



Quem guarda sempre tem algo para revelar

*Who keeps always has something
to reveal*

Helio Herbst

*Professor Adjunto IV, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, Brasil
helioherbst@hotmail.com*

Resumo

Em setembro de 1951, a imprensa brasileira noticiou a inauguração da I Bienal de São Paulo. Diversos periódicos enalteciam a magnitude do evento e sua importância para a difusão de conhecimentos. Outros, em contrapartida, questionaram a validade da iniciativa, a seleção e a premiação dos trabalhos. Algumas publicações, sensíveis aos embates então existentes entre figuração e abstração, veicularam sátiras indicativas da incompreensão dos conteúdos expostos na seção de artes. Certa dificuldade de entendimento também permeou a leitura dos projetos apresentados na Exposição Internacional de Arquitetura, especialmente em jornais e revistas de grande circulação. Levando-se em conta a fortuna crítica sobre as mostras e, mais particularmente, a documentação amalhada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, o presente artigo pretende enunciar a recorrente dificuldade de aceitação ante o desconhecido. Para tanto, apresenta uma breve contextualização das Bienais, seus resultados e polêmicas, ressaltando-se, para além da *recepção* das obras, no sentido proposto por Hans Robert Jauss, os interesses dos agentes responsáveis pela construção de uma *representação* oficial dos fatos, tal como propõe Roger Chartier.

Palavras-Chave: Arte, Arquitetura Moderna, Bienal de São Paulo, Recepção, Representação

Abstract

In September 1951, the Brazilian press reported the opening of the First São Paulo Biennial. Several newspapers extolled the magnitude of the event and its importance for the diffusion of knowledge. Others, on the other hand, questioned the validity of the initiative, the selection and the award of the works. Some publications, sensitive to the existing conflicts between figuration and abstraction, presented satires indicating of the incomprehension of the contents exposed in the arts section. A certain difficulty of understanding also permeated the reading of the projects shown at the International Architecture Exhibition, especially in newspapers and magazines of large circulation. Taking into account the critical fortune on the exhibits and, more particularly, the documentation gathered in the Wanda Svevo Historical Archive of the São Paulo Biennial Foundation, this article intends to state the difficulty of acceptance of the unknown. In order to do so, it presents a brief contextualization of the Biennials, their results and controversies, highlighting, besides the *reception* of the works, in the sense proposed by Hans Robert Jauss, the interests of the agents responsible for the construction of an official *representation* of the facts, such as proposes Roger Chartier.

Keywords: Arts, Modern Architecture, São Paulo Biennial, Reception, Representation

A SELEÇÃO DO PROBLEMA

*“Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la.
Em um cofre não se guarda coisa alguma.
Em um cofre, perde-se a coisa à vista.
Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é,
iluminá-la ou ser por ela iluminado.
Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por
ela, isto é, estar acordado por ela, isto é, estar por ela ou ser por ela”.*

Antonio Cícero (1997, 337)

A existência deste artigo se deve a uma [triste] constatação, certamente vivenciada por diversos pesquisadores da área de humanidades: dificilmente se encontra o que se precisa, mas quase sempre se descobre algo além do que se quer nos centros de documentação brasileiros. Seria isso uma decorrência das inadequadas condições de funcionamento dessas instituições? Seria uma contingência da própria atividade de pesquisa, iniciada a partir de suposições que invariavelmente se transmutam ao longo do processo de investigação?

Sem pretender responder a tais indagações, o presente estudo problematiza um conjunto de artigos encontrado nos arquivos da Fundação Bienal de São Paulo. Inicialmente, esse material não demonstrou ser adequado ao tema da investigação, centrado nas soluções museográficas¹ das primeiras Exposições Internacionais de Arquitetura - EIA².

Ledo engano. As sátiras alusivas a diversos trabalhos expostos nas mostras, coletadas quase por acaso, em substituição aos documentos então pretendidos, tinham muito a dizer. A não localização das pranchas originais e a inexistência de uma ampla documentação fotográfica da seção de arquitetura impuseram um novo direcionamento à pesquisa. Diante do impasse, as charges poderiam sinalizar a *recepção*, no sentido proposto por Hans Robert Jauss, das obras por variados fruidores, de tal modo a indicar aceitação, rejeição ou mera indiferença ante o exposto³.

Tal sugestão de encaminhamento pode ser indiretamente creditada ao trabalho de Wanda Svevo (1921-1962), secretária-geral do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituição responsável, naquele momento, pela organização das mostras. A polivalente funcionária não apenas sistematizou documentos, mas sobretudo amealhou um precioso acervo de artigos sobre as primeiras Bienais no Arquivo Histórico de Arte Contemporânea.

