

# Viagem crítico-sentimental à 10ª Bienal de São Paulo e às outras edições

*Critical-Sentimental trip to the 10th São Paulo Biennial and other Editions*

*Viaje crítico-sentimental a la X Bienal de São Paulo y otras ediciones*

João Coviello

Pontifícia Universidade Católica do Paraná

E-mail: [jcoviello@uol.com.br](mailto:jcoviello@uol.com.br)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3949-3258>

## RESUMO:

O objetivo deste ensaio é analisar o papel da Bienal de São Paulo e retratá-la como um dos grandes eventos culturais do país desde sua primeira edição, em 1951. Apesar desta importância, sua face polêmica a acompanha desde então. A 1ª, a 10ª e a 28ª edições são modelos de importância e conflitos abordados neste ensaio. A 10ª, em especial, é observada através dos olhos de um espectador mirim, e considerada por ele como a maior exposição de todos os tempos, apesar de ser a mais criticada dentre todas as edições. Os dramas pessoais e morais que envolveram essa edição são analisados, bem como a experiência estética única vivida pelo fruidor mirim, personagem principal desta análise.

**Palavras-chave:** *Bienal de São Paulo. História da Arte. Arte Contemporânea. Estética.*

## ABSTRACT:

The aim of this essay is to analyze the role of the São Paulo Biennial and to portray it as one of the great cultural events in the country since its first edition in 1951. Despite this importance, its controversial face has

---

COVIELLO, João. **Viagem crítico-sentimental à 10ª Bienal de São Paulo e às outras edições**

**PÓS:** *Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. v. 11, n. 23, set. dez. 2021

Disponível em <<https://eba.ufmg.br/revistapos>>

accompanied it ever since. The 1st, 10th and 28th editions are models of importance and conflict used in this essay. The 10th, in particular, is observed through the eyes of a child spectator, and considered by him the greatest exhibition of all times, despite being the most criticized of all editions. The personal and moral dramas involving this edition are analyzed, as well as the unique aesthetic experience lived by the child fruitor, the main character of this analysis.

**Keywords:** *São Paulo Biennial. Art History. Contemporary Art. Aesthetics.*

#### RESUMEN:

El propósito de este ensayo es analizar el papel de la Bienal de São Paulo y retratarla como uno de los mayores eventos culturales del país desde su primera edición em 1951. A pesar de esta importancia, la polémica la ha seguido desde entonces. Las ediciones 1, 10 y 28 son modelos de importancia y conflictos utilizados en este ensayo. La 10, em particular, es observada a través de la mirada de un niño espectador, y considerada por él como la mayor exhibición de todos los tempos, a pesar de ser la más criticada de todas las ediciones. Se analizan los dramas personales y morales que envuelven esta edición, así como la singular experiencia estética vivida por el niño, protagonista de este análisis.

**Palabras clave:** *Bienal de São Paulo. Historia del Arte. Arte Contemporáneo. Estética.*

Artigo recebido em: 20/01/2021  
Artigo aprovado em: 24/09/2021

*Não apenas a filosofia, mas também as belas-  
artes trabalham, no fundo, para solucionar o  
problema da existência.*

Schopenhauer

## 1. A maior de todas

Pode uma exposição ser considerada a maior de todas que já existiram? Sim, e não é por acaso que sobre ela muito se disse. No entanto, a maioria das palavras foi crítica. Deve-se destacar que foi também a mais dramática. Esse aspecto, em si, já demonstra sua importância; mas se ela foi assim tão criticada, por que, então, foi a *maior* que já existiu?

A 10ª Bienal de São Paulo, realizada em 1969, recebeu este título de *um*, apenas *um*, espectador, que continua a considerá-la a *maior*. Para explicar esse elogio será construído um painel, em forma de colagem, que funde memória afetiva e uma possível reflexão sobre o gosto, sobre escolhas morais e sobre o que cerca o “mundo da arte”, como chamou Arthur Danto (2005, p. 17), referindo-se ao mundo das obras de arte. Um trabalho, segundo o filósofo americano, só se torna viável como arte quando o mundo da arte – o mundo das obras de arte – está “pronto para recebê-lo entre seus pares”. A 10ª Bienal não foi bem recebida entre seus pares do mundo da arte. Mário Pedrosa (1995, p. 274), considerado o maior crítico brasileiro, escreveu: “A X Bienal foi uma paródia das outras, mas triste e insignificante”. A grande questão, portanto, será entender o que levou a um julgamento tão crítico sobre a 10ª Bienal. Logo ela, a maior e mais importante de todas.

Aquela exposição será aqui tratada como a mãe de todas as exposições, a fundadora, a exposição-chave, a exposição-guia. Estes comentários, regidos pela paixão, demonstram que a experiência estética é intransferível. Ela é irracionalmente individual. Por isso, é possível questionar se a 10ª foi a *melhor* de todos os tempos, mas também se foi a *pior*. Há muitos detalhes que a envolvem. Quem vê uma obra pronta ou um prédio já em pé talvez não consiga imaginar os dramas humanos envolvidos, suas histórias e o conjunto de homens que trabalharam no processo de fatura de qualquer obra. Uma obra pronta implica necessariamente numa história anterior. É delas (assim no plural) que este ensaio pretende dar conta.

