



O PAVILHÃO BRASILEIRO NA 32ª EDIÇÃO DA BIENAL DE VENEZA (1964)*

DUNIA ROQUETTI

Universidade Nova de Lisboa, Instituto de História da Arte, Colégio Almada Negreiros, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.
Campus Campolide, Lisboa – Portugal – 1099-032.
<https://orcid.org/0000-0003-4342-2222>
E-mail: dunia.roquetti@gmail.com

Recebido: 27/05/2023

Aprovado: 13/11/2023

RESUMO

O objetivo deste artigo é revisitar a trajetória de construção e posterior inauguração do pavilhão brasileiro, na 32ª edição da Bienal de Veneza, em 1964. Por meio de uma documentação inédita, recolhida no Arquivo Histórico de Arte Contemporânea da Bienal de Veneza (ASAC), examinamos o processo histórico de afirmação artístico-geográfica do Brasil na exposição italiana. Abordamos, ainda, a estreita conexão entre a dissolução do antigo MAM (1962) e a criação das instituições MAC USP (1963), Fundação Bienal de São Paulo (1963), evidenciando aqui um novo condicionamento na gestão da arte moderna brasileira. Reportamos, por fim, os bastidores da inauguração do pavilhão brasileiro com a recuperação descompassada da linguagem modernista de Tarsila do Amaral na ocasião de sua abertura.

Palavras-chaves: Pavilhão brasileiro. Bienal de Veneza. Tarsila do Amaral; Modernismo.

ABSTRACT

This article aims to review the construction trajectory and subsequent inauguration of the Brazilian pavilion, at the 32nd edition of the Venice Biennale, in 1964. With an inedited documentation, collected in the Venice Biennale Historical Archive of Contemporary Arts (ASAC), we examine the historical process of Brazilian artistic and geographical affirmation in the Italian exposition. We also address the close connection between the dissolution of the old MAM (1962) and the creation of the institutions MAC USP (1963), Fundação Bienal de São Paulo (1963), showing here a new conditioning in the management of Brazilian modern art. We will also contextualise the backstage of the inauguration of the Brazilian pavilion with the out of step recovery of the modernist language of Tarsila do Amaral on its opening.

Keywords: Brazilian pavilion. Venice Biennale. Tarsila do Amaral. Modernism.



INTRODUÇÃO

Entre São Paulo e Veneza: o antigo Mam e a internacionalização da arte moderna brasileira

O antigo Museu de Arte Moderna de São Paulo¹ desenhou-se como a instituição cardinal na história da representação brasileira na Bienal de Veneza. De 1950 até 1962, este museu selecionou, curou e financiou integralmente as salas do Brasil no Pavilhão Central² da Bienal de Veneza.

Coube a Francisco Matarazzo Sobrinho³, outrora presidente do antigo MAM, e ao grupo institucional daquele museu, a tarefa de legitimar um conjunto artístico “de exportação” à Itália; dialogando com a premissa de Pierre Bourdieu (1996, p. 196) para o qual a arte moderna, antes de um fenômeno estético purista ou formalista, pressupôs a atuação de membros economicamente dominantes no sistema das artes, outorgando para si um registro historiográfico.

Na esteira dessa dinâmica, Matarazzo valeu-se da proximidade com os membros organizadores da Bienal de Veneza, com especial referimento ao secretário geral Rodolfo Pallucchini⁴, para colher o modelo de base da Bienal de São Paulo, inicialmente almejada como um braço expositivo do antigo MAM.

Contudo, as conjugações de tantas iniciativas, isto é, o antigo MAM (criado em 1948), as salas brasileiras em Veneza (financiadas e curadas a partir de 1950) e a Bienal de São Paulo (criada em 1951), em última análise, sobrecarregaram financeiramente e logisticamente Matarazzo. A Bienal de São Paulo, por exemplo, no início dos anos 1960, consolidava-se ao lado das mais prestigiadas mostras de arte mundial, trazendo consigo um custo elevadíssimo.

Nos bastidores da edição de 1961, Matarazzo acumulava nada mais nada menos que um déficit de 30 milhões de cruzeiros (PEREIRA, 2014, p. 52). Com efeito, para assegurar que a próxima edição do evento se sustentasse, foi preciso criar uma fundação independente que permitisse a entrada de recursos financeiros paralelos, seja da prefeitura de São Paulo ou do governo brasileiro. Em outras palavras, uma fundação na qual os fundos monetários pudessem ser direcionados exclusivamente para as exigências da Bienal de São Paulo, separando o seu caixa de entrada e saída dos balanços do antigo MAM.

A manobra político financeira colocada em prática por Matarazzo, por consequência, atingiu diretamente o sustento do antigo MAM, que, apresentando sinais claros de falência, fechou as portas em 1963.

¹ Designada pela historiadora da arte Ana Gonçalves Magalhães (2013), a terminologia “antigo MAM” é utilizada neste artigo para evitar equívocos entre a instituição fundada por Francisco Matarazzo Sobrinho e o atual Museu de Arte Moderna de São Paulo. O atual MAM, estruturado após a dissolução do antigo MAM, manteve deste último o nome jurídico, seguindo, todavia, uma estratégia institucional e de acervo autônoma e diversa àquela estabelecida por Matarazzo.

² Desde a abertura oficial do evento em 1895 até 1905, as nações participantes concentravam-se, todas juntas, sem distinção, no interior do Pavilhão Central. A partir de 1907, quando a Bélgica constrói o primeiro pavilhão nacional, inicia-se a tradição dos pavilhões de Veneza. Ao longo dos anos, pouco a pouco, países que iam construindo seus próprios espaços arquitetônicos migravam para fora do Pavilhão Central, em direção à área central dos Giardini. A partir dos anos 1980, as áreas periféricas do Arsenale também passaram a servir de perímetro construtivo. De 1950 a 1962, o Brasil alocou-se nas salas do Pavilhão Central, ao lado de nações como Argentina, Vietnã, Venezuela, México, entre outras.

³ Para uma perspectiva atualizada e ampla da atuação de Francisco Matarazzo Sobrinho em Veneza e, também, para uma análise da recepção da estreia nacional em 1950, sugere-se: Roquetti (2023).

⁴ Durante a gestão de Rodolfo Pallucchini (1948-1956), para além das reconhecidas mostras retrospectivas, ocorreu a abertura inédita da Bienal de Veneza a uma série de países que jamais tinha obtido acesso ao evento: México, Colômbia, Argentina, Guatemala, Venezuela, Uruguai e, inclusive, o Brasil, estrearam todos sob a gerência de Pallucchini.

Conforme se deu historicamente, a dissolução deste museu se conectou não só à criação da Fundação Bienal de São Paulo (1963), mas também a uma mudança na estrutura da Universidade de São Paulo, com a criação do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o MAC USP, inaugurado para receber e gerir o patrimônio artístico do antigo MAM.

A escolha da USP, segundo afirmou Ana Gonçalves Magalhães (2014, p. 18), pode ser compreendida como consequência direta da longa relação intelectual entre a universidade e o museu:

Dos seus primórdios até o fim de sua existência, tudo indica uma intensa participação da USP nas atividades do antigo MAM, atestada também pelo fato de que a Universidade havia aventado a contribuição para os prêmios-aquisição da Bienal de São Paulo ao longo da década de 1950. É de se notar que, de fato, nesses dois pontos cruciais (início e fim do antigo museu), são dois professores da USP os escolhidos para a gestão de seu acervo — tomando o lugar de dois críticos absolutamente engajados com o projeto de um museu de arte moderna para o país.

Os dois professores referidos por Magalhães são Lourival Gomes Machado e Walter Zanini. Eles assumiram os postos de direção do antigo MAM e do MAC USP, respectivamente, no lugar dos críticos de arte Sérgio Milliet e Mário Pedrosa.

A assunção do professor Zanini à direção do MAC USP, no entanto, deve ser compreendida à luz das ideologias de Pedrosa. Em 1963, o crítico postulava-se taxativamente contra a manobra de separar financeiramente e, inclusive, curatorialmente, a Bienal de São Paulo do museu. De acordo com Pedrosa, ao mover-se nessa direção, Matarazzo promoveria a “mercantilização” da arte (PEDROSO, 1992, p. 138-150).

O resultado prático de uma exposição “submetida” ao poder do capital, resultou, de fato, tal qual temido por Pedrosa, na comercialização da arte. Se sob a gerência do antigo MAM os anúncios publicitários eram extensos, agora eles tomariam proporções colossais:

A associação era agora cada vez mais com empresários, publicitários e banqueiros e cada vez menos com a inteligência artística propriamente dita. [...] Ciccillo desvinculou-se dos diretores do Museu e do peso dos intelectuais nas decisões [...]. Ao separar dos intelectuais, ele pode, até certo ponto, também escapar dos debates e “radicalismos”. Agora, com o dinheiro público, a Bienal estava no mercado. (ALAMBERT, 2004, p. 193)

A Bienal de São Paulo, enquanto responsabilidade da Fundação Bienal de São Paulo, inaugurou justamente aqui uma das fases mais complexas da sua história. Ainda que teoricamente instituída como entidade autônoma, a Fundação desenrolou, nos primeiros anos de existência, um delicado relacionamento com o Estado, culminando, inclusive, na “Bienal do Boicote”, em 1969.

No caso da Bienal de Veneza, escopo central deste artigo, com o fechamento do antigo MAM, a responsabilidade pela presença nacional na Itália migrou, inicialmente⁵, para as mãos da Fundação, que estreou o seu domínio com a incumbência de organizar e curar a abertura do pavilhão brasileiro, em 1964.

O pavilhão brasileiro em veneza: um assentamento arquitetônico modernista

Inaugurado no dia 20 de junho de 1964, o pavilhão brasileiro, um dos últimos pavilhões a serem construídos na área central dos Giardini, é fruto do projeto arquitetônico idealizado por Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti, em colaboração com o veneziano Amerigo Marchesin.

⁵ De 1950 a 1962, o antigo MAM foi o responsável integral pelas salas brasileiras em Veneza; de 1964 a 1968, a Fundação Bienal de São Paulo, sempre ligada a atuação de Matarazzo, foi a responsável pela presença e curadoria do pavilhão brasileiro em Veneza. De 1968 até 1995, as políticas culturais de seleção e envio de artistas para Veneza passaram para as mãos do governo, através de instâncias do Ministério das Relações Exteriores. Em 1995, o governo concede novamente os critérios e as responsabilidades da seleção dos artistas à Fundação Bienal de São Paulo, situação que prossegue até os dias de hoje.

O primeiro registro de uma correspondência⁶ com o convite para o Brasil se alinhar a tradicional fórmula expositiva veneziana e construir o seu próprio pavilhão, data de 1952. Nesta missiva, o secretário geral da mostra, Rodolfo Pallucchini, parcialmente ciente dos imbróglios⁷ políticos em voga no sistema das artes paulista (ROQUETTI, 2023), propõe a Pietro Maria Bardi (arquirrival de Matarazzo) uma colaboração econômico-estratégica entre o antigo MAM e o Museu de Arte de São Paulo (Masp), com o objetivo de edificar o pavilhão brasileiro:

Do nosso lado, tínhamos proposto uma colaboração entre Matarazzo e Chateaubriand, mas não me aparenta esta tentativa tenha dado algum resultado. Isso são coisas que, como se sabe pela experiência, deveríamos resolver pessoalmente, localmente. [...] Do outro lado, temos também um problema de espaço: este ano os pedidos de participações da parte de estados estrangeiros foram superiores a qualquer expectativa e para o Brasil não poderemos dar o mesmo espaço da última vez. Por certo, o Brasil deveria construir aqui o seu próprio pavilhão: e a este propósito, não é realmente possível que Chateaubriand e Matarazzo se unam para realizar esse belo gesto?⁸

Escusado será dizer que a união sugerida por Pallucchini jamais saiu do papel. Em linhas gerais, as primeiras referências concretas direcionadas ao desenvolvi-

mento de um projeto arquitetônico começou a tomar forma apenas a partir de 1958, quando o Estado passa a se fazer presente no intercâmbio com Veneza.

Até 1958, o governo limitava-se a “oficializar” as negociações de Matarazzo, concedendo o caráter nacional às salas curadas pelo antigo MAM. No entanto, através de uma correspondência de Arturo Profili, secretário de Matarazzo, depreende-se o movimento de investida estatal:

Sabes que a nossa autoridade máxima aqui é a Divisão de Cultura, do Ministério das Relações exteriores do Brasil. Eles nos ajudam, quando podem, em nosso trabalho [...]. O chefe da Divisão de Cultura (ministro) Oswaldo de Meira Penna me fez compreender que ele tinha muito interesse de visitar Veneza para a abertura da Bienal. Ele se ocuparia de obter do seu Ministério a autorização para a viagem e as despesas, mas, para aprovar o seu projeto com as autoridades superiores, ele necessita de apresentar um documento que demonstre que Veneza teria muito prazer em receber uma autoridade que pode estreitar ainda mais os intercâmbios culturais entre nossos países amigos e as bienais de Veneza e São Paulo⁹.

No novo contexto de contato com o governo brasileiro, a Bienal de Veneza atendeu ao pedido de visita oficial dirigindo-se diretamente ao ministro José Oswaldo de Meira Penna:

⁶Todas as correspondências citadas ao longo deste artigo são documentos inéditos presentes no Arquivo Histórico de Arte Contemporânea de Veneza (ASAC), “Fondo Archivio Storico, Serie Paesi 1940-1968”.

⁷ Francisco Matarazzo Sobrinho e Pietro Maria Bardi disputaram continuamente entre si e com a direção da Bienal de Veneza, entre os anos de 1948 e 1958, o reconhecimento de suas instituições museológicas como a matriz exportadora da arte moderna brasileira. Por razões econômicas (ROQUETTI, 2023), Matarazzo saiu à frente nessa disputa, dominando a responsabilidade pela participação nacional. Bardi, apenas em 1958, por ocasião da retrospectiva de Lasar Segall, fez-se presente com o empréstimo de obras do artista e a escrita do texto catalográfico destinado a sala brasileira.

⁸PALLUCCHINI, Rodolfo. [Correspondência]. Destinatário: Pietro Maria Bardi (São Paulo, Brasil). Veneza, 8 abr. 1952. Tradução nossa.

⁹PROFILI, Arturo. [Correspondência]. Destinatário: Umbro Apollonio (Veneza, Itália). São Paulo, 1958. Tradução nossa.

Os vínculos que, no campo cultural artístico, iniciaram-se com a participação do Brasil na Exposição Internacional de Arte de Veneza, desde a sua reabertura no pós-guerra, e que se encaminharam para uma consolidação sempre mais presente em virtude das intervenções nascidas junto da manifestação irmã de São Paulo, nossa relação assumiu mais do que nunca um caráter muito particular, que merece nossa viva e deferente consideração [...] A Bienal confia que o seu Ministério e o Sr. Ministro irão considerar o desejo de recebê-lo [...] ¹⁰.

O Ministro Penna, por razões desconhecidas, não compareceu à abertura daquela edição, contudo, demonstrou interesse em visitar a instituição entre os meses de setembro e outubro daquele mesmo ano de 1958, para apresentar aos membros da Bienal de Veneza um projeto de pavilhão desenhado pelo arquiteto Oscar Niemeyer:

Estou em constante contato com o arquiteto Oscar Niemeyer quem, não obstante as limitações de tempo determinadas por seu imenso empenho em direção aos trabalhos de Brasília, me prometeu de realizar o seu melhor para que a maquete e o projeto do pavilhão sejam prontos em setembro próximo ¹¹.

A ida de Penna à Itália apontou pela primeira vez um real engajamento entre o governo brasileiro, o antigo MAM e a Bienal de Veneza que inclusive selecionou, após a visita do Ministro, opções de perímetros para o Brasil construir um pavilhão na área central dos *Giardini*.

Os pavilhões de Veneza ¹² (Figura 1), energia discursiva e publicidade máxima da memória nacional, performaram, no campo das artes, dialéticas identitárias e simbólicas. A reconstrução da história do pavilhão brasileiro, nesse sentido, é fundamental para que compreendamos os mecanismos que regularam a promoção da arte moderna brasileira em terreno internacional.

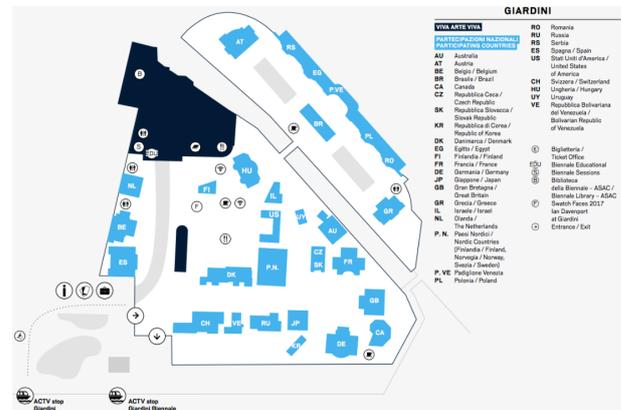


Figura 1 – Mapa da área dos Giardini na 57ª Bienal de Veneza, 2017.

¹⁰ PONTI, Giovanni. [Correspondência]. Destinatário: Oswaldo de Meira Penna (Rio de Janeiro, Brasil). Veneza, 26 mar. 1958. Tradução nossa.

¹¹ PENNA, Oswaldo Meira. [Correspondência]. Destinatário: Giovanni Ponti (Veneza, Itália). São Paulo, 18 jun. 1958. Tradução nossa.

¹² Confere-se, por ordem de construção: Bélgica (1907); Hungria (1909), Alemanha (1909), demolido e reconstruído em 1938; Inglaterra (1912); França (1912); Holanda (1912), demolido e reconstruído em 1953; Rússia (1914); Espanha (1922), com a entrada renovada em 1952; República Checa (1926); Eslováquia (1926); Estados Unidos (1930); Dinamarca (1932), ampliado em 1958; Pavilhão Central (1932), ampliado em 1938; Áustria (1934); Grécia (1934); Israel (1952); Suíça (1952); Venezuela (1956); Japão (1956), Finlândia (1956); Canadá (1958); Uruguai (1962); Suécia (1962); Noruega (1962); Brasil (1964); Austrália (1987), reconstruído em 2015; Coreia (1995).

Inicialmente, a Bienal de Veneza sugeriu como opção para o pavilhão do Brasil a área entre os pavilhões da República Checa (CZ) e dos Estados Unidos (US), apontando que o edifício poderia ser construído em um plano horizontal que contemplasse várias salas, ou em um plano mais compactado, vertical, com dois andares, visto que a área sugerida permitiria tal elevação.

Não encontramos qualquer documento conectando essa proposta espacial com algum projeto de Niemeyer, tampouco a planta do esboço inicial feito pelo arquiteto, conforme apontado anteriormente pelo ministro Penna, foi encontrada. Tem-se conhecimento, entretanto, de um esboço preliminar, descrito pelo arquiteto italiano Marco Mulazzani (2014, p. 127), intitulado “Pavilhão de Veneza – Projeto”, com a assinatura de Niemeyer.

Este desenho inicial, sem data ou área prevista para eventual execução, continha o esboço de um edifício suspenso por sólidas colunas, seguindo a marca estética de Niemeyer. Conforme afirmou Mulazzani (2014, p. 127), o desenho dialogava frontalmente com um outro trabalho de Niemeyer, construído em 1954, conhecido como Casa Cavanelas, em Petrópolis, no Rio de Janeiro.

O prestígio que a simples assinatura do arquiteto traria ao pavilhão brasileiro é inegável e ainda que a agenda de Niemeyer, em 1958, estivesse direcionada a projetos vitais para a construção de Brasília como, por exemplo, o Palácio do Planalto, o Supremo Tribunal Federal, o Congresso Nacional e, enfim, o Teatro Nacional, é difícil afirmar por qual razão o seu projeto para Veneza não seguiu adiante.

Sem Niemeyer, quem assume a responsabilidade pela construção do pavilhão brasileiro são os arquitetos Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti. A dupla, curiosamente, já havia competido com o arquiteto na edificação de outros símbolos nacionais. Eles tinham inclusive participado do concurso para o piloto da construção de Brasília, mas o projeto ficou em quinto lugar na lista liderada por Niemeyer.

O primeiro contato entre Mindlin e Palanti com a Bienal de Veneza acontece em 1959, por meio de uma correspondência que retomava questões práticas da localização geográfica do edifício:

A escolha da localidade que desejamos sugerir para a construção do pavilhão do Brasil — contando com a compreensão e a boa vontade da Direção da Bienal e das autoridades italianas — é imposta pela absoluta falta de qualquer outro espaço aparentemente disponível na totalidade da área da Bienal. [...] Se anseia, portanto, construir o pavilhão do Brasil — enquanto persistem os estudos por uma definição sistemática da área — em um ponto no qual não se danifique as árvores e os jardins existentes. O ponto sugerido por nós é aquele situado na área traseira ao pavilhão da Hungria e de Israel, onde há uma pequena ponte, acima do Canal dos Giardini¹³.

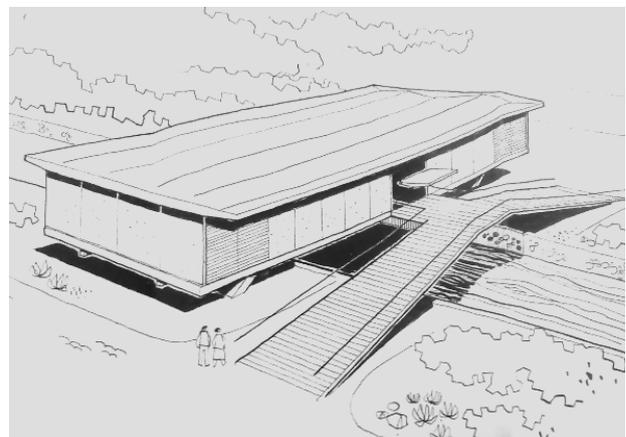


Figura 2 – Projeto preliminar do pavilhão brasileiro

Fonte: Fototeca, ASAC, Veneza, Itália.

¹³ MINDLIN, Henrique. [Correspondência]. Destinatário: Bienal de Veneza (Veneza, Itália). São Paulo, 10 dez. 1959. Tradução nossa.



Figura 3 – Projeto preliminar do pavilhão brasileiro
Fonte: Fototeca, ASAC, Veneza, Itália.

Na tentativa de arranjar-se em um espaço restrito, Mindlin sugere a ideia de um “pavilhão-ponte” fundido à ponte existente no Canal dos *Giardini*. Na proposição de Mindlin, tal formato se adequaria com a área central do Pavilhão Veneza, convertendo o pavilhão brasileiro em um espaço concreto e minimalista (Figuras 2 e 3).

Mindlin afirmou ainda que o edifício contaria com apenas uma sala, isto é, um espaço único, construído, primordialmente, em vidro e madeira.

Este projeto preliminar foi aprovado com uma série de ressalvas pela Comune de Veneza, no dia 20 de fevereiro de 1960. Para concluir a autorização de construção, foram solicitados aos arquitetos alterações na altura do pavilhão e a abdicação completa do projeto relativo à ponte.

A motivação para refutar a construção do pavilhão-ponte, conforme reiterou a Bienal de Veneza, partia da existência de um sensível encontro de canos de água e gás que passavam justamente naquela região:

Hoje pude conversar com o engenheiro Astolfoni, com o qual o Sr. Teve contato no Município, que me esclareceu diversos pontos muito importantes, o que me faz escrever-lhe subitamente. A autorização publicada no dia 20 de fevereiro era condicionada à observação rigorosa

das seguintes instruções: I) O edifício, que tinha altura de 5,50m, deve ser no máximo de 4m do nível médio do mar. II) Que a altura do edifício definida em 1m, fosse contida dentro do limite máximo de 0,80m. [...] Isso nos fez ainda compreender que devemos observar um aspecto que não sabemos se o Sr. levou em consideração. Debaixo da ponte atual passam os condutores de água e gás, que alimentam a ilha de Sant’Elena¹⁴.

Se o Brasil considerasse intervir nessa estrutura sem causar danos à engenharia pré-existente, o custo de execução seria incomensuravelmente maior e o risco de danificar os canos ainda seria alto.

As limitações interpostas pela Comune de Veneza atingiram diretamente o pavilhão-ponte em sua estrutura mais básica e fundamental. A altura não poderia ser reduzida sem que isso desestabilizasse fatalmente as bases do edifício, conforme o próprio Giancarlo Palanti afirmaria a Umbro Apollonio:

Caro Apollonio, estou de volta ao Brasil, gostaria de agradecer-lo imensamente por sua acolhida veneziana. [...] Infelizmente não é possível, por razões técnicas de estabilidade, reduzir a altura do edifício tal qual nos foi solicitado. Você acredita que seja melhor pedir para a Comune anular a exigência de redução da altura, ou seria mais adequado que reapresentássemos um novo projeto para discussão?¹⁵.

As exigências da Comune, portanto, tornavam impossível a construção do pavilhão brasileiro no transcorrer de 1960, como ansiado e anunciado por todos os atores envolvidos nesse processo e amplamente divulgado pela mídia internacional.

Entre 1960 e 1961, não foram encontrados outros registros de comunicação entre o Brasil e Veneza, direcionados exclusivamente à construção de um pavilhão. Mas, em 1962, o governo brasileiro retoma a temática:

¹⁴ GRASSI, Degleusse (Bienal de Veneza). [Correspondência]. Destinatário: Henrique Mindlin. Veneza, 15 mar. 1960. Tradução nossa.

¹⁵ PALANTI, Giancarlo. [Correspondência]. Destinatário: Umbro Apollonio. São Paulo, 1 mar. 1960. Tradução nossa.



Figura 4 – Pavilhão brasileiro, 1964
Fonte: Fototeca, ASAC, Veneza, Itália.

A respeito do pavilhão brasileiro, gostaríamos de dizer que, não obstante não seja possível construir, neste presente ano, o Brasil não renuncia ao projeto que certamente será finalizado até 1964. No que concerne o terreno a nós destinado, estamos muito gratos pelo apoio e interesse demonstrado pelo Sr. em nos ajudar com a Comune de Veneza, com a qual esta Embaixada entrará, em breve, em contato¹⁶.

Com o projeto do pavilhão-ponte definitivamente abandonado, idealizou-se, com a controversia assistência do arquiteto veneziano Amerigo Marchesin, o pavilhão que ali está até os dias de hoje (Figura 4). Não foram encontradas nenhuma documentação, fotos ou correspondências que abordassem a construção efetiva deste pavilhão no Arquivo Histórico de Arte Contemporânea da Bienal de Veneza, o ASAC.

Antigo colaborador de Carlo Scarpa, Marchesin recebeu, entre os pares italianos, os louros pela construção do pavilhão brasileiro (BUSETTO, 2006, p. 12-32). Yves Bruand (1981, p. 259), todavia, no amplo estudo realizado a respeito da arquitetura brasileira contemporânea, recolocou a autoria do pavilhão nas mãos de “Mindlin e associados”.

Bruand recordou inclusive que Giancarlo Palanti, emigrado no Brasil após a Segunda Guerra Mundial, não contava ainda com a licença oficial para exercer seu ofício em fronteira nacional, contudo era ele quem devia receber os créditos pela obra, junto à Mindlin.

Do ponto de vista do reconhecimento internacional, a arquitetura brasileira era entendida, naquele instante, como expressão de primeira grandeza e originalidade. A dupla Mindlin e Palanti indicavam novas formulações arquitetônicas, assimilando aquilo que de mais recente discutia-se na disciplina: se Niemeyer tinha olhado para a França na apreensão de algumas lições com Le Corbusier, Mindlin olhava para os vizinhos norte-americanos, na procura de um mercado que se capitalizava cada dia mais:

As grandes estruturas em concreto armado eram uma saída para o esgotamento da fórmula compositiva proposta por Lucio Costa e desenvolvida por Oscar Niemeyer durante as décadas anteriores. [...] Mindlin e Palanti conformam a versão mais acomodada, com os olhos postos nas experimentações modernas norte-americanas. [...] Fruto da inflexão das preocupações de nossa arquitetura, tal como um filho bastardo, o pavilhão do Brasil em Veneza mergulhou em relativo ostracismo, ainda mais quando comparado a outros pavilhões nacionais de grande fama. [...] Não há como evitar um sentimento ambivalente de nostalgia e tristeza diante de uma obra que evoca uma época áurea de nossa arquitetura, mas se mostra melancólica retrato de nossa atual indigência cultural. (GUERRA, 2006)

A sensação de tristeza e nostalgia pelo fim de uma época de ouro narrada por Guerra personificou-se na estreia do pavilhão brasileiro que abriu suas portas trazendo um pressentimento de que o ciclo modernista estava ciente da crise: os tempos eram outros. Distante de qualquer casualidade, o golpe militar aconteceu simbólica e concretamente no mesmo instante da montagem dos trabalhos de abertura do pavilhão.

¹⁶ BRANCO, Regina Castello (Embaixada do Brasil em Roma). [Correspondência]. Destinatário: Alberto Dell'Acqua. Roma, 13 fev. 1962. Tradução nossa.

A Bienal de Tarsila do Amaral, 1964

Como dito anteriormente, com o antigo MAM fechado, passou para a Fundação Bienal de São Paulo a responsabilidade não só pela montagem curatorial e abertura do pavilhão brasileiro em Veneza, como também pela organização da Bienal de São Paulo de 1963.

Em território nacional, com mais de 5 mil obras de 55 países, as salas expositivas, com o financiamento da Fundação, expandiram-se de forma vertiginosa. Com um júri internacional de peso formado pelo historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan e Martin Friedman, do Walker Art Center, o grande prêmio de pintura foi para o artista norte-americano Adolph Gottlieb, apontando uma aproximação do sistema das artes brasileiro com as vozes da Pop-Art, do expressionismo abstrato e da abstração informal.

Em Veneza, um ano depois, o grande prêmio foi concedido — não sem causar um enorme escândalo midiático — ao pintor norte-americano Robert Rauschenberg, afirmando, ali também, a estética norte-americana em ascensão enquanto hegemonia ocidental. Já os artistas brasileiros, até aquele exato instante, haviam exposto, como visto anteriormente, em um espaço neutro do Pavilhão Central (Figura 5).



Figura 5 – Pavilhão Central, 1954
Fonte: Fototeca, ASAC, Veneza, Itália.

Os visitantes, no perímetro comunitário, podiam passar pelas salas brasileiras sem nem mesmo notarem de qual país se tratava. Naquele ano de 1964, entretanto, com a estreia de um pavilhão nacional, o Brasil se afirmaria definitivamente na instância geopolítica de pertencimento identitário em Veneza.

Dada a importância que a abertura de um espaço do gênero carregou, a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), fundada em 1949, no Rio de Janeiro, se dirigiu ao Itamaraty solicitando que fosse votada publicamente uma comissão de críticos de arte direcionada para a seleção de artistas para aquele evento. Os três nomes votados foram: Antônio Bento, Clarival Valladares e o poeta Murilo Mendes.

Mendes executou um papel central nesse processo seletivo por conta de sua rede de contatos no Brasil e na Europa. De 1952 até 1956, o poeta circulou por diversas instituições europeias dando aulas de cultura brasileira. Em 1957, se estabilizou na Itália, a convite do Ministério das Relações Exteriores, para ensinar literatura brasileira nas universidades de Pisa e Roma.

A experiência com círculos universitários abriu as portas para que Mendes girasse com certa autoridade no sistema das artes italiano, como poucos brasileiros o puderam fazer. Mendes criou vínculos com artistas, críticos e intelectuais estrangeiros tornando-se, inclusive, referência no fechado universo da crítica de arte italiana (MAMMI, 2012, p. 81-93).

Em 1964, em Roma, ele recebeu dois convites: um para participar da comissão seletiva dos artistas a constarem na abertura do pavilhão brasileiro em Veneza, e outro para fazer parte do próprio júri da Bienal italiana. O poeta aceitou ambas as missões e voltou para o Brasil, em abril daquele ano, para integrar a comissão que decidira por oito artistas: Abraham Palatnik, Alfredo Volpi, Almir da Silva Mavignier, Frans Krajcberg, Franz Josef Weissmann, Glauco Rodrigues, Maria Bonomi e Tarsila do Amaral. Todos, com exceção de Alfredo Volpi, expunham pela primeira vez em Veneza (Figura 6).



Figura 6 – Pavilhão brasileiro, 1964
Fototeca, ASAC, Veneza, Itália.

O critério seletivo, descentralizando-se de Matarazzo e do antigo MAM, obteve boa aceitação dos pares da crítica nacional: “Raramente, uma seleção foi tão criteriosa. Fique o exemplo para a divisão Cultural do Itamarati — quando há participação efetiva da crítica, o rendimento é superior” (MAURÍCIO, 1964, p. 2).

O catálogo expositivo, de autoria de Murilo Mendes, não demonstrou, contudo, assertividade:

Uma vez que o Brasil é hoje um laboratório de experimentações culturais nos quais trabalham inúmeros artistas, pesquisadores com tendências das mais diversas, a comissão encarregada da escolha dos nomes dos participantes na XXXII Bienal de Veneza se encontrou particularmente em dificuldade. Muitos eram os candidatos com legítimas habilitações; e, todavia, esses tiveram que ser sacrificados em vantagem de uma determinada linha de orientação, para que se pudesse obter um válido critério estilístico. (CATÁLOGO, 1964, p. 186, tradução nossa)

Importante salientar que, com exceção das edições anteriores de 1960 e 1962, os comissários brasileiros, desde a estreia nacional em 1950, ao posto de apresentar os artistas de modo pontual e conciso, perpetuaram uma postura subalterna, utilizando frequentemente termos como “*difícil*” (CATÁLOGO, 1952, p. 191),

“*incompleto*” (CATÁLOGO, 1950, p. 221), “*embaraçante*” (CATÁLOGO, 1964, p. 187), “*ainda um aprendiz*” (CATÁLOGO, 1954, p. 199), exercitando indiretamente um evidente complexo de inferioridade.

Não se busca aqui negar a importância colossal de Tarsila do Amaral na historiografia da arte brasileira, mas devemos questionar a adequação de ocupar-se um pavilhão nacional, em pleno anos 1960 e em uma exposição de arte contemporânea, com obras da década de 1920 e 1930.

Murilo Mendes justificou a escolha da pintora modernista da seguinte forma:

Decidimos em primeiro lugar apresentar uma retrospectiva parcial de Tarsila do Amaral, por reconhecer a importância da sua colaboração no desenvolvimento da nossa pintura no decênio 1920/39, isto é, na fase decisiva do assim dito movimento modernista do Brasil. Em efeito, a pintura de Tarsila é intimamente ligada a corrente “Pau Brasil” e “Antropofagia” através das quais se tentava afirmar a validade da nossa cultura nativa, em oposições aos modelos da tradição europeia introduzida pelos colonizadores portugueses. (CATÁLOGO, 1964, p. 187)

Murilo Mendes, no sistema literário, perpetuou-se como o poeta empenhado em reconstruir a identidade nacional à luz da brasilidade (BERND, 2003, p. 17-19). Contudo, ainda que Tarsila do Amaral, em um certo sentido, dialogasse diretamente com o imaginário do poeta, a presença da artista naquela altura fez-se pouco compreensível.

Afinal, porque não foi organizada uma mostra individual de Tarsila do Amaral nos anos 1950, quando as retrospectivas eram requisitadas e necessárias nas bienais de Pallucchini, no imediato pós-guerra? A influência do poeta na curadoria do pavilhão, nesse rumo, se revelou ainda mais ampla: as escolhas de Volpi, de Franz Weissmann, Almir Mavignier e Glauco Rodrigues, ao que tudo indica, foram indicações de Mendes.

Em 1963, os quatro artistas estavam alinhados ao poeta em eventos para a galeria “Arte da Casa Brasil”, pertencente à Embaixada do Brasil, em Roma. Mavignier tinha exposto em fevereiro, Weissman em março, Volpi em julho e, por fim, Glauco Rodrigues havia colaborado com a criação de material publicitário para a casa editorial parceira da Embaixada.

A seleção desses nomes — com exceção de Tarsila do Amaral — foi justificada pelo “espírito” da arte da época que, segundo Murilo Mendes, era de continuação “mudança e de severa pesquisa estilística”. Contudo, a peculiar situação política que o Brasil atravessava, conduzindo-se por um golpe militar, rende ao tema da inauguração do pavilhão um interesse particular. Em Veneza, para além de alguns problemas logísticos ligados as instalações das obras — Matarazzo ajudou pessoalmente na montagem da exposição —, nada foi dito da situação política nacional.

O pavilhão brasileiro foi inaugurado sem grandes festas e a recepção da crítica coeva fez-se igualmente morna. Não encontramos nem mesmo um único periódico, entre aqueles conservados no ASAC, interessado em concentrar a atenção no pavilhão inaugurado.

Ainda, à diferença das edições precedentes, nas quais nomes modernistas como Cândido Portinari, Emiliano Di Cavalcanti e Lasar Segall obtiveram um modesto interesse da crítica fascinada pela estética “primitiva” do longínquo país latino-americano (ROQUETTI, 2023; SCHOENENBERGER, 1950), da retrospectiva de Tarsila do Amaral, nada foi dito. Os tempos eram, de fato, outros.

REFERÊNCIAS

- ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. *As Bienais de São Paulo da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- BERND, Zila. *Literatura e identidade nacional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BUSETTO, Giorgi (org.). *Un secolo di architettura alla Biennale e in Europa*. Venezia: Marsilio, 2006.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CATÁLOGO. XXV *Biennale di Venezia*. Venezia: Alfieri, 1950.
- CATÁLOGO. XXVI *Biennale di Venezia*. Venezia: Alfieri, 1952.
- CATÁLOGO. XXVII *Biennale di Venezia*. Venezia: Lombroso, 1954.
- CATÁLOGO. XXXII *Biennale di Venezia*. Venezia: La Biennale di Venezia, 1964.
- GUERRA, Abílio. Mostra de Arquitetura na Bienal de Veneza 2006. *Arquitextos*, São Paulo, ano 7, out. 2006.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Pintura italiana do entreguerras nas Coleções Matarazzo e as origens do acervo do antigo MAM: Arte e crítica de arte entre Brasil e Itália*. São Paulo: MAC USP, 2014.
- MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Classicismo, realismo, vanguarda: pintura italiana no Entreguerras*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2013.
- MAMMÌ, Lorenzo. Murilo Mendes, crítico de arte. *Remate de Males*, Campinas, v. 32, n. 1, 2012.
- MAURÍCIO, Jaime. Arte Contemporânea nos museus. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 17 jun. 1964.
- MULAZZANI, Marco. *Guida ai padiglioni della Biennale di Venezia dal 1877*. Milano: Mondadori Electa, 2014.
- PEDROSO, Franklin. *A abstração e a reflexão: Mário Pedrosa, o crítico como revolucionário*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992.
- PEREIRA, Verena Carla. A construção de um projeto para a arte no Brasil: a gênese da Fundação Bienal de São Paulo. *Valise*, Porto Alegre, v. 4, n. 8, ano 4, dez. 2014.
- ROQUETTI, Dunia. A estreia da arte brasileira na Exposição Internacional de Arte de Veneza (1950). *ARS*, São Paulo, v. 21, n. 47, p. 164-197, 2023.
- SCHOENENBERGER, Gualtiero. Alla XXV Biennale di Venezia: A messicani e brasiliani l'arte impegnata. *Libera Stampa*, Lugano, p. 3, set. 1950.

* Pesquisa financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT). Número do financiamento ref^a IHA UIDB/00417/2020.