¹A palavra museografia, em português, engloba a definição dos conteúdos da exposição e o conjunto de relações funcionais entre o ambiente da exposição e os demais espaços do museu. Na França, por alguns anos, a palavra *expographie* assumiu a mesma definição. O termo também indica a busca pela apresentação cenográfica de objetos, de modo a constituir uma narrativa capaz de sugerir uma determinada compreensão das mensagens, levando-se em conta os interesses curatoriais, o perfil e a exigência do público. Para mais informações, sugere-se a consulta de: André Desvallées e François Mairesse, 2013.

²Antecessora da Bienal Internacional de Arquitetura - BIA, a EIA foi realizada entre 1951 e 1971. Desde 1973, a BIA constitui um evento autônomo, organizado em parceria entre a Fundação Bienal de São Paulo e o Instituto de Arquitetos do Brasil. Suas duas últimas edições, em 2011 e 2013, não contaram com o suporte da FBSP. Em 2015, a mostra não foi aberta, sendo noticiado o seu adiamento para 2016, o que não se efetivou.

³O filólogo Hans Robert Jauss (1994) propõe uma metodologia de análise dos objetos artísticos, que considera sua assimilação dependente do sistema de referências que se dispõe sobre o gênero, a forma e a temática das obras em estudo. A fruição de um objeto torna-se assim, potencialmente, um acontecimento capaz de ampliar o *horizonte de expectativas* de qualquer observador, na medida em que tal experiência pode fornecer parâmetros para a avaliação futura de obras similares.

Svevo parecia intuir que sua ação poderia descortinar possibilidades de entendimento do ambiente cultural daquele momento. Por esse motivo, não omitiu de sua hemeroteca artigos francamente contrários à realização das Bienais, provenientes de setores radicais de esquerda e de grupos conservadores de direita. Em recortes cuidadosamente colados sobre folhas de cadernos, assemelhados a álbuns de fotografias, encontram-se preservados pretensões, anseios e juízos de valor de diferentes segmentos sociais.

A consulta desses cadernos permitiu evidenciar a difícil interlocução da crítica com os trabalhos de caráter abstrato e, não raro, com os projetos apresentados nas EIA. O exame dos documentos coletados, alçados à condição de fontes primárias, denotou que, para além das manifestações de aprovação, ironia ou escárnio, também foram construídas *representações*, na acepção de Roger Chartier, sinalizadoras de interesses divergentes⁴.

Partindo-se de tal constatação, este ensaio pretende problematizar a contribuição das Bienais para a constituição de uma narrativa identificada com a afirmação de um novo tempo de conquistas para a nação e, mais particularmente, para a cidade de São Paulo, sob o emblema da renovação e do progresso. Ainda que se saiba que, no reverso de tal discurso, os objetivos das mostras tenham sido questionados.

O presente artigo se estrutura em dois grandes blocos. O primeiro apresenta uma breve contextualização do panorama artístico brasileiro, enfatizando os embates pela fundação do MAM/SP e o lançamento da primeira Bienal. O segundo bloco expõe de maneira mais contundente os resultados da consulta aos arquivos da Fundação Bienal, problematizando as dificuldades de interlocução da mostra de arquitetura e da seção de artes com o público leigo e especializado.

⁴ Segundo Chartier (1990), a construção das narrativas hegemônicas deve considerar a articulação das *práticas* de indivíduos e grupos que procuram impor uma determinada interpretação dos fatos e fenômenos em termos de sua *representação*, isto é, com base em interesses e delimitações no mundo social.

Antes, porém, de tratar das questões acima enumeradas, cabe aqui reconhecer os esforços da secretária-geral da Bienal em prol da preservação da memória do moderno brasileiro, corroborando com as homenagens prestadas pelo MAM/SP por ocasião de seu falecimento, em viagem oficial da VII Bienal. A mais importante delas, talvez, tenha sido a renomeação do Arquivo Histórico de Arte Contemporânea para Arquivo Histórico Wanda Svevo.

VALE TAMBÉM LEMBRAR

Em 20 de outubro de 1951, as portas da I Bienal do MAM/SP foram abertas para um expressivo contingente de artistas e intelectuais. A inauguração contou com a presença do vice-presidente da República, João Café Filho, do governador do Estado, Lucas Nogueira Garcez, do prefeito da capital, Armando de Arruda Pereira, além de ministros e representantes diplomáticos. Uma parcela do público acompanhou as solenidades no interior do pavilhão construído no antigo Belvedere do Trianon. Parte da multidão permaneceu sob a fina garoa que caía sobre a Avenida Paulista.