## 2. Como ele chegou lá?

Há duas possibilidades: ou ele foi ao prédio da Bienal levado pelos primos mais velhos, ou o ônibus da Companhia Metropolitana de Transporte Coletivo parou em frente à escola e levou todos os alunos do quarto ano para a exposição. É impossível saber como chegou lá. No entanto, é possível saber que a partir de então o mundo nunca mais foi o mesmo. Desse dia em diante, o mundo passaria a ser visto através dos quadros, como um apaixonado por cinema vê o mundo através dos filmes. Em nenhuma exposição a sensação seria igual. Em todas as exposições que visitou depois, buscou desesperadamente viver a mesma experiência, repetir os mesmos sentimentos, ressuscitar o mesmo olhar. Observou por anos, incansavelmente, toda e qualquer exposição, mas sempre sentia que algo estava fora do lugar ou que alguém, distraído, retirou uma obra de onde ela deveria estar.

## 3. A 10ª

A principal revista da época, *Realidade*, em sua edição de agosto de 1969, trouxe como título a seguinte frase: “Este elefante chamado Bienal”. O título já avisava o que o autor, Luiz Lobo (1969, p. 110), queria dizer. Porém, o jornalista começa com uma peça de humor muito mais significativa do que as muitas linhas que se escreve a cada dois anos sobre essa exposição. Eis o início:

Em 1951, irritado com o noticiário dos jornais, Francisco (Cicillo) Matarazzo Sobrinho fez uma previsão-desabafo: “Em 1969, quando formos inaugurar a X Bienal de São Paulo, muita gente vai falar em crise, exatamente como agora. E em 1989 dirão a mesma coisa”. Ele já acertou metade: a crise atual é a décima (LOBO, 1969, p. 110).

Todo ano de Bienal é assim. No mesmo artigo no qual afirmava que a 10ª foi a mais triste e insignificante, Pedrosa (1995, p. 275) também afirmou que a crise não é só da Bienal de São Paulo: “A de Veneza passou agora por uma reforma para ver se sobrevive”. Ambas, felizmente, de um jeito ou de outro, acontecem de dois em dois anos.

## 4. O começo e as primeiras brigas

Tudo começou na década de 1940, quando um grupo de intelectuais pensou sobre a necessidade de um Museu de Arte Moderna em São Paulo, que foi, enfim, criado em 1948. Faziam parte deste grupo Sergio Milliet e Lourival Gomes Machado, importantes intelectuais da primeira metade do século XX, ligados às artes plásticas. Do Museu para a Bienal foi um passo. A primeira Bienal (1951) foi marcada por polêmicas que acompanham todas as edições.

As palavras *crise* e *Bienal* caminham juntas desde o início. Para ilustrar esta afirmação será útil apresentar os acontecimentos que envolveram um simples debate entre artistas e intelectuais. Quando esse debate, organizado pelo Clube dos Artistas e Amigos da Arte, no Instituto de Arquitetura do Brasil, foi marcado para o dia 26 de novembro de 1951, ninguém poderia imaginar que terminaria em pancadaria. Quando o artista Flávio de Carvalho pensou no debate, tinha em mente uma pauta simples: os pontos de contato entre as artes figurativas e abstratas. O tema, distante do espectador contemporâneo, era comum naquele tempo. A confusão começou quando o “apaixonado Waldemar Cordeiro”, segundo Aracy Amaral (2003, p. 255), pediu a palavra para discutir “outras questões mais concretas, como a Bienal”, que passou a ser a grande controvérsia. A confusão foi geral, com gritos e brigas. Alguns querendo discutir o tema original, outros querendo discutir a Bienal. O debate continuou com uma série de socos e pontapés. Assim foi o debate sobre a 1ª Bienal. O que se discutia, de fato, era qual influência a Bienal poderia ter sobre a cultura do país. Posições políticas determinaram grande parte das opiniões sobre o tema, mas, a partir da 2ª Bienal, surgiu o reconhecimento de que ela é uma grande realização e “um museu contemporâneo”, nas palavras de Aracy Amaral. Isto não significou que as polêmicas tinham terminado. O “museu contemporâneo” estava solidificado, porém não estava imune às crises. Brigas ocorreram em menor grau, mas sempre ocorreram.

## 5. A Bienal do boicote

Cicillo Matarazzo antecipou, então, o que seria uma das edições mais problemáticas da história das Bienais: a 10ª, conhecida como “Bienal do Boicote”. Questões políticas estiveram acima das artísticas nessa edição, apesar do esforço para se realizar uma “Bienal

possível” naquele momento, por parte de artistas e intelectuais como Mário Schenberg. Após a implantação do Ato Institucional nº 5 pelo governo militar, a censura sobre qualquer manifestação artística ou atividade política se tornou comum. Com a censura aos artistas selecionados para representar o país na 6ª Bienal de Paris, no primeiro semestre de 1969, ocorreu uma reação de Mário Pedrosa, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, com repercussão internacional. Antes, porém, já havia atos de censura na 2ª Bienal da Bahia, realizada em dezembro de 1968. Tudo isso levou Pedrosa a sugerir que não se participasse de nada que fosse patrocinado pelo governo. Um a um, os artistas foram recusando a participação, causando enormes problemas para a comissão organizadora. Segundo Leonor Amarante (1989, p. 184), o boicote teve adesão de 80% dos artistas brasileiros. Alguns artistas e intelectuais contrariaram o boicote, como Mário Schenberg, que se empenhou pessoalmente em ajudar na organização, o que lhe valeu muitas críticas. Em entrevista a Amarante, o artista plástico Fábio Magalhães explicou assim a decisão do crítico em fortalecer a Bienal:

Schenberg temia a transformação do Brasil num novo Portugal e lembrava que lá tudo que não fosse produzido pela ditadura ficava à margem do circuito cultural. Sem participar, os artistas ficavam sem fórum de ação. Portanto, para Schenberg, aderir à Bienal era uma forma de resistência e garantia de espaço para a cultura (AMARANTE, 1989, p. 184).

