

cinquenta anos de

Bie

Males de nascença

STELLA TEIXEIRA DE BARROS

STELLA TEIXEIRA DE BARROS é professora de Estética e História da Arte na Faculdade de Artes Santa Marcelina e diretora do Departamento de Artes Plásticas do Centro Cultural São Paulo.

internacional de são paulo

na



Um ensaio em que aborda, na obra de Jean-Jacques Rousseau, a questão do mal e a procura do antídoto no próprio mal, o pensador Jean Starobinski examina os dilemas do mundo contemporâneo ainda às voltas com a precariedade dos limites entre a prática da cidadania e os infortúnios que afligem a sociedade (1). O filósofo das luzes, lembra Starobinski, via sob o mesmo prisma o mal inscrito na origem, as tentativas e os remédios de cura. E, no *Discurso sobre as Ciências e as Artes*, vai acusar as ciências e as artes de serem muitas vezes os agentes diluentes da verdade nas relações humanas. É possível que nunca se encontre a cura para o mal que é de origem, nunca se pode ter certeza, até porque sempre é possível uma recaída. O remédio é incerto, mas cabe ao conhecimento superar a adversidade e a alienação com o propósito de restaurar a unidade da aparência externa e da realidade interna.

Atacada por um mal que parece lhe corroer as entranhas a Fundação Bienal procura se manter à tona em meio a intempéries, sem ter conseguido atravessar com pleno êxito a série de crises de origem estrutural que a acomete sucessivamente. Com poucas condições, inclusive financeiras, de realizar a contento a XXV Bienal – duas vezes postergada – cabe perguntar se ela não seria, efetivamente, uma instituição agonizante. Ou se para mantê-la viva e atuante não seria necessário mudar sua estrutura, seu estatuto, seus métodos de atuação e sobretudo sua política cultural. Mas existe uma política cultural na Bienal? Talvez não se possa sequer falar em política cultural quando não há conteúdo, substância, projeto educativo ou diretrizes coerentes que deveriam necessariamente pautá-la.

A Bienal de São Paulo – concebida nos moldes da Bienal de Veneza, quando esta já entrava na sexta década de existência, e em plena escalada da industrialização brasileira no segundo pós-guerra – teve o arcabouço inicial reformulado diversas vezes, mas superficialmente, em tentativas claudicantes de se adaptar aos tempos e su-

perar suas dificuldades internas e externas. Mas, na realidade, os vícios iniciais permaneceram e o mal se perpetuou. A preocupação genuína com uma auto-reflexão aprofundada que pudesse salvaguardar a instituição das tempestades não ocorreu, impedindo-a de consolidar-se o suficiente para enfrentar, com sobriedade e temperança, borrascas ocasionais. Agora, mais do que nunca, a Fundação Bienal sofre as conseqüências dessa omissão: a intensa periodicidade das crises se transformou em avalanche, com graves efeitos cumulativos que se sobrepõem uns aos outros nos últimos anos.

Ao completar seu cinquentenário não são poucos os males que a açoitam. Sua estrutura originária é frágil, o que põe a instituição de tempos em tempos em risco. Para nos darmos conta disso basta lembrar que a Bienal, criada por Francisco Matarazzo Sobrinho, quando o capital e a audácia do capitão de indústria se aliam a injunções sociopolíticas, abre suas portas pela primeira vez em 1951, apenas três anos após a fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Alguns anos depois, em 1962, é constituída a Fundação Bienal como entidade autônoma, com o fito de gerar os eventos bienais, liberando o MAM da tarefa. No ano seguinte, uma dosagem descabida de casuísmo aliada ao perfil autocrata de Ciccillo faz com que, com uma penada sumária, o grande empreendedor dê por dissolvido o museu e outorgue seu acervo à Universidade de São Paulo.

A inabilidade e o descompromisso da atual diretoria, eleita em princípios do ano 2000, propiciou a ocorrência de diversos episódios agravados pelos dois adiamentos da inauguração da XXV Bienal. Com esses adiamentos, não apenas tornou-se impossível comemorar os 50 anos da instituição com uma bienal – o que seria desejável, já que a instituição foi criada com o intuito preciso de viabilizar as Bienais de São Paulo – como também se tornaram inexequíveis muitos dos compromissos internacionais assumidos antes da avalanche das crises, já que boa parte dos artistas tem o calendário fechado com grande antecedência. Uma das decor-

1 Jean Starobinski, "O Remédio no Mal: o Pensamento de Rousseau", in *As Máscaras da Civilização*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

rências inevitáveis é o enfraquecimento da imagem da Fundação Bienal no exterior.

Mesmo que um tanto abalado, a Fundação Bienal de São Paulo ainda guarda prestígio entre as grandes exposições periódicas internacionais. Mas já houve tempos (e não apenas em consequência da ditadura) em que, acometida por sucessivos desgastes internos e externos, chegou a ser banida do calendário das mostras internacionais importantes. No início da década de 80, em meio a dificuldades ponderáveis, graças à energia competente e habilidosa de pessoas como o professor Walter Zanini, entre outros, a Bienal pouco a pouco consegue sair da inércia, passando a ser novamente reconhecida como uma das mais respeitadas mostras de arte contemporânea. No entanto, o quinhão de crises continuadas que a acomete agora pode vir a desestruturá-la de vez.

O estatuto da Fundação favorece o continuísmo dessa estrutura periclitante ao contemplar, por exemplo, um número desmesurado de 60 conselheiros (começou com 15), a maioria alheia à dinâmica de uma entidade cultural. Por outro lado, as sucessivas diretorias nunca se empenharam em manter um corpo técnico permanente que pudesse dar à instituição respaldo efetivo. O mandato da diretoria executiva é de apenas dois anos, cabendo ao presidente a função quase exclusiva de angariar fundos para o evento (não há um setor com tal incumbência, o que hoje é inaceitável numa instituição cultural de porte) – em contrapartida, o cargo lhe dá retorno de mídia e conseqüente prestígio social. Ao fim de cada bienal os técnicos da área cultural são dispensados, provocando não apenas o esfacelamento de um saber sobre a própria instituição, como também comprometendo seu desempenho cultural. As Bienais seriam muito possivelmente mais criteriosas se a instituição mantivesse um corpo estável com o encargo de desenvolver projetos de médio e longo prazo, com a inclusão de estudos e pesquisas de maior alcance.

Propiciando mais uma crise, esta de longa e penosa duração, o conselho, entre alienante e alienado, permitiu há alguns

anos a germinação de outra instituição cultural no bojo da própria Fundação, a Associação Brasil + 500, que organizou as comemorações do quinto centenário do Descobrimento e, tendo se tornado autônoma, recentemente passou a ser denominada BrasilConnects. Hoje gerencia no exterior megaexposições desmembradas da gigantesca Mostra do Redescobrimento e também a participação de artistas brasileiros nas diversas bienais do mundo. Em muitos sentidos a Bienal de São Paulo vem padecendo dos males das megaexposições que vêm acontecendo nas grandes capitais e que aqui também ocorrem com pompa e circunstância desde o início da década de 90. A própria Bienal sempre foi acometida por um certo gigantismo: a cada mostra, quanto mais países aderissem ao evento, melhor parecia ser. Mas poucas vezes questionou-se se a esse gigantismo não poderia estar vindo atrelada uma dissolvência qualitativa da exposição.

Essa sede por um vasto público que sempre inquietou a Bienal recrudescer na última década. Sem dúvida é legítimo o esforço para trazer novos públicos interessados em arte: não se pode negar que é bom ver a afluência de um público cada vez maior, assim como é bom observar a crescente aceitação da arte brasileira nos grandes centros hegemônicos da cultura. No entanto, é um despropósito infantilizar o público, não lhe oferecendo informações básicas adequadas para que possa usufruir com dignidade as exposições e enchendo-lhe os olhos como se estivesse num parque de diversões. A pretexto de tornar uma exposição interessante para todos, vem se promovendo mostras grandiloqüentes de apelo mercadológico imediato; essas exposições se transformam em grandes negócios, onde correm grandes somas de dinheiro. É bastante sintomático que uma exposição com grande sucesso de público seja envolta por um vocabulário que gira em torno de “produto”, “promoção” e “marketing”. Como já preconizava o saudoso Mario Pedrosa, “as leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de câmbio, torna-se

mercadoria como qualquer presunto” (2).

Os orçamentos de uma Bienal não precisam obrigatoriamente ser gigantescos como têm sido, nem o *marketing* inchado por exposições atraentes mas deslocadas do contexto da arte contemporânea que deveria estar em discussão. Desde que uma mostra possa atrair muita gente, parece não haver contra-argumentação, pois é apenas isso que interessa aos patrocinadores, sempre dispostos a condicionar seus desembolsos de acordo com o pêndulo do *marketing*. É o caso, por exemplo, da exposição das gravuras de Goya na XXIII Bienal de São Paulo. Dezenas, dezenas e centenas de gravuras do maravilhoso artista aragonês. Sem nenhuma ligação direta com o resto da exposição, pareciam ter aterrissado de pára-quadras. Ademais, são pequenas grandes obras que demandam um

olhar particularizado, atento à genialidade do mestre. Só podemos apreciá-las poucas por vez, são como belos poemas que ninguém conseguiria deglutir às pamparras.

A promessa de formar um público interessado em arte contemporânea apelando para eventos episódicos destituídos de conexão com um bom projeto curatorial certamente não é o melhor caminho. A discussão com a história da arte é sem dúvida pertinente para um melhor entendimento da arte contemporânea, mas essa discussão se esvai quando não tem pertinência. No momento em que as megaexposições tendem a acolher um público cada vez mais vasto e heterogêneo, cabe perguntar se o que se busca são consumidores ou apreciadores. Elas têm todos os ingredientes para ser sucesso: mercado e entretenimento. Estariam afinal voltadas a um exercício de cidadania porque inserem esse público numa iniciativa cultural, ou estão oferecendo meramente espetáculos sem qualquer estímulo ao pensamento? Em que medida afetam o conteúdo cultural? De fato, a escala dessas exposições soa generosa, mas não é. Equivale ao que em política consideramos populismo: entusiasmo mas não inclui – mantém o *status quo*. Isola o interesse visual não apenas das propriedades estéticas, como também da complexidade de seu contexto humano e social.

Nesse tratamento mercadológico da instituição interpenetram-se interesses de um capitalismo tardio com a sobrevivência também tardia de um autoritarismo, que permeiam historicamente as classes dominantes no Brasil, rejeitam o diálogo e consolidam o padrão hegemônico, tramitando entre a contingência e as concessões comprometedoras. É esse legado concreto, tristemente enganoso, que nos últimos tempos domina a instituição, deslocando suas atividades culturais e afastando-a de um diálogo construtivo.

No Brasil está ocorrendo um fenômeno destruidor onde o potencial cultural das exposições está sendo dissolvido por uma pseudodemocratização que não passa de uma massificação grosseira da cultura. É

2 Mario Pedrosa, "A Bienal de Cá para Lá", in *Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo, Perspectiva, 1975, p. 257.



uma máquina diluidora de crítica, mas que sem dúvida seduz pela encenação. Seria um novo processo de barbárie? No limite, o espetáculo serve como desculpa para não atentar a questões críticas da contemporaneidade. Estamos sonhando nossa arte, nossa cultura, nossa identidade, reduzidos ao brilho retórico do espetáculo. É preciso lembrar que facilitar o entendimento da obra de arte não implica anular parâmetros críticos nem abdicar de uma percepção e de uma compreensão da realização artística.

Nesse sentido, merece especial referência o comentário de Mario Pedrosa sobre o papel formador das primeiras Bienais. Segundo ele, “o alargamento das fronteiras criadoras artísticas, contribuição fundamental da arte moderna da história do nosso tempo, que começou a verificar-se tímida e isoladamente no Brasil antes da abertura da Bienal de São Paulo, vai ser apresentado ao público empiricamente e em vasta escala, com aquela abertura. O terreno estava preparado para colher todas as sementeiras. E logo às primeiras bienais dá-se a vitória ao abstracionismo sobre o velho figurativismo...” (3).

Apesar dos percalços, as Bienais tiveram e têm um papel formativo e informativo fundamental para o desenvolvimento da arte no Brasil. A fim de fomentar junto a um público numeroso a fruição da arte contemporânea, projetos educativos com bom planejamento, monitoria altamente capacitada, folhetos e catálogos acessíveis, com bons textos, podem expandir e multiplicar os objetivos de uma experiência cultural pedagógica, operando uma difusão de princípios democráticos, com maiores irradiações para a comunidade.

O setor educativo, que teve bons momentos nos anos 80, foi atrofiado no último decênio, enfatizando o atendimento em massa de estudantes de áreas periféricas, mas sem qualquer preocupação de acompanhamento continuado, salvo talvez na Bienal de 1998. A cada nova megaexposição, em troca de um passeio e de um lanchinho, centenas de ônibus fretados despejam milhares de crianças que passam pelas catracas do prédio da Bienal, visitam

apressadamente as exposições com acompanhamento de monitores mal preparados, dando sua contribuição para o aumento vertiginoso do número de visitantes e, como previsto, muita alegria aos organizadores e aos patrocinadores.

Se o prazer da apreciação da obra de arte aumenta na proporção do conhecimento que se adquire sobre ela, não há porque não investir em projetos educativos que possam operar uma difusão mais democrática. Talvez seja apenas uma questão de se aperceber de modo claro de que a abundância de recursos pode, sem cessar de produzir interesse para um público maior, gerar também conhecimento. Entretanto, quando as decisões imediatistas se antepõem às discussões, o resultado raramente é satisfatório.

Nos anos 80, os debates na Bienal foram

3 Idem, “Época das Bienais”, in op. cit., p. 287.



inúmeros e generosos, incorporando neles artistas, críticos e curadores que vinham de diversas partes do mundo. À preocupação em ampliar os horizontes estéticos não se somou, todavia, a preocupação em debater em profundidade questões vinculadas a instituições culturais. Como instituição cultural, a Bienal cumpriu uma boa parte da obrigação de estimular o debate crítico franco e democrático. Entretanto, e não à toa, na última década a Fundação Bienal eliminou essa prática, esquecendo-se que somente estimulando a reflexão estaremos contribuindo para democratizar o potencial informativo de uma exposição, posto que democratizar não é massificar. Hoje mais parece lhe valer um critério de avaliação puramente quantitativo, baseado no número de visitantes, que não avalia nada, não diz nada do aproveitamento do público.

Numa exposição, a compreensão da história da arte e a percepção acurada da arte contemporânea derivam basicamente de dois fatores: de uma experiência da visão usufruidora e de uma percepção das conexões entre as obras que estruturam o pensamento da exposição. Quando ocorre uma dispersão do pensamento, ao espectador apenas é dada uma visualidade errática e – por melhor que seja a qualidade das obras e por mais empolgante que seja o cenário – a compreensão fica capengante, a imaginação se dissolve e o conhecimento se retrai.

Quando os quesitos pedagógicos são preteridos e o apelo visual excessivo tende a deformar a informação sobre as obras, como vem ocorrendo em diversas exposições, o estrago é grande. Exposições que recorrem a tais recursos não estariam colaborando para uma desintegração da cultura? Em diversas mostras da Associação Brasil + 500, hoje BrasilConnects, estes são dados reais: apesar do esforço inegável da entidade em proporcionar belas exposições e em levar arte brasileira para fora, entre acertos e erros a balança tende a pender para os últimos. Merecem referência alguns exemplos: a exposição do “Barroco” na Mostra do Descobrimento, que vinha envolta numa esfuziante teatralização das procissões religiosas, prescindia de qualquer informa-

ção básica: nenhuma explicação nas paredes, uma exigência cenográfica. Além do mais, a exuberância não escondia uma generalizada confusão cronológica e funcional das imagens sacras: onde a maioria das peças era de altar o tratamento foi procissional – com casos inversos também.

Mais recentemente, na última Bienal de Veneza, a BrasilConnects apresentou, entre grandes festividades, uma parafernália carnavalesca e uma exposição apressada sobre Carmem Miranda, como complemento das exposições de artes plásticas. É revoltante quando parte do próprio Brasil um reforço ao preconceito estereotipado de que este é, efetivamente, um país “involuído”, de exuberantes exotismos. Agora em Nova York, a pseudo-sofisticação da mostra Brazil Body & Soul, apresentada no Museu Guggenheim pela BrasilConnects, revela a arte brasileira como mera mercadoria visual, puramente formalista. A decoração ambiental, a cargo de Jean Nouvel melindra sua reputação como arquiteto: em nome de uma “liberdade artística”, faz o papel de um cenarista-decorador-escultor, monta seu próprio espetáculo e relega a arte e a história da arte a um segundo plano.

Outro fato revelador refere-se aos catálogos feitos pela BrasilConnects, que costumam brilhar pelo tamanho e não pelo conteúdo. Difíceis até de carregar, são verdadeiros tijolos de fulgor gráfico. A inexistência de folhetos e catálogos mais modestos e acessíveis, mas com bom material informativo, reflete a desatenção em relação à matéria mesma com a qual está lidando, isto é, a própria arte.

O reconhecimento e a denúncia de ambivalências não têm um sentido negativo, mas partem do pressuposto de que podem ser críticos e construtivos. Até onde o debate e a crítica podem abrir espaço para desdobramentos relevantes? E até onde tais desdobramentos teriam de fato uma ação social conseqüente? Na maior parte das vezes, as ambigüidades presentes numa megaexposição são evidentes e nunca assumidas. Nelas se vê uma convergência entre arte, espetáculo e mercadoria, como se tudo fosse a mesma coisa. É bem verdade que as

obras de uma exposição não são mercadoria à venda (um filme que vemos no cinema também não é), mas essa “mercadoria” nos oferece a sensação de partilharmos a idéia de que estamos nos atualizando e por isso mesmo assegurando nossa própria existência. Essa é uma mercadoria que é possível incorporar (mais que qualquer balangandã da lojinha). Talvez isso explique, ao menos em parte, as crescentes filas às portas das megaexposições, ocorrendo ao som tonitruante dos marqueteiros de plantão.

Apesar de as megaexposições fazerem parte de um processo globalizante, que carrega em si transformações socioculturais em boa parte imprevisíveis, no universo da cultura, e mais precisamente das artes visuais, podemos nos perguntar se realmente estamos à procura de novos caminhos. A rapidez com que vêm ocorrendo mudanças de políticas de atuação nos principais museus e instituições culturais do mundo nos permite antever que em breve teremos instaurada uma dicotomia nessas instituições: de um lado haverá aquelas que ainda procuram preservar uma proposta educativa e, de outro, aquelas que se concentram em projetar, acima de tudo, centros de entretenimento. Embora não se trate de fazer opções ou apontar caminhos a fim de resolver os impasses alojados na Fundação Bienal, há uma pergunta crucial a ser feita: haverá ainda lugar para uma política de

construção cultural na Fundação Bienal de São Paulo ou a instituição se encontra em estertores, num processo irreversível de insolvência cultural?

Convivendo com fatores adversos e atropelada pelas crises sucessivas dos últimos anos, a Fundação Bienal precisa rever com urgência seus males. É importante pensar em modos diversificados para as suas exposições, sem descuidar de seu papel formador e sem transformá-las em pura recreação. A qualidade não se contrapõe obrigatoriamente às megaexposições, porém o efeito da prevalência da lógica do espetáculo sobre a criação artística pode ser tragicamente pasteurizador: ao mesmo tempo que nega a própria condição da arte e de sua capacidade de esclarecer, favorece a opressão controladora e uniformizante da sociedade e desfalca-a de ótimas oportunidades de percepção, reflexão e perspectiva. Por isso, a importância revigorante do debate e o intercâmbio vivo de idéias sobre questões cada vez mais alijadas pelas montagens ostentosas das grandes mostras. Talvez soe um pouco antiquado, mas gosto de pensar que sou otimista: afinal, como bem lembra Starobinski, “a vida inteira não é demais para tentar encontrar a cura, quando o mal é inseparável da vinda ao mundo” (4).

Novembro de 2001

4 Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 162.