PARA NÃO SE ESQUECER

A escritura de fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo foi lavrada em 15 de julho de 1948. A composição de seus quadros diretivos revela articulação de Ciccillo Matarazzo com personalidades do meio artístico paulistano, a exemplo de Antonio Candido de Mello Souza e Sérgio Milliet. Também assinaram o documento os arquitetos Eduardo Kneese de Mello, Gregori Warchavchik, Jacob Ruchti, João Batista Vilanova Artigas, Luís Saia, Miguel Forte e Rino Levi⁵.

⁵ Também fizeram parte do Conselho de Administração do MAM/SP Aldo Magnelli, Clóvis Graciano, Francisco Almeida Salles, Maria Penteado Camargo e Oswald de Andrade Filho, entre

A realização de eventos artísticos para convidados na Metalúrgica Matarazzo, no bairro do Brás, antecedeu a abertura da primeira sede do MAM/SP no edifício-sede dos Diários Associados. O espaço, cedido por Assis Chateaubriand, situava-se a poucos passos do recém-instituído Museu de Arte de São Paulo-Masp. O inusitado gesto de cordialidade, entretanto, merece ser visto como uma hábil manobra para manter em evidência ambas as entidades, estimulando uma acirrada disputa entre Chateaubriand e Matarazzo.

Em 8 de março de 1949, o MAM/SP abriu suas portas com a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, organizada pelo crítico belga Léon Degand. Com uma questionável sugestão de encadeamento cronológico, a mostra não pretendia apenas provocar o público e a crítica. Visava também conquistar espaços na agenda cultural paulistana, desempatando a disputa entre os nascentes museus.

Composta de um painel abrangente de vertentes, ao menos oficialmente a mostra não intencionava delinear a produção artística surgida após as vanguardas do início do século XX. Entre os brasileiros, apenas Cícero Dias, Samson Flexor e Waldemar Cordeiro apresentaram obras. Dos estrangeiros, a mostra acolheu trabalhos de Franz Arp, Alexander Calder, Robert Delaunay, Wassily Kandinsky, Frantisek Kupka, Fernand Léger, Francis Picabia e Victor Vasarely entre outros.

Ausências à parte, as discussões em torno da arte abstrata encontravam-se na ordem do dia. Os debates iam muito além de preferências por estilos ou nacionalidades. No plano estético, discutia-se a construção de significados para a arte de caráter não figurativo. No plano político, o comprometimento social da arte abstrata era colocado na berlinda, sob alegação de ser uma expressão alienada da realidade, isenta de conteúdos e a serviço do imperialismo norte-americano.

outros. A direção artística coube a Lourival Gomes Machado. In: 4º Registro de Títulos e Documentos (n. A 23.816). Acervo Arquivo do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Candido Portinari, não incluído na seleção de artistas, acreditava na incorporação e superação do abstracionismo, citando como exemplo a obra de Pablo Picasso e André Lhote. Em entrevista a Flávio Motta e Ibiapaba Martins, como se observa em *Operários da Modernidade* (Lourenço, 1995, 268), o artista advertiu para o caráter alienante da arte abstrata, com os seguintes argumentos:

“[...] vocês vejam aqui no Brasil quais são os maiores interessados no abstracionismo: justamente aqueles que preferem que o artista fique brincando com uns barbantes em vez de olhar o mundo que o cerca”. Candido Portinari

Mário Pedrosa, por ocasião do lançamento da I Bienal do MAM/SP, discorreu sobre a dificuldade de assimilação da arte abstrata pelo público não iniciado, ao pronunciar (Amaral, 1981, 40):

“Acostumados a olhar um quadro ou uma escultura para apreciar um assunto ou a fidelidade de uma cópia do natural, eles se sentem despreparados para ver uma pintura não somente sem assunto, mas também sem figuras, sem objetos reconhecíveis. Eis porque as pinturas derivadas de Matisse, Picasso ou Laurens tornam-se mais acessíveis quando comparadas aos trabalhos despojados de qualquer alusão realista ou naturalista. [...] Diante de um quadro abstrato eles estão reduzidos à árida solidão do próprio ego”. Mário Pedrosa

Talvez seja possível afirmar, a partir do exposto, que a aceitação da arte abstrata no Brasil não se encerrou com a inauguração do MAM/SP, nem tampouco com a abertura da primeira Bienal, transformando-se em querela nas edições seguintes. Nelas, a adoção de prêmios aquisitivos, em grande parte conquistados por obras abstratas, ampliou os ecos da polêmica e acirrou ainda mais os ânimos do público e da crítica.