O próprio Magalhães afirma que na época foi contra a opção de Schenberg e só mais tarde a compreendeu. Schenberg teve participação ativa: organizou uma retrospectiva de Ismael Neri, uma sala com 28 artistas brasileiros (entre eles Carmela Gross e Antonio Peticov), além de organizar a sala especial de Mira Schendel. Amarante também aponta outra participação surpreendente, a do arquiteto Vilanova Artigas, um dos maiores críticos da criação da Bienal em 1951. Artigas foi premiado na Seção de Arquitetura em 1969, e sempre foi um crítico das complicações ideológicas da Bienal.

Muitos artistas retiraram seus trabalhos nas últimas horas, causando problemas sérios de montagem. Aos domingos, segundo Amarante (1989, p. 187), o prédio se transformava em parque de diversões, com os visitantes interagindo com as obras. As crianças, segundo a historiadora, preferiam os trabalhos cinéticos de Abraão Palatnik: “Com eles, podiam armar figuras geométricas e exercitar a criatividade, utilizando-se de um imã”. Amarante (1989, p. 187) relata que “os mais afoitos se enroscavam em fios de náilon presos no teto e trançados

pelo chão na sala conceitual da brasileira Mira Schendel. A ideia da artista era envolver o público pela participação física, e isso ela conseguiu. Seu projeto acabou recebendo menção honrosa”. Os nomes até agora citados demonstram que a seleção para aquela Bienal, mesmo com tantos problemas, reuniu um valoroso grupo de jovens artistas e um importante grupo de artistas experientes, no qual estavam o alemão Josef Albers, o brasileiro Almir Mavignier e o inglês Anthony Caro. Esse pequeno exemplo demonstra que a “Bienal do Boicote”, mesmo confusa, foi capaz de mostrar força. Essa Bienal marcou todas as outras e modificou para sempre sua história. Os problemas relacionados ao boicote marcaram as edições seguintes, aquelas realizadas durante os anos de 1970, das quais o espectador mirim ainda tem boas recordações. Para ele, o boicote dos principais centros artísticos e a interferência dos governos passaram despercebidos. Assim, a 10ª Bienal é o paradigma para todas que se seguiram, e, principalmente, é o paradigma para se entender a 28ª edição, realizada em 2008. A carga de dramaticidade, muitas vezes extra-artística, determina o resultado de cada Bienal. É assim desde 1951.

## 6. A melhor de todas

Há razões (racionais ou não) para se afirmar que a 10ª Bienal, considerada a pior de todas, foi a *melhor de todas*. Cabe lembrar que, diferentemente de outras edições – como a 10ª, que recebeu pressões do Estado –, as mais recentes desfrutam de liberdade. As edições também estão menos expostas a pressões comerciais, pois, para isso, há as feiras de arte, como a Art Basel. A Bienal de São Paulo pode, nesse sentido, voltar a ser uma “Bienal dos artistas” e menos dos governos, do mercado ou até mesmo dos curadores. Para tanto, pode-se aproveitar as boas práticas de outras edições. Uma possível sugestão é a volta da pré-Bienal para seleção de artistas jovens, como nos anos de 1970, e o retorno de salas especiais, como diálogo entre a tradição moderna e a arte contemporânea. A sensibilidade de Mário Schenberg ao criar uma sala especial para Mira Schendel na 10ª edição demonstra o quanto elas podem dar bons frutos. A influência posterior dessa artista sobre outros mais jovens evidencia o acerto de Schenberg.

Uma das características da Bienal é seu radicalismo. Ela representa um “museu contemporâneo”, por isso algumas experiências são necessariamente radicais. Ela é uma exposição grande por natureza. Sua origem é a Bienal de Veneza, inspirada, por sua vez, nas Grandes

Exposições Universais do século XIX. Existe, de fato, o caráter de “feira” ou “parque de diversões”, que são as principais críticas à Bienal, assim como sua monumentalidade. Entretanto, esses comentários críticos também carregam aspectos positivos. A Bienal é um megaevento e precisa ser assim para chamar atenção sobre si, como disse o crítico Arthur Danto (2001, p. 13). Ela precisa disso para ser um centro de cultura. Sua função educativa é grande, em todos os sentidos. A opção nas últimas edições foi por admiráveis obras conceituais, mas uma exposição com vários suportes seria uma grande fonte de informações sobre o mundo das artes visuais. Ou como disse o artista Armando Balloni durante o debate que virou briga em 1951: “Acho que a Bienal foi um prêmio para todos os artistas brasileiros que puderam fazer a volta dos museus e galerias do mundo sem sair de São Paulo. Foi um prêmio de viagem coletiva” (BALLONI *apud* AMARAL, 2003, p. 257). Em tempo: Waldemar Cordeiro e Aracy Amaral também estavam na comissão organizadora da 10ª Bienal.

## 7. As escolhas morais

Há, ainda, outro modo de se ver a 10ª edição: as escolhas morais que os artistas, críticos e curadores tiveram que fazer. Nada mais dramático para todos que viveram aquela experiência. Felizmente, para nós, não é preciso fazer as mesmas escolhas, portanto, pode-se falar sobre elas. Por trás desta questão há o tema da responsabilidade do artista. Como devemos nos comportar durante uma crise institucional? Os dois caminhos que restaram aos artistas da 10ª Bienal possuem justificativas válidas. Os “dois Mários” (Pedrosa e Schenberg) tinham razões para participar e não participar. Estavam certos e do lado certo (se for possível falar assim). Ambos, portanto, acertaram (se for possível dizer desta forma). No entanto, é inevitável a pergunta: como seria nosso comportamento? A distância histórica aplaca qualquer culpa, e, nesse caso, a relação afetiva do espectador mirim deste ensaio com a 10ª responde à pergunta. Seu olhar *desinteressado e sem conceito* dá razão a Kant.

## 8. A 28ª, a Bienal do Vazio

Há quem afirme que a 28ª Bienal, organizada em 2008, também muito criticada, foi uma das melhores. Sim, pode-se alegar que o “vazio” de todo um andar do pavilhão da Bienal, sem nenhuma obra, pode ser uma metáfora da realidade. A maioria dos comentários, porém, foi crítica: 1) o andar vazio, razão de tantas polêmicas, foi considerado a síntese de todos os



erros dessa exposição; 2) uma Bienal sem obras é um desrespeito à sua história, aos artistas, aos espectadores e à imagem do país; 3) o curador Ivo Mesquita privilegiou apenas conceitos incompreensíveis para a maioria dos espectadores; 4) ao privilegiar esses conceitos, o curador, paradoxalmente, empobreceu de ideias essa Bienal; 5) a proliferação de compensados gerou a impressão de que esta edição é a “Bienal dos Compensados”; 6) o que gerou uma exposição visualmente pobre e vazia de ideias foram as decisões do curador, que se sustentou apenas em obras conceituais para ilustrar suas teses. Pior: essas teses não aparecem em nenhum canto dos 28.000 m2 do prédio da Bienal; 7) sem obras e sem ideias, essa Bienal desperdiçou a grande oportunidade de dar visibilidade a bons artistas brasileiros e estrangeiros.

## 9. Novamente as escolhas

O tema da 28ª Bienal, “Em vivo contato”, revela, já na entrada, o desejo do curador Ivo Mesquita em demonstrar que a arte contemporânea está marcada por uma relação íntima entre obra e espectador. Ao buscar essa interatividade, o curador tentou mostrar o quanto arte e vida estão relacionadas. Mesquita procurou transformar o andar térreo em praça pública, com uma programação de eventos com performances, filmes e dança. Segundo palavras do curador, essa praça permitia um “espaço de convívio social no tempo presente” (MESQUITA, 2008, p. 7). O fato dela não se consumir com a agitação de uma praça verdadeira não frustra o desejo utópico de Mesquita. Esse desejo atravessou todos os espaços do prédio.

No primeiro andar foram selecionados vários vídeos. Na série constavam tanto os registros dessa edição da Bienal quanto os registros históricos de performances. No segundo andar, Mesquita optou por deixar o espaço totalmente livre, razão pela qual a edição ficou conhecida como a “Bienal do Vazio”. No lugar de obras de arte, o curador pretendeu oferecer ao espectador “uma experiência física da arquitetura do edifício” (MESQUITA, 2008, p. 7). Impossível, neste caso, não lembrar a 10ª Bienal e seus espaços vazios provocados pelo boicote. Ainda não sabemos, de fato, o que significará esse andar vazio para a história do evento. A maioria das obras que completavam o plano conceitual de Mesquita estava no terceiro andar. Seu objetivo foi mostrar artistas “que trabalham no limite entre realidade e

ficção” (MESQUITA, 2008, p. 9). Esses artistas, de alguma forma, fincaram seus projetos na própria história da Bienal. A distinção era a perspectiva de cada um. Assim estava escrito no guia da exposição:

A construção de um espaço expositivo mais orgânico, diverso do cubo branco tradicional, [...] possibilitando leituras e ressignificações a cada olhar, em um ambiente introspectivo – mais próximos ao tempo da biblioteca [...] do que ao tempo das grandes exposições” (MESQUITA; COHEN, 2008, p. 23).

Por isto há neste andar uma biblioteca, “com o intuito de mostrar ao público visitante o volume de informação representado por mais de duzentas bienais internacionais” (MESQUITA; COHEN, 2008, p. 23). Além disto, havia o Arquivo Histórico Wanda Svevo, que representa, segundo Mesquita, o maior patrimônio da Bienal: sua memória. A utopia curatorial de Mesquita tentava fugir do espaço expositivo tradicional e buscava um resgate afetivo da história da exposição. Mesmo assim, nesse terceiro andar estavam obras que nos aproximavam de uma exposição à qual estamos acostumados. No meio de um emaranhado conceitual, surgem as instalações, as dezenas de desenhos de Allan McCollum, os vídeos. Todo chão foi pintado por Dora Longo Bahia, com formas que lembram arabescos. Grande parte das obras pedia a participação do espectador ou um “vivo contato”, conforme a temática escolhida pelo curador. Próximos do suporte tradicional estão as obras do peruano Fernando Bryce, com 96 desenhos a nanquim sobre papel e 39 fotografias, cujo título explica seu objetivo: *Visão da pintura ocidental*; e também as gravuras da brasileira Leya Mira Brander, que o curador preferiu expor sobre um conjunto de mesas moduladas, protegidas por vidros, ao invés de pendurá-las na parede. Assim, o espectador precisava olhar do alto as gravuras agrupadas sobre um móvel inusitado. Esse mobiliário deu um ar diferente à exposição, um ar de escritório, às vezes opressivo, o que contrastava com as boas intenções libertárias do curador. Havia, também no terceiro andar, 16 vídeos que registravam diversas performances de Marina Abramovic entre 1975 e 2002. Cada uma das 16 performances foi apresentada em monitores individuais, agrupados lado a lado e ligados simultaneamente. Essa videoinstalação despertou o interesse histórico pelo trabalho de uma das mais ativas artistas performáticas. Também chamavam a atenção duas obras de Sophie Calle: uma de 1981 e outra de 2007. Ela sintetizou uma das grandes preocupações dos artistas presentes nesta Bienal: a união entre arte visual e escrita. Seu autorretrato compõe-se também de texto e o *livro da artista* tem a participação do escritor Paul Auster. A escrita,

para Calle, define um momento da vida, um sopro, uma conexão, uma memória. Apenas como exemplo: a obra da brasileira Rivane Neuenschwander usava máquina de escrever e papel. A obra-chave do tema “Em vivo contato”, porém, foi o tobogã imaginado pelo artista belga Carsten Höller, que desce do terceiro andar até o térreo, onde estava localizada a praça idealizada por Mesquita. No fim do último andar está a entrada do tobogã que nos leva de volta à praça, onde iniciamos o percurso. Como disse o curador, o local foi idealizado “como um espaço de convívio social no tempo presente” (MESQUITA, 2008, p. 7). Dali retornamos ao terminar a visita dos três andares.

## 10. Só a Bienal é capaz disso

Uma das experiências mais marcantes foi contemplar um grupo de crianças brincando com as esculturas de Anish Kapoor, na 23ª Bienal, em 1996. Essa imagem trouxe à memória as experiências com o imã de Abraão Palatnik e os fios de náilon que estavam na sala de Mira Schendel, além de todas as obras interativas presentes na 10ª edição. Foi a primeira vez que este ensaísta viu uma obra de Kapoor ao vivo, e não através de reproduções em livros. A próxima vez será apenas quando esse importante artista contemporâneo voltar para alguma nova edição da Bienal. Vida longa, portanto, a essa feira, a esse parque de diversões, a esse megaevento.

## 11. De volta à 10ª

Em 1969, o homem chegou à Lua. Francisco Matarazzo Sobrinho (1969, p. 13), chamado de Ciccillo, não esqueceu o fato e escreveu na apresentação do catálogo da 10ª Bienal: “Extraordinário, este ano de 1969! Pela primeira vez o homem realizou o sonho há tanto alimentado...”. Na verdade, Ciccillo buscava uma metáfora para amenizar tanta confusão. Por isso, acrescentou: “É então na coincidência de acontecimentos transcendentais para o futuro humano, para o progresso e para a paz, que neste mesmo 1969, inauguramos esta X Bienal de São Paulo”. O presidente também incluía nesta frase a associação entre tecnologia e arte, mas, sabemos, o objetivo era outro. Mais adiante agradecia “a todos que deliberaram trazer aqui, *sem restrições de qualquer natureza*, os esforços de sua inapreciável contribuição, a todos consignamos o agradecimento emocionado, pela *compreensão* e a inteligência de que se revestiram nesta conduta” (SOBRINHO, 1969, p. 13, grifos meus). Ciccillo

conseguiu concretizar uma Bienal possível, por isto se dirigiu aos “homens e mulheres de todas as ideologias, raças e credos [...]. Jamais estivemos a serviço de exclusivismos ou de grupos”. Nesses anos de chumbo, de tomadas de partido, de violências e de polêmicas ideológicas, a “Apresentação” do catálogo se encerrava deste jeito: “E que esta demonstração sirva à causa maior da liberdade e da dignidade na convivência entre os homens”. Aqui cabe outra pergunta moral: a arte poderia mudar aquele estado de coisas?

## 12. A 28ª, novamente

Retornamos a 28ª edição da Bienal de São Paulo. As críticas, no fundo, se dirigem ao trabalho do curador. Que seja assim. O papel da Bienal em apresentar novos artistas e novas práticas artísticas a um público novo ainda é valorizado. O que parece ser questionada é a noção do “curador como autor” (ou o “curador-artista”). Qual seria então a contrapartida? Uma abordagem coletiva, com vários núcleos curados individualmente? Nas edições anteriores era mais ou menos assim, com uma comissão organizadora alinhavando as diversas opiniões.

As críticas, portanto, não são dirigidas, de forma geral, ao curador da 28ª, mas aos papéis (assim no plural) que os curadores assumiram nos últimos anos. Para Lisbeth Rebollo Gonçalves (2008, p. 49), a exposição de arte é tanto o lugar por excelência de comunicação entre a obra e o público quanto um espaço para o exercício da crítica. Crítica de arte é compreendida por Gonçalves como *interpretação*. Por isso, ela (2008, p. 48) completa: “Daí considero que uma nova forma de crítica de arte aparece através do trabalho do curador. Esse trabalho de crítica constrói uma interpretação que não segue o modelo de avaliação no sentido de valoração, mas sim que constrói um espaço de experiência”. A formação humanística desse profissional, não só em história da arte, o capacita para essa *interpretação*. Para Gonçalves (2008, p. 48), o discurso crítico do curador “é a presença mais forte, talvez, na comunicação cultural a influir na opinião pública”. Há, neste caso, não só a exposição, mas o texto ensaístico publicado no catálogo. Ambos, exposição e catálogo, se convertem, assim, “em espaços fundamentais da comunicação no campo da arte”.

Para Gonçalves (2008, p. 50), portanto, o discurso da crítica de arte se transforma em discurso prático quando se organiza uma exposição. Tal exposição, obviamente, é construída para um receptor. Os curadores, assim, “são mediadores da produção artística para apreciação e para a experiência estética, por via das quais se promove também uma situação social”. Eis a chave para se entender os argumentos de Gonçalves (2008, p. 50): “A mostra é um espaço libertário para o espectador aproximar-se do mundo das artes e interagir com a história do seu tempo, a partir de sua própria experiência de vida”. Sendo assim, toda a complexidade que envolve o trabalho do curador sugere a existência de um fundamento ético nessa ação crítica.

Parece ser esta a questão que envolve as críticas ao trabalho do curador Ivo Mesquita na organização da 28ª Bienal. Seu esforço partiu de uma boa ideia: a construção de um espaço social e libertário. Os espectadores podem e devem participar da discussão. Toda exposição – e os curadores sabem disso – existe em função do diálogo entre receptor e obra de arte. Como sujeitos da experiência estética, devemos mostrar quando os objetivos são ou não atingidos, pois é nessa interação entre espectador, obra e curador que tudo acontece.

### **13. Obstáculos, sempre**

A participação brasileira da 10ª Bienal teve a exposição organizada pelo Júri de Seleção, do qual Mário Schenberg fazia parte. Tentou-se criar algumas Salas Especiais: a Sala de Concretismo e Neoconcretismo, a Sala de Arte Mágica, Fantástica e Surrealista e a Sala de Arte e Tecnologia. Marc Bercowitz (1969, p. 33), também participante do Júri, escreveu no catálogo que apresentava a exposição brasileira: “Acredito que nunca um Júri de Seleção da Bienal de São Paulo teve que enfrentar obstáculos e problemas iguais aos da X Bienal. Obstáculos e problemas das mais diversas espécies”. A tentativa, apesar de tudo, foi fazer um recorte possível das artes plásticas no Brasil, principalmente contemporânea. Para o fruidor mirim deste ensaio o objetivo foi atingido. Tal prazer estético, talvez, lance luz sobre as perguntas morais descritas acima.

Não por acaso, quem apresentou, no catálogo, a “Sala Novos Valores” foi Mário Schenberg. O júri optou por solicitar à Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo a realização de uma Sala Especial de Novos Valores. Assim, foram incluídos mais 30 artistas, “na maioria com

menos de 30 anos de idade, alguns já tendo exposto na IX Bienal”, escreveu o crítico (SCHENBERG, 1969, p. 44). Além disso, o júri espalhou jovens artistas em outras salas. Schenberg (1969, p. 44) os elogiou: “É, sobretudo, encorajador o fato de que as tendências dos novos da X Bienal são em geral diferentes das que se revelaram nas duas Bienais precedentes. Cabe destacar o domínio bem mais seguro das técnicas e dos materiais pelos jovens da X Bienal, em relação à IX”. Schenberg percebeu uma reorientação em gestação, que marcaria a arte brasileira dos anos de 1970. O crítico acreditava num futuro diferente do apresentado nos anos de 1960. Para ele, esta Bienal indicaria essa tendência.

Participaram dessa Sala, entre outros, José Roberto Aguiar, Carmela Gross, Antonio Peticov e Gilberto Salvador, o que demonstrou ter sido uma boa ideia. A novidade, no entanto, se perdeu nas muitas polarizações que definiram a edição. O crítico Hilton Kramer, do jornal *New York Times*, citado no artigo da revista *Realidade* (LOBO, 1969, p. 113), afirmou que “a grande quantidade de arte brasileira na Bienal é evidentemente imitativa e amadorística, sem raízes firmes a não ser na moda”. É preciso não esquecer, no entanto, que falamos de um “Festival de Artes”, como escreveu Ciccillo (1969, p. 13) na apresentação do catálogo; e quando falamos de uma exposição tão ampla, é preciso ser surpreendido pelos detalhes. Nada como escrever com uma distância segura de tempo, quando se pode falar sobre aquilo que não se percebeu no calor da hora. No entanto, é preciso respeitar quem coloca a cara para apanhar no olho do furacão. Caso contrário, escreveríamos apenas sobre artistas que já morreram. Eles não teriam como mudar de rota e desafiar nossas interpretações. Nada, portanto, como a segurança do porto. Mário Schenberg, porém, preferiu a insegurança dos caminhos tortuosos.

#### 14. Mário Schenberg

Haroldo de Campos escreveu um poema para Mário Schenberg. A certa altura, o poeta afirma que “na estante de Mário/ física e poesia coexistem”. Em entrevista publicada no livro *Mário Schenberg: entre-vistas*, o físico Paulo de Tarso Muzi responde a uma pergunta sobre Schenberg como crítico de arte:

A criação artística é uma coisa mais complexa do que a criação científica. [...] Lembro-me que numa exposição de Takaoka, o Prof. Schenberg dizia como ele, físico, fazia uma leitura do artista. Ele conseguia aclarar determinado universo, determinadas situações, que passavam despercebidas para o próprio artista (SCHENBERG, 1984, p. 28).

Em outro livro, dedicado ao crítico-físico, *Voar também é com os homens: o pensamento de Mário Schenberg*, o autor José Luiz Goldfarb (1994, p. 126) se pergunta: “Como foi que um físico, afeito à abstração, uma pessoa acostumada a objetos imateriais e invisíveis, campos e partículas elementares, pôde se interessar profundamente pelo material e colorido mundo das artes?”. A resposta de Goldfarb converge para a dificuldade de determinados intelectuais em separar arte da ciência. A diferença é apenas de tom, já que ambas são atividades criativas.

Schenberg não se considerava um crítico ou teórico da arte, mas alguém que sempre foi escolhido pelos artistas, como, por exemplo, no caso da X Bienal. Segundo Goldfarb (1994, p. 128), o que o diferenciava era sua capacidade de *observar* a criação artística: “Sua leitura da obra de arte era sempre a procura de sinais que revelassem compreensões de processos profundamente enraizados na realidade”. Isto ocorria após uma experiência de profunda introspecção com a obra. Se o cientista conseguia explicar “os objetos da percepção através das linguagens lógico-matemáticas, na arte está presente essa transfiguração do dado imediato do sensível para uma rede de significados abstratos” (GOLDFARB, 1994, p. 129). Na crítica, Schenberg extrapola o discurso linear, conseguindo compreender abstratamente significados artísticos difíceis de explicar. No caso da X Bienal, o crítico conseguiu interferir diretamente na realização da exposição, unindo o pensamento prático do cientista ao repertório conceitual do estudioso da arte.

No livro *Diálogos com Mário Schenberg*, o crítico conta que, em 1938, saiu do Brasil para trabalhar e estudar na Europa na companhia de Enrico Fermi e outros físicos importantes da época. “Foi nessa viagem à Europa, nesse período de 38, que comecei a me interessar muito pela arte. Começou na Itália, onde havia muita coisa para ser vista, depois na Suíça, onde fui muito a museus, e mais tarde em Paris e Bélgica, onde havia toda a arte flamenga” (SCHENBERG, 1985, p. 29). Desde então, sempre que viajava, Schenberg aproveitava para

visitar coleções locais. Daí seu grande conhecimento sobre arte oriental, por exemplo. Daí, também, sua capacidade em associar Chartres e arte oriental, arte contemporânea e arte primitiva.

Schenberg (1988, p. 9), já em 1944, escrevendo sobre Volpi, afirmava que “pela primeira vez o público poderá apreciar devidamente o valor da nova escola paulista, através de seu maior expoente”. Aponta, também, nessa série, a procura por uma pureza do tom, tema tão caro aos trabalhos posteriores do artista. Brilhantes, também, são as análises das obras de Lygia Clark e Mira Schendel. Em Mira, destaca o caráter reflexivo de seu trabalho: “Há certamente um paralelismo ou correlação entre o desenvolvimento de sua expressão artística e a evolução de suas afinidades filosóficas”. Em 1964, a artista “parece estar numa fase bergsoniana com tendências Zen” (SCHENBERG, 1988, p. 23). Assim era seu jeito de fazer associações. Em Lygia Clark, Schenberg destaca as experiências novas em arte e sua sensibilidade em captar uma tendência na sociedade para novidades. Elogia o caráter original de Lygia Clark desde a série *Bichos* até o pioneirismo de sua arte participativa.

Em texto de agosto de 1969, Schenberg (1988, p. 201) procura explicar as intenções e as dificuldades em montar a X Bienal: “Na escolha dos 25 convidados regulamentares foi adotado na medida do possível o critério de máxima contemporaneidade e não apenas de qualidade”. Porém, aconteceram muitas recusas por causa do tempo e por causa do movimento de contestação à Bienal. O número de convidados acabou ficando abaixo dos 25, daí a importância dos novos artistas selecionados. Schenberg (1988, p. 201) reconhece que a “predominância dos jovens tornou-se um dos aspectos mais característicos da representação brasileira na X Bienal”. Mesmo assim, só foi possível organizar duas salas especiais, das quatro que o júri havia solicitado. Ficaram de fora a Sala de Arte Concreta e Neoconcreta, bem como a Sala “Etapas”, onde seria a mostra da evolução da arte brasileira desde 1922. Segundo Schenberg (1988, p. 202), essa sala “não pôde também ser realizada pela impossibilidade de conseguir a participação de todos os artistas indispensáveis”. Mesmo assim, otimista, o crítico aponta pontos positivos na participação brasileira: as novas formas de expressão (“arte conceitual, sonorização, arte tátil etc.”); o uso de novos materiais (“plásticos, couro etc.”); o uso crescente de “meios elétricos e eletrônicos”; as novas experiências com a gravura e o desenvolvimento da participação do espectador. Essas tendências, já apontadas no texto do catálogo, confirmaram-se nos anos de 1970.



Não foi pouco. Reafirmamos: foi uma Bienal possível, “realizada em condições especialmente difíceis”, segundo palavras de Schenberg (1988, p. 201). Nada, porém, foi percebido pelos vários grupos de escolares que passaram pelo pavilhão da Bienal. Para um, em especial, foi a exposição mais bela de todas que já viu.

Ivo Mesquita, o curador da 28ª edição, talvez tenha a mesma relação afetiva com a Bienal. Ainda jovem trabalhou como monitor na 10ª.

## 15. Os dois Mários

Em contraponto a Mário Schenberg, Mário Pedrosa (1995, p. 273-274) escreveu uma dura (e irônica) crítica à 10ª Bienal:

O tabu do “não me toques” é afinal abandonado. E os espectadores em massa enfim compreendem, e aceitam, o convite e participação. A vanguarda do público, isto é, as crianças, não se retém mais. Mexem por toda parte e adoram. Os adultos, ou a retaguarda, os seguem. O resultado é uma destruição total ou quase uma alegria contagiosa (PEDROSA, 1995, p. 273-274).

Dias após a abertura, não havia mais obras intactas, afirmou o crítico (1995, p. 274), pois “o público ou o povo, em tudo em que se mete em massa, e com prazer, é em si mesmo bárbaro, condições aliás, *sine qua non* para todas as grandes iniciativas. Como as crianças, ele só aprende destruindo”. A crítica mais dura, no entanto, é dirigida ao próprio Schenberg:

Nas salas brasileiras, para as quais um júri da seleção de missionário, sob a ascendência de Mário Schenberg, deixou passar tudo, o bom e o mau, o achado e o inacabado, bastando para tanto que algum embrião de ideia despontasse, as geringonças montadas, muitas delas a duras penas, não resistiram ao contato, ao bulir do espectador. Ao fim do certame, só havia ruínas, destroços, principalmente no pavilhão brasileiro. E não se sabia se ali tinha havido um dia de maravilhosa festa ou uma feroz batalha de vândalos. O povo consagra a arte nova (PEDROSA, 1995, p. 274).

Para Schenberg, apesar de tudo, valeu a pena. Para Pedrosa (1995, p. 274), “a X Bienal foi uma paródia das outras, mas triste e insignificante”. No meio de tudo isto, o personagem mirim deste ensaio ainda tem boas recordações daquela exposição. Sua apreciação da 10ª foi sem conceitos, sem interesses e sem qualquer finalidade, como queria Kant. Não teve

aula naquela tarde chuvosa de primavera, mas aprendeu a lição que marcou sua vida. Qual foi essa lição? A resposta, entendeu já adulto, está na frase de Arthur Schopenhauer que abre este ensaio. Voltou para casa feliz.

## **16. No entanto, ela continua**

Antes do fim, cabe o balanço de Aracy Amaral (1983, p. 155), realizado também no calor da hora, e escrito logo após a 10ª: “A Bienal fechou. A mostra acabou e a continuidade de sua existência está afirmada”. Em meio a tantas lutas, frustrações e desilusões, o público ficou sem saber o que se passou antes, durante e depois. Encontramos as exposições já prontas. O personagem mirim não conheceu Lygia Clark ou Hélio Oiticica nesse dia, mas ficou feliz em conhecer Mira Schendel, Josef Albers, Almir Mavignier, Abraão Palatnik e outros. Nesse caso, o viés político encobriu o lado cultural e principal da Bienal. Amaral sintetiza o maior drama moral desta edição:

Fosse ou não total o boicote, estivesse ou não o público consciente das claras omissões de artistas conhecidos, tratou-se de um momento sério para os artistas – brasileiros, bem como estrangeiros –, no sentido de se chegar a uma posição. De certa maneira, foram impelidos a uma decisão, que nem sempre é fácil de tomar (AMARAL, 1983, p. 15).

A torcida, agora, depois de tantos anos, é que nenhum artista tenha que tomar decisões desse tipo. Que as circunstâncias históricas que envolveram a 10ª edição não se repitam mais; que a Bienal continue sendo um dos mais importantes eventos culturais do país, esperado com ansiedade por uma geração de espectadores a cada dois anos.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. **Arte para quê**: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- AMARAL, Aracy. O boicote à X Bienal: extensão e significado. *In: Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983. p. 155-159.
- AMARANTE, Leonor. **As Bienais de São Paulo, 1951-1987**. São Paulo: Projeto Editores Associados, 1989.
- BERCOWITZ, Marc. **Catálogo da X Bienal de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo, 1969.
- DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DANTO, Arthur. As novas feiras. Entrevista a Felipe Chaimovich. **Folha de S.Paulo**, 20 maio 2001. Caderno especial “Bienal 50 Anos”.
- GOLDFARB, José Luiz. **Voar também é com os pássaros**: o pensamento de Mário Schenberg. São Paulo: Edusp, 1994.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Exposição e Crítica – Um enfoque em duas direções. *In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Veronica (org.). Arte, crítica e mundialização*. São Paulo: Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008. p. 45-55.
- LOBO, Luiz. Este elefante chamado Bienal. **Revista Realidade**, São Paulo: Ed. Abril, ago. 1969.
- MATARAZZO SOBRINHO, Francisco. **Catálogo da X Bienal de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo, 1969.
- MESQUITA, Ivo. **Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo, 24 out. 2008.
- MESQUITA, Ivo.; COHEN, Ana Paula. Introdução. *In: GUIA da exposição “Em vivo contato”. 28ª Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008. p. 17-27.
- PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. *In: ARANTES, Otília (org.). Política das Artes*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 217-284.
- SCHENBERG, Mário. **Catálogo da X Bienal de São Paulo**. Fundação Bienal de São Paulo, 1969.
- SCHENBERG, Mário. **Diálogos com Mário Schenberg**. Coordenação Geral de Lourdes Cedran. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1985.

SCHENBERG, Mário. **Mário Schenberg: Entre-Vistas**. Organização de Gita K. Guinsburg e José Luiz Goldfarb. São Paulo: Perspectiva, 1984.

SCHENBERG, Mário. **Pensando a Arte**. São Paulo: Nova Stella Editorial, 1988.

pós: