



cinquenta anos de

Bie

internacional de são paulo

TEIXEIRA COELHO
é professor da ECA-USP,
diretor do Museu de Arte
Contemporânea da USP,
romancista e autor de,
entre outros, *Niemeyer*
(*um Romance*)
(Iluminuras).

Bienal de São Paulo: o suave desmanche de uma idéia

TEIXEIRA COELHO

na



As artes plásticas no Brasil manifestaram expressa e reiteradamente, desde o início do século XX, o desejo de *internacionalizar-se* – o que significa incorporar as inovações geradas lá fora e elevar-se a um nível que lhes permitisse dialogar em igualdades de condições com a arte estrangeira. O

Impressionismo foi o primeiro movimento estrangeiro a ter um impacto renovador na arte brasileira. E a manifestação modernista de 1922 marcou outro momento em que as artes procuraram afastar-se do “delírio morno” em que estavam, como assinala em seu texto para o catálogo da Bienal de 1975 o crítico Olney Krüse, membro do então Conselho de Arte responsável pela seleção dos artistas.

Se no início de sua história, desde a apresentação escrita para o primeiro catálogo da primeira edição da mostra, em 1951, a palavra de ordem da Bienal de São Paulo era *internacional*, acompanhada por seus derivados como *internacionalizar-se* (esta palavra significa tanto que a arte brasileira deveria simplesmente atravessar a fronteira e fazer-se visível no exterior quanto incorporar aqueles traços da arte estrangeira que a tornariam uma arte equivalente à arte feita lá fora e, portanto, passível de ser vista, de ser enxergada lá fora), não transcorre um tempo longo demais antes que o termo escolhido passe a ser outro – e bem mais atual. Em 1971, quem faz a apresentação do catálogo da Bienal daquele ano, como fizera em quase todos os anos anteriores e continuaria fazendo por algum tempo, era Francisco “Ciccillo” Matarazzo Sobrinho, industrial de origem italiana, parte de um conglomerado econômico hoje em larga parte extinto e fundador da Bienal e do Museu de Arte Moderna de São Paulo e que deu ainda origem, graças a uma doação de enorme valor artístico e econômico – num gesto que nunca mais se repetiria e, provavelmente, não se repetirá no país –, ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1). E nesse prefácio, Ciccillo Matarazzo fala da “[...] explosão interior do artista em busca de

uma imagem, uma nova forma de comunicação que podemos chamar de global [...]”.

Aí está a palavra, *global*, que pela primeira vez aparece formalmente nas preocupações da Bienal. Não é improvável que, no Brasil, a difusão mais ampla da idéia de uma dimensão global da sociedade humana no século XX se deva em grande parte aos escritos de Marshall McLuhan, cujos livros, do início da década de 60, começavam a ser publicados no país no início dos anos 70 e insistiam na evidência e consolidação continuada dessa tendência. Ciccillo Matarazzo mostra-se atento ao novo traço da cultura no mundo. E acompanhando-o vinha a instituição que dirige e, sem sombra de dúvida, os artistas brasileiros. Não estava mais em jogo apenas *internacionalizar-se*; tratava-se agora, bem antes que esse termo entrasse definitivamente em moda e se tornasse uma obsessão (ou vício do pensamento, jornalístico e acadêmico), de *globalizar-se*. E se a palavra não aparece na apresentação do catálogo seguinte, de 1973, em 1975 lá está ela novamente, ainda nas palavras de Ciccillo: “[...] a fidelidade aos princípios da organização originais e a manutenção do caráter global da manifestação [da Bienal]”.

A Bienal buscou assim desde muito cedo abrir uma porta de dupla mão de direção *para o global* – uma porta que permitisse a vinda das obras estrangeiras, que se supunha *a priori* “avançadas” e que iriam renovar o ambiente artístico brasileiro, e a visibilidade da arte brasileira no exterior, afirmando nossas excelências artísticas – e logo se tornou um *emblema oficial* da integração brasileira *no global*. A *oficialidade* desse emblema, seu caráter em outras palavras governamental ou quase-governamental (*oficioso*, como dizemos no Brasil), é evidente desde o início. Nas duas primeiras décadas de existência, a Bienal tem, mencionada em todos os catálogos ao lado de sua presidência e seus quadros próprios, uma Presidência de Honra composta pelo presidente da República, governador do Estado de São Paulo, presidente do Congresso Nacional, presidente da Câmara dos Deputados, ministro das Relações Exte-

Este texto, ainda na forma de um *work in progress*, é a versão abreviada de um ensaio mais longo dedicado ao tema da arte latino-americana sob o signo da globalização e originariamente preparado, em 2002, para publicação no exterior, o que explica a inclusão de certos detalhes bem conhecidos pelo público brasileiro. O objetivo é pensar a Bienal de São Paulo como um símbolo oficial do desejo de entrada do Brasil no cenário internacional, o modo como se procurou implementar essa meta e os resultados alcançados.

1 A contribuição de Ciccillo Matarazzo para o surgimento do sistema da arte no Brasil e sua consolidação não poderá ser diminuída por nenhuma discussão que se possa fazer sobre a natureza e o desdobramento de suas iniciativas, que aqui se procura compreender muito mais do que criticar no sentido freqüente e indevidamente negativo que a palavra tem. O mesmo se deve dizer da Bienal de São Paulo.

riores, ministro da Fazenda, ministro da Educação e prefeito de São Paulo – todos devidamente apresentados, como manda a cultura patrimonialista, paternalista, colonial e classista do Brasil, em vigor ainda hoje, como Suas Excelências (2).

Em 1979, último ano em que a Bienal é feita sem a figura de um curador (antes vigorara o princípio da seleção, por um júri, das obras apresentadas pelos artistas; e só em 1977 a Bienal passou a ter um Conselho de Arte), não existe mais uma *Presidência* de Honra, composta pelos políticos exercendo o poder, mas uma *Comissão* de Honra. Se esta Comissão parece menos importante que a anterior Presidência, ela é no entanto ainda mais extensa que esta última, uma vez que inclui não só o presidente do país, o governador de estado e o prefeito da cidade de São Paulo como também seus vices, além de secretários de Cultura, embaixadores estrangeiros, etc. (3).

Em 1981, com o país ainda sob a ditadura militar iniciada em 1964 e quando passa a ser realmente organizada por um curador (e o primeiro curador foi Walter Zanini, também primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea), a Bienal não anuncia mais sua presidência de honra ou sua comissão de honra, composta pelos políticos, mas ainda menciona ministros de Estado (não mais o presidente da República), governador e prefeito como seus patronos, mais do que patrocinadores. Sendo uma instituição com figura privada, a Bienal sempre foi portanto uma instituição oficiosa, um *emblema oficial* do Brasil. (Como várias outras no Brasil, é uma instituição privada alimentada em alguma medida, às vezes em larga medida, por dinheiros públicos.) Além disso, a Bienal é desde o início uma instituição da elite econômica da cidade e do estado (portanto, do país) e por ela dirigida em nome do país, e nessa qualidade tornou-se inquestionavelmente um *emblema oficial* da integração do país ao global. O primeiro emblema oficial do global no Brasil – em todo caso, sob o ponto de vista do minúsculo estamento culto do país. O primeiro, o mais duradouro e o mais conveniente emblema oficial do global no país.

Primeiro porque, na década de 60, surgiram mais dois – nos quais no entanto o Brasil oficial hesitou reconhecer o papel de emblemas oficiais ou só o reconheceu de maneira incompleta e, pelo menos num caso, de modo claramente neurótico. Um foi a arquitetura de Brasília e o outro foi o Cinema Novo.

Dois emblemas bem incômodos, estes dois. Antes de mais nada, por serem ambos de extração esquerdista – pelo menos no início. Niemeyer, o arquiteto de Brasília que depois realizou inúmeros projetos em outros países e que é o autor do projeto do prédio atualmente usado como sede da Bienal, sempre foi e continua sendo adepto do Partido Comunista, embora tenha feito obras também para a ditadura militar de direita. E o Cinema Novo fez cerrada oposição de esquerda à ditadura militar que se seguiu a 1964 – ainda que, no final, seu maior expoente, Glauber Rocha, tenha definido o penúltimo ditador militar do período, Ernesto Geisel, como uma peça importante no contexto brasileiro da época, em declarações pelas quais foi vastamente criticado pela esquerda.

Mas arquitetura é uma coisa fisicamente incômoda para ser festejada reiteradamente, dentro do país, como emblema e bilhete nacional para o internacional e o global (as pessoas têm de se deslocar até ela, ela não vai até as pessoas como a arte comum). E aqueles que no exterior recebiam o arquiteto Niemeyer como emblema do Brasil internacional e global geralmente não recebiam no mesmo momento a classe econômica brasileira dominante (*burguesia* era o termo de então) e os governantes militares de plantão que os militares escolhiam entre si. E quando as “pessoas importantes” do exterior vinham ver Brasília, nem sempre a burguesia paulista, a mil quilômetros de distância, estava disponível para a recepção de gala.

Com o cinema, a situação era ainda pior. Os filmes brasileiros da segunda metade dos anos 50 e ao longo da década de 60 ganhavam inúmeros prêmios no exterior e a cinematografia brasileira estava certamente *globalizada*, se não em quantidade

2 Exemplo: Sua Excelência o Senhor X, presidente da República; o leitor estrangeiro precisa saber que no Brasil as pessoas não se dirigem ao presidente ou a um deputado chamando-o apenas de “senhor presidente” ou “senhor deputado” mas, como manda o protocolo imperial, de “sua excelência, o senhor presidente ou o senhor deputado”. No Brasil, todas as autoridades são *excelentes* ou *ilustradas*, palavra esta última usada sempre no superlativo – *ilustríssimo* – e que designa pessoa de muita cultura e muitas luzes, ainda que frequentemente não as tenha, nem aquelas, nem estas.

3 Uma das comissões mais extensas foi a da Bienal de 1959, quando o presidente da República era Juscelino Kubitschek. Ela incluía o vice-presidente da República, todos os embaixadores e uma infinidade de secretários estaduais e municipais.

de produção e público, pelo menos em atualidade de concepção cinematográfica. Tanto quanto a arquitetura, e muito mais que as artes plásticas, o cinema brasileiro (como o teatro, aliás) ditava modos estéticos até então impensados no exterior. Sua linguagem era *de ponta*, sua proposta conversava em pé de igualdade com o outro movimento cinematográfico de vanguarda na época, a Nouvelle Vague francesa, sem a esta nada dever. Do ponto de vista do Brasil oficial e da burguesia, porém, havia um problema: o conteúdo dos filmes brasileiros. Como diziam os militares, esses filmes só mostravam a pobreza, a miséria e os conflitos brasileiros. Sua estética era *desmanchada* (não era a estética *bonitinha* dos filmes americanos) e em seu conteúdo *desmanchavam* o Brasil oficial (esse termo mantém aqui o sentido corrosivo existente na expressão “cultura do desmanche” mas não seu tom negativo, qualunquista: tratava-se, no Cinema Novo, de um *desmanche crítico*). Na linguagem da ditadura, mostrando apenas o problemático e o inconveniente esses filmes “denegriam a imagem do Brasil no exterior”. E isso era um crime descrito e tipificado nas Leis de Segurança Nacional (entenda-se: leis contra o pensamento divergente da ideologia de direita implantada) impostas pela ditadura, leis que permitiam que um artista fosse julgado e condenado à prisão por expressar seu pensamento. Esses filmes falavam dos cangaçeiros do Nordeste e da opressão da religião na Bahia, mostravam os políticos corruptos e a aliança entre os demagogos e o capital estrangeiro. Pior: mostravam tudo isso de um “modo feio”, um “modo sujo”. A estética desses filmes era, declarada e reivindicadamente, a *estética da miséria*. O visual na tela mostrava-se convulso e convulsivo: a câmara na mão, o som direto causavam vertigens no espectador habituado ao cinema de estúdio americano, onde tudo ficava sob o controle adocicado da produção. Não era só a direita que repelia a arte contemporânea e global do cinema brasileiro: a própria esquerda não a viu com bons olhos durante muito tempo porque não reconhecia nesse código inovador os pre-

ceitos da arte socialista de conclamação popular. Havia uma dificuldade para o governo, no entanto, quando se inclinava a censurar esses filmes e impedir-lhes a produção e a distribuição: eram, todos, filmes elogiados no exterior, sobretudo na Europa, recebiam prêmios importantes e colocavam o Brasil nos primeiros lugares da sociedade global pelo menos no cenário cultural – e isso era importante para a ditadura que não conseguia sucesso em nenhuma outra área. Esses filmes deviam ser tolerados – pelo menos no exterior. A Embrafilme, empresa estatal de apoio ao cinema, fornecia fundos para que os filmes fossem feitos, permitia que esses filmes quebrassem a censura interna e saíssem do país para exibição no exterior mas não criava as condições para que fossem exibidos internamente. O mundo oficial brasileiro tinha, com esse cinema diferente e globalmente reconhecido, um *coitus interruptus*: achava bom que a relação existisse (melhor: antes de *querer* o coito, *não podia deixar* de praticá-lo) mas não ia até o fim e não sentia prazer na empreitada. Então, também o cinema não podia ser o emblema oficial do e para o *global* brasileiro. E o teatro era uma linguagem restrita, acuado pela cultura de massa, pela cultura do espetáculo-passatempo. Restavam então as artes plásticas.

Ao lado do cinema e da arquitetura, e quase ao mesmo tempo que a Bienal, houve no Brasil um outro modo da arte que se apresentou, também *avant la lettre*, antes que esse processo se tornasse tópico obrigatório de conversa, como alavanca e ponta de lança da globalização. Um outro modo que se comportava diante do problema – tornar-se global, adentrar o global, tornar global a cultura brasileira – de maneira um tanto diferente da assumida pelos outros dois. Brasília foi construída para mostrar ao mundo aquilo de que a cultura brasileira era capaz e o Cinema Novo tinha bem consciente que era preciso ser reconhecido lá fora como um interlocutor à altura. Mas nenhum dos dois fez o que fez esse terceiro modo, que foi apresentar-se declaradamente como “de exportação”. Refiro-me à poesia

concretista que, já na segunda década dos anos 50, através das ações e das palavras dos irmãos Campos, Haroldo e Augusto, e de Décio Pignatari, buscava intencionalmente o público internacional e não só aceitava como reivindicava orótulo “de exportação”. Era a época de um Brasil que começava a praticar, em economia, a chamada “política de substituição”: tentar produzir internamente aquilo que o Brasil importava a duras penas, como bens duráveis e semi-duráveis (indústria da linha branca, como refrigeradores, liquidificadores; indústria automobilística; indústria de equipamentos pesados) e matérias estratégicas, como o petróleo (este, desde décadas anteriores). O governo Juscelino Kubitschek (de 1955 a 1960, cujo lema de campanha e de governo foi “50 anos em 5”, ou fazer o equivalente a 50 anos nos 5 que tinha por mandato), que encomendou Brasília, marcou no século XX o grande momento da industrialização e modernização do país, que queria deixar definitivamente de ser produtor de matéria-prima para tornar-se autoprovedor de bens manufaturados necessários à vida moderna e, em seguida, exportador desses bens fabricados e não apenas extraídos do solo. O modelo exportador era a grande baliza na economia — e tornava-se o grande referencial para a cultura.

A poesia concretista queria ser, ela também, “de exportação”. Rejeitando o que via como modorra modernista e nacionalista das três décadas anteriores, a poesia concretista reconhece laços de parentesco com a estética de um artista que, por coincidência (mas nada é coincidência aqui), recebe um grande prêmio logo na primeira Bienal de São Paulo, em 1951: Max Bill, autor de uma magnífica escultura (4), hoje na coleção do Museu de Arte Contemporânea. Um outro Max irá, depois, formalizar os princípios dessa estética: Max Bense, em seu livro *A Pequena Estética*, obra de inspiração estruturalista e informacional, uma das armas de penetração da teoria da poesia concreta no Brasil. A poesia de exportação buscava assim implantar no país um centro de produção (no caso, cultural) *equivalente* ao que existia no Primeiro

Mundo e que poderia *substituí-lo em condições de igualdade*.

Mas a poesia concreta estava limitada a um circuito demasiado estreito no país para tornar-se emblema oficial do global. Não era motivo de atração de massa como a arquitetura imponente de Brasília, nem ganhava prêmios em festivais internacionais como o cinema. Restavam então, outra vez, as artes plásticas. A arquitetura de Niemeyer é anterior à criação da Bienal e fortalece-se enquanto a Bienal se inicia. O Cinema Novo é, ele, um pouco posterior à criação da Bienal em 1951 (*Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, um dos primeiros filmes que iniciam o movimento, é de 1955, primeiro ano do governo modernizador de Kubitschek). Terá o cinema muito maior impacto cultural no Brasil e muito maior repercussão internacional do que a Bienal. Mas são inegavelmente as artes plásticas que recebem a tarefa de portar-se como emblema oficial do global no Brasil. A bossa-nova em música, firmando-se também apenas na segunda metade dos anos 50, junto com o Cinema Novo, terá enorme repercussão internacional e será na época, como ainda hoje, um emblema contemporâneo da inserção do país nos novos tempos do século XX tardio. E Cinema Novo, Bossa Nova e arquitetura de Brasília (a Nova Arquitetura) foram, de todo modo, os emblemas populares e realmente nacionais da modernização do Brasil no início da segunda metade do século XX.

Há, portanto, vários emblemas do global e do moderno (e o global é o moderno) na cultura brasileira, conforme o ponto de vista adotado. Mas a Bienal foi, de fato, a escolhida para ser o *emblema oficial* do global no Brasil. Até hoje. Tanto era a Bienal um emblema oficial do país (em todo caso, do governo) que em 1969 o crítico de arte Mario Pedrosa estava à frente de um movimento de boicote de artistas à X Bienal de São Paulo, em ato de protesto contra a ditadura militar e a pressão contra a arte e a cultura não adequadamente rechaçadas pela Bienal.

As artes plásticas ofereciam a possibilidade de serem apresentadas num salão,

4 “Unidade Tripartida”, 1948-49.

de modo bastante confortável e controlado, e em São Paulo, centro do poder econômico. As pessoas importantes de dentro e de fora podiam ser convidadas nos momentos escolhidos. Acima de tudo, tratava-se de *coisas* bonitas, a maioria agradáveis (as *aberrações* eram, no mínimo, aceitáveis). Quando faziam alguma contestação, o eco que provocavam era imensamente menor que o do cinema. E atraíam, fosse como fosse, o público necessário para formar uma caixa de ressonância do evento. Na década anterior à do golpe militar de 64, antes da construção de Brasília e do surgimento do Cinema Novo, as artes plásticas eram o *caminho possível* para o global; nos anos 60 mostraram-se o *caminho conveniente*. Será possível, sem dúvida, apontar vários aspectos positivos, sobretudo para o sistema da arte no Brasil, que a Bienal como instituição evidenciou desde sua criação. Mas não é possível deixar de lado o fato de que a Bienal foi, efetivamente, o *emblema oficial do global* no Brasil. [...]

A insistência na idéia de internacionalização, repetida inúmeras vezes ao longo das primeiras décadas de sua história, gradativamente desaparece dos documentos oficiais da Bienal, como seus catálogos. Provavelmente, porque a globalização (ou alguma globalização) se concretiza. Mas o fato de poder a globalização ser apresentada como concretizada não significa necessariamente, sempre, que o processo de internacionalização de dupla mão, buscado no início da década de 50 (exposição da arte estrangeira ao artista brasileiro, se não ao público brasileiro, e exposição da arte brasileira à crítica, aos museus e depois aos curadores estrangeiros), tenha ocorrido a contento. *Em que se internacionalizou ou em que se globalizou a arte brasileira no período? Até 1975, em não muita coisa a não ser na cópia do estrangeiro, a acreditar no crítico Olney Krüse, membro do Conselho de Arte e Cultura da Bienal desse ano e que no catálogo daquela edição da mostra assina o texto que apresenta a participação brasileira no evento. O texto de Olney Krüse será provavelmente o mais incisivo, o mais pessoal, o menos aca-*

dêmico, o mais ácido de todas as apresentações dos catálogos da Bienal até aquela data – e provavelmente também depois daquela data. Krüse não assume a posição de equilíbrio típica do historiador ou do intelectual da academia e que, não raramente, oculta-se atrás do bom senso e do comedimento. Num texto que mais parece um manifesto estético, daqueles comuns durante o modernismo, Krüse dá sua opinião e não hesita em enfrentar, mesmo relativamente, a própria instituição para a qual escreve e que, de algum modo, pelo menos tolera seus comentários, se não os endossa (ou que talvez não os tenha lido antes da publicação; ou que pode tê-los mas não entendido). E seus comentários são fortes. Ele pergunta como está o Brasil “depois de 1951”, depois da criação da Bienal. Sua resposta:

“[Está] mal, confuso. Com muito ódio concentrado. Reclamando – sempre e monotonamente – contra a Bienal de São Paulo. Como se ela fosse a culpada pelo vazio da invenção pessoal. Como se ela tivesse a obrigação de dizer (principalmente aos que ainda estão copiando, perdão, assimilando a arte do mundo) que é preciso parar. Parar e pensar. Pensar e mudar. Mudar e construir. Construir mergulhando – com sinceridade e sem demagogia ou falso ufanismo – na nossa realidade cultural. Nos nossos problemas sociais, políticos, econômicos. No nosso folclore tão odiado, incompreendido, desconhecido e mal amado.

É preciso esquecer o fascínio. O delírio também. É preciso ter a coragem da humildade e ver o que somos. É preciso que a nossa arte reflita a nossa verdade cultural. É preciso assumir o que somos. A Arte Brasileira só será respeitada e admirada lá fora e por nós mesmos quando ela for uma extensão natural do que somos. Caso contrário, ainda vão continuar sorrindo de nossos trabalhos, do nosso número sempre maior de artistas expondo o arremedo (subproduto) da Arte do mundo”.

O texto é límpido, fala por si. Krüse escreve num momento em que o país apenas

começa a ensaiar um *esboço* de saída da fase mais tenebrosa da ditadura militar iniciada em 64. Os problemas sociais e políticos estão por toda parte. O “milagre econômico” do início da década de 70, quando o Brasil se torna tricampeão de futebol, está enterrado. A corrupção no sistema implantado pelos militares é enorme mas a mão-de-ferro sobre o país ainda é muito pesada. Nada mais natural que um crítico de arte escreva o que Krüse escreveu. Mas as suas não eram palavras a que a Bienal, *emblema oficial do Brasil internacional*, estivesse acostumada. Krüse diz o que muitos pensávamos: que a Bienal havia sido importante, sem dúvida, mas que muita coisa que se fazia desde então na arte brasileira ou *feita no Brasil* era mera cópia do modelo estrangeiro importado e que a arte no Brasil se esquecera de que talvez valesse a pena procurar ser brasileira ou, de todo modo, vincular-se a esta realidade cultural. São coisas que a Bienal oficialmente nunca ouvira e nunca dissera e que, sobretudo, o “público” da Bienal nunca ouvira através da Bienal – e pelas quais a Bienal era, sim, em parte responsável, ao contrário do que dizia (ou dissimulava) o crítico.

A mudança é grande. Dois anos antes, em 73, a recorrente apresentação de Ciccillo ainda insistia nas mesmas idéias de 1951 a respeito de uma “assembléia da cultura artística mundial” e a necessidade de promover uma “comunicação da arte”. E o texto que apresenta a participação do Brasil naquela edição da Bienal não podia ser mais burocrático possível ao dizer como a seleção fora feita e como era difícil contentar a todos, etc., etc. Já o texto de Krüse vai mesmo no sentido inverso ao que a Bienal sempre defendera: não se tratava mais de ir a arte brasileira ao encontro da arte internacional, nem mesmo o congresso mundial da arte era apresentado como preocupação central. A questão, para Krüse, era a proposição de uma *Arte Brasileira* (que ele escreve assim, com iniciais maiúsculas e em itálico), vista então pelo crítico como estando em segundo plano, obnubilada pela cópia – “perdão, pela assimilação” – da arte estrangeira. Krüse não diz quem anda copiando

a arte do mundo; não poderia fazê-lo, numa introdução em catálogo oficial da Bienal. E não aponta, tampouco, quem se salva, quem poderia contribuir para que a *Arte Brasileira* fosse respeitada lá fora. Seria bom lembrar, por exemplo, que em 1961 Lygia Clark, a respeito de quem existe hoje, de um modo ou de outro, o consenso de que representa uma arte brasileira, já havia recebido um grande prêmio da Bienal. Tudo somado, porém, não convence Olney Krüse de que a *Arte Brasileira* já encontrara seu caminho. E ele tinha certeza de que essa arte precisava fazê-lo. E que, para fazê-lo, era preciso mudar. “Mudar e construir”, diz.

Coincidentemente, a edição seguinte da Bienal, em 1977, irá mudar. É a primeira que se abre sem seu presidente perpétuo, Ciccillo Matarazzo, morto pouco antes. Desaparecido o fundador da Bienal, a instituição passa por “alterações radicais”, como anota o novo presidente. E o Conselho de Arte e Cultura publica, em seguida à abertura assinada pelo presidente da Bienal, um texto coletivo no qual explica essas mudanças. A nova estrutura deve modificar “não somente a existência anterior de 26 anos [da Bienal] como também, por extensão, a de todas as mostras similares do Ocidente”. A Bienal de São Paulo quer exportar um modelo “para o Ocidente”, isto é, na linguagem brasileira *oficial* do momento, o mundo não-comunista. A Bienal, segundo o Conselho, deixa de ser espaço de consagração (5) para se tornar “espaço de experimentação”. O Conselho “abole a palavra artista, substituída por autor-autoria”. E o documento segue adiante: “minimizamos a palavra arte, pois parece-nos que os termos obra ou projeto melhor correspondem à realidade de nossa busca”. (*Projeto* era, na verdade, uma palavra muito em voga mais de cinco anos antes, no Museu de Arte Contemporânea sob a direção do mesmo Walter Zanini que, então, abria suas portas para a Jovem Arte Contemporânea e aceitava, para exame prévio, *projetos* dos artistas a serem, depois, executados durante a mostra, se aceitos. A Bienal chegava atrasada, de novo.) A palavra “artista”, na qual Zanini no entanto ainda insiste quatro anos

5 Já muitas vezes no passado a Bienal não havia sido lugar nem de experimentação, nem mesmo de pura consagração mas, apenas (e, claro, esse “apenas” é relativo, uma vez que sua simples concretização representava um esforço muito grande) de exibição da arte disponível, numa festa ou “festival da arte”. Essa expressão é de Mário Pedrosa, na mesma introdução ao catálogo de 1961 citado. Naquele ano, a mistura de artes do presente e do passado, do Ocidente e do Oriente verificava-se na presença de uma mostra da caligrafia sino-japonesa, de outra sobre a pintura em córtex de árvore dos aborígenes australianos, da escultura negra da Nigéria, e ainda da arte do japonês Tessaï e Orozco, Schwitters e Figari. A multiplicidade de figurações na Bienal leva o crítico a descrever essa edição da Bienal – mas talvez ele se referisse a muitas, se não todas as anteriores – como sendo um “Festival Internacional de Arte”, algo bem diverso do que se procurou de início promover e alcançar.

depois, em 1981, deveria então ser abolida tanto quanto a palavra “arte”.

Antropólogos e historiadores de arte são chamados a definir a nova estrutura. A Bienal propõe um “debate internacional aberto sobre o tema “O Contemporâneo na Arte”. Pela primeira vez a palavra Arte, que essa Bienal afirmava que iria abolir, embora paradoxalmente (mas não surpreendentemente...) a repita várias vezes, aparece associada à palavra Cultura. Mas as duas ligam-se de imediato a uma terceira, Comunicação. O auge dos estudos de comunicação no Brasil, na verdade, já passara; a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo havia sido fundada dez anos antes e, embora esses estudos continuassem, a crista da onda já fora deixada para trás. Aquela Escola serviu, de todo modo, para atrelar e subordinar a idéia de arte à idéia de comunicação, num casamento apressado se não grotesco (pelo menos considerando a realidade da universidade brasileira e da cena política e cultural do Brasil da época).

Dentro desse esquema, a Bienal quer estudar “proposições contemporâneas que digam respeito às preocupações artísticas e

culturais da atualidade” e reflitam os “anseios do homem, perplexo diante de seu próprio mundo e da qualidade de vida que o cerca”. Seus temas: o urbano, a recuperação da paisagem, arte catastrófica, a videoarte, poesia espacial, o muro como suporte de obras, arte não-catalogada, exposições antropológicas, grandes confrontos. E, terminando, o Conselho anuncia, novamente esquecendo que linhas acima afirmara não mais usar a palavra “artista” que “a condição do autor/artista nos pareceu sem fronteiras”: voltava-se assim ao credo internacionalista ou protoglobalizante anterior à situação descrita por Krüse no catálogo de dois anos antes. Mas, de modo quase previsível, o catálogo e a mostra falam em... países, identificados um a um. E o Conselho encerra sua apresentação reconhecendo o “caos das linguagens conflitantes” contemporâneas e anunciando, pela primeira vez, uma “programação cultural” certamente planejada para diminuir esse caos junto ao público.

A instituição Bienal parece não ler os documentos por ela mesma publicados em seu passado recente. A rigor, nem precisaria relê-los: dois anos não são tanto tempo assim e raramente algo muda nesse prazo, em termos de cultura e arte. Com uma administração sem continuidade, que se renova (ou se envelhece, depende do ponto de vista) a cada dois anos, e sem um projeto artístico ou cultural, a Bienal parece cada vez mais votada a definir um programa a cada edição, um programa (de fato, um *evento* que mais e mais se torna um espetáculo passageiro) que não continua o anterior e que não prepara o que se lhe seguirá. *Mudar*, como queria Krüse, sim. *Construir*, nem tanto.

O tema da *construção* levantado por Olney Krüse em 1975, implicando a noção de projeto artístico ou cultural, é central no exame da Bienal e remete ao instante histórico da origem da instituição, solicitando – já que a Bienal sempre se disse internacional – uma abordagem comparada com o que acontecia nos outros países com os quais pretendia entrar em diálogo. O país-referência, o cenário cultural que de imedia-

**Abaixo e na
página ao lado,
Lygia Clark,
“Nostalgia
do Corpo”,
1965-88. Foto:
Hubert Josse**

Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

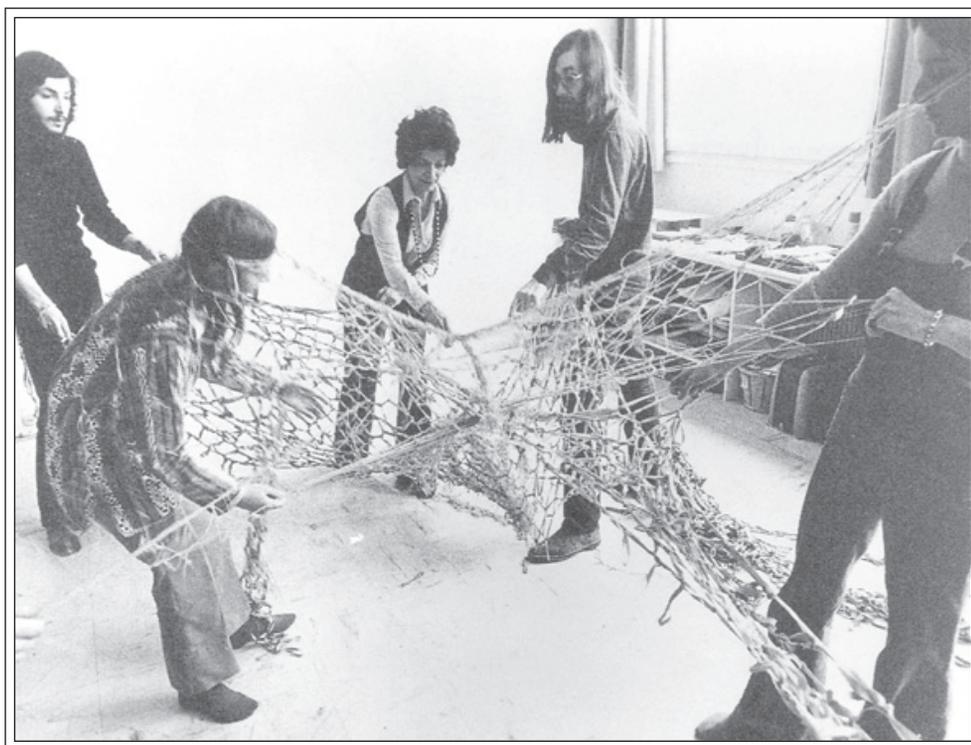


to se apresenta é o dos EUA. A Bienal de São Paulo está sendo pensada nos últimos anos da década de 40. Nesse mesmo momento, a arte americana, ou melhor, a *Arte Americana*, está sendo construída. Como já foi suficientemente escrito e citado, em 1947 essa *Arte Americana* constrói-se ao redor, sobretudo, da obra de Jackson Pollock, avalizado por críticos como Clement Greenberg. Em dois artigos sucessivos, um em *Horizon* e outro em *Nation*, Greenberg apresenta Pollock como americano e *radicalmente* americano. Não é o caso de discutir se era adequado assim caracterizar o artista por ser ele dotado de “brutalidade, crueza, virilidade”, como diz Greenberg. Basta anotar que ele é como tal apresentado e como tal serve de base para o lançamento de uma idéia de *Arte Americana* que se contrapõe à *Arte Européia* em geral e, de modo particular, à *Arte de Paris*. Não importa tampouco se três anos antes o mesmo Pollock declarara (6) que “a idéia de uma pintura isoladamente americana... me parece absurda... Os problemas da pintura contemporânea são independentes de toda e qualquer nação”. Não importa tampouco que essa fosse

também a idéia comum entre os artistas da época, como Motherwell (“arte não é nacional, ser apenas um artista americano ou francês é ser coisa nenhuma”). O fato é que rapidamente, numa operação de montagem cultural, a arte desses artistas do final dos anos 40 e início dos 50 foi cooptada, passando-se por cima das idéias mesmas desses artistas, e logo se tornou *americana* para em seguida tornar-se *internacional, ocidental* (quer dizer, não-comunista) e depois, nos termos de hoje, *global*. A exposição realizada pelo Whitney Museum em 1999, intitulada “The American Century”, deixa bem visíveis essa idéia e esse desejo. Antes dos EUA, a França já soubera como apropriar-se da arte de inúmeros artistas de diferentes nacionalidades para apresentá-la como uma arte, se não francesa, pelo menos da França – ou de Paris, o que era a mesma coisa. De modo ainda mais deliberado, numa operação envolvendo artistas, críticos, galeristas, museus e órgãos do Estado, os EUA viram surgir o mesmo fenômeno.

A Bienal de São Paulo, porém, desde sua fundação, ignorou e não só ignorou: desmanchou esse aspecto cultural da

6 S. Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, The University of Chicago Press, 1983, p.175.



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

7 A Bienal de 1957 apresenta uma sala especial dedicada a Pollock, com 34 telas e 29 desenhos, preparada pela delegação oficial dos EUA. Em 1961, há um prêmio para um americano: Leonard Baskin. Em 63, Alfred Gottlieb é premiado. Jasper Johns, um dos fundadores da *Arte Americana*, só será reconhecido na edição de 1967. (Nesse mesmo ano, Rauschenberg aparece pela primeira vez, ao lado de Andy Warhol que retorna em 1975.) Não há dúvida de que, na guerra cultural entre a Europa e os EUA, a Bienal de São Paulo escolheu de início o lado do “velho continente” e da “velha cultura”.

8 Videarte apresentada por Regina Silveira na mostra de Novos Media da XVI Bienal em 1983, um ano antes do fim do período estritamente ditatorial (estrictamente porque as eleições de 1984 foram, ainda, indiretas). Num monitor de TV que nos parece agora imensamente primitivo (é a primeira vez que a Bienal se abre para a videarte), podia-se ler este texto: “PUDIM ARTE BRASILEIRA/2 xícaras de olhar retrospectivo/3 xícaras de ideologia/1 colher de sopa de École de Paris/ lata de definição temática, gelada e sem soro/1 pitado de exacerbação da cor/1 índio, pequeno, ralado/Com o olhar retrospectivo e a ideologia, prepare uma calda e quando grossa, junte-lhe a École de Paris, sem mexer. Deixe amornar, bata um pouco a definição temática, junte os demais ingredientes e leve ao fogo em banhotaria em fôrma acaramelada”. O pudim “arte brasileira” certamente comporta outras receitas além dessa. Em todo caso, o sentido dessa receita estética em particular é bastante nítido. A menção a uma arte que mantivera os olhos voltados para trás em vez de para as experimentações instáveis e aventureiras que se abriam para o futuro; que se alimentara fortemente da ideologia (ideologia de esquerda: não se pode falar propriamente de uma arte plástica de direita no período, embora fosse possível mencionar uma arte que alguns chamavam de “alienada” – a do abstracionismo informal, por exemplo – que, por não se posicionar à esquerda, foi percebida pela esquerda como “de direita”); que se preocupava mais com o conteúdo do que com a forma, portanto, preocupada com o público, com a comunicação, o que não seria exatamente uma meta para o artista contemporâneo de 1983; conservadora e ultrapassada (École de Paris) e nacionalista (o pequeno índio ralado) mostra a existência de pelo menos dois campos, um dos quais – aquele ironizado pela artista – poderia encaixar-se na linha de uma aproximação com a cultura nacional, buscando sua constituição ou uma comunicação com ela ao redor de certos princípios firmados e compreensíveis. A referência ao índio pequeno, ralado, é particularmente atrevida, por mexer com um dos símbolos que, depois do movimento romântico do século XIX e dos instantes nacionalistas da primeira fase do século XX, a esquerda nacional-popular dos anos 60 e 70 entronizara.

“nacionalização a caminho da globalização” da arte (ou de uma arte que se afirma nacional para poder afirmar-se como modelo global), em prática no exterior, e preferiu lançar-se na trilha do internacionalismo não apoiado numa plataforma nacional. O que pareceu uma audácia e uma inovação pode ter-se revelado um passo em falso. Contrariamente à insistência de teóricos e artistas brasileiros das décadas anteriores ao seu aparecimento, como Mário de Andrade e o movimento antropofágico, em nenhum momento a Bienal defendeu ou criou condições para que se materializasse aquilo que Krüse cobrava em 1975 – e, antes dele, muitos outros. A “internacionalização” da Bienal de São Paulo tinha na verdade uma direção bem fixada, voltada para fora, acima de tudo para a Europa, como se fosse orientada mais para o consumo externo do que para o interno. A edição de 1951 contemplava 25 grandes prêmios; destes, 11 foram para o Brasil, 13 para a Europa e apenas 1 para os EUA (Theodore Roszak). E nenhum para a América Latina. (O Brasil, de resto, nunca se viu fazendo parte da América Latina... nem a América Latina nunca reconheceu o Brasil como um dos seus...). Na de 1953, dos 11 prêmios, 5 são para o Brasil, 3 para a Europa, 1 para os EUA (Bem Shahn) e 1 para o México (Tamayo). Em 55, de 9 prêmios, 5 para o Brasil, 3 para a Europa, 1 para Israel. Em 57, 5 para o Brasil, 3 para a Europa, 1 para o Japão. Até esse ano, Pollock, Motherwell, Johns, Rauschenberg não existem para a Bienal (7). Não é por acaso tampouco que a coleção de Ciccillo Matarazzo e de sua esposa, depois doada ao Museu de Arte Contemporânea, quase nada contém de arte americana, sendo as peças mais destacadas dessa procedência um pequeno óleo de Arthur Dove (numa escolha de resto atrevida e surpreendente, para o momento, uma vez que Dove só seria plenamente reconhecido como um grande valor várias décadas depois) e dois móveis de Calder. Nada de Pollocks ou dos grandes nomes americanos do momento. Não haverá exagero em dizer que o internacionalismo da Bienal de São Paulo é na verdade

o europeísmo (não por nada Ciccillo era de origem italiana), como era igualmente eurocentrada (francocentrada, para ser mais exato) a cultura universitária brasileira e a cultura oficial em vigor no país de modo geral. Portanto, nem a construção da *Arte Brasileira*, nem a propagação de uma arte *amplamente* internacional estavam no horizonte da Bienal de São Paulo em seu início – e também em seguida.

Regina Silveira tem razão em sua obra-receita “Pudim Arte Brasileira”: a tônica aqui era dada por duas xícaras de olhar retrospectivo e uma colher de sopa inteira de École de Paris (8). O propósito da Bienal de São Paulo parece ter sido o de internacionalizar a arte brasileira quando a arte brasileira, passado o momento forte da década modernista de 20, não era mais visível como tal, como um corpo próprio. Desse modo, o mais provável era que, não tendo um pé de apoio no país, essa arte feita no Brasil se visse praticamente na impossibilidade histórica de fazer outra coisa a não ser copiar (perdão: assimilar) a arte “internacional”, como anotou Krüse.

A burguesia brasileira instalada em São Paulo, junto com os sucessivos governos municipais, estaduais e federais das quais foi mola e extensão, queria ter acesso ao clube internacional (leia-se: Primeiro Mundo) “inocentemente”, na melhor das hipóteses (isto é, sem uma estratégia válida, como a americana), ou subservientemente, nas demais – quer dizer, sem um projeto de afirmação nacional análogo ao americano ou, mesmo, ao francês. As chances de ser bem-sucedida eram, como se verifica logo a seguir, historicamente mínimas. (De onde a esquerda clássica brasileira tirou, na década de 60, a idéia de que a burguesia “nacional” apoiaria um projeto político e social nacional, não se sabe.) Krüse tinha consciência desse estado de coisas quando escrevia, naquela introdução, que “hoje vale a pena que cada país tenha sua marca registrada na arte”, assim como, continua ele, os EUA tinham, “depois de dois séculos de absorção”, encontrado seu caminho com a *pop art*. Caso contrário, continuava, “ainda vão

continuar [lá fora] sorrindo de nossos trabalhos, do nosso número sempre maior de artistas expondo o arremedo (subproduto) da Arte do mundo”.

A demora na abertura das portas dos cenários artísticos internacionais aos artistas brasileiros é sinal claro de que a Bienal de São Paulo, em virtude de seu programa de partida, não foi tão produtiva quanto esperava ser. Hoje não se sorri mais de nossos trabalhos lá fora (que por outro lado tampouco são, agora, “nossos”: o brasileiro Vik Muniz está presente na Bienal de Whitney de 2000 mas não como brasileiro e sim como artista radicado nos EUA, única condição sob a qual poderia ter sido aceito). Não é improvável, porém, considerando outros casos no cenário internacional, que o tempo para se chegar a essa situação poderia ter sido mais curto se o programa da Bienal tivesse sido outro.

Essa omissão ou essa indiferença diante de um projeto de construção de uma *Arte Brasileira*, bem como sua abertura para uma “internacionalização” que não encontrava eco na cultura extremamente débil das artes plásticas brasileiras, tem também um papel a representar na fraca repercussão alcançada por essas mesmas artes na vida cultural do país. Depois da forte discussão em torno do modernismo de 22, apenas dois outros debates agitaram as artes plásticas no Brasil e as colocaram no cenário cultural do país: aquele que, entre a segunda metade da década de 50 e o início dos anos 60, opôs o concretismo ao neoconcretismo e o outro que, na segunda metade dos anos 60, marcou a *pop* arte brasileira e o tropicalismo. E durante todo esse longo período que vai de 1951 aos dias de hoje, a única arte que de fato adquiriu um sentido cultural maior, mais amplo, junto se não ao grande público pelo menos junto ao público informado, como o dos estudantes universitários, foi a arte política dos anos 60. E mesmo tendo sido importante essa presença das artes nos anos 60, no conjunto geral esse ato não chegou a ser determinante, o que faz com que o saldo *cultural* da Bienal, no sentido da construção de uma cultura nacional envelopante mais densa, de elaboração de uma

cultura de base para o país, seja limitado. Bem limitado (9).

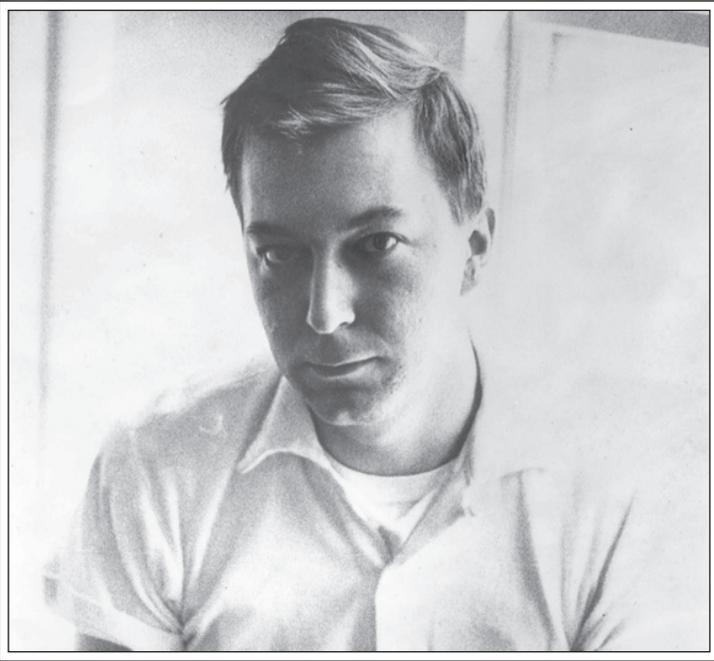
Assim como Krüse já advertiu, não é o caso de atribuir à Bienal de São Paulo o papel de “culpada pelo vazio da invenção pessoal” ou, em dimensão mais ampla, pelo vazio ou por algum vazio de uma *Arte Brasileira* – uma questão que, para a arte hoje, de resto não se coloca como *problema* ou *meta*. O projeto internacionalista da Bienal de São Paulo não corroeu, ele sozinho, o sentido que as artes plásticas, depois visuais, poderiam ter acrescentado ao sentido cultural maior que hoje faz falta ao país. Não é porém possível ignorar que nos anos 50, quando foi fundada, o país era animado por um projeto de construção nacional que a Bienal largamente ignorou, por princípio programático, ao entender que sua contribuição era abrir a porta do e para o Internacional sem antes consolidar um terreno, como fez a arquitetura e o Cinema Novo (e condições para tanto havia, na esteira de 22).

Os anos 60 marcaram-se pelo debate ao redor do nacional-popular, que tomou conta do país cultural e se alastrou como fogo em palha seca; a esse debate a Bienal pôde parecer indiferente, como anotou Ciccillo: não deixou de abrir suas catracas para a arte que discutia a questão mas não insistiu num projeto de construção de uma *Arte Brasileira*, muito menos uma arte nacional e popular (10) (de resto, nunca adequadamente definida por seus defensores). E a partir do final dos anos 70, quando o momento mais escuro da ditadura passou, essa questão não mais parecia ter qualquer sentido. O instante agudo, para a Bienal, esteve entre sua fundação e o final dos anos 60 – e nesse momento, a Bienal está comprometida com seu projeto internacional de internacionalização (misturar-se ao internacional a partir dos próprios termos do internacional), ao contrário do que acontece, por exemplo, nos EUA com seu programa nacional de internacionalização (formar um molde internacional a partir de termos nacionais próprios) (11). É fácil agora, em 2000, sob o signo da globalização, do multiculturalismo, da diversidade, da “falência”

9 A arte brasileira contemporânea trata, eventualmente, de modo direto, da realidade mais concreta. E quando o faz, a Bienal a recebe – pelo menos em épocas de democracia assegurada. Os 111 detentos mortos pela polícia militar por ocasião de um motim numa grande prisão de São Paulo, há alguns anos, foram tema de uma instalação de Nuno Ramos. No entanto, a possibilidade de sua obra ser adequadamente apreendida e apreciada pelo público da Bienal descreve-se como um pouco mais do que remoto. A responsabilidade por essa incomunicação não pode ser atribuída, inteira, ao público. A opção feita pelo artista determina, ela mesma, essa intransponibilidade do estranhamento. De seu código, de seu conteúdo, de sua matéria não é possível dizer o mesmo que se disse a respeito de Jasper Johns, Rauschenberg, Motherwell e Pollock. O contato entre esse tipo de obra e o público é, no caso brasileiro, rarefeito. Essas obras são internacionalizantes antes de serem locais. O programa da Bienal não teve forças para prevenir essa ruptura do sentido. O próprio artista, aliás, pode nem estar preocupado com isso...

Outro exemplo citável é o de Hélio Oiticica. Sua estética foi *desmanchante* e abordou temas que eram, eles mesmos, *desmanchantes* da cultura brasileira – intencionalmente *desmanchantes*, como no caso da obra feita em homenagem ao marginal Cara de Cavalo. A ideia de que um marginal possa ser um herói é vastamente discutível. Mas essa não é a questão central, a ser caracterizada, antes, a partir da relação cultural que a obra procura estabelecer com o possível público. O problema é que os próprios moradores de favela, que poderiam entender o significado cultural do marginal-herói proposto pelo artista, permanecem fora do circuito de inteligibilidade da obra; e os visitantes da Bienal têm, entre si e a obra, não um, porém dois círculos de inteligibilidade: ao daquele reservado para o conteúdo, somase o da forma. Ambas as obras podem garantir para si um valor estético. Ao contrário do que aconteceu com a *Arte Americana* do final dos anos 40 e início dos 50, as brasileiras não adquirem, no entanto, um valor cultural de instauração de um imaginário coletivo, para não dizer nacional. Disso poderia ter tratado a Bienal de São Paulo. Mas a Bienal preferiu não fazê-lo.

10 O projeto de institucionalização de uma Bienal Latino-Americana, que poderia ter significado uma tábua de salvação para uma arte não-internacional e, portanto, para uma *Arte Brasileira* ela também, não passou do primeiro e isolado episódio.



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

11 Em 1978 houve a tentativa de breçar a globalização da Bienal com a proposição da Bienal Latino-Americana; mas a iniciativa durou apenas um instante.

12 Alguns outros números revelam a fraqueza do tecido cultural que cerca a mostra. Assim, 80% dos estudantes da maior universidade do Brasil, a Universidade de São Paulo, não visitaram a Bienal de 1996. E, de modo geral, a maior parte do público de uma edição da Bienal não visitou a edição anterior da mostra e, portanto, poderá não visitar a edição seguinte – o que impede que se fale em um *público da Bienal*, considerável ou não, no sentido específico do termo “público” uma vez que por trás desse conceito está a noção de uma prática reiterada levada a efeito por um conjunto de pessoas que compartilham uma série de traços constituintes.

13 A recente realização de uma exposição de arte latino-americana no MoMA de Nova York fez com que inúmeros artistas brasileiros rejeitassem a proposta, afirmando que não eram artistas latino-americanos – por extensão e por implicação, nem brasileiros – mas simplesmente artistas. Os cineastas brasileiros, de seu lado, não rejeitam os mesmos rótulos, o que aponta sem dúvida para duas culturas distintas.

dos estados nacionais, dizer que a Bienal colocou-se desde o início numa posição de vanguarda, à frente de seu tempo, e que nisso foi visionária. Mais provável é que, naquele momento inicial, sua aposta tenha sido uma aposta equivocada e que, “completado” o processo de internacionalização, com sua dissolução na etapa da globalização, a Bienal se coloca sob o signo de um suave desmanche, ela também. A incapacidade de ampliar e manter um público para a arte, e para ela mesma, é visível sinal dessa condição, a ser atribuída em parte à debilidade do papel cultural ainda representado pelas artes no Brasil e em outra parte ao projeto internacionalista da Bienal. Se os números absolutos de visitação à Bienal são em parte respeitáveis (ao redor de 300 mil pessoas por evento para os anos de 1996 e 1998), em outra parte não são tão respeitáveis assim, diante dos 15 milhões de pessoas vivendo apenas na aglomeração urbana da Grande São Paulo) (12).

Neste ano de 2000, quando o Brasil comemora 500 anos de existência cartorial se vista do ângulo europeu, vários historiadores e acadêmicos insistem em que ainda não se pode falar na existência de uma nação brasileira, por falta de densidade cultural, e que este território enfrenta *ainda* o dilema de *ser* ou *não ser* – no caso atual,

de *ser nação* ou *ser mercado*. Será uma visão extremada. As pessoas que vivem no Brasil, têm, elas, muitas delas, a sensação de que constituem uma nação. E essa idéia de nação é visível numa arte brasileira em particular: a música popular (por exemplo, no samba mais tradicional, ligado às classes economicamente inferiores, e na bossa-nova mais inovadora, ligada à classe média intelectual). Essa idéia de nação esteve também presente no Cinema Novo que começa a existir junto com a Bienal de São Paulo. Mas, de fato, não está presente nas artes plásticas e visuais (13). Nem na Bienal.

As artes plásticas (depois denominadas “visuais”) demonstram, de fato, há séculos, uma tendência internacionalista – salvo em momentos específicos de agitação social e cultural, como à época da Revolução Mexicana, da Revolução Comunista na Rússia e em seguida na URSS, na Revolução Cultural Chinesa. A Bienal de São Paulo pode ter apostado suas fichas naquele programa internacionalizante, visível quando se faz uma leitura diacrônica da história dessas artes. Mas a Bienal de São Paulo talvez não se tenha dado conta de que, num corte histórico determinado, como aquele do cenário internacionalizante e globalizante do início da segunda metade do século XX, o discurso que se afirmava no cenário “internacional” (entre aspas porque, assim como as multinacionais têm sede num país, também o cenário “internacional” de então tinha sede num país) era um discurso fragmentado e fragmentante com a coerência de uma neurose (o que não lhe retira a eficácia) traduzido no fato de que, apesar de afirmarem os artistas que sua arte não era nacional e se expandia para além dessa fronteira estreita, *as instituições que dessa arte se ocupavam lá fora* (museus, mostras, departamentos de Estado, a crítica, etc.) afirmavam ou praticavam o inverso (sem que os artistas, de resto, protestassem a não ser molemente). Também no campo da arte, como no da economia, vigorava, naquele momento como agora, o “faça o que eu falo mas não faça o que eu faço” do Primeiro Mundo. A Bienal de São Paulo não suspeitou que assim era (teve condições de fazê-

lo, se olhasse mais para a situação americana – sobretudo considerando-se sua aproximação com o Museu de Arte Moderna de Nova York) e assumiu um discurso mais ingênuo, menos “neurótico”, é verdade, porém taticamente menos eficaz (14). Um discurso, no limite, a reboque daquele praticado lá fora. O resultado é que, tendo representado um papel de algum modo relevante num país de poucos museus e muitos eventos teve ela mesma seus princípios desmanchados no panorama global pelo próprio processo globalizante ao qual quis se integrar e no qual não se inscreveu como poderia, apesar de ter contado com a chance de fazê-lo, por não se ter estruturado nacionalmente a partir do projeto de uma *Arte Brasileira*, fosse o que fosse que se entendesse por isso e por mais que o novo projeto pudesse se afastar das idéias em vigor no período imediatamente anterior, presidido por figuras como Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

A *mudança e a construção* que o catálogo de 1975 pedia ainda estão por realizar-se. Talvez, porém, não mais seja possível efetivá-las nem mesmo num cenário a médio prazo. Talvez, aliás, essa mudança e essa construção nunca tenham feito parte do ideário da Bienal. A “internacionalização” simples (sem projeto, sem construção prévia), a “globalização” simples da arte feita no Brasil (se não da arte brasileira) perseguida pela Bienal foi, enfim, alcançada, com a dissolução do possível caráter nacional na geléia geral internacional (15). Talvez isso tenha acon-

tecido mais pela globalização geral da economia e pelos desdobramentos da tecnologia, com a multiplicação da informação e a facilitação do acesso físico direto às fontes produtoras das novidades artísticas, do que como resultado direto da ação da Bienal.

Hoje, o cenário das artes visuais mostra-se de fato largamente globalizado, o que significa que boa parte das diferenças nacionais foram finalmente abolidas em favor de uma imagem identitária comum que se reproduz mais ou menos do mesmo modo por toda parte. Em outras palavras, em larga medida a Bienal de São Paulo hoje poderia ser a Bienal de Whitney ou a de Veneza ou a de Istambul. Paris faz a mesma arte de São Paulo ou Nova York e não existe mais uma *Arte Americana*. O sonho de uma arte internacional enfim se realizou (embora “de repente” exista uma *Arte Chinesa* que ganha espaço no cenário internacional exatamente por ser *quase* inconfundivelmente... *Chinesa*). O fato de ter havido um dia uma *Arte Americana* faz, porém, uma enorme diferença no sistema global das artes globais. Mas não há mais uma *Arte Americana*. E não há também uma *Arte Brasileira* – e ainda faz diferença o fato de não ter havido uma *Arte Brasileira*. A idéia inicial da Bienal de São Paulo tornou-se enfim realidade: colocar a arte feita no Brasil no mesmo patamar da arte feita lá fora. Não pela afirmação de sua proposta inicial mas pelo desmanche de todo o resto do cenário no qual queria penetrar. O modo como essa realidade tornou-se o que é, porém, *ainda* faz toda a diferença.

14 Nem disso se pode acusá-la, na verdade, porque nunca teve, a não ser tardiamente, e isoladamente, o projeto de construir essa *Arte Brasileira*.

15 E como se todo esse percurso em direção à globalização tivesse de fato uma costura lógica a sustentá-lo, neste ano de 2000, após sérias crises internas deflagradas pela luta pelo poder na instituição, incluindo a demissão do curador nomeado para a mostra de 2001 e de dirigentes da Fundação Bienal, a entidade anuncia sua intenção de contratar, para a edição de 2002, um curador estrangeiro (“para evitar disputas internas”) ou, como diz a entidade, um curador... “internacional”.