No entender de seus organizadores, a exposição *Do figurativismo ao abstracionismo* rendeu os frutos desejados. Mesmo sem alcançar expressiva visitação, pelo testemunho de Wolfgang Pfeiffer⁶, a mostra teve espaço na mídia impressa. Além disso, contribuiu para a formação de vínculos na

⁶Segundo o testemunho em *As bienais no acervo do MAC 1951-1985*, o crítico Wolfgang Pfeiffer (1912-2003), ex-diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a mostra inaugural do MAM/SP foi valiosa para abrir caminhos, sem, entretanto, ter alcance e eco do público em geral.

comunidade artística, que fervilhou em discussões no pequeno bar do MAM/SP, projetado por Vilanova Artigas.

O LANÇAMENTO DA I BIENAL DO MAM/SP

Segundo Ciccillo Mattarazzo, a idealização da primeira Bienal remonta ao período de fundação do MAM/SP. O lançamento da mostra, entretanto, aconteceu apenas em 30 de novembro de 1950, quando foram apresentados o Regulamento e as Normas Gerais da I Bienal. O evento também incluía o Festival Internacional de Cinema e a Exposição Internacional de Arquitetura (*Diário de S. Paulo*, 01 dez. 1950).

Antes mesmo de sua concretização, a I Bienal despertava apreensão de alguns setores do meio artístico brasileiro. O clima de expectativa gerado pela grandiosidade pretendida incorporava a defesa de atitudes ideológicas e políticas, tendo como ponto central a ligação do MAM/SP com agências de cooperação norte-americanas empenhadas em sedimentar laços com o Brasil e com outros países latino-americanos.

Inaugurado o certame, setores conservadores ligados à Associação Paulista de Belas Artes aprofundaram o teor dos ataques, sendo a mostra responsabilizada por incutir valores altamente prejudiciais “à formação artística de nossa mocidade”. (*Jornal de Notícias*, 09 nov. 1951) Em outro extremo, o arquiteto Artigas, outrora membro da Comissão Artística e autor do projeto de adaptação da primeira sede do MAM/SP, identificou o evento como o canto da sereia que tentava formar “uma classe compradora da arte abstrata entre os tubarões que associam seus nomes aos prêmios” (Amarante, 1989, 390).

O diretor do Masp, Pietro Maria Bardi, certamente preocupado com o desprestígio de sua instituição, mostrou-se prudente ao não desqualificar as Bienais naquele instante. Mostrando-se cortês, transportou obras remetidas pelo Royal Institute of British Architects para a mostra de arquitetura (Aragão,

29 set. 1951, carta).⁷ Anos depois, sem assumir qualquer posição ideológica, avaliou as primeiras Bienais como “o carro adiante dos bois” (Bardi, 1982, 55).

Os periódicos de grande circulação, mais favoráveis do que contrários à ideia, creditaram manifestações de apoio para sensibilizar a opinião popular e fortalecer a participação governamental. Diariamente eram celebradas pequenas conquistas, bem como noticiadas adesões de diferentes nações. Em artigo não isento de ufanismo, Lygia Fagundes Telles sentenciou: “Basta de sermos considerados apenas macumbeiros ou espertos jogadores de futebol. Agora seremos apresentados como artistas” (1951, *A Manhã*).

Na impossibilidade de abrigar a exposição no exíguo espaço do MAM/SP, Ciccillo obteve da prefeitura permissão para ocupação provisória das dependências do Belvedere do Trianon, na Avenida Paulista. O projeto arquitetônico, elaborado pelos arquitetos Eduardo Kneese de Mello e Luís Saia, previa a construção de um pavilhão de linhas sóbrias e retilíneas, capaz de anular vestígios da indesejável expressão eclética do mirante e do salão de baile instalado em seu subsolo.

Apesar dos esforços para a construção de um pavilhão digno à ocasião, a falta de esmero nos acabamentos interferiu na apreciação das obras e prejudicou a leitura da expressão arquitetônica do edifício. Os relatos de época indicam que o Pavilhão do Trianon tornou-se alvo de chacotas, entre as quais se inscrevem as alcunhas de “caixotão”, por populares, e “Muro de Sartre”, por intelectuais, em decorrência da longa empena cega voltada para a Avenida Paulista (Amarante, 1987, 12).

Para além dos comentários relacionados à aparência do Pavilhão, o *barracón* de Ciccillo (1977, depoimento) exalava um perfume peculiar. O fato não passou incólume, encorajando novas sátiras. A mais mordaz partiu de Lina Bo Bardi, publicada na revista *Habitat*. A pequena nota comparou o odor do

⁷J. J. Moniz de Aragão, que enviou a carta, era então embaixador do Brasil no Reino Unido.

Pavilhão do Trianon ao fétido cheiro dos porões do Teatro Municipal de São Paulo, em conteúdo não isento de sarcasmo.

ARQUITETURA NA I BIENAL

Organizada com regulamento próprio, em parceria entre o MAM/SP e o Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB, a EIA visava exibir um grande painel da produção internacional, sob a égide da modernidade.

Talvez seja possível afirmar que a organização de uma mostra de arquitetura nas Bienais contribuiu para ampliar a significação das pranchas de apresentação dos projetos, que seriam expostas em pé de igualdade com os trabalhos da seção de artes. Deve-se aqui frisar que tal atitude, ao lado de diversas outras iniciativas, colocava em xeque o modelo artístico acadêmico amplamente aceito no período, no qual apenas a pintura e a escultura eram consideradas expressões de primeira grandeza.

Destituídas da aura de objetos únicos e irreprodutíveis, as pranchas expostas atendiam aos preceitos formulados por Gaspard Monge, apresentando o objeto fracionado em partes. Apesar de tecnicamente apropriado, este modelo representacional nunca favoreceu a expressão artística de seus autores. Mas, por outro lado, seria incorreto afirmar que as representações gráficas, sobretudo as projeções ortográficas, eram incapazes de sensibilizar os observadores. Buscou-se, com maior ou menor sucesso, motivar a atenção do público para as transformações defendidas pela arquitetura moderna.

Tomando-se como base as pretensões dos promotores das Bienais, para quem as mostras deveriam espelhar o ritmo do crescimento brasileiro e sedimentar o ingresso da cidade de São Paulo entre as principais metrópoles do planeta, não surpreende constatar, no que concerne às EIA, que tenham sido adotados critérios simples para a exibição dos projetos.

Isto se traduziu na primazia de suportes bidimensionais. Tal escolha, menos afeita à interação com o público leigo se comparada com as possibilidades de interlocução oferecidas pela utilização de protótipos em escala natural, fundamentou-se na garantia de uma maior participação de arquitetos, que com mais facilidade poderiam remeter suas pranchas em simples envelopes.

Tal recurso mostrou-se particularmente evidente na I EIA, na qual foi determinado um formato padronizado de 24 x 30 cm para a exibição das pranchas. A inclusão de maquetes, no entanto, condicionava-se à aceitação do júri. A polêmica decisão não tardou a encontrar opositores, a exemplo de Lina Bo Bardi, que deflagrou na revista *Habitat*, sob o pseudônimo Alencastro, críticas contundentes à mostra, alegando que nela os projetos arquitetônicos eram expostos com “fotografias do tamanho de um cartão-postal” (1951, 79).

A adoção de critérios certamente tinha como pressuposto padronizar a exibição dos projetos. Também se pode dizer que seus organizadores preocuparam-se em firmar o certame no meio local e no calendário internacional, ainda que tenham sido negligenciadas premissas básicas para a apreciação dos trabalhos, a exemplo do tamanho e do número de pranchas que cada autor poderia remeter para apreciação do Júri de Seleção.

O equívoco talvez possa ser vinculado à crença de que a assimilação de conceitos poderia estar associada à quantidade de projetos expostos, compensando-se a falta de referências do público não familiarizado com o sistema representacional e com as questões estéticas expressas pelos projetos. Em outras palavras, os organizadores da I Bienal apostaram na ampliação do sistema de referências com base na saturação de informações, o que não constitui uma estratégia didaticamente eficaz.

Na chave de leitura proporcionada pela teoria estético-recepcional formulada por Hans Robert Jauss (1994), é possível constatar que os organizadores das Bienais pretendiam alterar a *recepção* da arte moderna, tornando compreensíveis seus significados para o maior número de interlocutores e

ampliando o limitado alcance das exposições de arte e arquitetura realizadas até aquele instante.

O curioso, em relação às EIA, é que os critérios de apresentação dos trabalhos tenham sido estabelecidos sem qualquer outra referência nacional ou internacional equivalente, considerando ser o certame paulistano anterior em quase três décadas à seção de arquitetura da Bienal de Veneza, instituída como núcleo independente do setor de artes visuais apenas em sua 39ª edição, em 1980.

Talvez se possa afirmar que as exposições de arquitetura realizadas no Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA e as mostras de projetos organizadas pelos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna - CIAM tenham sido as referências mais aproximadas às questões locais. Ainda que tal hipótese seja verdadeira, os problemas enfrentados pelas instituições acima mencionadas divergiam daqueles vividos pelas Bienais paulistanas, por não englobarem, no bojo de suas proposições, trabalhos de artes visuais integrados a projetos arquitetônicos.

A aproximação do MAM/SP com as entidades supramencionadas pode ser facilmente aferida na vasta documentação depositada no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo. Entre os assuntos das correspondências, foram localizadas sugestões de temas para concursos, bem como a indicação de nomes para as premiações de maior destaque. Some-se ainda a requisição de material de divulgação, tendo como base os prêmios concedidos na seção de artes e na mostra de arquitetura.

Visando atender à solicitação de críticos, entidades de classe e revistas especializadas, a Bienal remeteu desenhos arquitetônicos e fotografias dos projetos premiados. Levando-se em conta a inclusão dessas obras nos manuais e periódicos especializados, pode-se dizer que a utilização das reproduções fotográficas suplantou a dos desenhos técnicos, conforme demonstram pesquisas realizadas por este autor (Herbst, 2011).

Talvez seja pertinente afirmar que a fotografia poderia mais facilmente evocar as sensações emanadas pelos projetos arquitetônicos, na medida em que seu entendimento independe do conhecimento de códigos representacionais específicos. Conforme sublinha a ensaísta Susan Sontag em *Ensaio sobre fotografia* (1986), a fotografia mostra-se convincente – e sedutora – na medida em que exprime uma sensibilidade emotiva implicitamente mágica.

Segundo a autora, as reproduções fotográficas constituem fontes documentais sobre as quais são frequentemente construídas simulações não necessariamente comprometidas com os objetos que representam. Tal afirmação justifica-se na medida em que a elaboração de qualquer registro fotográfico pressupõe a seleção de particularidades nem sempre reveladoras da essência dos objetos, inscrevendo-se no frágil limite entre a mera comprovação documental e a proposição de novos significados.

Observando-se a questão com base nessa premissa, a fotografia parece não constituir suporte capaz de atestar o valor das obras selecionadas e premiadas nas Bienais paulistanas. Mas certamente contribuiu para construir uma *representação*, no sentido proposto por Roger Chartier, identificada com o ideário de exaltação pretendido pelos promotores da mostra.

ABSTRAÇÃO NAS PRIMEIRAS BIENAS

Conforme menção anterior, a abertura da I Bienal polarizou a atenção dos diários de grande circulação, sendo dedicado amplo espaço de cobertura ao evento. Não raro, a abordagem dos periódicos associou os conteúdos expostos aos valores desenvolvimentistas em voga no período, simbolicamente abrigados em um pavilhão de linhas sóbrias e tecnologia construtiva arrojada.

A criação de um ambiente de discussão mais favorável à aceitação da arte abstrata contou com iniciativas de diversos segmentos. Uma das mais emblemáticas partiu do Clube dos Artistas e Amigos da Arte, que organizou um debate na sede do IAB, em 26 de novembro de 1951. O temário do

encontro previa identificar elos entre figuração e abstração, bem como estabelecer distinções entre arte abstrata e arte figurativa “com assunto” (Amaral, 1987, 255-9).

Durante o evento, as discussões tornaram-se mais acaloradas quando Waldemar Cordeiro interrompeu o discurso de Flávio de Carvalho propondo o debate acerca do advento e da significação das Bienais. Diante do impasse, não tardou para que fossem formados dois blocos, um a favor e outro contrário à manutenção do temário original. A reunião rapidamente transformou-se em arena de guerra, com direito a socos, pontapés e cadeiradas.

A imprensa rapidamente reportou os fatos, de tal modo a ressaltar seus aspectos mais grotescos. Ibiapaba Martins, contumaz detrator da arte abstrata, foi prudente ao transcrever depoimentos dos participantes para não explicitar suas preferências. Waldemar Cordeiro (Amaral, 1987, 257) tomou para si uma indagação feita a Flávio de Carvalho sobre a influência das Bienais para o ambiente artístico e, em nova interrupção, deu sua opinião sobre o assunto:

“Penso que os resultados mais importantes trazidos pela Bienal são os seguintes: 1º) o estabelecimento de uma falsa hierarquia de valores; 2º) o estabelecimento de um mercado forçado para as obras dos pintores estrangeiros; 3º) a ameaça de uma organização autoritária e patronal para dirigir os destinos da arte do país”. Waldemar Cordeiro

Muitas das preocupações de Cordeiro se efetivaram ao longo dos anos, especialmente no que diz respeito ao esfacelamento das entidades de classe, em oposição ao ganho de poder conquistado pelas nascentes instituições artísticas, quase sempre lideradas por não artistas, conforme sublinha Maria Cecília França Lourenço (1995).

O anúncio dos prêmios da I Bienal confirmou a predileção pela arte abstrata, sendo observadas contradições de diversas naturezas. Danilo di Prete, contemplado com o primeiro prêmio na categoria Pintura, era amigo íntimo de Ciccillo. Marcello Grassmann e Aldemir Martins, premiados em Gravura e Desenho, estiveram envolvidos na montagem do Pavilhão do Trianon.

Victor Brecheret e Osvaldo Goeldi, primeiro prêmio das categorias Escultura e Gravura, participaram da mostra como convidados. Tarsila do Amaral não se encaixava no perfil de “jovens talentos”, nem tampouco a obra submetida ao júri era recente. Mas, ainda assim, a tela *EFCB*, elaborada na década de 1920, foi premiada.

Temendo-se uma nova onda de ataques, o júri agradeceu, em nota oficial, a participação dos mestres estrangeiros e brasileiros, dizendo esperar que nas edições seguintes as Bienais continuassem a homenagear os pioneiros da arte moderna. Sobre a distribuição dos prêmios, a ata oficial salientou apenas querer consagrar os “esforços novos e sinceros”.

Declarados os eleitos, a mídia passou a celebrar nomes e tendências, elegendo focos de atenção. Não raro, os periódicos também veicularam duras críticas, que em verdade reeditavam temas rotineiros, em torno da incompreensão do público com a arte abstrata. Muitos deles, de forma irônica, atribuíam ao público a incapacidade de compreensão e, aos críticos de arte, a capacidade de dificultar o entendimento das obras.

O público descrito pelos periódicos era formado pelas multidões curiosas que acorriam aos salões das Bienais em busca de novidades. Leigos e desinformados buscavam entender o significado dos trabalhos. Diante do desconhecido debochavam de si e do que viam.



Figura 1: Hideo Onaga. “Recorde de frequência na Bienal: 8 mil pessoas no primeiro domingo”. *Folha da Noite*, São Paulo, 8 out. 1959⁸.
Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Figura 2: Ramiro. “Júri”. *Notícias de hoje*, São Paulo, 21 ago. 1953⁹.
Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Os críticos, transformados em personagens de cartuns, eram confundidos com os trabalhos expostos, assumindo feições distorcidas e planos fraturados, tal como seriam representados em uma obra de inspiração cubista. Em outras ocasiões, replicavam juízos que não possuíam, a fim de ganhar lastro e notoriedade. Carlos Estevão utilizou tal expediente na sátira *Na bienal de arte moderna*. Nela, o crítico “Eliú Braga” passeia pelas obras premiadas nas primeiras edições das Bienais e zomba de todas. Mas, ao tomar conhecimento das opiniões do “Barão Birratontz”, autoridade em arte moderna na Europa, muda o seu discurso, por subserviência, colonialismo ou mera conveniência.

⁸ “Que é isso? Arte, sua burrinha.”

⁹ “GIJO: E que significa esse aqui? ZÉ MARMITEIRO: Você é bobo, menino? Não vê que esse é o prefeito Jânio Quadros assistindo à exposição?!”



Figura 3: Carlos Estevão. “Na bienal de arte moderna”. O Cruzeiro (s/n), Rio de Janeiro, 3 set. 1955¹⁰. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.



Figura 4: Carlos Estevão. “Na bienal de arte moderna”. O Cruzeiro (s/n), Rio de Janeiro, 3 set. 1955¹¹. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

¹⁰ “Ao passear pelos salões da Bienal de Quirikomba, ele era sincero e se esbaldava diante daquelas coisas grotescas. Riu de chorar com a ‘Unidade Bipartida’ – Ah! Ah! Essa é de morte! Isso é um paralama de Chevrolet trombado! Ah! Ah! Ferro velho virou arte!”

¹¹ “Muito prazer, Barão, o seu nome é universal. Qual a sua opinião sobre esta... – Impression magníficas. Brrrazil é celeirras de gênios... Eurlpas é pintas diante da arte genial destas pintorres e escultorras.”



Figura 5: Carlos Estevão. “Na bienal de arte moderna”. O Cruzeiro (s/n), Rio de Janeiro, 3 set. 1955¹². Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

Desde a primeira edição da mostra, a crítica demonstrava cautela ao ponderar sobre a difícil aceitação das obras e sobre os embates entre figuração e abstração. Na avaliação do crítico Luís Martins, muito além de combater ou defender o certame, o mais importante seria constatar que o espetáculo, embora fútil, poderia garantir meios para difundir e comercializar a arte moderna, bem como consolidar um lugar de destaque para o evento no panorama artístico internacional.

“Na tarde úmida e feia, a inauguração da I Bienal foi um sensacional acontecimento. Alguém me perguntou: ‘Que é que você acha do interesse do público paulistano pela arte moderna?’ E eu, espremido entre pessoas que queriam entrar e não podiam, respondi com desalento: ‘Excessivo’. Quantos milhares de pessoas estiveram sábado no antigo Trianon? Difícil precisar. [...] A um amigo, um indivíduo dizia que sessenta por cento daquela gente toda fora lá por simples curiosidade e esnobismo. E,

¹² “Pouco depois, a ‘paquit-corona’ de Eliú começava a pipocar uma vibrante crônica sobre a Bienal. ‘A arte acampou no Brasil. Nesse mesmo Brasil que é celeiro da arte universal. A magnificência das obras-primas expostas nos levam a creer que vivemos uma época excepcional no campo da arte, segundo a opinião indiscutível do Barão Birratontz von Klemuss [...]’”

sabiamente, o outro respondia: 'E que tem isso?'. Precisamos nos convencer de que o esnobe é um elemento útil da sociedade. Não me interessa saber se ele vem aqui para achar graça do que não entende; o importante é que venha, é que faça onda. Como em geral o esnobe é rico (menos eu, que sou um esnobe amador), pode fazer mais pela arte moderna do que eu ou você – comprando. Você me dirá que ele compra sem gostar, apenas por uma questão de moda, para ter oportunidade de embasbacar os amigos, e é certo. Mas comprando, estimula o artista, estabelece um mercado garantido, cria condições de medrar e florescer a arte. Muita gente, dessa que está aí, vai sair do Trianon convencida que é elegante e de bom tom ter em suas paredes trabalhos de arte que, no fundo, não gosta; mas que deve fazer o sacrifício de possuir e exhibir. E, nas amplas salas cobertas de quadros, os esnobes passeavam com assombro, com enorme curiosidade e uma sutil e disfarçada ironia. Sorriam uns para os outros e murmuravam sem convicção: 'Formidável!'. E sem querer acertavam, porque a Bienal é mesmo formidável. Todos nós sabíamos que ela ia ser assim, mas depois de pronta e arrumada, a realidade ultrapassou todas as nossas expectativas. Por sua causa, 1951 ficará sendo, no terreno da arte, um ano tão importante quanto 1922. E isso, a meu ver, não é pouco". (Martins, 23 out. 1951, *O Estado de S. Paulo*).

Publicado três dias depois da abertura da I Bienal, o artigo constitui exemplo de fundamental importância ao aqui exposto, na medida em que pretende validar uma opinião sem necessariamente apresentar uma argumentação plausível. Se a arte moderna deveria ser conhecida e admirada, por que não apostar em outras *práticas* – educativas, por exemplo – para fundamentar o juízo do público?

O relato de Martins apresenta-se, assim, como síntese e eco das EIA. Nas reflexões impressas nas revistas de arquitetura, delineava-se uma narrativa referendada nos modelos aceitos pelos membros do júri de seleção e, mais enfaticamente, nas obras contempladas pelo júri de premiação. Os demais projetos ficaram registrados nos anais dos certames, mas certamente colocados à margem dos discursos tornados hegemônicos.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALENCASTRO. Carta aberta. *Habitat*, n. 4, São Paulo, 1951
- AMARAL, Aracy Abreu (org.). *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. 2 ed. São Paulo: Nobel, 1987.
- (org.) *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- AMARANTE, Leonor. *As bienais 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ARAGÃO, de J. J. Moniz de, *Carta à Diretoria Artística MAM/SP*. London, 29 de setembro de 1951 (inédito). Fonte: Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.
- BARDI, Pietro Maria. *Sodalício com Assis Chateaubriand*. São Paulo: Masp, 1982.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CÍCERO, Antonio. *Guardar: poemas escolhidos*. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- DESVALLÉES, André e MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- DIÁRIO DE S. PAULO. Lançada ontem a primeira Bienal do Museu de Arte Moderna. São Paulo, 01 dez. 1950. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.
- HERBST, Hélio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: expressões da historiografia (1951-1959)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2011.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à crítica literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JORNAL DE NOTÍCIAS. Protestam os artistas plásticos contra a cessão do Trianon à I Bienal de Arte. São Paulo, 09 nov. 1951. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.
- LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1995.

MARTINS, Luís. A inauguração da bienal. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 out. 1951. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.

MATARAZZO, Ciccillo. Depoimento à Rádio e Televisão Cultura, em 1977. Acervo Museu da Imagem do Som, São Paulo

MUSEU de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *As bienais no acervo do MAC 1951-1985*. São Paulo: MAC/USP, 1987, (catálogo).

TELLES, Lygia Fagundes. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A Manhã, São Paulo, 15 jul. 1951. Acervo Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo.