

cinquenta anos de

Bie



Bienal: a conquista da visualidade brasileira

DÉCIO PIGNATARI

DÉCIO PIGNATARI
é escritor, ensaísta,
semióticista, professor
aposentado de
Comunicação (FAU/USP e
PUC/SP) e atualmente é
professor de pós-
graduação na
Universidade de Tuiuti do
Paraná, em Curitiba.

internacional de são paulo

na



Bienal de São Paulo é, possivelmente, o empreendimento cultural mais ambicioso e representativo – e bem logrado – da América Latina, no século XX, no âmbito das artes plásticas ou visuais, em meio a realizações artísticas notáveis, que formam um complexo diagrama de recepção e emissão de informações, surgido num mesmo período e num mesmo lugar, a São Paulo do pós-guerra: Museu de Arte Moderna, Museu de Arte, Museu de Arte Contemporânea. Os institutos culturais de hoje, criados e sustentados por alguns bancos, são novos corpos de irradiação artística nessa constelação revolucionária em expansão. Fundou, ao mesmo tempo, uma tradição de crítica informada, não meramente jornalística, que vem de Sérgio Milliet a Frederico Morais e Paulo Sérgio Duarte, passando por Mario Pedrosa e Waldemar Cordeiro.

O republicanismo civil de suas elites provinciais e provincianas, partidariamente organizado, e organizadamente promovendo o fluxo migratório europeu em pleno império escravista, em meados do século XIX, soube fazer a leitura correta da vitória ianque na Guerra Civil Americana: fim da mão-de-obra escrava e início da industrialização. Deu-lhes razão o *boom* cafeeiro do fim do século, em coincidência com o advento da república. Em poucas décadas, a província desprovincianizou-se e tomou a dianteira dos processos econômico e político; em breve, também o faria em relação ao desenvolvimento cultural, artístico, educacional e científico. Já no início dos anos 30, os bondes da cidade de São Paulo traziam a inscrição: “São Paulo é o maior parque industrial da América Latina”. De nada valeram ao Rio de Janeiro as benesses e o poder acumulados ao longo dos séculos e das variantes governamentais (colônia, império, república), pois perdera o bonde da história com a falência de Mauá, provocada pelo próprio imperador, dessa forma destruindo as bases de sua industrialização.

Muita vez, a lógica da história é tecnológica, aqui incluída, digamos, a tecnologia

do espírito, alimentada por um interpretante alerta e criativo, que se abre a novas possibilidades. É mais rápido do que se imagina o trânsito entre a infra e superestrutura, pois que a primeira desta se alimenta (ideologia em sentido amplo, a-marxista). Em 1910, aos 20 anos de idade, abonado por uma grana preta e pelo carinho da mãe, foi-se Oswald de Andrade para a Europa – e nada viu. Filho-família católico, escritor pós-simbolista decadente, trouxe para o Brasil, em lugar do cubismo, uma namorada parisiense. Após a formidável guerra que gerou traumáticamente o século XX, volta Oswald à Europa, dessa vez levando uma namorada brasileira: traz de volta uma prosa cubista, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, tão inovadora quanto a das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (enquanto Tarsila, em seu admirável ateliê-residência de Paris, vai trocando de peles e pele, com Léger, Picasso, Ozenfant, etc.).

O que foi que aconteceu? Antes de mais nada, a guerra, que embolou no meio-campo todos os movimentos e tendências, construtivos e desconstrutivos (futurismo, cubismo, expressionismo, Dadá, De Stijl, surrealismo); por aqui, com Anita, Mário, Brecheret, Di, Oswald, Tarsila e a elite paulista de ponta dos Prados e Penteados, deu-se a Semana de Arte Moderna, que pôs fim à hegemonia cultural absoluta do Rio de Janeiro e anunciou a abertura do portal paulista para o Brasil moderno.

São Paulo parecia estar apontando para a possibilidade de um modelo brasileiro econômica, política e culturalmente sustentável. Não tardaram, porém, os desafios e reveses. O *crash* da Bolsa de Nova York, em 1929, fez saltar o tampo do esgoto de todos os ditadores e ditaduras possíveis, de Chang-Cai-Chec a Stalin, de Salazar e Franco a Mussolini e Hitler, passando por Vargas, com quem teve início o processo de “detenção” política de São Paulo, que chega até nossos dias, com reciclagem no último período ditatorial (“São Paulo tem o poder econômico, não pode ter o poder político” – Golbery do Couto e Silva *dixit*). Mas o que Getúlio pôde fazer, para não matar a galinha dos ovos de ouro, foi cooptar



Tarsila do Amaral,
 “Estudo da Antropofagia”,
 1929, Col. Gilberto Chateaubriand

o operariado paulista com as chamadas leis trabalhistas e com o sistema previdenciário montado por Roberto Simonsen. Mussolini inspirando o trabalhismo brasileiro...

Como sabiamente observou Florestan Fernandes, em depoimento para um filme documentário que realizei sobre os anos 30, derrotadas em 1932, as elites paulistas apostaram na formação de quadros de alto nível e criaram a Universidade de São Paulo, em 1934, provavelmente a primeira universidade internacional da América Latina. A nova guerra estava à vista. Além da mão-de-obra, por que não trazer também cabeças? Foi o que fizeram, fiéis aos seus inícios republicanos e aos seus projetos de uma grande e forte sociedade civil. De Wathagin, para a Física, ao grande Braudel, para a História, passando pela Sociologia de Bastide, São Paulo continuou fiel também à sua vocação internacional. E não parou de crescer.

Com o fim da guerra e a queda de Vargas, a reconquista da liberdade e, com ela, não apenas uma semana de arte moderna, mas o início de décadas de arte moderna e de arte sempre moderna, graças, principalmente, à Bienal. As elites de São Paulo, nessas alturas, já haviam incorporado um fantástico aventureiro da mídia, Assis Chateaubriand, espécie de Hearst mais ou menos varguista. Todos eles deram prosseguimento ao projeto implantado pelo republicanismo internacional paulista. A Europa esfrangalhada economicamente e politicamente insegura ante a enorme pressão comunista, que já incluía na disputa a ameaça atômica, remetia à Europa que lançou ao mar milhões de desempregados e quase-desempregados, por força da revolução industrial, no século anterior.

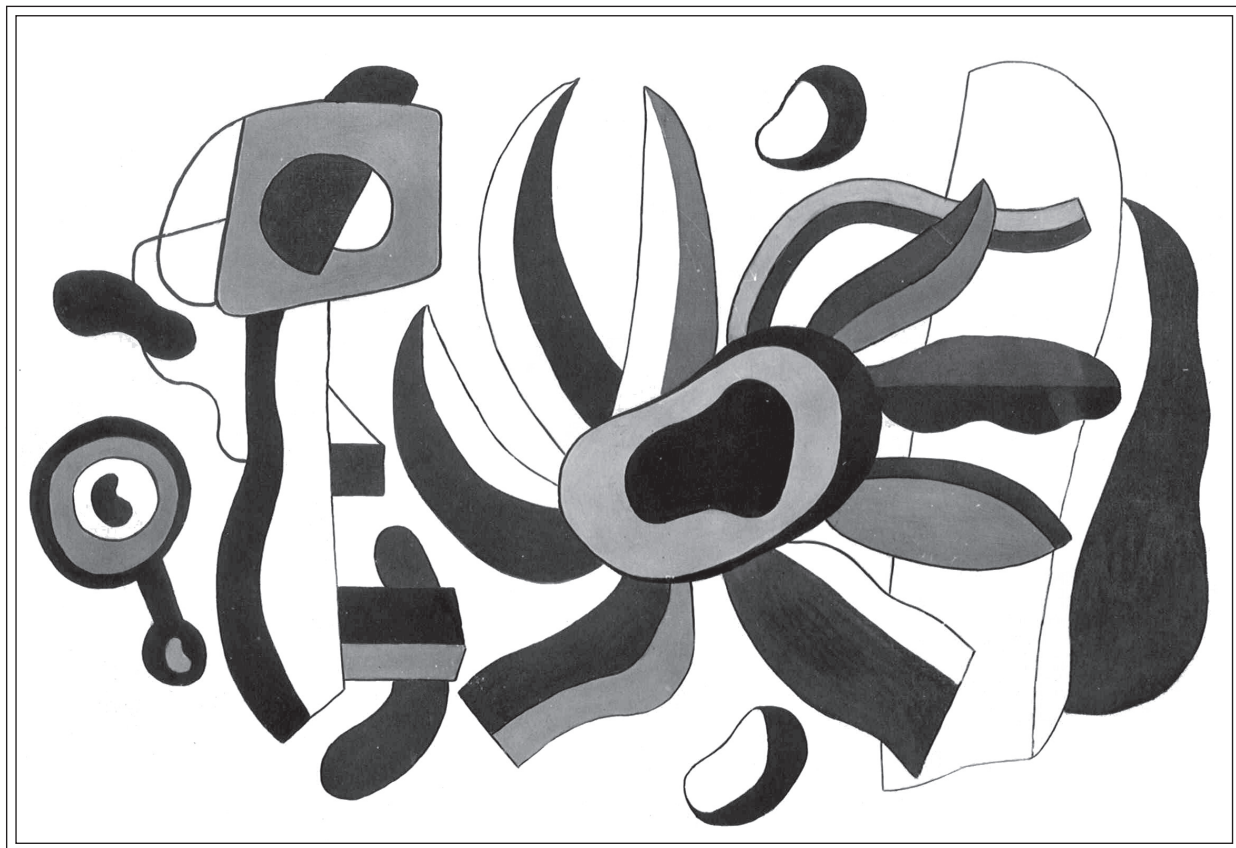
Ciccillo Matarazzo, seguindo o lance USP, contratou a bom preço um pequeno punhado de italianos (e alguns franceses),

que se tornavam tanto mais ágeis e inteligentes quanto mais se sentiam ameaçados em sua terra de origem (alguns, como Franco Zampari, com reserva de capital, aplicaram o dinheiro em cinema e teatro). Curioso: eram todos “visualistas”: ninguém investiu em música, por exemplo. Já Chateaubriand, embora engrossando a mesma vertente, preferiu adquirir obras de arte e cabeças e juntou um acervo notável, a preços muito convenientes para a época. Hoje, os milhões que essas obras valem são substituídos pelos milhões de olhos que as vêem e verão, aqui e em muitas outras partes do mundo, pois é certo que a consolidação de uma classe média planetária, que chega a dois bilhões, pratica um turismo cultural de tal escala que a arte aurática benjaminiana já se transformou: a arte já não é simplesmente objeto de divulgação da mídia: ela mesma já é meio e objeto de massa.

Prosseguindo na tobogânica história do republicanismo paulista e suas consequen-

tes conexões culturais, intimamente vinculadas ao destino e à destinação da civilização brasileira, chegamos a um grande momento da liberdade brasileira, representada e promovida por Juscelino Kubitschek e a implantação da indústria automotiva, sem falar na mudança da capital, que foi o lance final da tragédia imperial do último imperador do Rio de Janeiro. O raciocínio foi simples, para uma rápida e histórica decisão: a cabeça do poder precisa ser deslocada para Brasília, mas só São Paulo entende de cabeças e produção de riqueza. Então, que pague Brasília... com o dinheiro dos carros. Mesmo porque, onde encontrar um mínimo de estrutura de mão-de-obra e assentamento necessários? Claro que tudo isso se deu com anuência e apoio das forças armadas, tal como aconteceria com Gorbatchov trinta anos depois. Mas o lado escuro e obscuro de São Paulo estava mais do que vivo e vigilante e foi desovando a mais sinistra série de líderes populistas da história recente de países medianamente

Fernand Léger,
“La Fleur
Polychrome”,
1936, Galerie
Louise Leiris,
Paris



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

e ocidentalmente civilizados, de Ademar de Barros a esta parte, sem falar no ambíguo papel dessas tais elites na revolução de 1932, que Oswald de Andrade tentou denunciar (havia feito parte dela, Washington Luís fora seu padrinho de casamento), mas foi obstado das mais variadas maneiras. A sedimentação brasileira da guerra fria foi uma mistura adulterada de trabalhismo varguista, comunismo e democristianismo, que, sob a rubrica Jânio/Jango, provocou o amargo vermífugo da ditadura dos cinco generais, em 1964. Dez anos depois, esta começou a bater em retirada, graças, principalmente, à crise do petróleo: a brutal elevação de preços privou os militares de sua principal fonte de recursos, a Petrobrás. Foi então, na campanha da redemocratização que se viu a pujança do republicano paulista civil, organizando os principais partidos da nova era democrática, fundada na produção de conhecimento e riqueza e num surpreendente vigor social feminino que só sociedades urbanizadas podem produzir.

É através desse grande arco ideológico-cultural, e só através dele, que se pode ter uma idéia da extraordinária conquista da visualidade brasileira, e não através de abordagens heteronômicas parceladas – sociologizantes, psicologizantes, psicossociologizantes, nacionalizantes – de todos esses e aqueles que pouco perceberam e muito ignoraram do maravilhoso e enorme esforço experimental das artes visuais do século XX, levando-se em conta o cotejo de seus meios artesanais com as espantosas realizações das tecnologias de reprodução e transmissão de mensagens gerais e artísticas, da fotografia às infovias. Estou tentando dizer que a pintura, a escultura, o desenho e a gravura, utilizando materiais e suportes majoritariamente tradicionais, com algumas intrusões de materiais considerados novos em seu universo, realizaram muito mais, e mais profundamente, em conjunto, do que as novas tecnologias, da fotografia e o cinema à televisão, ao computador e à holografia,

como se destas elas fossem o pensamento alimentar.

Observe-se o panorama dos signos artísticos predominantes nos cinco séculos da cultura brasileira. Com as exceções da arquitetura colonial, do Aleijadinho e da música do barroco mineiro, o domínio pertenceu ao signo literário escrito, com alguns valores proeminentes até à beira do século XX (Gregório, Gonzaga, Sousândrade, Cruz e Souza, Machado, Pompéia, Euclides). Em pleno século da expansão da revolução industrial, nossas artes plásticas e nossa música são de categoria muito baixa. No século XX, logo após o primeiro conflito mundial, explode em São Paulo a nova visualidade brasileira, com Anita e Tarsila à frente. Forte ainda é a literatura inovadora de Mário e Oswald, mas – e aqui começa a surpresa – não influenciam as outras artes, ao contrário: são por elas influenciados (no caso de Mário, a música de Villa e Guiomar, mais do que as artes visuais).

Após um entreguerras sublatejante, a visualidade brasileira retoma o seu ímpeto no pós-guerra, numa altura e numa dimensão inimagináveis, cujas ondas criativas chegam aos nossos dias e se estendem por todas as partes do Brasil informável. As instituições, mostras, galerias, escolas de arte e a crítica são a sustentação desse fenômeno – mas foi e é a dinâmica atualizadora da Bienal de São Paulo, acionada durante esse primeiro meio século, a principal responsável por esta revolução visual. Fazendo a projeção, para esse período, até hoje, do argumento formulado anteriormente, podemos dizer que todas as manifestações artísticas brasileiras conjugadas e reunidas, excetuada a que nos ocupa, a plástico-visual – a saber, teatro, fotografia, cinema e televisão –, não chegam a ter o valor e a importância nacional e internacional justamente alcançados pela visualidade plástica brasileira. Constantemente informada, cotejada, desafiada, a bienarte brasileira só pode começar a perder a sua força reveladora neste novo século.