada horizontal. Contudo, o problema é que a tendência pode ser a de glorificar o prédio, que então se tornaria ele também uma obra de arte. Mas ele é na verdade apenas uma peça de arquitetura, a qual possui uma personalidade muito forte. É quase como se você estivesse fazendo uma escultura dentro de outra. Eu gosto da idéia de ter o prédio vazio, para mim é como o "efeito Moby Dick": você dentro do estômago de alguém. Enfim, tenho pensado nessas idéias sobre a exposição, e achei que seria interessante instalar dois tobogãs no prédio. Uma máquina que irá jogá-lo para fora do prédio, para fazê-lo retornar novamente.

É algo que de algum modo também se coloca contra o prédio e seus fluxos convencionais. Você poderá ir embora do edifício rapidamente se assim desejar. Nesse sentido, são elementos bastante funcionais. Por outro lado, podem ser também muito disfuncionais, por darem margem a momentos de loucura. Estar em um tobogã é um momento de grande loucura, porque você não pode fazer nada a respeito da situação, tudo já está sendo feito para você, só resta se entregar completamente. Esse momento também produz um estado mental muito estranho e específico. Ao descer pelo tobogã, é muito difícil não sorrir quando se chega ao fim. Mesmo se você pedisse para as pessoas: "não sorriam", elas não seriam capazes de fazê-lo.

28b A postura da criança em relação ao prazer da brincadeira também funciona como um processo de resgate de nossas memórias, pois faz com que você se recorde de momentos específicos de sua infância.

C.H. Comigo acontece o mesmo quando vejo minha filha brincando, mas não consigo me lembrar de situações completas, apenas de alguns *flashbacks*. Todos temos dificuldade em acessar esse momento da nossa infância, quando a diversão era o único objetivo. E talvez esse "mecanismo do esquecimento" do passado distante seja de fato necessário. Uma vez que a diversão está na base de tudo, e que seria impossível voltar a viver desse modo, é preciso escondê-la, caso contrário não seríamos capazes de prosseguir. Voltar a ela pode ser, de algum modo, perigoso, como pessoas que se perdem em uma vida de diversão sem fim, no jogo, nas drogas ou em outras formas de vício.

FERNANDO OLIVA é curador e professor. Coordena o Núcleo de Projetos do Museu da Imagem e do Som de São Paulo e é professor da Faculdade de Artes Plásticas da Faap. Entre seus projetos destaca-se "COVER=Reencenação+Repetição" (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008).

Na verdade se torna algo bastante pessoal, porque depende de você. Parece-me uma abordagem bastante prática. Vejo o gesto como um corte em uma fatia vazia, criando outras duas seções. O segundo andar oferece ainda uma dimensão poética, não é apenas um espaço vazio, mas na verdade algo que se posiciona "entre".

28b No meio artístico, inicialmente, houve uma grande falta de entendimento sobre o projeto da Bienal e as possibilidades apresentadas pela idéia de "vazio".

C.H. É bom que haja mal-entendidos. As pessoas ficam nervosas, comentam, as coisas acontecem. Hoje é uma conquista fazer com que o público sinta raiva. A arte está se tornando *mainstream* de modo muito rápido, como a música. Perdeu sua radicalidade, está neutralizando a si mesma. Isso é óbvio, mas só ficou totalmente claro para mim na Bienal de Veneza de 2005. Eu fui até lá em busca de um trabalho de arte do qual eu realmente gostasse, mas não consegui encontrar nenhum, apenas coisas sobre as quais reclamar. Todas elas pareciam iguais. Então finalmente entendi que isso tinha a ver com um determinado circuito do qual você participa. Eu tenho certeza de que poderia experimentar um, dois, dez daqueles trabalhos como grandes obras, se os tivesse visto isoladamente. Então, para a minha experiência pessoal, ter contato com uma exposição "vazia" é melhor do que ver 120 obras que se tornaram completamente sem sentido, porque se nivelaram umas às outras. Isso é o *mainstream*, um tipo de contexto mediano que não é bom ou ruim, apenas chato.

28b Existe esse elemento desafiador para a pessoa, que causa medo, pois você vê aquele buraco na parede e mais nada, e deve simplesmente lançar seu corpo ali dentro, sem estar vendo o final do percurso.

C.H. Sim, quando você está na primeira parte do trajeto, ainda não pode ver o final, a seção de "aterrissagem". Porém provavelmente você já vai ter conhecimento do percurso, já vai ter visto a peça do lado de fora, quando chega ao Pavilhão da Bienal. E esse aspecto escultórico da obra é também muito importante. Talvez exista esse medo de não saber o que vai acontecer, mas eu não acho que devamos temer. É algo para ser experimentado.

28b Você possui um projeto chamado "Laboratório da Dúvida". Em que medida os tobogãs poderiam ser integrados a essa plataforma?

C.H. No sentido de que eles criam uma certa instabilidade sobre como você percebe a si mesmo. E também porque permanecem indecisos entre ser um meio de transporte funcional e uma escultura. E todo o conceito em torno do "Laboratório da Dúvida" tem a ver com não escolher entre uma coisa e outra, manter-se na zona de indecisão. É sobre fazer as duas coisas ao mesmo tempo, mesmo que pareça impossível.

28b Talvez pudéssemos entender o segundo piso do Pavilhão (Planta Livre) como um "momento de dúvida", de suspensão das certezas, onde você é confrontado com suas próprias crenças e a dúvida sobre a exposição como meio.

C.H. Isso faz muito sentido para mim. Você está no vazio, mas começa a preenchê-lo com sua imaginação. Não é mais como era, mas como poderia ser.

Para Carsten Höller, criador das
"Valerio Sisters", "talvez exista o medo
de não saber o que vai acontecer, mas

não devemos
temer. É algo
para ser
experimentado"

Carsten Höller se aproxima e diz: "Sou muito sensível aos sons".
Mostrando-se incomodado, pede que a conversa seja transferida de onde
estava prevista - o lobby de um hotel na região da Avenida Paulista, onde
se podia ouvir um discreto som ambiente de muzak - para a área externa,
na beira da piscina. Ali reinava uma mistura de ruídos de buzinas de
automóveis com sirenes e escapamentos de motocicleta, entrecortado pela
eventual presença de helicópteros pousando nos prédios vizinhos.
A obra de Höller (Bruxelas, 1961) não só assume a desordem como
dispositivo, como procura estabelecer uma distinção entre possíveis
acepções dentro do mesmo termo. Para o artista, há a confusão que é

puro caos e não leva a lugar algum, mas há
também aquele tipo de desordem que, mais que
produtiva, é necessária. Ele é o criador das
"Valerio Sisters", o trabalho que permite
ao público escorregar de um andar a outro
do Pavilhão da Bienal, saindo e entrando no
prédio - o "tobogã". O projeto faz parte da
estratégia central na produção recente do
artista: criar lugares que possam ser ocupados
pela perplexidade. E então manter esses
espaços operando, de modo a não oferecer uma
solução ou forma que neutralize o dilema - mas
sim estender ao máximo o estado de tensão que
caracteriza o "momento da dúvida".

EFEITO MOBY DICK

Por Fernando Oliva



11.11.2008
Térreo do Pavilhão da Bienal,
onde se encerra a experiência
proposta em "Valerio Sisters"

16.11.2008
Na página ao lado, obra
de Carsten Höller vista
da Praça do Ibirapuera

Foto: Artcar Packer



2.12.2008
Imagem da
videoinstalação
"Está tudo bem",
do brasileiro Rubens
Mato, na Praça da
Pavilhão da Bienal

Foto Arlindo Packer

DOMÍNIO
DO
TERRITÓRIO

Francisco Matarazzo Sobrinho – ou Ciccillo, como foi apelidado pelos amigos – nasceu em São Paulo em 1898. Segundo dos sete filhos do casal Virgínia e Andrea Matarazzo, foi mandado para a Europa aos 11 anos para estudar, conforme o costume entre as famílias imigrantes abastadas. Passou a adolescência em Nápoles e chegou a iniciar o curso de Engenharia em Liège, na Bélgica, mas teve que retornar ao Brasil em decorrência da Primeira Guerra Mundial.

Quando voltou a São Paulo, começou a trabalhar nas Indústrias Matarazzo, um dos mais importantes conglomerados industriais do país à época, capitaneado por seu tio, o poderoso Conde Matarazzo. Em 1922, as indústrias foram divididas e ao ramo familiar de Ciccillo coube, entre outras coisas, a Metalúrgica, cujas fábricas ocupavam uma área de 44 mil metros quadrados e empregavam mais de 3 mil operários especializados. Mas as indústrias estavam longe de ser o interesse principal de Ciccillo. Em suas constantes viagens à Europa, comprava obras de arte, e desde 1944 circulavam rumores que cogitava criar um museu de arte moderna em São Paulo, a partir da doação de sua coleção particular.



Ciccillo Matarazzo no Pavilhão da Bienal, que hoje leva seu nome

foto: Athayde de Barros / Arquivo Histórico Mondo Svevia

CICCILLO MATARAZZO

Por Regina Teixeira de Barros

Mas as circunstâncias ideais para tal empreitada começaram a se configurar somente no final de 1946, quando Ciccillo – solteiro sempre cercado de belas mulheres – se rendeu aos encantos de Yolanda Penteado. A lua-de-mel na Europa durou quase um ano, e, na estadia em Davos, conheceu Karl Nierendorf, marchand de arte moderna, que o ajudou a elaborar um anteprojeto para o que viria ser o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM).

Pouco tempo depois da inauguração do MAM (março de 1949), Ciccillo resolveu incluir uma Bienal Internacional de Artes nas atividades do nascente museu. A idéia era fazer uma exposição nos moldes da Bienal de Veneza, mas sem a obrigação, num primeiro momento, da continuidade. Como explica Mário Pedrosa, Ciccillo lançou a idéia “assim como quem joga uma semente de sapoti no terreiro da casa para ver se pega”. A mão era boa, o terreno era fértil, e a semente germinou.

Ciccillo contribuiu também para o nascimento do teatro moderno em São Paulo, com a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) e incentivou a indústria cinematográfica nacional por meio da criação da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Empreendedor incansável, quando presidiu a Comissão do Quarto Centenário da Fundação de

São Paulo, convidou Oscar Niemeyer para projetar o complexo do Parque do Ibirapuera, voltado à cultura e ao lazer. Criou ainda a Fundação Maria Raffaella Caramiello Matarazzo, responsável pelas escavações arqueológicas na cidade de Herculano, ao lado de Pompéia. Dessa iniciativa surgiu mais tarde o Museu Arqueológico da Universidade de São Paulo. Atuou por muitos anos como comissário do Brasil na Bienal de Veneza e como embaixador do país junto a diversos eventos artísticos no exterior. Entre 1964 e 1969 foi prefeito de Ubatuba, no litoral norte de São Paulo.

Mas, de todas essas iniciativas, a Bienal sempre foi sua menina dos olhos. Em 1962, cansou-se do MAM e passou-o à USP. A Bienal ganhou autonomia e Ciccillo organizou novas mostras, como a Bienal Nacional, a Bienal de Ciências e Humanidades e a Bienal do Livro.

Permaneceu no cargo de presidente da Fundação Bienal até a 13ª edição do evento, dirigindo-a com mão forte, muitas vezes provendo o caixa com recursos próprios. Seu estilo pessoal

de gestão, centralizador, já se delineava nos estatutos da primeira concepção do MAM, em que a diretoria seria composta por ele (como presidente vitalício), Yolanda Penteado, seu irmão Paulo e seu amigo e homem de confiança, Carlos Pinto Alves. Embora o MAM não tenha sido implantado conforme o anteprojeto, este espelha, de forma caricata, um tipo de estrutura que parece se repetir ao longo da história de algumas de nossas instituições.

Em reconhecimento ao envolvimento e à dedicação às causas culturais, Ciccillo recebeu condecorações e comendas de diversos países, como Alemanha, Argentina, Áustria, Bélgica, China, Espanha, Finlândia, França, Holanda, Itália, Iugoslávia, Japão, Peru, Portugal e Tchecoslováquia. Foi alvo de incontáveis homenagens, tendo recebido troféus, diplomas e distinções, que vão desde o título de Doutor Honoris Causa conferido pela USP ao Troféu ECO como Personalidade do Ano de 1969.

Após uma vida empreendedora e frutífera, Ciccillo Matarazzo morreu em São Paulo, palco de suas principais realizações, em 1977, de infarto.

REGINA TEIXEIRA DE BARROS
é pesquisadora da Pinacoteca do Estado de São Paulo e professora da Faculdade Santa Marcelina.



29.09.2008
A artista Dara Longo
está trabalhando em
sua instalação no
Piano de Leituras,
no 3º andar do
Pavilhão da Bienal.
foto: Amílcar Packer

28b O projeto tem um componente muito forte, a quebra de hierarquia. A todo instante vocês procuram criar momentos em que essa hierarquia desaparece ou não é tão maciça. Como é o procedimento do trabalho de vocês em relação a artistas, montagem, equipe, público, a vocês mesmos? É possível romper com essa hierarquia dentro da estrutura da Bienal?

A.P.C. Acho que há diferença entre autoritarismo e autoridade. Não há problema em existir hierarquia desde que seja clara, transparente. Nosso papel aqui é fazer a mediação entre a instituição que acolhe o projeto, a proposta dos artistas convidados e o público; são muitas instâncias. Alguém tem que orquestrar todas essas forças para que isso se torne um evento publicável – e compreensível para o público.

I.M. Estamos falando de uma instituição que tem 57 anos, ela é pesada. Estamos agora oferecendo possibilidades de mudanças articuladas com a história da instituição, e não de rupturas. Mas, pela própria sobrevivência do projeto, é preciso estabelecer uma hierarquia. Fazemos o que é permitido, lidamos o tempo todo com restrições de diferentes naturezas. É muito grande o grau de institucionalização. Esse é um dos problemas que a arte enfrenta. A transgressão já está instituída, hierarquizada, cooptada. Por outro lado, essa questão nos leva aos jesuítas, que estão na origem da pedagogia brasileira. A hierarquia se estabelece a partir do reconhecimento de instâncias do saber. É necessária, mas a inteligência está em saber contestá-la por meio da argumentação. Os jesuítas foram grandes argumentadores. Há respeito se tudo está claro e transparente.

A.P.C. Acho que não ser autoritário é estar aberto para a pergunta, para a contestação, podendo lidar com essa situação. Retomo aqui a idéia de que esse projeto traz questões, e não respostas. Quando você já vem com respostas ou com questões que sabe como devem ser respondidas, qualquer coisa que surge e que foge às expectativas são excluídas. Não foi o caso no nosso processo, abrimos os espaços para cada convidado participar, pensar junto, propor. Depende de como cada um lida com esse espaço, e de como as respostas podem ser orquestradas umas com as outras.

28b Há um elemento importante, que é o tempo. Qual é a estratégia de tempo que percorre o projeto?

I.M. Uma das Documentas que mais me impressionaram foi a de Catherine David [Documenta 10, 1997, realizada em Kassel, na Alemanha], porque rompia com o tempo que estava instituído para as exposições daquele tipo. Naquele ano, houve a Bienal de Veneza, a Feira de Arte na Basileia, o projeto de esculturas de Münster e a Documenta. O que era interessante, é que a Documenta rompia com o tempo a partir de uma quantidade enorme de trabalhos baseados no tempo real. Vídeos para serem vistos do começo ao fim e outras propostas. Em segundo lugar, era uma exposição em branco e preto. Em terceiro, apresentou a idéia dos cem dias de atividades. Me parece que a intenção de trabalhar a partir do tempo é, sim, um elemento bastante caro aqui, para a 28ª Bienal. É o tempo para você chegar, estar, fazer alguma coisa. Na Praça e no Plano de Leituras não existem paredes, então você vai ter que sentar, olhar, interagir, ler coisas. É um outro tempo. Me parece importante a idéia de reestabelecer espaços que a institucionalização levou à inscrição em um circuito muito ruidoso. Para se diferenciar do espetáculo, talvez se deva criar um espetáculo de silêncio.

A.P.C. Construímos o 3º andar pensando em como propor um tempo mais próximo ao de uma biblioteca, diferente do tempo das grandes exposições e da indústria cultural. Podemos pensar o artista como um pesquisador, que investiga diferentes territórios do conhecimento ou da vida cotidiana, gerando conteúdos específicos em diferentes tempos e espaços. Para o público entrar nesses sistemas, é preciso de mais tempo. Acredito que uma exposição de arte contemporânea pode funcionar como uma máquina, uma rede articulada de diversos profissionais que estão produzindo conhecimento. Tanto o artista como o curador, a instituição que acolhe a mostra, o crítico que escreve sobre, e assim por diante. Nesse sentido, acredito que devemos abrir espaço para o público fazer parte dessa rede, dessa produção de conhecimento. Se algumas obras têm textos a serem lidos, é necessário uma cadeira, uma mesa. Se um filme tem uma longa duração, ele deve ser visto em um assento confortável. E assim por diante. Assim como nós propusemos a pensar em estruturas específicas para as obras de cada artista, também faz parte do projeto pensar em estruturas que possam acolher o público, na dinâmica proposta por cada espaço da 28ª Bienal. Embaixo, busca-se criar o tempo do convívio social: música, celebração, encontro. Em cima, no 3º andar, propomos um espaço desacelerado, com este mobiliário específico, cadeiras, mesas, vitrines, um lugar mais silencioso para o contato com as obras.

28b A frase "em vivo contato" está na base da 28ª Bienal e dialoga com a oscilação vista na história do evento. No início, fazer o brasileiro entrar em contato com a produção internacional. Depois, o Brasil não se contentando mais em receber essa produção, mas querendo participar do debate. Cria-se um outro tipo de registro. A 28ª se aproxima de qual desses momentos?

I.M. A 28ª está no segundo momento; o circuito internacional retorna como questão. A Bienal quer se afirmar e propor um paradigma de diferença, pensar sobre o que pode ser em relação às outras 200 bienais do mundo. A maneira de ela se colocar é: "Vou falar do meu problema, que é um problema que todos nós compartilhamos". Por isso, "em vivo contato". Estamos pensando no objetivo lançado em 1951, e em como atualizá-lo hoje.

A.P.C. A Bienal de São Paulo tem sido muito eficiente na formação de profissionais no nosso país: críticos, curadores, artistas. Essa pode ser de fato uma vocação da Bienal, entre outras.

Em qual outra instituição do Brasil ou da América Latina houve essa possibilidade de formação de profissionais em contato direto com a produção de arte contemporânea, por tantas gerações? Acredito que, se no momento a Bienal propõe estar "em vivo contato", e a produção artística brasileira já faz parte de um circuito internacional, talvez seja importante pensar no que deve ser uma formação de profissionais de arte nesse momento. É importante podermos ter uma posição crítica sobre nossa própria produção. As leituras e posições sobre a arte contemporânea brasileira difundida em um cenário internacional sempre vem de fora. Acho que isso está mudando aos poucos, mas ainda temos muito o que fazer por aqui. É importante criar o espaço para esse debate a fim de que tudo se torne mais específico, mais consistente, mais denso.

14.10.2008
Um trabalhador
em ação durante
a montagem

Foto: Antiles Packer



Os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen falam da necessidade, para a Bienal de São Paulo, de pensar o tempo, a história, a arquitetura, a arte e seu circuito

10.10.2008
Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita (após um leve acidente) durante a montagem; a intenção é propor perguntas, e não respostas

Foto Amílcar Parker

CHEGAR, ESTAR, FAZER ALGUMA COISA

Por Isabela Andersen Barta e
Marcelo Rezende



28b No projeto desta Bienal há o desejo de mapear o imaginário produzido pelas bienais de São Paulo. Há também a busca pelo sentido da experiência para público e artistas, uma reflexão sobre a organização do espaço. Quanto isso foi pré-elaborado ou foi elaborado durante o processo de realização da 28ª Bienal?

Ivo Mesquita A primeira idéia era um compromisso com a instituição, com sua história, e até com a minha história profissional em relação a ela. Muitas das questões de que falamos agora não estavam claras no início, mas elas foram se desenvolvendo e criando uma noção de pertinência. Desde o princípio, a questão do pavilhão era fundamental.

Ana Paula Cohen Algo que tínhamos acordado desde o princípio era o fato de não buscar apresentar certezas, mas colocar questões. Dessa forma, abrimos espaço para cada um que se envolve com o projeto trazer algo, formando um trabalho de fato colaborativo. Tentamos criar uma estrutura mole e flexível dentro da rigidez do edifício, que foi se moldando no decorrer do processo.

I.M. O princípio do projeto foi a partir da constatação

de que a Bienal de São Paulo não colecionou um acervo material, mas criou memória e um museu imaginário de arte contemporânea para os brasileiros. Por outro lado, a Bienal está condenada ao edifício, que passa a ser um problema, são mais de 30 mil metros quadrados, requer uma infra-estrutura muito grande. Quanto às crises institucionais, há uma série delas, mas acredito que antes de ser um crise institucional, há uma crise vocacional: a Bienal deve saber a que veio. Em 1951 estava claro. Hoje, não mais. O que ela deve fazer agora? O prédio é sede da Fundação desde 1957, e ela o gerencia, digamos assim. Tem uma concessão de 99 anos dada pela prefeitura. Em 2003, o prédio foi tombado e passou a ter regras de uso muito rígidas. Por exemplo, não é permitido furar a parede, o teto ou o chão. Para montar uma exposição de arte contemporânea é complicado.

A.P.C. Em um certo momento, deve ter sido um privilégio conseguir uma sede para a Bienal de São Paulo, cedido pela prefeitura por 99 anos. Um edifício faz da Fundação uma instituição consolidada. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), por exemplo, existe desde 1963, e o primeiro edifício que teve foi em 1992. É curioso pensar na criação de um museu, com uma coleção importante de arte moderna internacional, sem um espaço fixo. Mas com as diversas mudanças que ocorreram nesses 57 anos, no mundo, na forma de pensar, na produção artística proposta desde os anos 60 – muitas vezes menos materiais, com suportes efêmeros, com diversas possibilidades de circulação –, esse prédio passa a ser um problema. O pensamento muda e o prédio continua aqui, enorme, a ser cuidado e preenchido a cada dois anos.

EDITO RI AL

CASO CAROLINE: ALGUMAS QUESTÕES QUE NÃO ESTÃO SENDO CONSIDERADAS

Com o intuito de abrir perspectivas no debate – sensacionalista e passional – criado pela imprensa em relação à 28ª Bienal de São Paulo e à prisão de Caroline Pivetta da Motta, 24 anos, nós, curadores do evento, gostaríamos de trazer algumas considerações e perguntas que nos parecem pertinentes à questão...

Primeiramente, não podemos esquecer que, ao contrário da operação noturna e silenciosa peculiar aos pichadores, o acontecimento na Bienal está longe de poder ser chamado de estético e pacífico: 40 jovens invadem o Pavilhão da Bienal como um arrastão, derrubando tudo, agredindo pessoas fisicamente, com o objetivo de, segundo a convocatória pela internet de seu líder Rafael Augustaitz, pichar o 2º e o 3º andares, destruindo todas as obras. Foi mais um gesto peculiar desse grupo destrutivo, que desde as invasões da Escola de Belas Artes e da Galeria Choque Cultural usa da pichação como meio para apagar e danificar o trabalho dos outros artistas. Será que o meio artístico não se dá conta do autoritarismo de tal gesto, do que ele implica de censura ao outro? Não é preocupante perceber que a tática de um ex-estudante de artes é fazer do apagamento de outros artistas um fenômeno midiático? Sim, pois a imprensa e os canais de internet foram avisados três horas antes do ataque à Bienal e estavam postados esperando pelo espetáculo! Não foi, portanto, um preenchimento do vazio ou uma resposta “em vivo contato”, o que da parte da curadoria nunca supôs o uso de violência. Não se tratou tampouco de colar stickers, fazer barcos de papel ou tocar música no 2º andar do Pavilhão – como de fato ocorreu no decorrer da mostra –, mas de vandalismo agressivo e autoritário.

Por outro lado, como curadores e cidadãos republicanos, estamos de acordo em que a punição para Caroline é pesada e inadequada. Lamentamos por ela e pela sua instrumentalização por certa mídia. Perguntamo-nos: onde estaria o mentor intelectual de tal ataque, ex-aluno da Escola de Belas Artes, que expõe nome e sobrenome como autor das três invasões e que saiu do Pavilhão da Bienal prometendo continuar pichando outros museus de São Paulo? No infeliz caso de Caroline, devemos, entretanto, reconhecer que sua condição atual é resultado de mais uma filigrana jurídica, advinda de uma interpretação estrita da lei. Mas não é essa mesma uma característica da Justiça no Brasil, a desigualdade em sua aplicação? Não são filigranas jurídicas que mantêm criminosos condenados vivendo em liberdade sem haver cumprido suas penas? Então, ao discutirmos instituição no Brasil, parece que o problema não é apenas das culturais ou da Bienal de São Paulo, mas também de instituições como a Justiça e o Congresso Nacional. Ou ainda das políticas públicas para a habitação, o que faz com que Caroline fique detida por falta de comprovante de endereço. Contraditoriamente, o Estado não lhe assegurou uma moradia até agora, conforme se depreende da lei que a mantém na cadeia!

Se Caroline possuísse um comprovante de residência, ainda haveria a questão de quem a acusa do crime que ela responderia em liberdade. O Parque do Ibirapuera é uma área de preservação ambiental e o Pavilhão da Bienal é um prédio tombado e um monumento histórico estadual. Foi contra eles que o grupo investiu e do qual ela se tornou o bode expiatório perante a lei. Desde 2003, é muito difícil para qualquer curadoria lidar com as novas leis de tombamento do edifício, pois elas têm impedido a realização de diversos projetos de artistas e obrigado todas as partes a um processo de amplas e longas negociações. Há uma lei, e transgredi-la implica risco. Talvez também fosse oportuna uma discussão sobre essa legislação, que acabará por fazer do Pavilhão um espaço inadequado ao caráter experimental e de laboratório que supõe uma mostra que quer dar conta das práticas artísticas contemporâneas, pois ela é muito pouco flexível para novos usos do prédio.

Se o interesse da 28ª Bienal fosse ser um espetáculo midiático e criar um discurso populista apaziguador e demagógico – o que, acreditamos, seria pouco efetivo e em nada transformador da situação em que vivemos –, certamente poderíamos ter nos utilizado do ocorrido no dia 26 de outubro para deslocar todo o debate proposto pelo projeto original da 28ª Bienal, agora realizado, para discutir a relação entre grafite, pichação e arte; arte contemporânea, educação e inclusão; cultura urbana e a questão centro-periferia em São Paulo, entre outros tópicos. Poderíamos ter convidado os invasores a virem participar do debate, a pichar as paredes da Bienal, entre outras ações populistas e instrumentalizadoras. Nossa opção foi e continua sendo a de não fazer uso do ocorrido, e muito menos da injusta prisão de Caroline, para promoção pessoal ou como plataforma política, oportunista e demagógica.

Parece-nos ainda interessante observar que, enquanto o meio artístico, instigado por uma falsa polêmica, procura culpar o “vazio”, a Fundação Bienal ou a curadoria da 28ª Bienal de São Paulo pela prisão de Caroline, os próprios integrantes de seu grupo foram direto ao assunto. Picharam, no último dia 5 de dezembro, a casa de um ex-prefeito, acusado de inúmeros delitos e que responde aos processos em liberdade, a seguinte frase: “Cadeia é só para pobre... Liberdade Carol. Susto's”.

Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen
curadores_28ª Bienal de São Paulo

29.10.2008

A dir., o artista Gabriel Sierro (no alto) montando as estruturas da 3ª andar do Pavilhão da Bienal

7.10.2008

Na página ao lado, a estrutura que integra o auditório no Plano de Leituras na 28ª Bienal de São Paulo

poros Articular Parker

Compõe com a Bienal de Veneza, na Itália, e a Documenta de Kassel, na Alemanha, o trio dos maiores panoramas internacionais de arte contemporânea. Contudo, devido a sua posição excêntrica em relação ao eixo Europa-EUA, sempre guardou em potência a possibilidade de propiciar para a arte uma situação à margem dos centros hegemônicos.

De onde emergem imagens metafóricas da mostra. A Bienal como grande janela da arte no Brasil, a permitir visibilidade e fluxos artísticos externos e internos. A Bienal como pirâmide: estrutura que faz convergir para si recursos humanos, físicos e financeiros, resultando em massa e peso monumentais, opressores, na cena artística e cultural. Janela e pirâmide arruinadas, uma vez que a imagem da ruína precoce, tão constante na modernidade, é outra arraigada à Bienal.

Com efeito, a Bienal não esteve isenta de crises. Caso tivesse acontecido com periodicidade constante desde 1951, não estaria realizando agora sua 28ª edição, que teria ocorrido em 2005; 2008 seria um ano sem Bienal, um período de preparação para a 30ª edição, que aconteceria em 2009. Esses descompassos e quebras de ritmos deixam entrever que a história da Bienal foi nada tranquila. Aparentemente intrínseca à Bienal, a crise se deve à insuficiência estrutural de financiamento da mostra, uma vez que o modelo de instituição organizada pela sociedade civil contradiz com a tradição brasileira de financiamento de iniciativas e as instituições particulares com fundos públicos.

A crise deve-se também à dimensão crítica da Bienal. Sendo polêmica desde o começo, a exposição não deixou de ser questionada e de se repensar. O que conduziu à imagem da Bienal como fênix, a renascer frequentemente de suas próprias cinzas. Por ser tanto uma instituição configurada pela soma de eventos, como um evento gerado por uma instituição com presença forte no campo cultural, a Bienal deve estar aberta a constantes redefinições, para não se cristalizar, acomodar.

Nesse sentido, já faz algum tempo que a mostra tem se pautado por temas menos ou mais conceituais em sua estruturação, contornando a categoria de feira artística das nações que assumiu ao replicar o modelo oitocentista da Bienal de Veneza. O que culminou na 27ª edição, quando as representações nacionais foram deixadas de lado.

A atual edição da Bienal resulta de um posicionamento curatorial diante de mais um momento de crise interna da instituição, em relação tanto às dificuldades de financiamento e gestão como aos modelos expositivos anacrônicos, especialmente

ROBERTO CONDURU

é professor de História e Teoria da Arte no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e presidente do Comitê Brasileiro de História da Arte.

de pinturas, objetos, edifícios e jardins chineses. Ou no vazio da modernidade Ocidental, qualificado como espaço ativo, de realizações e também de crise, crítica, angústia. Referências não faltam: o conceito de Raumplan de Adolf Loos, a arquitetura de Frank Lloyd Wright, as esculturas vazadas de Picasso, a exposição "Le Vide", de Yves Klein.

Longe estamos da certeza no lema moderno "menos é mais"; pode ser, ou não. A questão é de ordem econômica: a relação entre os meios, o jogo com os elementos que compõem obras e mostras de arte, instituições. Quem sabe esse vazio reflexivo e ativo não é capaz de reprocessar criticamente as imagens da arte, da Bienal, do mundo? Na conjuntura atual, quando se fala em descentramento, esse vazio paulistano pode se constituir como momento e lugar a partir do qual pensar excêntrica a arte. Se a reverberação de imagens no vazio remete à imagem do caleidoscópio, a Bienal do vazio bem pode se conformar como um excêntrico caleidoscópio da arte.



a megalomania de muitas edições precedentes, que preenchiam acriticamente o gigantesco edifício projetado por Oscar Niemeyer. A proposta da curadoria também responde à situação externa, com a proliferação de bienais pelo mundo. Contra o excesso, surge a idéia de uma Bienal do menos.

Assim, às muitas imagens agregadas à Bienal, a 28ª edição soma uma nova. Não propriamente a de um elemento arquitetônico ou um ser, com compleição física, matéria, forma, peso etc. Oferece seu justo oposto: a imagem do vazio. O que permite pensar no vazio de certo Oriente: o espaço reflexivo que é fundamental na constituição



CALEIDOSCÓPIO EXCÊNTRICO

Por Roberto Conduru

Desde sua primeira edição, em 1951, a Bienal Internacional de São Paulo foi se constituindo como uma instituição-chave da cidade que a criou. Sua idéia geradora era propiciar um intercâmbio mais intenso e atualizado entre artistas, público e instituições, no Brasil e com o exterior, bem como conquistar um lugar proeminente para São Paulo no circuito artístico mundial. Esses objetivos foram atingidos logo no começo, com a realização de exposições excepcionais, tanto para o meio local como externamente, e continuaram orientando as edições seguintes, ainda que nem sempre com o mesmo efeito.

No espaço da metrópole, a Bienal participa de um processo lento, embora decidido, de configuração do Parque do Ibirapuera como locus artístico-cultural de São Paulo. Cada vez mais, esse grande parque urbano, que a Bienal passou a ocupar em sua segunda edição, em 1953-54, se configura como um lugar de exceção, uma ilha dedicada ao lazer e às artes, especialmente às artes plásticas. Resultado das ações

do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), da consolidação do Museu Afro Brasil, do uso da Oca para exposições temporárias, da construção do Auditório Ibirapuera, do projeto de implantação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) no antigo edifício do Detran, da idéia de implantar um museu novo (A Mão do Povo Brasileiro) na antiga sede da Prodam - desse conjunto de instituições e projetos, a Bienal de São Paulo almeja ser o dinamo.

A Bienal também tem marcado o tempo da cidade. Saliza o calendário paulistano com outros eventos excepcionais, que lidam em diferentes proporções com formação cultural, negócio e entretenimento: a Mostra Internacional de Cinema, a Bienal do Livro, o Grande Prêmio de Fórmula 1 e a São Paulo Fashion Week. A Bienal é o mais antigo deles. E tem a maior amplitude de ressonância, sendo um dos poucos acontecimentos no país com alcance duradouro, em âmbito local, regional, nacional e internacional.

A Bienal é um elemento fundamental na configuração do imaginário contemporâneo de São Paulo, seja a auto-imagem da cidade como pólo de arte e cultura, seja sua imagem no país e no mundo. Em substituição à Exposição Geral de Belas Artes (renomeada como Salão Nacional de Belas Artes), que fora criada no século 19 e seguiu como referência-mor até meados do século seguinte, a Bienal tornou-se o evento maior do sistema brasileiro de artes plásticas, sinalizando metrópole e nação conectadas à contemporaneidade. Internacionalmente, apesar de seus altos e baixos, consolidou ao longo do tempo um lugar próprio entre as grandes exposições de arte.



EDITO RI AL

AGORA,
O FIM?

Na próxima semana chega às ruas a última edição do jornal 28b. Será um pequeno guia e resumo sobre os acontecimentos das seis semanas nas quais a cidade e o Pavilhão da Bienal receberam o projeto apresentado pela 28ª, e ainda sobre o modo como foram pensados e comentados por este jornal. Como constituem diversas ações (site, publicações, vídeos e arquivos) não significa estar agora o visitante se aproximando do fim, mas sim ganhando um segundo momento com Bienal, que se estende até o limite do interesse e do desejo de seu observador.

Na experiência contada em cada parte dessa memória da Bienal de 2008 está uma sucessão de contatos, nos quais público, artistas e demais agentes que compuseram o evento – que foi encerrado em sua parte expositiva na última semana – foram construindo ligações tão sólidas quanto efêmeras, constituindo uma rede de relações que não dispensou o espanto, a força ou mesmo a recusa, mas que terminou compondo (ou revelando) um instantâneo da metrópole, do circuito de arte e de todo pensamento em torno do lugar, da missão da Bienal, de sua fundação e mesmo de sua crise.

Durante o evento, uma série de acontecimentos (o crash financeiro atingindo a economia real, a retração no mercado de arte, novos atentados terroristas) apontaram mais uma vez que o espírito do tempo está dispensando antigos modelos. Ele procura novas estratégias para enfrentar situações que parecem não poder ser resolvidas a partir das mesmas atitudes – que soam apenas como um tipo de teimosia senil, esperando manter as tradicionais regras para um jogo que exige uma reavaliação do movimento das peças.

Em instantes assim, a pausa é a primeira ferramenta. É necessário – como pode mostrar um clássico escrito há séculos, a biografia de um cidadão de São Paulo ou a fala tão elaborada quanto instintiva de um artista – haver um momento para a retenção, e assim poder observar o espaço e a posição das mais variadas idéias produzidas pelas mais diferentes vivências, trajetórias e histórias que contam a relação do indivíduo com a sociedade. Depois, a energia se acumula, o que está terminando chega ao fim e é possível começar a imaginar que existe um outro cenário. Nesse processo, a tentativa é o erro forma a grande experiência do acerto, para que as condições dadas possam ser transformadas. E essa tem sido uma ambição sem fim.

Marcelo Rezende
editor-chefe

UNIVERSAL Passível de ser exercido ou aproveitado por todos os homens (e mulheres).

VAZIO Como gesto simbólico, o lugar onde as coisas são em potência, plenas e ativas, ao contrário de uma manifestação niilista, na qual as coisas deixam de ser e perdem o sentido. Ele é fonte geradora, o território do devir, com múltiplas possibilidades e caminhos.

X Da questão, sempre.

ZONEAR Separar, dividir e distribuir por zonas ou regiões específicas ou áreas de atividade. Ver Reativação.

TEORIA É uma idéia ou um conhecimento especulativo, tendo origem na palavra grega "theorein", que significa contemplar, observar, examinar.

DOCUMENTAÇÃO É a ação de selecionar, classificar, utilizar e difundir documentos. A arte contemporânea faz uso dos arquivos como ponto central para que possa construir novas histórias e narrativas, promovendo uma reflexão viva sobre o passado.

SÃO PAULO A maior cidade brasileira e a primeira da América do Sul em população, com 11 milhões de habitantes. Localiza-se no Sudeste do país. A Grande São Paulo (que inclui municípios vizinhos) é uma das maiores áreas metropolitanas do mundo.

CONCEITUAL Palavra originária de conceito, significando um procedimento que privilegia a idéia artística, e não a aparência da obra, "já que nenhuma forma é superior a outra". (Sol Lewitt, artista norte-americano, 1928-2007)

ESPAÇO Lugar para uma intervenção artística, território reservado para a arte contemporânea, parte integrante de uma proposta artística.

REATIVAÇÃO Origina-se de "ativar". Tornar algo ativo, relançar a execução de um processo ou programa.

BIENAL Um acontecimento para a arte contemporânea, que ocorre a cada dois anos nas mais diferentes partes do mundo; uma história iniciada em Veneza em 1895. Modelo hoje marcado pela proliferação com booms de mercado.

FURTIVIDADE Diferencia-se da camuflagem, técnica ancestral de dissimulação, ao se misturar na paisagem, por conseguir ser ao mesmo tempo visível e impossível de ser detectada.

QUESTÃO É uma interrogação do ser humano sobre sua existência e sobre o sentido de seus atos. Para a política, é um problema de e para a sociedade.

ARTICULAÇÃO Pôr em relação elementos ou trabalhos distintos a fim de contribuir para a organização e o funcionamento de um conjunto. Articular-se é uma forma de produzir reflexão e conhecimento.

GOZO Emoção que exprime um sentimento profundo de exaltação. O gozo é muitas vezes sentido quando se produz uma situação, um desejo ou um acontecimento agradável.

PRAÇA Um espaço público cercado de vias, geralmente limitado por construções. Território onde ocorrem manifestações populares de caráter político ou recreativo, provocando uma série de micro e macroeventos.

ORAL (tradição) Forma primordial de narrativa, meio de passagem e resgate dos acontecimentos da história, uma expressão livre e coletiva da memória, por meio de encontros e debates.

NARRATIVA Na arte, a representação de um evento, acontecimento, fato ou invenção na forma de uma história ou das relações entre cores, formas e materiais. Uma experiência.

METRÓPOLE Capital política e econômica de um Estado ou região, concentra uma população considerável, com domínio dos campos financeiros de uma nação.

LIBERTÁRIO A palavra foi criada pelo militante anarquista Joseph Déjacque (1822-1864), que reivindicava a igualdade dos sexos e a liberdade do desejo em uma sociedade de exploração e autoridade.

HISTÓRIA É ao mesmo tempo o estudo dos fatos, dos acontecimentos do passado e do conjunto desses mesmos fatos e acontecimentos. A história da arte contemporânea está sendo escrita agora: o minuto que acaba de passar é mais um capítulo.

IDÉIA Uma idéia é a representação do espírito. É objeto do universo interior humano que se constrói por meio de imagens difusas e oníricas. A idéia existe apenas quando ela é expressa, senão resta somente como elaboração mental.

JORNADA Significa intervalo de tempo, o que separa um momento de seu amanhã. Pode significar também uma viagem, tanto física como espiritual.

Um guia de algumas idéias e conceitos presentes nas ações e nos debates propostos pela 28ª Bienal e por artistas participantes

AbCdário



Sistema das Belas-Artes

Objetivo principal: o prazer; objetivo secundário, talvez, a utilidade. Objeto ou meio de atingir o objetivo: imitação da natureza, não necessariamente o belo. Causa primeira do objetivo produzido por esse objeto: potência do maravilhoso e desejo por ele, inerente ao homem: tendência a acreditar no maravilhoso: a surpresa é produzida também pela imitação do belo.

Tenho duas grandes dúvidas sobre as Belas-Artes: eu me pergunto se em nossa época as pessoas podem julgar as obras de arte e se um protótipo do belo existe realmente na natureza, independente de opiniões e do hábito, que é uma segunda natureza. Sobre a primeira questão me vem à mente um pensamento que escreverei mais tarde: sobre a segunda, observo o que parece ser conveniente ao assunto (e pode-se dizer que a beleza se mantém inteira na conveniência), e isso é o que estamos acostumados a ver: o inverso, o que não nos parece conveniente etc. Assim, o objeto que possui as qualidades a que estamos acostumados nos parece belo; mesmo se na natureza ele for inteiramente diferente. Por exemplo, os cães de uma certa raça nos parecem horríveis quando eles não têm as orelhas cortadas etc. Pensemos também no poder da moda, sobretudo no que toca à beleza das mulheres etc. Tenho o sentimento de existir na natureza apenas grandes linhas de beleza, como a harmonia, as proporções e todas as outras qualidades semelhantes que, sob a luz natural, deveriam ser encontradas em todo objeto; por outro lado, colocar em destaque tal objeto depende inteiramente de nossa opinião. Para ilustrar essa idéia podemos dar inúmeros exemplos. Eu os dividirei em duas categorias: na primeira, aqueles que provam a diversidade de opiniões sobre os objetos naturais; na segunda, sobre os objetos imitados, isto é, relevantes para as Belas-Artes.

Natureza

Olhos bonitos: azuis para os gregos, pretos para nós. Cabelos belos: loiros na Itália até o século 16, pretos hoje. Opinião muito diferente têm os bárbaros sobre a beleza, mostrando bem que não existe idéia determinada na natureza.

Um cavalo cujo rabo cortamos, um cão cuja orelha aparamos, uma mulher usando brincos na orelha, um homem que faz a barba, tudo isso não existe na natureza, e nem por isso agrada menos. Sobre a graça, independentemente da natureza, os gostos são ainda mais diversos.

GIACOMO LEOPARDI
(1798-1837),
moralista, poeta
e filósofo italiano.
Autor de *Zibaldone*
di pensieri, de
onde foi extraído
este texto.

Pelo número de trabalhos executados a mão, corremos o risco de errar, quebrar alguma coisa etc., uma das condições mais necessárias para ter sucesso é não pensar sobre o perigo e se concentrar fortemente. Mesmo os poetas da Antiguidade não pensavam no risco de errar. Eles (claramente Homero) tinham pouca consciência da existência desse perigo; assim estariam provando uma grande esperteza, usando essa esplêndida arrogância que trai a obra da natureza e não a feita pelo esforço. Mas nós, que somos tão tímidos, não apenas sabemos que podemos nos enganar, mas temos ainda sob os olhos o exemplo permanente daqueles que se enganaram ou se enganam; por isso pensamos sempre no perigo (com razão, porque 1. O gosto corrompido do século nos conduzirá facilmente aos maiores erros. 2. Constatamos o fracasso de inúmeros escritores que, desfrutando dessa maneira dessa liberdade de pensar e de escrever, geram monstros, como é o caso dos românticos hoje).

Certo, é verdade que essencialmente todos os homens se comportam da mesma maneira, e desse modo as regras fundamentais das letras e das artes são universais. Mas entre os povos e os indivíduos, e sobretudo com o decorrer dos séculos, aparecem diferenças mais ou menos importantes. Se todos os homens fossem míopes, como muitos o são, a arquitetura seria defeituosa em vários pontos e seria preciso reformá-la. E ocorreria a mesma coisa no sentido oposto, porque é de fato defeituoso para as pessoas que sofrem desse mal da visão. Os orientais tiveram sempre mais rapidez, vivacidade e presença de espírito do que os europeus.

18.11.2008
"Área de diálogo", projeto
do artista Maurício Iones
no 1º andar do Pavilhão
do Bienal

25.10.2008
Visitantes diante da
"Video Portrait Gallery",
de Marina Abramović

Fotos Articulat Packer

A graça acontece, na verdade, apenas entre os prazeres que levam ao belo. Uma novidade, uma história extraordinária, uma novidade picante, tudo o que pode provocar, mexer, deixar curioso, representa certas excitações agradáveis, mas não tem nada a ver com a graça. Quanto aos prazeres da mesa ou outro caso parecido, eles se aproximam da graça e podem servir para ilustrá-la, sem jamais se confundir com ela. A graça também se define simplesmente como uma excitação no domínio do belo, tanto sensível quanto intelectual.



A BELA ARTE

Por Giacomo Leopardi

Uma das provas mais evidentes e cotidianas de que a beleza não é absoluta, mas relativa, é que cada um reconhece que não podemos demonstrar a beleza para aquele que não a vê ou não a experimenta por si mesmo; e que os julgamentos sobre a beleza diferem não apenas de uma época para outra, de uma nação para outra, mas também entre contemporâneos e compatriotas, e mesmo entre amigos, um achando bonito o que o outro acha feio e vice-versa. Como todo mundo, eu não saberia convencer ninguém em matéria de beleza, cada um deveria aceitar que nenhuma das partes em desacordo pode pretender ter razão mais do que a outra, mesmo se houvesse cem ou mil pessoas de um lado, e apenas uma do outro. Isso acontece também com as coisas que se deixam conhecer pelos sentidos, sejam eles naturais ou artificiais.

Da tola idéia de um belo absoluto vem a opinião, mais tola ainda, de que as coisas úteis não devem ou não podem ser belas. Vamos tomar por exemplo um trabalho científico. Se ele não é belo, nós o desculpamos sob o pretexto que não é útil, pretendemos que a beleza não lhe convém. Para mim, se não é belo, isto é, se é feio desse ponto de vista, não teria também grandes méritos? Por qual motivo o "Tratado" de Celso, que é um tratado de medicina, é bonito? Seria por seus ornamentos poéticos e retóricos? Seria porque é totalmente empobrecido, e que há essa nudez, essa simplicidade que convém a obras desse tipo. Ele é claro e preciso, a língua e o estilo são puros, mérito e beleza que toda obra requer. Um livro deve ser belo em todo rigor do termo: dito de outro modo, ele deve ser integralmente bom.

A perfeição de uma obra de arte não se mede a partir de qual é a mais bela, mas em seu grau de perfeição na imitação da natureza. Ora, se é verdade que a perfeição de uma coisa consiste, em substância, na perfeita realização de seu objeto, qual será o objeto das Belas-Artes?

Não é o belo, mas o verdadeiro, isto é, a imitação da natureza que é o objeto das Belas-Artes. Se fosse a beleza, o que mais nos agradaria seria justamente o que existe de mais belo. E isso nos elevaria a uma perfeição metafísica, que, nas artes, bem longe de agradar, provoca sobretudo rejeição.

Como é impossível que a imitação não deixe algo faltando, ver uma planta ou um animal real deveria nos agradar muito mais do que vê-los representados em uma pintura ou imitados de qualquer outra forma. Ora, é evidente que o contrário se produz: parece então que a fonte do prazer, na arte, não é a beleza, mas a imitação.



"O legal de uma exposição é conseguir fazer as obras conversarem. Allan executa todas as combinações matemáticas possíveis com essas formas que tem aqui. É como se ele fosse um computador humano, é trabalho que parece automatizado, mas é feito pela mão do homem. Leva, ao contrário, utiliza uma técnica antiquíssima de gravar em metal, e sua obra se arma a partir da combinatória diferente das mesmas imagens, como Allan. Com a mesma sutileza silenciosa dela para a narrativa, Javier fez um diário de sua estadia em São Paulo, com um vídeo e uma agenda que se completam. Ele oferece perguntas e deixa as respostas em branco. Você não precisa entender tudo em arte. Esses três artistas colocam a história como algo que se encaixa aos poucos, que tem buzaços e não se entende completamente."

O chileno se detém diante do projeto do mexicano Erick Beltrán. Para Navarrete, Beltrán mostra que o conhecimento é construído de forma errática e desordenada. "Como a dele, minha obra, 'Archivo personal', também não tem princípio nem fim, tem um tempo, um momento. Ao contrário de Erick, que procura construir raciocínios, eu recorro um mapa para que esse elemento de encontrar-se vire um elemento de perder-se, porque a experiência da cidade é caótica."

Quando o grupo se dirige ao fundo do Pavilhão, encontra reproduções de pinturas de Van Gogh, Cézanne, Picasso, Matisse, Da Vinci, Monet, Velázquez, Rembrandt, Miró, Goya e outros ícones da história da arte. Surge um "ah, sim", de compreensão generalizada. "Me deu uma sensação de sair da névoa e ver o sol. Depois de passar

por tantas obras abstratas para mim, chego em algo que conheço, uma zona de conforto", diz o tio Carlos Alberto Navarrete. O sobrinho explica a obra do peruano Fernando Bryce: "São reproduções de obras de arte fundamentais adquiridas pela Universidade São Marcos, de Lima, para constituir um museu da reprodução, porque teoricamente não tinham dinheiro para comprar as originais. É um olhar incrivelmente subdesenvolvido da arte, não? Aqui ao lado estão as cartas que a universidade trocou durante o projeto para conseguir essas reproduções". E o tio repete o que falava sempre que se interessava por algo: "Ah, está vendo? Se ele não tivesse me aberto essa porta eu teria passado reto sem perceber essas ligações e essas idéias. Teria achado que é qualquer coisa".

1.11.2008
Nesta página, em dois
momentos, Carlos
Navarrete explica aos
visitantes os projetos
da 28ª Bienal

fotos Rogério Canella

AS PARTES DE UM GRANDE TODO

Navarrete promove uma visita guiada por 15 anos de bienais

21ª BIENAL (1991) "Foi a primeira vez que visitei a exposição, e fiquei muito impressionado com o trabalho da norte-americana Ann Hamilton."

22ª BIENAL (1994) "Nesta tive a sorte de ver as salas de José Bedia, um artista cubano que mora em Miami, e ser também seu assistente. Também tive a maravilhosa oportunidade de falar com um senhor da 'arte pobreira', Giovanni Anselmo."

23ª BIENAL (1996) "Fiquei impressionado com as salas especiais e com o núcleo histórico desta edição. A obra do artista chileno Gonzalo Díaz ficou nas minhas lembranças até hoje."

24ª BIENAL (1998) "A melhor das melhores. Nesta Bienal da antropofagia achei tudo ótimo e muito bem explicado pelos curadores de cada área."

25ª BIENAL (2002) "Achei interessante a idéia de falar sobre a cidade. Mas, na verdade, só me marcou o trabalho do Jeff Koons."

26ª BIENAL (2004) "Uma edição interessante, mais marcada em minhas lembranças pelos trabalhos do chileno Eugenio Dittborn e do belga Luc Tuymans."

27ª BIENAL (2006) "O melhor desta mostra, para mim, foi o trabalho de Thomas Hirschhorn."



1.11.2008

O artista Carlos Navarrete, durante sua visita guiada, aponta para a obra de Iran do Espírito Santo.

Foto: Rogério Conello

A primeira visita guiada aconteceu no último sábado, às 17h, saindo da Praça do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Subindo a rampa, do 2º andar para o 3º, o artista chileno Carlos Navarrete aponta a obra do brasileiro Iran do Espírito Santo: "Este trabalho fala do vazio. É uma fechadura cromada, pela qual você não pode ver dentro ou através e ela te fornece um reflexo. O espelho e o reflexo são vazios. A peça é pequena, quase passa despercebida e de repente se nota". Navarrete nasceu em Santiago do Chile em 1968, e vem ao Brasil desde os 7 anos, quando o irmão de seu pai mudou-se com a esposa para São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo. O casal veio para o país devido ao golpe militar que colocou o general Augusto Pinochet no poder, em 1973. Dez anos depois da mudança dos tios, que visitava sempre, o artista começou a juntar um arquivo pessoal de fotografias, cartas e histórias da cidade de São Paulo. Em 1991, já realizando pesquisas na arte, começou a levar os tios Carlos Alberto Navarrete e Florinda Alvarez (ele professor de espanhol, ela enfermeira obstetra) para visitar a Bienal – na 28ª, as visitas guiadas aconteceram nos dias 1º e 2, e prosseguem amanhã e domingo: "Eu mostrava o que gostava, e pulava o que não gostava. Nesta Bienal é diferente: como há menos obras tenho de mostrar tudo, então é a primeira visita completa, por assim dizer".

O chileno Carlos Navarrete explica aos visitantes as obras da 28ª Bienal; para ele, o projeto é uma oportunidade de oferecer críticas e observações sob o olhar do artista e do público – a um só tempo

Para o artista, a visita guiada é uma oportunidade de oferecer críticas e observações sob o olhar do artista e do público – a um só tempo. Além das visitas, Navarrete expõe no 3º andar seu "Archivo personal", uma coleção de lembranças da cidade de São Paulo com mapas recortados, jornais, moedas, fichas e souvenirs: "Passei quatro meses trabalhando na apresentação do arquivo que junto há 23 anos, e fiz isso de Santiago do Chile, através da memória e da saudade, como uma homenagem a São Paulo. Ele conta a transformação da cidade, da Bienal e da minha família".

A ARTE DO JOGO

Por Isabela Andersen Barta

RETOMADA

Antes de encontrar a obra de Iran do Espírito Santo, Navarrete guiava um grupo (composto de familiares e visitantes) pelo 1º andar, detendo-se no Video Lounge. Subindo ao 2º andar, a Planta Livre, o artista fez uma crítica ao uso do espaço: "Do ponto de vista da arte não há vazio, há arquitetura. Se queriam discutir o vazio, deveriam encher esses 12 mil metros quadrados com obras que tratem do tema". No Plano de Leituras, o 3º andar, Navarrete ia com seu passo rápido e bom humor discutindo cada obra. Mais visitantes se juntaram ao grupo pelo caminho, e a visita guiada que começou com 7 pessoas terminou com mais de 30. O artista destacou a ligação entre o norte-americano Allan McCollum, a brasileira Leya Mira Brander e o espanhol Javier Peñafiel.



28ª BIENAL DE SÃO PAULO: A QUE VIEMOS

A Bienal de São Paulo é a mais tradicional instituição do país dedicada à apresentação regular de arte contemporânea brasileira e internacional. Criada em 1951, tinha como objetivo fazer da cidade um centro artístico internacional, contribuindo, a seu modo, para a consolidação de uma capital moderna e cosmopolita, ligada aos grandes centros econômicos e culturais do resto do mundo. Ao mesmo tempo, queria estabelecer um espaço permanente de encontros e trocas entre os artistas brasileiros e seus pares estrangeiros, oferecendo ao público a oportunidade de ter contato com as últimas tendências da produção artística. Naquele momento o Brasil desfrutava de uma boa situação econômica e investia em infra-estrutura, construindo estradas, portos, fábricas e uma nova capital, Brasília. São Paulo tornou-se o grande centro econômico do país e realizava importantes investimentos na

infra-estrutura cultural e educativa, com a criação do Museu de Arte de São Paulo (Masp), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), da Companhia de Cinema Vera Cruz e dos canais de televisão. Todas essas organizações vinham complementar a estrutura educacional existente de escolas, universidades, bibliotecas, abrindo novas possibilidades na formação de profissionais especializados e no aprimoramento cultural do grande público.

Em 1951 São Paulo tinha cerca de 1,1 milhão de habitantes, duas escolas de arte, três museus, três salas de exposições, duas galerias de arte moderna e cerca de 120 mil pessoas visitaram a 1ª Bienal. Cinquenta e cinco anos depois, em 2006, a cidade tinha 10 milhões de habitantes, 12 escolas de arte, 8 museus, diversos centros culturais, mais de 60 galerias e aproximadamente 1 milhão de pessoas visitaram a 27ª Bienal naquele ano. Pelo número de seus museus e espaços culturais, é interessante observar como a cidade cresceu e como a Bienal contribuiu para isso, pois São Paulo transformou-se num centro artístico internacional e os artistas brasileiros hoje são profissionais presentes em importantes exposições, museus públicos e coleções particulares em diversas partes do mundo. Mas, ao mesmo tempo, também pode-se perceber que o número de visitantes das bienais é sempre cerca de dez por cento da população da cidade. Ou seja, desenvolveu-se uma grande estrutura de instituições culturais públicas, multiplicaram-se as oportunidades e possibilidades de serviços e informações, mas manteve-se a mesma porcentagem de público visitante. Em mais de 50 anos ele não cresceu?! Então qual é o sentido de todos esses museus e exposições? A quem eles servem? Qual é o resultado efetivo de tantos investimentos financeiros de recursos públicos?

a maior e, com o passar do tempo, a mais importante exposição de arte contemporânea no mundo, pois por muitos anos foi a única alternativa para ver a arte contemporânea da América Latina e de outros países periféricos. Ela era uma espécie de termômetro do que se passava no mundo artístico internacional, e, para o Brasil, foi um importante elemento na formação de sucessivas gerações de artistas, profissionais de museus, intelectuais e educadores.

Entretanto, com o passar do tempo, o modelo revelou-se disfuncional. Multiplicou-se com bienais em muitas partes, com custos cada vez mais elevados, mas, sobretudo, com as diversas possibilidades de acesso à informação e ao conhecimento surgidas com a televisão, a circulação de publicações, a internet e o intercâmbio de artistas e exposições. Se antes se aguardavam dois anos para saber o que era novo, agora ele é anunciado a qualquer momento por diferentes meios para toda parte do mundo. Então, qual é o papel da Bienal de São Paulo nesse contexto saturado de informação e repetição, com instituições e modelos diversificados de exposições? O que ela pode fazer para que a arte contemporânea possa criar um circuito cultural mais ampliado?

A 28ª Bienal propõe uma forma diferente de realizar a Bienal de São Paulo, com o objetivo de proporcionar uma pausa para análise e meditação sobre as possibilidades desse modelo de exposição e evento cultural, considerando as novas demandas das práticas artísticas, do ambiente cultural brasileiro e do contexto internacional em que ele se inscreve. Mais que isso, apresenta um novo formato de exposição, propõe outra relação do público visitante com os trabalhos expostos, lançando desafios, provocações, levantando inquietações. Esperamos que a Bienal continue se desenvolvendo como um espaço social e inclusivo, e volte a ser um laboratório, um campo de experimentação e exploração de novas possibilidades de mostrar e debater arte contemporânea, e de análises críticas de sua função no século 21.

Ao mesmo tempo, nesse período, o mundo mudou muito e novas bienais foram criadas em cidades como Sydney, Pequim, Istambul, Porto Alegre entre muitas outras, chegando a mais de 200 em 2008. Assim como São Paulo fez no passado, essas cidades buscam, por meio de uma exposição de arte contemporânea, visibilidade e presença no mundo globalizado de hoje. A Bienal de São Paulo, que foi a terceira criada depois de Veneza (1895) e Pittsburgh (1896), ganhou muito prestígio desde sua primeira edição, por ser

A esq., cortez
oficial da
28ª Bienal de
São Paulo
projeto de Elaine
Ramos, Daniel Trench
e Flávia Castanheira

Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen
curadores

MARCELO RUBENS PAIVA



segunda-feira
MATTHEW
SHIRTS
LÚCIA
GUIMARÃES

terça-feira
ARNALDO
JABOR

quarta-feira
ROBERTO
DAMATTA

quinta-feira
LUIZ
FERNANDO
VERISSIMO

sexta-feira
IGNACIO DE
LOYOLA
BRANDÃO
MILTON
HATOUM

sábado
MARCELO
NUMENS
PAIVA
ADRIANA
FALCÃO

domingo
VERISSIMO
JOÃO UBALDO
RIBEIRO
DANIEL PIZA

Quem não é cultural?

Tem um baírrro no Rio chamado Rubens Paiva. É em homenagem ao meu pai, paulista, de ascendência alemã, que nasceu em 1911. Eventualmente, a família tomou gosto por quando lê marchetes em jornais cariocas: *Rubens Paiva sem transporte; Falta luz em Rubens Paiva; Enchente deixou Rubens Paiva isolado*.

Tem uma estação de metrô chamada Engenheiro Rubens Paiva. Minha mãe foi homenageada, na sua inauguração. Já li num jornal: *Deu pane em Rubens Paiva*.

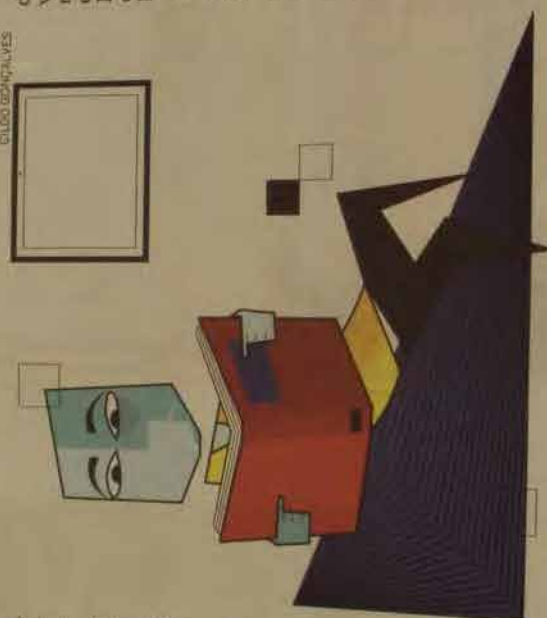
O Rio tem mais carinhão pelos seus heróis de esquerda. A Linha Vermelha se chama João Goulart. São Paulo elegeu outros heróis. O primeiro ditador do regime imposto em 1964, Castelo Branco, nomeia uma estrada. O segundo ditador, Costa e Silva, um elevado.

Meus primeiros passos foram dados na Alameda Tietê, Jardim Paulista, numa casa de classe média, que milagrosamente ainda está de pé, cercada pela ocupação desordenada do baírrro.

Muitas primeiras fotos? Estou na calçada em frente, fazendo três com os dedos da mão esquerda, sentado num triciclo. Alguém deve ter perguntado: "Quantos anos você tem, Papete?" Papete foi o meu primeiro apelido.

Muita primeira lembrança? Eu voltava com um carrinho de brinquedo na mão: um Fusca de

CILIO DE CASTALVES



fosse a primeira manifestação do meu superego, engatinhando no meu inconsciente, presentes a provocar um dos meus primeiros sentimentos de culpa, me aconselhando: "Não faça, melhor não, para quê? Aonde você quer chegar?"

Então, me vi sob trevas. Batia o martelo no brinquedo. Del sucessivos golpes, com toda a força. Até arrebatá-lo. Emergia a alma de um facínora, resquício de algum gene fanático? Uma verdadeira guerra fria ocorria entre os meus neurônios. Eu, cérebro infantil,

danas e melas que dava para ver através da sua janela. Porém doventar os seus segredos, enfim o martelo. Despedaçei-o. Me esbaldel manipulando as rodinhas, porcas, cacos, desobridindo do que era feito e como.

A qual grupo de alma doentia pertence? Nasci assim ou sou fruto do ambiente? A verdade é que, lá atrás, se formava um ser que as novas gerações definem como "cultural". Já ouviu este termo?

Tive espasmos, quando me disseram pela primeira vez: "Ah, você é do tipo cultural." Como se definissem a minha personalidade, na variante de estilos urbanos: o playboy, o hippie, a paty, o nerd, o cultural...

Imediatamente, pensei: E quem não é? Quem não vai ao cinema toda semana, não vai ao teatro, não lê um livro?

Quem não tem a menor curiosidade em assistir ao próximo longa de Claudio Assis, Heitor Dhalia, Beto Brant, Walter Salles, Fernando Meirelles? Quem não irá ver o filme do Jabor, da Laís Bodanzky, o documentário do José Padilha, o roteiro do Bráulio Mantovani ou Marçal Aquino?

Quem consegue deixar de assistir ao próximo espetáculo do Aderbal Freire, Aníbal F. llo, Gerald Thomas, Felipe Hirsch, Mário Bortolotto, Farlapatões, Grupo Tapa, Latão? E as séries da HBO?

Quem ignora um livro da

Fernanda Young, do Mutarelli, Dalton Trevisan, João Paulo Cuenca, Duplêve, Conrado Caligaris? Quem deixa de acessar o blog do Xico Sá? Quem não abre um livro da coleção *Amores Expressos*, não irá à 23ª Bienal? Não vai aos Sescs, Sesi, Centro Cultural São Paulo? Como consegue?

Um grupo pichou as paredes do andar vizio da Bienal, na semana da sua abertura. Causou polêmica. Já haviam pichado a Bienal das Artes e a Choque Cultural. Danificaram obras com o alfabeto de gosto duríssimo, que parara muitos suja a cidade.

Também não me encantam os caracteres narcisistas. Mas houve uma reação sem sentido, ao apagarem as pichações no pavilhão do Itaipuera.

Se a Bienal do vizio propõe uma discussão sobre o valor comercial e estético da obra de arte, um grupo de delinquentes ofereceu a sua intervenção e propôs a depredação. Foi uma resposta aos questionamentos atuais. Então, por que apagá-la?

Como sei que você também é um cultural, convidei para o lançamento do meu romance novo, *A Segunda Vez Que Te Conheci*, terça 25/11, no Rio (Livreria Argumento - Leblon), ou segunda, 19/12, em São Paulo (na Livreria da Vila, na Vila Madalena, até as 21h30, e depois na Mercês de São Pedro, até fechar). Só falta você não aparecer... ●

Visuals 28.ª Bienal de São Paulo:

Primeiros dias: críticas e pichação

Polêmica edição do evento recebeu na estreia público surpreso com inovações

Camila Molina

Está aberta a polêmica 28ª Bienal de São Paulo, a 'Bienal do Vazio', que deve render reações do público e de personalidades e foi inaugurada no fim de semana. "O vazio é a interatividade com o espaço, uma experiência de se esquecer de você mesmo", afirmou a arquiteta Cida Segre no domingo, uma das muitas curiosas no primeiro dia de visitação para o público. "Quando se chega ao prédio, parece que não tem nada para ver, mas tem sim. Essa Bienal oferece algo mais intuitivo do que racional. Há uma chamada forte para participar das obras, mas é preciso ir aos poucos, com curiosidade infantil", continuou Cida, agora interessada em adentrar nos poucos trabalhos expositivos instalados no terceiro piso. Para ela, a instalação do artista peruano Fernando Bryce, *Vazio da Pintura Ocidental*, painel com reproduções de quadros famosos, "é uma chamada para as exposições passadas".

Mas o polêmico segundo piso vazio de obras, deixado dessa maneira pelo projeto curatorial de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, foi um dos temas principais de debates. É de revolta. "Bienal sempre é conceitual demais, mas essa eu estou achando uma gozação. Vazio para mim é falta de recurso e de criati-

vidade", afirmou, exaltado, o médico Julio Pilnik, acompanhado da mulher, a artista plástica Nadja Simis, e do filho Lemuel, todos de Campinas. "Minha primeira impressão foi de choque: cadê as obras? Esperava ver mais", disse Rhana Novais, de 25 anos, pela primeira vez numa Bienal. Mais ainda, o segundo piso vazio foi pichado, às 19h35 de ontem, por cerca de 40 pichadores que fizeram ação de protesto. Houve tumulto no pavilhão. O dia terminou com a apresentação do grupo Fischerspooner, por volta das 21 horas.

Durante todo o domingo, a Bienal esteve cheia: o piso térreo, a "Praça", "espaço de convívio social no tempo presente", como definem os curadores, ficou movimentado. É também o local de chegada de quem escorrega no tobogã criado pelo belga Carsten Höller. "Não é maravilhoso esse espaço de contato com a cidade?", indagou, à tarde, Ivo Mesquita - mas depois da pichação houve uma balza no ânimo dos organizadores do evento.

A programação de domingo começou, às 10h30, com a aula de movimentos corporais ministrada pelo coreógrafo Ivaldo Bertazzo - todas as terças/quintas/sábados e domingos pela manhã ele preencherá o piso vazio com essa atividade. "Não são aulas de dança, mas uma ação para preencher um espa-



1. Ivaldo Bertazzo e seus alunos no vazio do segundo andar 2. Show do Fischerspooner 3. Público na instalação de Bryce 4. Chegada do escorregador 5. A família Simis Pilnik 6. Funcionários e as pichações

co cultural com o corpo", disse Bertazzo, que levou elásticos para os participantes usarem durante os exercícios.

Outra atividade interativa e com grande participação tem sido a obra-enciclopédia *O Mundo Explicado*, do mexicano Erick Beltrán. "Gostamos da explicação dos monitores e resolvermos participar", disse o biomedico Lucas Schmitt, de 22 anos, acompanhado da namorada Thalia Passos. Nesta Bienal, que promove uma relação diferente do público com as obras, o serviço dos chamados "guias" ou monitores tem sido de muita valia. Além da estranheza das obras do espaço expositivo do terceiro piso, os trabalhos dos artistas Valeska Soares (que foi para o Iê andar), Joe Sheehan, Sophie Calle, Peter Friedl, Vibeke Tandberg, Marina Abramovic, Rivane Neuenschwander e Iran do Espírito Santo mudaram de localização. Os visitantes que seguem os mapas ficam perdidos e por isso etiquetas serão colocadas no lado das obras.

O caráter enxuto da mostra no terceiro piso e a opção pelo uso de compensados e madeira como dispositivos para a apresentação das obras, o que dá homogeneidade ao espaço, mas também remete a uma certa "precariedade artificial", reduziram a empolgação de um público ávido por ver uma Bienal cheia. "Dou crédito na radicalidade da ideia em torno do vazio porque arte é dar sentido às coisas que não têm sentido. Essa Bienal era para ser de ruptura entre o antes e o depois, mas não se pode desprezar o agora. Acho que pode ter sido um tropeço ou fui eu quem tropeçou nas minhas convicções. Seria um momento de mudança de hábito: novos dispositivos de arte, mas não estou encontrando. E não vou andar nesse tobogã, que é o papel de público, uma das primeiras coisas que poderiam ser mudadas", diz a artista Elida Tessier.

estadao.com.br
Veja com Especial sobre a Bienal em
www.estadao.com.br/25

Múltiplas personalidades. Múltiplas histórias.

CHEGUE!!

Os novos colonistas do Caderno 2/Cultura e Metrópole vão mostrar diferentes histórias, visões e percepções para deixar o seu jornal ainda mais atual. Sejam bem-vindos, colonistas.

CONHEÇA AS NOVAS CARAS DO SEU JORNAL.
A PARTIR DE 17 DE OUTUBRO NELSON MOTTA ENTRA PARA ESTE TIME.

ESTADÃO
O JORNAL DE QUEM PENSA



Nelson Motta
Caderno 2



Adriana Falcão
Caderno 2

Elisa Falcão
Papo
Metrópole

Vanessa Barbra
Metrópole

José de Souza Martins
Metrópole

Lúcia Summerlin
Caderno 2

Milton Hatoum
Caderno 2

Antonio Prata
Metrópole

ARNALDO JABOR



Não se sabe mais o que é filme bom ou ruim

As pessoas me falam muito: "Escreva sobre cinema". Pois bem, escrevo sobre cinema. Outro dia, recebi o DVD de um filme de Quentin Tarantino que não tinha visto na penúltima Mostra de Cinema de São Paulo. *Death Proof* (tão sei o nome em português, talvez, *A Prova de Morte*). O filme é sobre dois grupos de mulheres lindas e sensuais, perseguidas por um "stuntman" chamado Mike que usa seus carros "a prova de acidente" para executar as suas mulheres.

Mais uma vez fiquei elapsado. Não tinha gostado do *Kill Bill*, se bem que o *AB2* é muito legal. E fiquei pensando que Tarantino trabalha no fio da navalha entre o realismo bruto e a comédia paródica. Sem dúvida, vez por outra ele escorrega para a grossura, principalmente quando produz os filmes de um misocriminador como Roberto Rodriguez. Mas, quando

acerta, é das coisas mais instigantes das telas de hoje. Tarantino é um furão no cinema "mainstream" e conseguiu a proeza de ser um grande sucesso comercial, apesar de suas raízes experimentais. Assim como o cinema de autor dos anos 60 foi fetibilizado por Hollywood, Tarantino fez dele um fato novo.

Com a aceleração do mundo global e bruto, surgiu o que se chama, na teoria da informação, de "loudness" (volume do sinal). A cultura do espetáculo exige que esse nível seja sempre, para não decair o impacto da novidade. O mercado demanda mais e mais "loudness". Hollywood tem mais "loudness" para essa fome, fazendo o grande simulacro do simulacro. Também, a "loucura do mundo" virou tema das grandes produções. Coisas como *Matrix*, *Sin City* ou *Clube do Lulu*, saudadas como "novidades" estilísticas por críticos sem referências, fizeram a mínima ridiculidade de um cinema transgressivo, anárquico, desferindo a narrativa linear e obediente. Os filmes viraram videogames ao contrário, que programam o jogador.

Fotografia extraordinária, montagem frenética e sincopada, contraluzes infernais, computer graphics delirantes, tudo é bom, só que os filmes são umas drogas. A "novidade" aparece para deixar tudo exatamente como sempre foi.

Não se sabe mais o que é bom até com desconflância, como se fosse coisa "de elite", pelo populismo eletrônico. Que saudades de André Bazin, de Truffaut, de Pauline Kael, Paulo Emilio, Moniz Vianna, Ely Azavedo...

OUTO GONÇALVES



Daí a importância de Tarantino, Jarmusch, algum Hal Hartley, David Lynch. Eles rompem com o segredo mais bem guardado do cinema americano: não construir algo com esperanças anos todos. Estamos domesticados por convenções de linguagem, de ritmos, pelo amor a uma "superficialidade" que se acha "profunda", justamente por ser "efêmera", "volátil", "com o que a contemporaneidade". O espectador de hoje não pensa; ele é pensado pelo filme.

Daí a importância de Tarantino, Jarmusch, algum Hal Hartley, David Lynch. Eles rompem com o segredo mais bem guardado do cinema americano: não construir algo com esperanças anos todos. Estamos domesticados por convenções de linguagem, de ritmos, pelo amor a uma "superficialidade" que se acha "profunda", justamente por ser "efêmera", "volátil", "com o que a contemporaneidade". O espectador de hoje não pensa; ele é pensado pelo filme.

- Assistência: MATHIEU SHIRTS
- Assistente: LUCIA GUIMARÃES
- Assistente: JACSON
- Assistente: ARNALDO DAMATTA
- Assistente: LUIS FERNANDO VERISSIMO
- Assistente: MILTON HATOUN
- Assistente: MARCELO RUBENS PAIVA
- Assistente: ADRIANA FALCAO
- Assistente: JOAO UBALDO RIBEIRO
- Assistente: DANIEL PIZA

ta num biscoito sem saída? Ao contrário dos curandeiros da Bietal, ele não morre no vazio. Tarantino enfrenta a crise transformando as personagens em "solistas". Acaba com a psicologia e parte para a absoluta desconstrução da superficialidade, que sua como a sanidade de algo profundo. Inconscientemente, ele viu o deserto nórdico de hoje e saiu que esse confronto tem de ser no nível da "forma", pois não há mais linguagem "analógica" para retratar esse universo "digital". A vida em Tarantino é lúdica, fragmentada, uma comédia violenta, sem princípio nem fim previsíveis. Para Tarantino não há mundo real, real para ele são as imagens de sua cabeça de chifre. O cinema comercial de Hollywood transforma a vida humana em clichês ridículos. Tarantino só usa os clichês para falar da vida humana. Ele mostra que somos todos clichês. No entanto, atenção, ele não faz isso para "demonstrar" nada. Ao ser absolutamente desumano, cinzelado de compaixão, Tarantino desconstrói a violência. Ao adotar o deboche e o cinismo diante de qualquer sentimento, ele nos faz saudados de alguma humanidade perdida. Ao usar uma linguagem soft e louca, ele nos lembra que o cinema podia ser inventivo e livre da mediocridade. Ao não dizer nada, ele diz tudo.

A grande influência de Tarantino é Jean-Luc Godard. Isso. Outro dia vi um filme do mestre: *Alphaville*. Meu Deus, como o tempo passou... Hoje, diante da tecnologia, o filme ficção-cine, ilegível para os olhos espectadores. Os ensinamentos de liberdade que Godard nos trouxe, como um Picaresco do cinema, ficaram esquecidos e se transformaram em "chatura", em "complicação". Hoje, diante das imagens incessantes, a influência de Godard restou apenas no videoclipe no filme de publicidade. Ambos subvertiram-se: o videoclipe, de código desconhecido, viraram-se numa curiosidade de "psicodélico" e tiraram o que de mais profundo havia em Godard: a recusa do óbvio naturalista. Assim, transformaram-no "pal" de uma falsa liberdade. Tarantino conseguiu, em alguns filmes, polir a limpeza do "mainstream" com a dívida da linguagem herdada de Godard. Sua empresa de produção se chama Bunde à Part, Jean-Luc. Não há ideais, finalidades, não há a ideia de "outra realidade" por trás das paródias de Tarantino.

Só há o prazer de rir da superficialidade da violência, o que resulta na exposição do problema maior da sociedade americana: a violência da superficialidade. Só há o prazer de rir da superficialidade da violência, o que resulta na exposição do problema maior da sociedade americana: a violência da superficialidade.

Não é nada mesmo

Houve um tempo em que a arte contemporânea servia para bagunçar um pouco as idéias organizacionais do mundo formal. Em qualquer grande mostra do gênero, era tudo plasticamente tão louco no redor, que, não raro, a provocação do artista gerava reações indignadas do público mais carota. Havia também quem fingia entender e os que saíam das galerias instigados a pensar. Não é o caso da tal "Bielal do Vazio", cuja proposta de um novo formato desperta, se tanto, indiferença em quem



Ilustração: Marcos Muller
perde meia hora do seu tempo batendo pernas pelo Pavilhão. Se a idéia era revelar que

a arte tal qual a conhecemos acabou, a Bialal atingiu plenamente seus objetivos. Aquilo e nada só não é a mesma coisa porque onde não tem nada sobressai o desenho arquitetônico de Oscar Niemeyer. O vazio literal do segundo andar do edifício é o que há de mais impactante na mostra.

De resto, é tudo muito feio, mal iluminado e absolutamente desinteressante. Só não foi uma manhã jogada fora porque o domingo no parque estava uma delícia. ■

BOATO

• O Banco do Brasil não vai comprar o banco de Carlos Drummond de Andrade na Praia de Copacabana. E não se fala mais nisso!

EU, HEIN!

• Fausto Silva tirou o último Domingo para disparar elogios contra Luís Felipe Scolari, que estava completando 60 anos. Chamou o técnico, entre outras coisas, de simpático. Pode?



Divulgação

• Pneu furado

O ministro Guido Mantega prevê que na reunião de cúpula do G-20, em Washington, "vamos ter de trocar a roda com o carro em movimento". Se algo der errado, restará ainda às autoridades financeiras internacionais o recurso de botar a culpa no macaco.

• É per aí!

O goleiro Marcos, do Palmeiras, já deve ter percebido que o caminho da glória passa por Vanderlei Luxemburgo. Toda vez que ele contraria o técnico ganha mais admiração do torcedor brasileiro em geral.

• Inimigo poderoso

Cesar Maia está preocupado. Corre o risco de, no finalzinho de seu mandato, perder o recorde de impopularidade para George Bush, que ontem alcançou a marca de 76% de rejeição nos EUA. É mais um duro

golpe na auto-estima do carioca.

• Pelo sim, pelo não...

Antes que a polícia batesse de novo à sua porta, o empresário Law Kin Chong, considerado o maior contrabandista do Brasil, tomou a iniciativa de comunicar às autoridades que não tem nada a ver com o tal megapacote chinês que virou manchetes no mundo inteiro.

• Bye, bye Mama África

A morte de Miriam Makeba seputa, definitivamente, uma época em que o brasileiro se divertia cantando "tô com pulga na cueca, já vi, vou coçar". A gente era feliz e não sabia.

• O Guarujá não tem fim

Não é notícia velha: Maria Suplicy recorreu ao TSE para tentar cassar Gilberto Kassab. O próprio Eduardo Suplicy, que não é disso, está preocupado com a ex-mulher. ■

TRÂNSITO

Era uma rotatória. Agora virou um jardim

Canteiros para orientar trânsito em SP foram esverdeados 'sem querer'

Valéria França

Rotatórias e canteiros construídos para orientar o trânsito de São Paulo pouco a pouco estão virando pequenos jardins com grama, flores e até árvores. Pelo menos é o que vem acontecendo nos bairros sob a administração da Subprefeitura de Pinheiros, incluindo Vila Madalena, Itaim, Jardins, Pinheiros e Alto de Pinheiros. Ao todo, nos últimos oito meses foram remodelados 78 pontos que, somados, correspondem em área verde a três quartos de um campo de futebol oficial. A subprefeitura ainda tem mais dez canteiros que devem ser "esverdeados" nos próximos meses.

"A idéia de ajardinar essas rotatórias começou sem querer", afirma o subprefeito de Pinheiros, Nilton Nachie. "Eu passava todos os dias no cruzamento das Ruas Miranhas e Iquitos, onde há uma espécie de rotatória, que sempre estava lotada de lixo e entulho. E não adiantava limpar, no dia seguinte, apareciam mais sacos ali." O administrador arriscou e substituiu o concreto por terra e grama. "Foi impressionante como a população respeitou a nova área verde e não jogou mais lixo."

Além de resolver o problema, o cruzamento ficou com um visual bem mais agradável. O sucesso da iniciativa levou a subprefeitura a selecionar primeiramente mais sete pontos em que a pequena obra seria bem-

vinda. Para isso, contou com o apoio da Companhia de Engenharia de Tráfego (CET), responsável pela análise e demarcação de espaços que poderiam sofrer alterações. Confirmado o bom resultado, foi aberta uma licitação para obras em 78 pontos. O projeto ficou em R\$ 1 milhão. "Mas a próxima etapa contará com o apoio da Secretaria Municipal do Verde e Meio Ambiente", adianta Nachie.

PROBLEMAS

Os moradores das redondezas gostaram tanto da iniciativa que passaram a colaborar, plantando mudas nos pequenos canteiros. O entusiasmo da população virou, no entanto, um problema. "Não se pode plantar qualquer espécie nesses locais", diz Carmen Silvia Faciolli, responsável pelo paisagismo do projeto.

Segundo ela, as rotatórias ou canteiros são áreas onde a visibilidade precisa ser preservada. Portanto, espécies arbustivas e árvores com troncos grandes e raízes profundas não são adequadas. "Teve um senhor que plantou três ficus num desses canteiros. Tive de tirar", lamenta.

"O ficus é uma árvore com uma raiz agressiva que levanta o asfalto e chega a destruir até o encanamento", diz Afonso Batista Xavier, mentor do projeto O Plantador, que visa a conscientizar a população, principalmente as crianças, sobre impor-



CUIDADOS - Responsável pelo paisagismo do projeto diz que rotatórias exigem que plantas sejam baixas

tância do verde.

Ele também faz parte de um grupo bem heterogêneo, formado por profissionais liberais, empresários, comerciantes e empregados domésticos, que faz mutirões para plantar árvores na Vila Madalena, zona oeste. Além de deixar o ambiente mais agradável, a vegetação aumenta a umidade do ar e atrai pássaros. "Em São Paulo, as pessoas estão ávidas em melhorar a qualidade de vida urbana.

A subprefeitura deveria ter um canal de fácil comunicação com a comunidade, para que ela se sentisse acolhida e pudesse participar da melhor forma possível, sem causar problemas."

As pessoas plantam o ficus porque é uma árvore muito vendida nas floriculturas, que vai bem no vaso dentro de casa. Mas chega a uma hora que tem de ser colocada no chão. "Em vez de jogar fora, muitos plantam em canteiros, por falta de

informação", diz Xavier.

Considerada uma espécie adequada aos canteiros, o pau-ferro foi escolhido para complementar os canteiros da Rua Pedroso de Moraes, em Pinheiros, que já recebeu oito, e deve acolher mais 20. "Não colocamos mudas, mas árvores grandes", diz Carmen. "O ipê também é uma espécie indicada. Tem tronco fino, copa pequena e dá flores." ■

JUSTIÇA

Videokonferência com algema vai parar no STF

O Supremo Tribunal Federal (STF) vai julgar reclamação da Defensoria Pública da União contra uma juíza federal de São Paulo que determinou a colocação de algemas nos pés e nas mãos de um sul-africano durante depoimento por videoconferência. A Defensoria pede a anulação do interrogatório. Em agosto, o STF proibiu o uso indiscriminado de algemas. Em outubro, declarou inconstitucional a lei de São Paulo que autorizava interrogatórios por videoconferência. A juíza teria dito que algema é "freio inibitório para qualquer intercorrência."

VIOLÊNCIA

Mais uma menina é achada morta no PR

Menos de uma semana após o corpo de Rachel Genofre, de 9 anos, ser encontrado em uma mala na rodovia BR-163, em Curitiba, outra criança foi achada morta em um matagal em Castro, a 150 km da capital. O corpo de Alessandra Subtil Rodin, de 8 anos, apresentava sinais de violência sexual e estrangulamento. A menina estava desaparecida desde a tarde de domingo. A polícia investiga se há relação entre os crimes. Suspeito de matar Rachel, o desenhista e ex-presidente Jorge Cunha, de 62 anos, foi submetido a exame de DNA. Ele nega o crime.

ACIDENTE

Colisão com carro de funerária mata viúva

Uma mulher de 67 anos morreu num acidente com o carro funerário que transportava o corpo de seu companheiro, no Rio Grande do Sul. Marciana Barceles acompanhava o traslado do corpo de José Silveira Coimbra. Na RS-717, o carro em que estava foi atingido por outro. Marciana morreu na hora.

ESCLARECIMENTO

A Qualis Serviços Ambientais não é parte do processo do STJ que pune as gestões Maluf e Pitta por contratos de lixo. Nunca houve incorporação da empresa pela Cibra.

Neste Natal: pague uma poltrona reclinável Lafer e leve duas (a segunda é de graça!)

Se imaginou, você compra uma poltrona reclinável Lafer, leva uma adicional para presentear nesta Natal! Promoção válida para todas as regiões em lojas show-rooms e em lojas locais.

W. Lins & Cia. 021 3058.9220 • B. Lins & Cia. 021 3058.9220 • C. Lins & Cia. 021 3058.9220 • D. Lins & Cia. 021 3058.9220 • E. Lins & Cia. 021 3058.9220 • F. Lins & Cia. 021 3058.9220 • G. Lins & Cia. 021 3058.9220 • H. Lins & Cia. 021 3058.9220 • I. Lins & Cia. 021 3058.9220 • J. Lins & Cia. 021 3058.9220 • K. Lins & Cia. 021 3058.9220 • L. Lins & Cia. 021 3058.9220 • M. Lins & Cia. 021 3058.9220 • N. Lins & Cia. 021 3058.9220 • O. Lins & Cia. 021 3058.9220 • P. Lins & Cia. 021 3058.9220 • Q. Lins & Cia. 021 3058.9220 • R. Lins & Cia. 021 3058.9220 • S. Lins & Cia. 021 3058.9220 • T. Lins & Cia. 021 3058.9220 • U. Lins & Cia. 021 3058.9220 • V. Lins & Cia. 021 3058.9220 • W. Lins & Cia. 021 3058.9220 • X. Lins & Cia. 021 3058.9220 • Y. Lins & Cia. 021 3058.9220 • Z. Lins & Cia. 021 3058.9220

Interdomus LAFER

ESTACIONAMENTO

'Valet flanelinha' dribla falta de vagas e até entrega carro em domicílio

Rodrigo Brancatelli

Em mais um exemplo bem paulistano da lei da oferta e da procura — como os motoboys, que surgiram em São Paulo —, a falta de vagas de estacionamento nas imediações da Alameda Gabriel Monteiro da Silva acabou criando um novo personagem da cidade. Trata-se do "valet flanelinha", um sujeito que por R\$ 5 pega o seu carro na porta de uma loja ou empresa, encontra uma vaga e ainda cuida do veículo pelo dia inteiro. Por mais

R\$ 10, o cliente ainda pode ligar pelo celular quando for embora e em minutos tem o seu carro de volta.

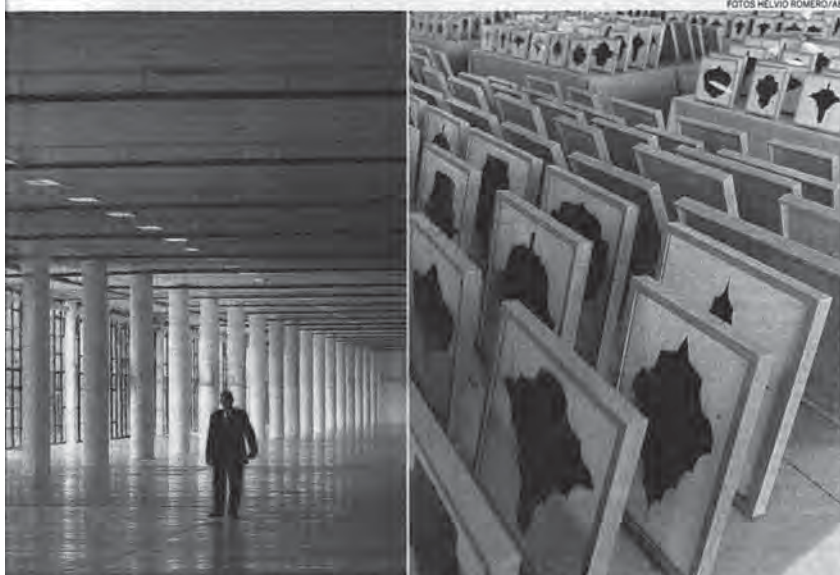
O esquema alternativo de estacionamento começou em agosto, quando a Companhia de Engenharia de Tráfego (CET) desativou vagas de zona azul e proibiu o estacionamento em período integral em 15 ruas dos Jardins, na zona sul. A intenção era melhorar o trânsito local — além da Gabriel Monteiro da Silva, não se pode mais parar em trechos de Jati, Lorena e Campinas e das Ruas Augusta,addock Lobo e Caio Prado.

Quem desrespeitar a determinação corre o risco de ser multado e levar uma multa de até R\$ 127,69.

Vários flanelinhas começaram então a agir no local, principalmente nas vias paralelas à Gabriel Monteiro da Silva, no trecho perto da Marginal do Pinheiros. "Notamos que entre as vagas havia um grande espaço, mas não o suficiente para estacionar outro carro", conta a funcionária de um escritório de comunicação da Gabriel Monteiro. "Descobrimos que, para estacionar, é preciso participar do esquema organizado por um

grupo que se divide em dois homens por rua."

Nas Ruas Içana e Dona Ana Helena de Sales Gusmão, é possível notar que os motoristas conseguem parar no mesmo lugar todos os dias. O Estado falou ontem com Jefferson, um dos valet flanelinhas, que pelo serviço cobra R\$ 5 por dia, R\$ 20 por semana ou R\$ 70 por mês. "Não deixar a chave comigo que tem todo problema nenhum", disse. No delivery, no qual deixa o motorista na porta da empresa ou da loja, leva o carro para estacionar e depois o traz de volta, ele cobra mais R\$ 10. A CET e a Subprefeitura de Pinheiros afirmaram que não têm poder para agir contra os flanelinhas. Responsável por coibir a ação dos guardadores, a Polícia Militar não respondeu à reportagem. ■



Projeto para uma Bienal de Arquitetura; detalhe da obra do americano Allan McCollum (D): "Consideraria um 'trabalho para um espaço de Bienal'"



tado em nosso meio). Naquele tempo, só de penetrar numa dessas galerias, dar uma olhada nas pranchas penduradas com palavrões mil e cálculos matemáticos já era suficiente para nos expelir do recinto.

Não deixamos de notar o assédio curioso de uma obra por parte do público que ocasionou a única longa fila que vimos no dia da abertura - a possibilidade de penetrar no tobogã do belga Carsten Höller - para poder usufruir da adrenalina na queda vertiginosa. Na verdade, esse trabalho, de verdadeira interação com os visitantes, talvez seja o único da Bienal a alcançar a escala de bienais passadas em termos de expectativa: "Quero ir à Bienal para ver tal trabalho."

Allan McCollum, uma raridade igualmente, parece ter trazido, com seu envio, aquilo que eu consideraria um "trabalho para um espaço de Bienal".

Por isso me pergunto, espantada diante do que está exposto, como preparar visitas guiadas de escolares? Como explicar "artes visuais contemporâneas" a um público infantil ou adolescente nesta Bienal? Ou, como justificar a existência das Bienais?

Convenhamos: como ouvir tranquilamente que é "genial" o piso geométrico de Dora Longo Bahia, que deve ter sido de difícil implantação, por certo, para seus auxiliares, com desenhos a nos lembrar azulejos hidráulicos magníficos, ou de inspiração islâmica?

Na verdade, ao ver a diminuta peça de Iran do Espírito Santo, parece que esta Bienal, salvo exceções, pelo teor das propostas, parece feita de presenças antes para a elite frequentadora de galerias do que baseada numa concepção considerando o grande público. O que significa isso?

"HÁ UM CINISMO NO MEIO: CRÍTICA E MÍDIA CONTRIBUEM TAMBÉM PARA ESTE FIM"

Significa que num evento "bienal", "trienal", em particular num país como o Brasil, de extrema desigualdade social e educacional, os espaços, a cidade, as obras e os visitantes devem ser pensados em termos interativos, como alvo de motivação e não apenas de exibição.

Assim foi o propósito, a meu ver, que ocasionou a vinda da *Guernica* (em 1953-54), da sala Mondrian, da sala Picasso, da sala Van Gogh, do pop norte-americano já em meados dos anos 60, e de tantas outras salas especiais, como a dos artistas modernos e modernistas da Bienal da Antropofagia. Ou mesmo da Bienal da Grande Tela, sob a curadoria de Sheila Leirner, em 1985, ao trazer-nos a nova pintura dos anos 80. Claro que o Brasil mudou, e nossos museus e centros culturais idem. Assim, temos tido grandes exposições nos últimos 10-12 anos. Mas quem sabe os tempos agora ficarão mais magros e teremos que batalhar por novas oportunidades?

Mas, afinal, o que eu vi na abertura da Bienal? Muita "arte de processo", tendência típica dos anos 70, ou simulacros, como uma pseudologia de rua reproduzida no interior da Bienal (*Chaveiro*, de Paul Ramirez Jonas), pseudográficas com impressão de jornais (Erick Beltrán), folhetos conceituais humorísticos (ou não), e por vezes criativos, como sempre são distribuídos nas Bienais ao longo do tempo; entre vídeos modestamente dispostos, ao largo do circuito "nobre" do espaço, como alternativa para eventual outra visita do apreciador.

Melhor não mencionarmos a museografia, a organização do es-

paço desta Bienal. Nem há etiquetas dos autores dos trabalhos em suas proximidades. Talvez entendam os curadores que os folhetos com mapas impressos sejam suficientes... Não o são. Passa uma ideia de desleixo para com o visitante, de falta de tempo para os "finalmente" do evento.

O que é o "espaço vazio" da Bienal? Prédios e habitações vazias em nossos tempos são um convite certo à "invasão". Se não ocorre "ocupação", vamos ocupá-los. Assim pensaram visitantes de um museu, cujo diretor, na década de 80, deixou o espaço vago para motivar a população, numa cidade no sul da França, a ocupá-lo com objetos e obras que traziam de casa. Mas acontece que hoje vivemos em tempos bem mais agressivos.

Colocar como alvo de admiração o espaço concebido por Niemeyer, e que usufruímos há mais de 50 anos, poderia ser projeto para uma Bienal de Arquitetura de São Paulo. Mas esta é a 28ª Bienal. Assim, não tem sentido, e mesmo a definição desse espaço pela curadoria parece-nos equivocada se não for de humor (?) dúbio (*). Assinala falta de ideia, de concepção, de tempo, de orçamento. Ou tudo junto. Se o desajuste é uma polêmica sobre a provocação, então o objetivo foi alcançado. Mas o "vazio", com certeza, é uma omissão. Nada tem de rebelião. E se o curador da Bienal, Ivo Mesquita, aceitou os termos da presidência, as regras do jogo, quando aceitou, não se pode dizer apenas que "salvou" a Bienal por ter ela sido realizada em menos de um ano. Pode-se ser mais incisivo: dizer que ele "quebrou o galho" para a atual presidência. E certamente poderá até ser elaborado um catálogo bilingue pleno de textos sobre a filosofia da arte de nosso tempo.

Na verdade, há algo de cinismo murmurado, reconhecido e vivenciado no meio artístico contemporâneo. O conceitual é bem imaterial, mas aqueles que sobrevivem vendem, ou viajam a convite para expor suas criações. A própria crítica, as curadorias, a mídia, o sistema de galerias e museus, todos enfim contribuímos amplamente para esse fim, apesar do que se publica em vários países sobre esse fenômeno. Isso se deve ao fato de se escrever, em geral em literatura pouco acessível ou pedante, sobre obras sem nenhum ou pouco valor, para um público reduzido que acredita erroneamente que quanto mais hermético mais elevado.

Mas é certo que a criação contemporânea é um instante de trânsito, entre o passado e o futuro, pois como prever qual será exatamente o tipo de expressão visual dentro em pouco com os avanços da nanotecnologia, da internet, do papel eletrônico ou da fotografia digital, que influenciarão várias formas de manifestação? *

"No folheto distribuído ao público é definido esse espaço e sua concepção: '2.º andar: Planta Livre - Ao contrário das bienais anteriores, que transformaram todo o interior do pavilhão modernista em salas de exposição, desta vez o segundo andar está completamente aberto, revelando sua estrutura e oferecendo ao visitante uma experiência física da arquitetura do edifício. O termo 'planta livre' refere-se ao conceito criado por Le Corbusier, em 1926, para definir um dos cinco princípios da nova arquitetura."

Aracy Amaral é crítica e historiadora de arte

Serviço
• 28.ª Bienal de São Paulo - Em Vivo Contato. Fundação Bienal. Av. Pedro Álvares Cabral, s/n.º, Parque do Ibirapuera, portão 3. 5576-7600. 3.º a dom. 10 h/22 h. Grátis. Até 6/12, site: www.28bienalsaopaulo.org.br

Moda Prêmio:

Em noite de rasgação de seda, mundinho homenageia os mais-mais no Municipal

Patrícia Villalba

Sob o discurso da "disseminação da cultura de moda para todas as classes sociais", o Prêmio Moda Brasil homenageou os mais-mais do meio em noite chique no Teatro Municipal, anteontem. A atriz Regina Casé comandou a noite, que teve apresentações de Maria Bethânia, Roberta Sá, Wanderléia e da banda biliana Sua Mãe, do ator Wagner Moura - que derreteu metade dos corações presentes ao arrastar o pedestal do microfone pelo palco.

Com 17 categorias, o prêmio reconheceu o trabalho de Reinaldo Lourenço (estilista feminino), Alexandre Herchcovitch (estilista masculino), Bob Wol-

fenson (fotógrafo), Duda Molins (maquiador), GNT Fashion (programa de TV), Leo Peixoto (modelo masculino), entre outros. Das categorias mais concorridas, a de melhor modelo foi, com certeza, a que deu mais trabalho para os jurados. As lindas Ana Cláudia Michels, Carol Trentini e Raquel Zimmerman disputavam. Raquel venceu. ■



na pele dos 'dois', Raul e Saul



SUA MÃE - Wagner Moura nos bastidores: bandleader derrete corações

Visuais Ensaio:

Esta Bienal...
reflete a arte
contemporânea?

Talvez a 28.^a edição seja espelho da debilidade da instituição e não da expressividade do circuito

Crítica

ARACY AMARAL
ESPECIAL PARA O ESTADO

A gente entra; e de imediato se indaga, constrangida: a "isto" se viu reduzida a Bienal de São Paulo? Mas é bom que se saiba: a indignação presente na Bienal de várias maneiras e que vimos na noite de abertura não reflete a arte contemporânea. Ela é antes espelho da debilidade de uma instituição. Não há necessidade de fazer simpósios ou seminários sobre o assunto. Também entendemos que a Bienal não é festival de artes em geral. Em São Paulo, a oferta de espetáculos de dança, música e teatro é imensa o ano todo e teria sido desnecessário o que se despendeu ocupando o espaço com essas atividades.

Quando se viaja ao exterior e se vêem exposições marcantes de artistas em grandes museus como a Tate Modern, em Londres, ou em Viena, no Ludwig Museum, ou em Nova York no MoMA ou Whitney, só para citar alguns, damos conta do que está se passando em arte contemporânea. Como avistar uma Documenta de Kassel, por exemplo.

Também as grandes feiras internacionais de arte nos passam uma imagem viva da efervescência do meio artístico, seja com as obras expostas, ou com seminários que realizam.

Se entrarmos no problema folclórico de verba que caberia à presidência da Bienal providenciária, essa presidência está no lugar equivocado, pois essa é sua competência. Se a escolha do curador foi tardia, a responsabilidade é da instituição e da curadoria que aceitou, assim como a proposta e suas limitações, pela simples necessidade de vê-la aprovada por falta de tempo para executar ou conceber outro projeto.

Até detalhes paralelos à "proposta" de Ivo Mesquita podem ser criticáveis. Como a apresentação de "documentos da Bienal", pois afinal, o Arquivo Wanda Svevo sempre esteve aberto a pesquisadores e não precisava ter sido deslocado para o terceiro andar nem facilitar o manuseio de catálogos raros por parte de qualquer visitante sob risco de perda ou vandalismo.

Tentemos falar claro. Esta Bienal parece antes preconceituosa – em sua preocupação em não mostrar artistas de outras tendências, mas apenas aqueles rigorosamente conceituais. Afinal, para citar apenas um jovem artista brasileiro e um do jet set, as imagens poderosas de um Henrique Oliveira acaso foram cogitadas? Um Damien Hirst, artista há 20 anos "estrela" no meio internacional, não seria interessante ter sido apresentado? A arte chinesa de hoje (mesmo a coreana!), espanto em grandiloquência, mas sem dúvida um fenômeno das artes vi-

suais de nossos dias, e atual "darling" de museus e centros culturais de todo o mundo ocidental, por que não está presente? Na linha de "happenings", por que não pensar nos 40 anos depois do Grupo "actionista" de Viena, do qual fizeram parte Schwartzkoller e Gunther Brus, performáticos e violentos em suas manifestações e expressões ao vivo e em vídeo? O Ludwig Museum de Viena comemorou com grande exposição em junho-julho último essa documentação forte, embora os jovens de hoje raramente saibam que existiu e creio que pouco se comovessem ao ver esses documentos. A arte também envelhece. Mas, enfim, há tantas vertentes das artes visuais no mundo que a pálide 28.^a Bienal pode passar ao visitante incauto a falsa impressão de que nada mais ocorre na área. Ou, que não há nada de outros tempos que bem valeria um gesto generoso por parte do "Conselho" ou Comissão (?) da Bienal em aprovar, recomendar e levantar fundos para sua apresentação. Afinal, repetimos, fortunas não nos faltam em particular neste Estado. E temos em mente que presidir uma Bienal de São Paulo, ou candidatar-se a esse cargo, pressupõe minimamente séria responsabilidade.

Mas, ou se apresenta evento digno dessa tradição – Bienal de São Paulo – ou se reformula a existência ou frequência do evento, como sugerimos há mais de 80 anos em simpósio latino-americano ocorrido aqui na Bienal mesmo para que ela se transforme em trienal ou quadrienal. Embora nossos profissionais, enquanto curadorias, sejam dignos de respeito, nada mal se em bienais alternadas tivéssemos curadores convidados de outros países, do mais elevado nível, para formar e diversificar as equipes que se formam no Parque do Ibirapuera.

"COMO EXPLICAR ARTE
CONTEMPORÂNEA A
UM PÚBLICO ESCOLAR
NESTA BIENAL?"

Se não se pertence ao círculo fechado do "Conselho", ou dos que decidem o que entra e o que não entra –, pois estamos distantes da organização por parte dos países convidados para que tragam seus artistas indicados pela curadoria da Bienal – nunca será veiculados quais os que foram convidados e não compareceram, por recusa, ou porque não houve orçamento possível.

No terceiro andar, sem dúvida o que mais chama a atenção são os móveis de marcenaria de mesas, cadeiras e bancos, que seriam muito bem-vindos em centros culturais sem recursos ou mesmo em creches de nossos bairros mais carentes, segundo observou Ana Maria Belluzzo.

Como descobrir uma proposta interessante da fértil Rivane Neuenschwander em meio às mesmices expostas, como as reproduções nas paredes ou papéis em vitrines que dificilmente despertam nossa atenção? Referirmos à monotonia da arte conceitual, a nos recordar das maçantes exposições de galerias dos anos 70 em Nova York ("como são chatas", nos dizia Hélio Oiticica, só para citar um nome respei-



EDICÃO PÁLIDA – Vista do 2.º andar: "O vazio com certeza é uma omissão. Nada tem de rebeldia. Poderia ser

Bohemia
A festa da boates mais nobre do mundo.

13 e 14 de Novembro
Sala de Exposição da Bienal de São Paulo

Festa da Bohemia
O encerramento do evento de boates mais nobre do mundo. Essa festa com certeza é Príncipe Charles em pessoa.

13 e 14 de Novembro - SÁBADO

- 18h - DJ Juan Montecino
- 19h30 - Roda de Samba
- 20h30 - Terno Crônica e Grupo Semântico
- 18h45 - DJ Mauro Lobo
- 20h30 - Roberta Sá
- 21h45 - DJ Mauro Lobo
- 22h30 - Vênia Guardá da Portela com participação de Zéia Cheyan e Roberta Sá
- 24h - DJ Zé Pedro

14 de Novembro - DOMINGO

- 13h - DJ Juan Montecino
- 15h - Roda de Samba
- 16h30 - Samba de Raínia
- 17h45 - DJ Mauro Lobo
- 18h30 - Molinchi
- 20h - Premiação
- 20h30 - Jorge Ben Jun
- 22h - DJ Carolina

Compre seu ingresso nos bares participantes.
Mais informações em www.boisecobohemia.com.br

SE FOR DIRIGIR, NÃO BEBA.

Teatro Estréia:

Aqueles Dois comove sem ser piegas ou melodramático

Montagem mineira de conto de Caio Fernando Abreu une intérpretes expressivos com boa dramaturgia

Beth Néspoli

É o que muitos perseguem, mas só aparece de vez em quando, aquele espetáculo capaz de tocar platéias dos mais diferentes matizes sem ser piegas ou melodramático. Que uma intérprete expressiva, dramaturgia bem urdida e elementos cênicos esco-

lhidos com rigor e precisão.

Assim é *Aqueles Dois*, transposição cênica de um conto homônimo de Caio Fernando Abreu, realizada pela companhia mineira Luna Lúnera, que estréia amanhã no Sesc da Avenida Paulista. O conto original faz o leitor acompanhar a lenta, delicada e gradativa descoberta de afinida-

des entre dois funcionários de uma repartição pública.

Nessa montagem, que tem direção coletiva dos cinco integrantes da trupe, Raul e Saul, "os dois", se multiplicam por quatro atores – Cláudio Dias, Marcelo Souza e Silva, Odilon Esteves, Rômulo Braga – que ora narram, ora vivem as situações, num

constante trânsito temporal, ora é passado, ora presente. O outro integrante da trupe, que também assina a direção e funciona com o "olhar de fora" é Zé Walter Albinati. A encenação lança mão de muitos elementos cênicos – objetos, sonoridades, coreografias – que contribuem para trazer à cena a rotina da

repartição e o comportamento dos demais funcionários. Bem utilizados, conseguem harmonizar polifonia e simplicidade. ■

Serviço
■ *Aqueles Dois*, 80 min. 16 anos.
Sesc Paulista, Av. Paulista, 119,
3179-3700. 6.º e sáb., 21h30;
dom., 19h. R\$ 5 e R\$ 20. Até 14/12



POLIFONIA – Quatro atores se rev



ARQUIVO/AE

Pop - Lichtenstein, na Bienal de 1967, imita HQs e é criticado na parede por espectador. Mostra deste ano provocará reações?

Diante do impasse

A Bienal se fixou em modelo do século 19 ou pode anunciar uma saída com pavilhão vazio?

O curador da Bienal, Ivo Mesquita, disse mais de uma vez que a mostra deste ano não será sobre produção artística, mas sobre o "sistema das artes". Chamada de *Em Vivo Contato*, foi apelidada de "Bienal do Vazio" por propor uma pausa na agitada partitura que rege hoje o circuito mundial da arte. Mesquita pede, enfim, que seja acionado o freio do trem expresso treloucado que transporta marchands, curadores, galeristas e artistas para destino ignorado. Ou quase. Mergulhados numa crise econômica global, eles buscam novas Mecas (Rússia, China) para escoar a produção contemporânea, justamente quando a Bienal do Vazio assume ter tão pouco a mostrar na presente edição. Não parece paradoxal que um mercado com volume anual de vendas em torno de US\$ 35 bilhões (mais de um terço de arte contemporânea) tenha tão poucos representantes para salvar a imagem dos artistas que ficaram de fora da segunda mais prestigiada e maior mostra de arte do planeta? Afinal, são apenas 42 deles na Bienal, cinco vezes menos artistas reunidos pela modesta feira de arte contemporânea de Istambul. Trata-se de uma crise artística ou institucional?

Segundo o ponto de vista de Mesquita, este seria o momento oportuno para responder se a Bienal corresponde mais a um modelo expositivo do século 19 ou se ela pode ainda anunciar uma saída com um dos pavilhões de Niemeyer vazio. A aposta é temerária. O vazio pressupõe o expurgo da história como mediadora. Alguns pensadores como Arthur Danto ou historiadores como Hans Belting já tentaram um severo julgamento crítico da arte de nosso tempo justamente numa

época (anos 1980) em que teóricos radicais condenaram à morte a pintura, tomando como referência telas de Robert Rymman, tão minimalista que poderia concorrer com o vazio da Bienal. E o que aconteceu? Nada. Rymman continuou pintando. Quem teve de rever seus conceitos foi Danto - Belting defende-se dizendo que previu "apenas" o fim da história da arte, e não o fim da arte.

Se o século 20 testemunhou a troca do paradigma mecânico do século 17 pelo paradigma sistêmico, é lícito esperar que o novo século despreze os princípios relativistas que nortearam o anterior e busque uma saída num marco zero imaginário (que alguns imaginam ser o pavilhão "vazio" da Bienal). Mas não se faz arte sem história. Luc Tuymans nasceu sozinho? Pouco provável. Reverón, antes dele, mostrou como é difícil pintar nos trópicos, onde a luz cega, e fez dessa dificuldade uma linguagem, seguida por muitos contemporâneos. Um dos problemas da arte atual é justamente o desprezo que demonstra pelo passado, fazendo a história se contrair enquanto o mercado se expande. Este se aproveita do estouro da bolha bancária e apresenta como antídoto regenerador as obras de arte que não estão na Bienal. Vale lembrar que uma das melhores edições da Bienal, a 24ª, conhecida como a Bienal da Antropofagia, conferiu à arte brasileira uma centralidade até então insuspeitada; ao promover uma mostra de caráter histórico em que a presença - e não a ausência - de obras produziu educação do olhar pela arte, ao colocar lado a lado mestres do passado e contemporâneos. Não é tudo o que deveria ser uma Bienal?

■ Antonio Gonçalves Filho

Visuais 28.ª Bienal de São Paulo:



ATRAÇÕES - Interior do escorregador criado pelo artista belga Carsten Höller, um sucesso de público, e trabalho do grupo Assume Vivid Astro Focus, que faz hoje a festa de encerramento com apresentação no térreo

Chega hoje ao fim a 'Bienal do Vazio'

Quatro artistas especialmente convidados pelo Estado comentam o polêmico evento que propôs debate e redução da mostra

Camilla Molina

Hoje termina a 28ª Bienal de São Paulo, *Em Vito Contato*, finalizando sua curta duração, de 42 dias. Para quem quiser ir ao pavilhão ainda hoje, entre as atividades do dia estão, das 10 às 15h, apresentação do trabalho *Arquitetura Paralela: Aporreer - Desaparecer*, de Alexander Pilis; e às 15h, conferência no auditório do seminário Bienais, Benais, Bienais... com a participação de Catherine David (curadora da polémica Documenta X), Gabriele Horn, Michael Krichman, Thierry Raspall e Ivo Mesquita. Vale também conferir o Video Lounge, curado por Wagner Morales, seção de vídeos que ficou de certa forma "invisível" durante o evento. Já às 20h começa o encerramento, com "festa" no térreo, apresentação de *Atix Vatape Alegria Feição*, do coletivo Assume Vivid Astro Focus.

Edição apelidada de "Bienal do Vazio", *Em Vito Contato*, com curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, gerou reações negativas e positivas. O Estado convidou os artistas Paulo Pasta, Nuno Ramos, Shirley Paes Leme e Rosângela Rennó a darem suas opiniões do ponto de vista dos criadores sobre o que resultou dessa polémica Bienal (*leia ao lado*). Edição que teve poucos trabalhos expositivos, atividades multidisciplinares, espetáculos e seminários e, ainda, como gesto maior curatorial, a opção por deixar o segundo piso do pavilhão da Bienal totalmente vazio, sua proposta era colocar em discussão a Bienal e o modelo do evento. Mesquita afirmou, anteontem, no auditório, que o "debate poderia ter sido mais interessante" e fez a defesa da edição pelas várias críticas que recebeu. Para ele, foi "sucesso de público": acredita que até o fim do dia, a 28ª Bienal possa contabilizar pouco mais de 200 mil visitantes. "A Bienal de Veneza no ano passado, de junho a novembro, teve 370 mil", argumentou.

PAULO PASTA

● "Penso ser quase um consenso a constatação da grande frustração que foi essa Bienal. Inútil querer procurar, à maneira de Polina, o lado bom. Com toda a consideração devida ao curador, pela sua trajetória e seriedade, o maior resultado dessa edição talvez tenha sido, ao contrário de um debate sobre esse tipo de mostra, ou de uma reflexão sobre a forma - mercadoria que a arte vem assumindo nos últimos tempos, o empobrecimento da experiência. Penso que isso acontece por uma razão óbvia: a ausência - ou a quase ausência - da obra de arte na referida exposição. Segundo os curadores, o objetivo central seria a de

uma "Bienal de estratégia" e não de produção artística. Caberia aqui a pergunta: o que poderia gerar o debate que interessa? Não seriam justamente questões vindas da produção artística? Quando a obra está ausente, tudo se empobrece. A obra, a sua presença, é que sustenta o agora, que oferece os vários sentidos ao debate. Quando ela não está presente, sobra apenas a discursividade. Nessa direção, o vazio transforma-se em empobrecimento. E penso que nessa Bienal sobrou discurso... O que vem revelar o outro lado do empobrecimento: o da chatiche, Bienal que discute Bienal, arte que discute arte, etc. Sobre o que pode resultar dessa

Bienal, eu acho que pouco. Lembra-me da história do homem que tinha um burro que comia muito. Querendo ter menos despesas com a alimentação do animal, o homem foi diminuindo, aos poucos, a quantidade de comida dada ao bicho. Quando este estava quase acostumado ao mínimo de comida, ele morreu. Penso que essa história poderia servir de metáfora para essa Bienal do pouco. O maior perigo desta talvez seja acelerar esse sentido de morte. Sim, porque tudo o que começou um dia pode acabar. É responsabilidade da gente dar continuidade às coisas."

NUNO RAMOS

● "Pra mim foi uma espécie de morte anunciada - parecia que ia dar errado, e, adivinhe, deu mesmo! O Nelson Rodrigues tem uma peça, acho que é *Os Sete Gatinhos*, em que um pai de família culpa um homem que chora por um olho só pela decadência de sua família. Na cena final ele chora... por um olho só, e descobre ser ele mesmo o algoz familiar. É essa bandeira que diversas instituições ligadas à arte vêm dançando há um tempo já - elas estão

chorando por um olho só, atacando, controlando, vigiando, disciplinando, reduzindo, emburrecendo (consciente ou inconscientemente) aquilo que supostamente deveriam preservar e engrandecer: a arte. Essa Bienal, pra mim, com todo respeito aos artistas participantes (que tiveram um papel de fato coadjuvante), foi o exemplo extremo disso, a ponto de (nunca é demais repetir esse fato espantoso) ter praticamente substituído os artistas pela Curadoria."

SHIRLEY PAES LEME

● "Acho que o curador Ivo Mesquita é um profissional extremamente competente e corajoso ao romper com o estabelecido trazendo à tona uma questão que é importantíssima para o mundo contemporâneo: o espaço heterotópico. O curador e sua equipe trabalham com a dessacralização do espaço unindo o fora e o dentro como uma coisa única sem separação. Não é à toa que trazem a performance de Joan Jonas, que nos leva a vários espaços de heterotopia como levantados por Michel Foucault em *Des Espaces Autres*, texto publica-

do em 1984 a partir de palestra proferida pelo autor em 1967. O vazio deixado propositalmente no segundo andar é o espaço deixado para a criação. E como se a Bienal fosse a mente do criador: para se criar é preciso que a mente esteja vazia, que haja espaço para ser ocupado. Os seminários trazem questões importantíssimas a serem discutidas, pois a memória é o lugar em que o homem encontra as raízes de sua identidade, constrói sua dignidade e guarda seus sentimentos. Para além dos seminários os deba-

tes são necessários para o esclarecimento, a divergência, e o aprendizado. Tom Jobim disse que fazer sucesso no Brasil é traição nacional. Eu diria que romper com o tradicional é quase traição nacional. A curadoria, ao romper com estabelecido, questiona a própria mostra e os outros modelos de grandes exposições e bienais que existem. Precisamos sair do âmbito do pessoal, do particular, para o debate público e abertura a novas possibilidades - só assim seremos universais."

ROSÂNGELA RENNÓ

● "Acho que essa edição vai ficar inscrita na história das Bienais de São Paulo como um episódio melancólico: uma Bienal com poucos ou quase nenhuma arte. É possível fazer uma Bienal com poucos artistas, mas o que não se deve fazer é uma Bienal com pouca arte. Painéis de discussão, ciclos de debate e palestras são importantes, principalmente, se a intenção é a discussão sobre a crise institucional, mas não são suficientes; não se pode negligenciar a responsabi-

lidade que essa mostra tem com um público muito maior do que aquele que frequenta os auditórios do pavilhão. O enorme público que comparece às Bienais de São Paulo tem um perfil muito mais elástico do que aquele que frequenta as Documentas de Kassel, por exemplo. Quando ele entra no pavilhão é pra ver "alguma coisa" e não um espaço vazio justificado por um texto que se resumiria com um "je suis désolé", ainda mais porque esse texto não foi es-

crito por um artista. Se a intenção da Bienal era mostrar a crise ou o esgotamento da instituição que a abriga, que o fizesse através de trabalhos e não da ausência deles. Dessa maneira o público entende como a falência da própria arte. Por que, então, não ficaram só no território do teórico, do conceitual? Talvez tivesse sido mais eficaz: parar pra pensar, identificar os problemas e achar soluções pra fazer melhor na próxima."

HERCHCOVITCH; ALEXANDRE

UMA PROMOÇÃO A CADA DIA

www.herchcovitch.com

Hoje é dia de Karsten

CAMICADO

VANDALISMO

Bienal termina, mas pichadora de andar vazio segue na cadeia

Colega foi liberado 7 dias após ataque; se condenada, jovem deve pegar de 1 mês a 2 anos de detenção

HÉLVIO ROMERO/AE-28/10/2008

Mônica Cardoso

A 28ª Bienal de São Paulo chega ao fim amanhã e deixa duas polêmicas: o proposital espaço vazio no segundo andar e a prisão por 40 dias de Caroline Pivetta da Mota, de 23 anos, por pichar as paredes desse pavimento. Estudante do ensino médio e artesã, ela foi a única integrante de um grupo formado por cerca de 40 pessoas que pichou o segundo piso, no dia da abertura da exposição.

Após ser detida pelos seguranças, a garota foi levada ao 36º Distrito Policial (Paraíso) e três dias depois foi presa na Penitenciária Feminina Sant'Ana, no Carandiru. Ré primária, divide a cela com uma detenta. Seu companheiro de grupo, o taxista Rafael Martins, de 27 anos, foi preso, mas liberado após sete dias. Os dois podem responder processo por destruição de prédio público, com pena de um mês a dois anos de prisão. A acusação pode agravar porque o prédio é tombado.

De acordo com Cristiane Carvalho, advogada de Caroline, a jovem continua presa por falta de comprovante de residência. A advogada já apresentou o documento há duas semanas e pediu reconsideração. Caroline mora em Diadema, onde



SUJEIRA - Pintor cobre pichação

divide uma casa com um amigo. "Não houve invasão nem depredação, mas manifestação política, pois eles pregam a contracultura, de que o artista de periferia não tem oportunidades para expor", disse Cristiane. A mãe, que soube da prisão pela imprensa, veio do Rio Grande do Sul e deve visitá-la hoje.

REPERCUSSÃO

O curador da 28ª Bienal, Ivo Mesquita, argumentou que a garota foi detida por vandalizar um prédio tombado. "Uma coisa é a pichação como parte da cultura urbana. No entanto, o histórico desse grupo mostra

uma atitude contrária à ética dos demais. No Centro Universitário Belas Artes e na Galeria Choque Cultural, eles picharam trabalhos. No túnel da Avenida Paulista, eles picharam um mural grafitado. Isso é censura porque é o apagamento do trabalho do outro", disse.

O líder do grupo, Rafael Augustaitiz, de 24 anos, o Pixobomb, disse que "as instituições têm oprimido a imaginação e desonrado o intelecto, degradando as artes". Essa foi a terceira invasão no ano do grupo PiXação: Arte Ataque Protesto.

Para o artista plástico José Roberto Aguilar, a Bienal deveria retirar a acusação contra a garota. "Achei uma hipocrisia porque o segundo andar era um convite à contravenção. É como se estivesse escrito em letras garrafais 'me invada'". Ele vê a pichação como manifestação válida. "Se a invasão fosse no Museu de Artes de São Paulo (Masp) seria um crime. Foi uma reação à falta de conteúdo."

Pichadores e grafiteiros ouvidos pelo Estado foram unânimes: consideram absurda a prisão. "É um exagero, pois apesar de ela ter feito interferência no patrimônio, trata-se de uma pena pesada", afirmou o grafiteiro Oswaldo Júnior, o Juneca - que já foi pichador. ●

Anexo A – Matérias selecionadas do *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo* e do jornal *O Estado de S. Paulo*