



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

JULIANA CLOSEL MIRALDI

**A ARTE DISPUTA A BIENAL DE SÃO PAULO:
as condições de produção do gosto artístico
dominante**

**CAMPINAS
2020**

JULIANA CLOSEL MIRALDI

**A ARTE DISPUTA A BIENAL DE SÃO PAULO:
as condições de produção do gosto artístico
dominante**

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Orientador: PROF. DR. RENATO JOSÉ PINTO ORTIZ

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À
VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA
PELA ALUNA JULIANA CLOSEL
MIRALDI E ORIENTADA PELO PROF.
DR. RENATO JOSÉ PINTO ORTIZ.

**CAMPINAS
2020**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Paulo Roberto de Oliveira - CRB 8/6272

M672a Miraldi, Juliana Closesel, 1985-
A arte disputa a Bienal de São Paulo : as condições de produção do gosto artístico dominante / Juliana Closesel Miraldi. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Renato José Pinto Ortiz.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Bourdieu, Pierre, 1930-2002. 2. Bienal de São Paulo. 3. Arte. 4. Globalização. 5. Cultura. I. Ortiz, Renato, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The art struggle the São Paulo Biennial : the production conditions of the dominant artistic taste

Palavras-chave em inglês:

São Paulo Biennial

Art

Globalization

Culture

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Doutora em Sociologia

Banca examinadora:

Renato José Pinto Ortiz [Orientador]

Vinicius Pontes Spricigo

Michel Nicolau Netto

Elizabeth Bortolaia Silva

Maria Lucia Bueno Ramos

Data de defesa: 25-09-2020

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-0655-4237>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/9856019189636669>



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

A Comissão Julgadora do trabalho de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 25 de setembro de 2020, considerou a candidata Juliana Closes Miraldi aprovada.

Prof. Dr. Renato José Pinto Ortiz (Presidente da Comissão Examinadora)

Prof. Dr. Michel Nicolau Netto (Unicamp)

Profa. Dra. Elizabeth Bortolaia Silva (Open University)

Profa. Dra. Maria Lucia Bueno Ramos (UFJF)

Prof. Dr. Vinicius Pontes Spricigo (UNIFESP)

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Agradecimento

Agradeço às instituições de ensino e pesquisa que apoiaram esta tese. Agradeço à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em particular ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), ao Programa de Pós Graduação em Sociologia, aos seus docentes e funcionários, por fornecerem condições estruturais e intelectuais para a realização deste trabalho. Sou grata também à Fundação Bial de São Paulo, sobretudo aos profissionais do Arquivo Bial pela receptividade e competência com que auxiliaram minha pesquisa. Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001 pelo apoio financeiro. Acrescento meus agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo suporte financeiro, científico e técnico administrativo para a realização desta tese no país (processo nº 2015/11112-0) e no exterior (processo 2017/14984-3) através da Bolsa Estágio de Pesquisa no Exterior (BEPE).

Junto com o suporte institucional - indiscutivelmente indispensável - , foi determinante para a execução desta tese o estímulo e a confiança que recebi de profissionais, amigos, familiares e colegas que percorreram ao meu lado esta jornada.

Dentre os muitos encontros que a pesquisa acadêmica me proporcionou, sou especialmente grata à orientação do Prof. Dr. Renato Ortiz. Este desempenhou para minha formação intelectual o papel de verdadeiro mestre, me ensinando, com a sabedoria de quem estimula o outro a refletir, a trilhar o caminho da pesquisa sociológica de modo a apreciar seus desafios e descobertas.

Além de contar com a orientação de Renato Ortiz, agradeço a oportunidade de ser supervisionada pela Profa. Dra. Elizabeth Silva durante o intercâmbio de BEPE realizado na Open University (UK). A generosidade com que me recebeu e a disposição que demonstrou para ler, criticar e orientar os resultados preliminares desta pesquisa me ensinaram muito mais do que aquilo que estava sendo posto em questão nas discussões. Foi inspirador observar sua postura ética na condução do trabalho intelectual.

Igualmente determinante para minha formação sociológica foram as contribuições do Prof. Dr. Michel Nicolau Netto a quem agradeço, pois mesmo sem um vínculo formal com esta pesquisa, foi por muitas vezes também seu orientador e

tornou-se ao longo desses anos um dos grandes exemplos de professor e pesquisador que tive a felicidade de conhecer na minha formação intelectual.

Aos docentes que fizeram parte das bancas de qualificação e defesa Profa. Dra. Iara Lis Schiavinatto, Prof. Dr. Michel Nicolau Netto, Profa. Dra. Elizabeth Silva, Profa. Dra. Maria Lucia Bueno e Prof. Dr. Vinicius Spricigo eu agradeço a leitura atenta e as críticas acertadas que elucidaram problemas e encaminharam soluções. Além das contribuições que diretas deram para esta tese, agradeço por me abrirem os olhos para novos problemas de pesquisa.

Gostaria também de agradecer aos intelectuais e amigos que foram durante esses anos meus leitores: Diego Lanciote, Laura Luedy, Camila Teixeira, Fábio Ribeiro, Jéssica Valmorbida, Henrique Grimaldi e Júlia Abdalla.

Sem dúvidas, uma análise sociológica de longa duração temporal como esta não teria sido possível sem o trabalho de muitos pesquisadores que antes de mim se dedicaram ao estudo da Fundação Bienal. Agradeço a estes intelectuais pela competência e cuidado documental que me permitiram desenvolver esta tese. Deixo meu agradecimento especial a Luciara Ribeiro, pois sua pesquisa e suas aulas foram a inspiração e a força necessárias para meus últimos meses de doutorado.

Devo muito da qualidade desse trabalho ao Grupo de Estudos em Bourdieu da Unicamp (GEBU), um espaço intelectualmente estimulante no qual os investimentos e esforços individuais caminham na direção da produção de um modo mais coletivo e colaborativo de conhecimento. Agradeço ao professor coordenador do grupo Michel Nicolau Netto por estimular essa forma de trabalho e aos pesquisadores participantes que tornam essa dinâmica possível: Raphael Silveiras, Luã Ferreira Leal, Mariana Martinelli, Talitha Ferreira, Bárbara Ábili, Carolina Assunção, Catarina D'Angelo, João Fernando Vieira Santos, Bruna Bimbatti, Lupercio Zampieri, Gustavo Sousa Vieira, Fábio Rodrigues Ribeiro, Jéssica Januario, Michael dos Santos, Henrique Grimaldi, além dos companheiros que estiveram ou passaram pelo GEBU.

Além disso, o ambiente acadêmico possibilitou encontros com amigos e colegas que se tornaram parte desse trabalho pelo apoio intelectual e afetivo que me deram. Agradeço à Camila Teixeira por embarcar com entusiasmo nas discussões sobre arte e política. Agradeço ao Thiago Vilella e a Bárbara Pires pelas trocas e parcerias na sociologia e na arte (ou no entre). Ao Guilherme Figueiredo dos Santos Ivo - em memória - agradeço pelos diálogos sobre campo, tradução e linguagem. Agradeço ao Henrique Grimaldi que chegou para mim como que pintando de claro-

escuro o mundo da arte. Agradeço em especial a Júlia Abdalla por nossos “skypes coercitivos”, um método nada ortodoxo, mas bastante eficaz que tornou o cotidiano da escrita menos solitário e mais divertido.

Aos amigos que acompanharam esse processo com paciência e carinho eu agradeço: João Giani, meu irmão de vida; Leonardo Moraes, Yuri Moraes e Lua Aimê Moraes pela sintonia do (a)mar; Matheus Pasquali e Giulia Raimond por Mercury transatlântico; Eduardo Djanikian pelo economês; Christian Tatsch pela ciganagem, Pedro Andrade pelo violão e Rafael Godoi por tantos Orfeus.

Agradeço ao lar dessa tese, a casa-família Velha Senhora, aos seus (ex)moradores pelo espaço compartilhado e pela troca cotidiana: Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Muller, Fábio Nolasco, Laura Luedy, João Rampim, Natália Costa Rugnitz, Catarina Rossi, Jéssica Valmorbidia, Henrique Grimaldi, especialmente à Maria Fernanda Novo que esteve ao meu lado todos estes anos.

Ao Diego Lanciote eu agradeço por seguirmos de mãos dadas, neste encontro singular que me dá coragem para ousar a amparo quando o passo é demasiado longo.

Agradeço à minha família Newton José Miraldi, Silvana Closes Miraldi, Samanta Closes Miraldi, Ana Beatriz Closes Miraldi e Hélio Fernando Closes por terem sido implacáveis no apoio e afeto que demonstraram todos esses anos. Há aquilo que não cabe agradecimento, talvez este seja o caso. Como símbolo do meu reconhecimento por toda trajetória de luta que vocês tiveram para me dar as melhores condições educacionais que dispunham, esta tese é para vocês.

Resumo

Esta pesquisa analisa como se estabelecem as condições de produção das Bienais de São Paulo ao longo de sua história e qual sua configuração contemporânea. Compreendendo-a na qualidade de evento, periódico e constante, observamos que a Bienal aparece como efeito objetivo da disputa de poder entre agentes advindos de diferentes campos sociais e do Estado e produz na ordem do discurso a legitimação daquilo que é selecionado pelos agentes envolvidos na disputa como a boa arte contemporânea em cada momento histórico. A fim de identificar como a Bienal acumula tal poder, articulamos nesta tese a investigação sobre a história da instituição com uma análise do desenvolvimento do campo das artes visuais no país, observando as diferentes posições ocupadas pela arte nacional no cenário global. Com isso, explicitamos as relações de poder e os modos de operação que forjam o gosto artístico dominante como um capital de distinção social e apresentamos a Bienal paulista como seu artífice.

Palavras-Chave: Bienal de São Paulo; campo da arte; gosto artístico; globalização; distinção social.

Abstract

This research analyzes how the conditions of production of the São Paulo Biennial were established throughout its history and its current configuration. Understood as a periodic, constant event, we propose that the Biennial appears as an objective effect of the power struggle between agents from several different social fields, and from the State. It produces, in the order of discourse, the legitimacy of what is selected by those agents involved in the struggle as good contemporary art in each historical moment. In order to identify how the Biennial can accumulate such power, we articulate in this dissertation an investigation about the history of the institution with an analysis of the development of the field of visual arts in Brazil, taking note of the various positions occupied by Brazilian art in the global landscape. This allows us to unveil the power relations and modes of operation that shape the dominant artistic taste as a capital of social distinction, and to present the São Paulo Biennial as its producer.

Keywords: São Paulo Biennial; art field; artistic taste; globalization; social distinction.

Lista de Abreviaturas

ABCA	Associação Brasileira de Críticos de Arte
ABACT	Associação Brasileira de Arte Contemporânea
AIA	Associação Internacional Americana
AIAP	Associação Internacional de Artistas Plásticos
AHWS	Arquivo Histórico Wanda Svevo
APBA	Associação Paulista de Belas Artes
BF	Biennial Foundation
BIE	Bureau International des Expositions
CAC	Conselho de Arte e Cultura
CAP	Comissão de Artes Plásticas
COI	Comitê Olímpico Internacional
FB	Fundação Bienal de São Paulo
FIFA	Federação Internacional de Futebol Associação
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MinC	Ministério da Cultura
MoMa	Museum of Modern Art

Lista de Tabelas

Tabela 1. Repartição geográfica dos maiores colecionadores do mundo (1995-2015)	119
Tabela 2. Comparação entre custo em cruzeiro e reais das primeiras bienais.....	182
Tabela 3. Número de Bienais por país	263
Tabela 4. Período de criação das bienais por países	264
Tabela 5. N° de bienais criadas por década (1950' - 2010').....	265

Sumário

Introdução.....	14
Notas de pesquisa.....	25
A construção do objeto sociológico.....	25
A bibliografia acadêmica sobre a Bienal de São Paulo.....	27
Pesquisa no Arquivo Bienal.....	30
Capítulo 1. O campo da arte.....	34
1. O desenvolvimento do campo da arte.....	35
2. A centralidade da França no campo da arte.....	55
3. O campo da arte no Brasil.....	59
Capítulo 2. Megaeventos: um modelo de produção simbólica da política-econômica.....	82
1. Modelo dos megaeventos.....	83
2. A autonomização e o controle da reprodução.....	101
3. A geopolítica das Bienais: o mapa mundi da arte.....	108
Capítulo 3. A história da Bienal de São Paulo.....	130
1. A gênese da Bienal.....	134
2. A Bienal do MAM-SP.....	143
3. A Bienal na Ditadura.....	165
4. Bienal: uma empresa nacional.....	189
5. Bienal no século XXI: uma instituição em processo de globalização.....	211
Capítulo 4. Bienal de São Paulo e a produção legitimada da arte e do gosto artístico no Brasil.....	230
1. A arte produzida pela Bienal de São Paulo.....	232
1.1. Concentração, universalização e distribuição: Bienal de São Paulo, artífice do campo da arte.....	238
1.2. Bienal de São Paulo, globalização “avant la lettre”.....	259
2. Com-posição da Bienal e a produção do gosto legitimado: campo da arte, Estado e classes dominantes.....	269
2.1. Articulações e desarticulações na com-posição da Bienal de São Paulo.....	271
Considerações Finais.....	279
Referências bibliográficas.....	286
Anexos.....	297
Anexo 1. Presidência. Direção de arte. Bienais.....	297
Anexo 2: Países, artistas, obras e público das Bienais de São Paulo.....	300

Anexo 3. Tabela de Gastos da Bienal de São Paulo (1951-2018)	302
Anexo 4. Legislação para a Cultura, as artes visuais e a Bienal de São Paulo.....	306
Anexo 5. Biografia de Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo)	312
Anexo 6. Tabela de Bienais por país	319

Introdução

Bernard Lahire em um livro publicado recentemente e intitulado *Ceci n'est pas qu'un tableau* (2015) analisa a obra de Nicolas Poussin *La Fuite en Égypte* (1657 - 1658) que desde 2008 pertence ao acervo do Museu de Belas Artes de Lyon. A obra esteve durante três séculos “perdida” e durante muitos anos sua autoria não foi reconhecida, chegando a ser vendida em 1986 por 12 mil euros como uma peça decorativa; até que em 2007 foi adquirida por 17 milhões de euros. A história da obra é fascinante, mas não é muito diferente de tantas outras obras de arte que depois de anos nas sombras são resgatadas. Este ato heroico – raro, mas não exclusivo – é um fenômeno emblemático que desperta a curiosidade sociológica. Lahire afirma que ele é a prova de que “o sagrado nunca desapareceu do nosso mundo, mas ele se diferenciou e se transformou ao ponto de se tornar invisível” (LAHIRE, 2015: 529. Trad. nossa). Nos casos de reclassificação simbólica das obras, a eficácia do investimento está diretamente relacionada a invisibilidade do *sacro* nos processos de consagração de modo que este logre produzir, imediatamente, uma dupla valorização: tanto para o objeto (a obra) que segundo a narrativa mítica é finalmente devolvida para o lugar que ela deveras pertence, quanto para o sujeito que teve a capacidade (ou melhor o dom) de identificar seu real valor. Além disso, indiretamente, a reclassificação do sujeito e do objeto tem como efeito reclassificar a própria arte, (re)produzindo e atestando sua posição social de espaço de poder distinto e distintivo.

Nesse sentido, a analogia que Lahire estabelece com uma das pinturas mais conhecidas de Magritte não é casual. De fato, não se trata de uma análise sociológica da tela de Poussin, mas de um estudo sobre tudo aquilo que essa tela pode contar no que diz respeito a “uma antropologia da crença e dos efeitos da crença” (LAHIRE, 2015:9. Trad. nossa). Os títulos – “ceci n'est pas ...” ou “ceci n'est pas que ...” – são estratégias discursivas que por negarem o que afirmam escancaram contradições do real. *Mutatis mutandis*, é o que esta tese se pretende quando propõe um estudo sobre a Bienal de São Paulo. Interessa-nos não apenas as exposições e as obras de arte - ainda que estas sejam primordiais, instigantes e indispensáveis para este trabalho - , mas principalmente o processo de construção de uma forma

específica e *denegada* de poder, que se expressa na forma distintiva de gosto artístico. Nesta tese procuramos, pois, identificar as condições objetivas que fizeram surgir e durar a Bienal de São Paulo, primando suas relações de poder. Nesse sentido, nos chama atenção que, do ponto de vista da sua composição, a Bienal não é produzida exclusivamente pelo campo da arte, mas disputada por agentes e instituições que ocupam posições dominantes no nosso modo de produção, em particular representantes do Estado e do capital privado. A maneira pela qual cada um desses elementos que compõe a instituição se comporta e a quantidade de poder que suas tomadas de posição possuem variam conjuntamente, entretanto, a presença e o investimento desses elementos são uma constante em toda sua história. Este dado nos leva a questionar quais as razões de tanto interesse e nos indica que talvez aquilo que esteja em jogo na produção das bienais pode ter efeitos para além das fronteiras do campo da arte. Assim, seguindo essa estratégia: *ceci n'est pas qu'une biennale*.

Apesar disso, esta é também uma tese sobre bienal e não sobre qualquer bienal, mas sobre uma específica, a Bienal de São Paulo que tem como feito ter sido a segunda bienal criada no mundo - datada de 1951 - , e a primeira em um país fora do eixo artístico internacional. Apenas estas duas informações já seriam suficientes para fazer dela - entre as 256¹ bienais que atualmente existem no mundo - um incontornável na história da produção artística não apenas nacional, mas global. Entretanto, conforme nos aproximamos sociologicamente deste objeto, observamos ainda mais elementos que acusam a sua singularidade e determinam sua potência como instituição artística. Dentre eles está sua capacidade de concentrar forças distintas, produzir e legitimar o gosto artístico dominante e se distribuir nacional e internacionalmente. Por isso, a Bienal é aqui apreendida como um espaço de encontro² entre profissionais da arte, classes economicamente dominantes e o

¹ (Cf: <https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/>, Acesso: agosto de 2020)

² A palavra encontro é uma escolha refletida, pois ela nos remete à tradição materialista que - sem princípio primeiro, sem teleologia, partindo do *toujours déjà donné* - (re)posiciona a tradição de pensadores que pertencem a corrente subterrânea do materialismo de encontro ou, como é também chamado, do materialismo aleatório (LANCIOTE, 2011). O encontro é o efeito da necessidade não teleológica, da aleatoriedade não finalística ainda que seja ela (necessariamente) determinada: “qualquer coisa não pode produzir qualquer coisa, mas só os elementos destinados, graças à sua afinidade, a encontrar-se e a “pegar” uns sobre os outros – é por isso que, em Demócrito e talvez também em Epicuro, os átomos são, ou serão chamados, “enganchados”, ou seja, apropriados a engancharem-se uns após os outros, para toda a eternidade, para sempre, eternamente” (ALTHUSSER, 2005: 26-27).

Estado, no qual suas partes não apenas se justapõem, mas se transformam, conferindo à Bienal efeito estruturante³. Ademais, a convergência de interesses na Bienal pode ser decorrente da capacidade demonstrada pela Bienal de converter espécies de capitais, isto é, fazer o investimento econômico se transformar em capital cultural, ou o investimento político se tornar capital social e, até mesmo o investimento cultural converter-se em capital econômico. Devido a essa condição - transformar um tipo de relação de poder em outro - a Bienal de São Paulo se comporta no espaço social como um banco de capital simbólico⁴. Assim, ela não apenas legitima o gosto artístico dominante, mas tece homologias entre gosto artístico e posições de classe dominantes, o que, com efeito, legitima essas posições.

Além disso, há ainda um segundo elemento que desperta interesse dos setores dominantes pelo modelo expositivo “bienal”: seu funcionamento é baseado na *denegação* do econômico e na afirmação da autonomia artística. Por isso, mais que as feiras de arte - que inegavelmente são hoje um dos grandes eventos do mundo da arte (THORNTON, 2010: 91) - , quando se trata da potencialização do poder simbólico no campo da arte, as bienais são os espaços privilegiados, pois enquanto nas feiras o valor econômico da arte está evidenciado - mesmo com todos os esforços que galeristas e colecionadores despendem para adornar e justificar as cifras milionárias⁵ - nas bienais a *denegação* econômica é basilar. É parte das

³ Nosso raciocínio aqui opera em homologia à produção de subjetividade (*habitus*) na teoria bourdieusiana. Se as estruturas estruturadas produzem *habitus* e estes são uma visão e uma disposição de mundo que, uma vez interiorizada, é naturalizada, na Bienal o encontro entre agentes e instituições distintos - isto é, entre estruturas estruturadas distintas - têm a possibilidade – ao menos lógica - não apenas de modificar seus componentes enquanto estão em interação, mas de estruturar seus *habitus* que são, por definição, duráveis, perpetuando essa modificação para além do momento do encontro.

⁴ Bourdieu atribui ao Estado o papel de atuar como um banco de capital simbólico; entretanto, se observarmos como Wacquant explica as razões que fazem do Estado este espaço de conversão de capitais, veremos que elas podem, ainda que em menor intensidade (poder), ser encontradas na Bienal: “essa reconceitualização do Estado como ‘banco central do capital simbólico, garantidor de todos os atos de autoridade’, situado no baricentro do campo do poder, permite a Bourdieu romper com a visão unitarista do ‘Estado’ como um monólito organizacional e ligar as divisões e lutas internas que ele abriga (...) as forças que cruzam o espaço social” (WACQUANT, 2005: 30).

⁵ Sarah Thornton constrói em *Sete dias no mundo da arte* (2010) - obra que flerta tanto com a rigorosidade teórica das ciências humanas quanto com a fluidez da narrativa literária - as tensões das feiras de arte no que diz respeito ao valor econômico e simbólico das aquisições de obras de arte. Por um lado, com a globalização “o mundo da arte acelerou” e “as feiras de arte têm sido boas para nosso negócio” (2010: 101) conta um editor da *Artforum International* em um estande na *Art Basel*. Neste contexto aparecem os “administradores de fundos de investimento [que] são relativamente novatos no mundo da arte” e geram desconfiança quanto ao real interesse da aquisição “alguns temem que eles podem estar comprando arte como se fossem ações, de modo a obter lucro” (2010: 112). A resposta do campo da arte à força do mercado de arte é instituir novas formas de distinção ancoradas na *denegação* econômica, isto é, formas de mostrar interesse artístico e esconder de modo não muito bem feito - porque é assim mesmo que tem que ser, tornando evidente a intenção de não evidenciar

condições de existência das bienais tornar visível (expor) a consagração e apagar (silenciar) as implicações econômicas dessa consagração, o que faz com que as bienais apareçam como espaços desinteressados. *Denegar* e refratar os lucros econômicos parece ser central para a manutenção dos mercados de bens simbólicos nas sociedades capitalista, na qual a posse de capital econômico⁶ é o principal elemento – mas não o único - que reproduz a desigualdade social⁷. Ocorre, pois, que para que essa desigualdade se faça legítima e se perpetue no tempo, atravessando gerações e apareça como inquestionável - isto é, para que seja poderosa, ao ponto dos muitos dominados não enfrentarem os poucos dominantes - ela precisa ser produzida de outras formas; formas estas que sejam relativamente autônomas ao capital econômico, porém que não deixem de estar conectadas a ele.

É justamente o esforço de compreender como as classes dominantes se mantêm que faz com que Bourdieu produza um sistema teórico que nos permite perceber que a eficácia do poder está na pluralidade coordenada das suas formas. Por isso, a existência dos campos sociais não é contraditória com a estratificação de classes. Quando Bourdieu explica o surgimento de campos sociais como “universos que têm leis fundamentais (...) diferentes, irredutíveis, e que são o lugar de formas específicas de interesse” (BOURDIEU, 2011: 148) ele está salientando que no espaço social a produção de posições dominantes não é feita de maneira unívoca, tendo como único condicionante o econômico, pois “o que faz com que as pessoas corram

e, com isso, lucrar com o desinteresse - o interesse financeiro especulativo - afinal “quem integra o mundo da arte se preocupa em colecionar pelas razões ‘certas’ (...) o amor à arte e o desejo filantrópico de apoiar artistas” (2010: 95). A maneira como os colecionadores são tratados e as práticas que eles precisam ter para serem reconhecidos pelo campo são centrais: tudo se passa como se não importa quanto dinheiro a pessoa que vá comprar tenha, ela precisa ser escolhida pelo galerista. Thornton conta que “na *Art Basel* é raro alguém testemunhar um esforço de venda, mas cada vez mais se ouve algo que passei a reconhecer como um ‘esforço de compra’” (2010: 98) este é entendido pela autora como uma forma do comprador fazer um marketing de si descrevendo suas “‘qualidades únicas’, incluindo obras notáveis em sua coleção, os comitês de aquisição de museus que ele integra, o modo como se compromete a emprestar obras e o fato de que com frequência financia custos de exposições e catálogos” (2010: 98). A mágica desse processo de distinção social justifica-se com o argumento de que os compradores em arte não são intercambiáveis, ao contrário, eles importam - são únicos e especiais - de maneira que não se vende para o primeiro interessado, mas apenas para aqueles que são dignos da obra pois “as reputações dos artistas são aumentadas ou abaladas pelas pessoas que possuem seus trabalhos” (2010: 100).

⁶ Entendemos por capital econômico *forças produtivas*, dinheiro, títulos e bens.

⁷ “Não reconhecer que a economia que a teoria econômica descreve é um caso particular de todo um universo de economias, ou seja, de campos de lutas que diferem tanto pelo que está em jogo e pela escassez que ali se engendram quanto pelas espécies de capital que ali se engajam, impede explicar as formas, os conteúdos e os pontos de aplicação específicos que se encontram assim impostos à busca da maximização dos benefícios específicos e às estratégias bem gerais de otimização (das quais as estratégias econômicas no sentido estrito são uma forma entre outras)” (BOURDIEU, 1980: 85)

e concorram no campo científico não é a mesma coisa que faz com que elas corram e concorram no campo econômico” (BOURDIEU, 2011: 148). Ainda assim, é contra o econômico que esses espaços se produzem, ou melhor, é *denegando* o econômico e o interesse na posição e nas vantagens que o econômico fornece que se constituem as diferentes hierarquias de poder. Ocorre que, por serem produzida tendo como elemento estruturante a negação do econômico, elas engendram necessariamente seu efeito contrário: a sua afirmação. Assim, ao afirmar aquilo que não é, tem-se, como consequência, fazer existir o seu contrário, o que é, de tal modo que investigando esses espaços de poder percebemos que eles não eliminam o poder econômico que estrutura nosso modo de produção, mas o fortalecem, mesmo quando dizem a *ele* “*não*”⁸.

Entretanto, o modo como as posições de poder na Bienal São Paulo se sobredeterminam e são *denegadas* só é eficaz porque aparece sobre a forma despretensiosa do gosto artístico. Este é um dos objetos mais intrigantes para as ciências humanas, pois, apesar dele se apresentar como uma propriedade inerente ao indivíduo e desprovido de razão sociológica, pois definido como natural e inquestionável, é uma das produções sociais que mais tem a nos dizer sobre as dinâmicas de interação social. Sua relação com a produção e manutenção do poder foi explorada pelos mais variados estudos sociológicos (SIMMEL, 2008; VEBLEN,

⁸ Nas artes visuais uma demonstração evidente do poder econômico que habita o campo da arte pode ser atestado pelo crescimento vertiginoso do mercado de arte Conforme descrito no Capítulo 2 entre 2005 e 2018 o valor do mercado de arte mundial quase dobrou: foi de US\$ 35 bilhões para US\$ 67 bilhões. Além disso, é preciso que saibamos que este é o valor que conhecemos, isto é, que está registrado, pois assim como outros espaços - como por exemplo o esporte vide as investigações na FIFA e CBF que tiveram nomes como de José Maria Marin e Ricardo Teixeira como alvos -, na arte são cada vez mais recorrentes as denúncias de corrupção, fraude e lavagem de dinheiro, o que nos sugere que este é um mercado de movimentação muito mais dinheiro do que sabemos. No Brasil, nos últimos vinte anos, casos como de Edemar Cid Ferreira e Bernardo Paes são alguns dos exemplos emblemáticos de como a arte pode ser usada para enriquecimento ilícito. O Governo Federal só tomou uma posição jurídica contra esses crimes em 15 de setembro de 2016 quando o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional pertencente ao então Ministério da Cultura - hoje extinto - promulgou por meio da Portaria nº 396 que no Art. 1º afirma que “pessoas físicas ou jurídicas que comercializem objetos de Antiguidade ou Obras de Arte de Qualquer Natureza, de forma direta ou indireta, inclusive mediante cessão em consignação, importação e exportação, posse em depósito, intermediação de compra ou venda, comércio eletrônico, leilão e feiras ou mercados informais, em caráter permanente ou eventual, de forma principal ou acessória, cumulativamente ou não, devem observar as disposições constantes na presente Portaria, conforme estabelecido na Lei nº 9613, de 1998”. No Art. 2º a Portaria exige que as pessoas que se enquadram no Art. 1º tenham suas “informações atualizadas no Cadastro Nacional de Negociantes de Obras de Arte e Antiguidades / CNART do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional / IPHAN” e, por fim, no Art. nº 4 devem ser registrados por essas pessoas as vendas realizadas que tenham valor igual ou maior que R\$ 10.000,00. (Cf: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/PORTARIA_396_-_2016-09-15_-_DISPOE_SOBRE_PROCEDIMENTOS_SOBRE_COMERCIALIZA%C3%87AO_DE_ANTIGUIDADE_S_E_OBRAS_DE_ARTE.pdf . Acesso: 15 de junho de 2020)

1988; ELIAS, 2001, BOURDIEU, 1979; etc.) e constitui hoje uma longa tradição que nos permitiu avançar na compreensão do modo como ele é produzido e incorporado.

É notório que enquanto o capital econômico pode ser acumulado e perdido com certa rapidez ao longo da vida de um indivíduo, culminando em ascensão e descensão de classe social, o capital simbólico nas suas diversas formas fornece à ordem social maior estabilidade, pois ele está menos nas coisas - nos objetos acumulados - e mais nos sujeitos, isto é, nos seus corpos, nas visões do mundo, nos afetos e, claro, nos seus gostos, o que tende a proporcionar durabilidade e eficácia às posições dominantes⁹. Se a aquisição de capital cultural e social é lenta e gradual, perdê-los não algo que ocorre do dia para a noite. Há uma necessária e poderosa inércia na economia simbólica que Bourdieu identificou com o conceito spinozano de *conatus* (BOURDIEU, 2011: 35), entendido como uma força de perpetuação capaz de manter as coisas como elas são. No caso daquilo que se manifesta como gosto, é possível perceber o quão potente é o *conatus* tanto para fazer com que este gosto exista - o que exige o emprego de muita violência simbólica, vide o tamanho do empreendimento que são as instituições culturais e, no nosso caso, a Bienal -, quanto pela dificuldade de modificar seu sentido (*sens*) - o que se manifesta na dor (até mesmo física) que aflige um indivíduo quando um gosto ou uma visão de mundo tida como algo valorizado por esta pessoa é difamada e desqualificada por outra¹⁰. Por isso, mesmo que o gosto se manifeste subjetivamente, não podemos nos enganar quanto a sua pertinência para os estudos sociológicos. Com a Bienal compreenderemos que o gosto - quando visto do ponto de vista dominante - realiza duas operações que corroboram a reprodução da ordem vigente: ele classifica - no sentido de que impõe uma ordem - e distingue - ou seja, atribui poder distinto a cada elemento disposto na hierarquia. Por isso, parece haver tanto investimento de espaços de poder não artísticos em arte, porque participar dos processos de consagração e produção do gosto artístico é um modo de produzir, legitimar e perpetuar posições de poder no espaço social.

⁹ A monografia de Mariana Martinelli (2017) que tem como objeto de análise sociológica o filme “Que horas ela volta” (2015) de Anna Muylaert explora as condições de manutenção e de mobilidade social ancoradas no capital cultural, considerando a sua capacidade perpetuação e modificações das estruturas de poder mesmo quando as condições econômicas se alteram.

¹⁰ Como disse La Rochefoucauld “nosso amor-próprio suporta menos a condenações dos nossos gostos do que das nossas opiniões” (LA ROCHEFOUCAULD, 1667, apud PULICI & CERBONCINI, 2019: 15).

A magnitude do investimento de Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo¹¹) ao criar o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)¹² e, a partir dele, a Bienal de São Paulo, não pode ser devidamente compreendido se não levarmos em conta o papel desse gosto e a potência da arte como espaço de transformação de relações de poder. O interesse de Ciccillo Matarazzo, tem razões que vão além do interesse artístico, pois envolvem também transformações políticas e econômicas nacionais, as quais corroboraram para que, naquele momento, a cidade de São Paulo se tornasse palco de uma efervescência artística inédita¹³. De modo distinto do que ocorria até meados dos anos 1940 – quando era a tradicional elite agrária nacional que sustentava a arte moderna através de Salões e do consumo privado de obras – o investimento em arte passa desde então a se dar a partir da criação de grandes instituições privadas de caráter personalista, financiadas por um mecenato de origem industrial e majoritariamente estrangeiro imigrante¹⁴. Assim, surgiu em São Paulo uma nova burguesia detentora de capital econômico que encontrou na arte e na cultura meios de acumular capital social e político. As instituições artísticas funcionaram para esses agentes como um bilhete de entrada para os ciclos das chamadas famílias quatrocentonas (TRIGO, 2001) que mesmo em descensão econômica após a queda da bolsa do café, mantiveram posições de prestígio, contatos políticos e sociais¹⁵. Veremos que o debate entre arte figurativa e

¹¹ Nesta tese, seguindo a bibliografia especializada, trataremos Francisco Matarazzo Sobrinho por Ciccillo Matarazzo.

¹² O MAM-SP é inaugurado em 1949 por Ciccillo Matarazzo como um museu de arte pós-impressionista e o primeiro museu paulista a abrigar uma coleção dedicada exclusivamente à arte moderna.

¹³ Além do MAM-SP e da Bienal, nos três últimos anos da década de 1940 foi inaugurado, em 1947, o Museu de Arte de São Paulo (Masp) pelo magnata das comunicações nascido na Paraíba Assis Chateaubriand, o Teatro Brasileiro de Comédia (1948) pelo industrial italiano Franco Zampari e, também em 1948, por Zampari e Ciccillo Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Curiosamente, em todos os casos, as instituições foram erguidas pelas mãos de agentes que não eram tradicionais da elite paulistana; além disso, como diz Pignatari, “eram todos ‘visualistas’, ninguém investiu em música, por exemplo” (PIGNATARI, 2002: 14).

¹⁴ A criação do MAM e do Masp nos surpreende pelo pioneirismo da empreitada, porém, talvez devêssemos dedicar mais esforços para perceber o que não foi possível, o que não deu certo e não angariou recursos econômicos, políticos e sociais necessários para vingar. Um desses casos é o projeto protagonizado por Abdias Nascimento que teve origem em 1950 no 1º Congresso do Negro Brasileiro de construir em São Paulo o Museu de Arte Negra (MAN): “foi um projeto do Teatro Experimental do Negro (TEN [1944]) que se desenvolveu a partir de uma coleção que se manteve sob a guarda pessoal de um dos seus fundadores, Abdias do Nascimento” (CASTRO, 2019: 176). Esta coleção - que, notem, já existia e, portanto, bastava para que o MAN se concretizasse de uma sede - era dividida em três conjuntos de obras: “as obras de Abdias do Nascimento, que têm início na década de 1960; pinturas que fizeram parte do Concurso Cristo da Cor, ocorrido em 1955; e 50 imagens sob a denominação “obras MAN”, que datam em sua grande maioria dos anos 1940 e 1950” (CASTRO, 2019: 180).

¹⁵ “A revolução de 1930 é um fato político dentro de um processo que se iniciou bem antes dessa data e que determinou o fim da hegemonia do grupo cafeeiro, embora o predomínio venha a se estender

arte abstrata que se engendrava no MAM-SP não era apenas uma questão de gosto pessoal e forma estética, mas também expressão da tensão social gerada pelas transformações nas posições dominantes no espaço social nacional.

Construímos esta tese buscando perceber através da Bienal o lugar ocupado pela arte no espaço social. Para tanto, procedemos seguindo um princípio analítico de desconstrução da Bienal de São Paulo. No Capítulo 1 trataremos de um elemento subentendido no nome da exposição que, provavelmente pela importância que detém, é concebido como tão óbvio a ponto de não precisar ser enunciado. Estamos nos referindo a *arte*, pois a Bienal de São Paulo - assim como todas as bienais que não se predicam¹⁶ - é um evento de arte contemporânea. O interessante é notarmos neste silêncio o poder que a obviedade possui, pois ninguém questiona *de que é* a Bienal de São Paulo - afinal, pelo título ela poderia ser de qualquer coisa não é mesmo? Nos parece que esta é a primeira manifestação do poder simbólico que detém a Bienal, pois seu nome atualmente pode não dizer “a respeito do que ela é” e, mesmo assim, fazer com que o espaço social saiba exatamente “o que ela é”. A não-definição quando aceita em silêncio, sem gerar perguntas, é uma prática que testemunha e reforça o reconhecimento do evento e, claro, daquilo que o evento representa, a saber, a arte. Ademais, não estamos falando de arte como um universal. Trata-se da arte - e, dentre as artes, daquela chamada de *artes visuais* - como uma relação de produção específica que é produzida a partir de um momento histórico, ou seja, que possui uma origem e apresenta condições também específicas de funcionamento. Dito de outro modo, a arte que a Bienal expõe e que torna esse modo de exposição não apenas possível, mas também necessário, só existe quando a prática artística está inserida em um campo artístico. O conceito de campo que foi desenvolvido por Pierre Bourdieu não é meramente ilustrativo e não pode ser substituído por qualquer coisa - como, por exemplo, espaço, território, mundo, etc. -, pois ele não se refere apenas a um lugar simbólico de produção, mas a uma lógica de produção, ou seja, Bourdieu constrói um sistema que nos permite identificar as regras que movimentam os corpos sociais a fim de que esse movimento gere relações de poder. Nesse sentido, a arte que analisamos difere-se do chamado objeto estético

por algum tempo (FAUSTO: 1985: 247) (...) Apesar de historicamente o período de hegemonia do grupo ter sido curto, o poder financeiro e político que teve foi de tal ordem que durante várias décadas lhe foi possível viver à sombra de tais privilégios” (TRIGO, 2001: 36).

¹⁶ Quando há predicado não é uma bienal de arte: Bienal do Livro, Bienal do Teatro, Bienal de Arquitetura, etc.

ou do objeto simbolizado, o qual, ao menos pelo que conhecemos através da arqueologia, está presente entre os *Homo sapiens* desde a *Vênus de Hohle Fels* datada de 35 mil anos atrás¹⁷. Essa distinção nos permite perceber que o campo não é imediatamente dado, ao contrário, para que ele exista é preciso que uma série de condições materiais e simbólicas estejam também presentes. Estas condições não estão disponíveis ao mesmo tempo e, muito menos da mesma forma em cada continente, país, cidade, bairro, etc. Por isso, depois do trabalho científico de identificar as estruturas e as regularidades que forjam o campo da arte, uma segunda operação intelectual é imprescindível para o conhecimento sociológico: perceber como esse modelo se localiza ou se *aterra* para utilizar uma expressão de Renato Ortiz (1991). Assim, no Capítulo 1 desconstruiremos a Bienal de [arte] de São Paulo pela perspectiva do campo da arte, demonstrando como este espaço de produção simbólica foi historicamente construído, quais as suas estruturas de funcionamento e quais as singularidades do campo da arte no Brasil.

Localizar a Bienal de São Paulo como *pertencente* ao campo da arte é também uma forma de evidenciar que as bienais são parte de todo um conjunto de atividades relativamente conectadas que tem como efeito conjuntural produzir a arte legítima. Sendo assim, somos estimulados a investigar quais as especificidades desse tipo de evento periódico, isto é, qual(is) papel(is) as bienais desempenham para a arte e o que as difere de outros elementos que estão ali presentes. Sabemos que o campo da arte tem como efeito produzir a arte como um espaço de poder legítimo, entretanto é significativo que a eficácia desse espaço tenha se acentuado conforme aumenta a divisão social do trabalho de produção do valor da arte. As diferentes partes do campo da arte - os museus, as instituições de ensino, o mercado de arte com galerias, feiras de arte e casas de leilões, as revistas especializadas, etc. - têm práticas distintas e por vezes contraditórias, mas que no seu conjunto coordenam-se sem a necessidade de serem guiadas por um maestro de orquestra para que conjuntamente produzam o poder da arte no espaço social. As bienais, no caso, além de serem espaços de encontro periódico entre produções artísticas de diversas partes do globo, o que permite uma visão ampla e selecionada das artes mundiais, têm ainda a capacidade de ventilar o campo da arte, inserindo novos artistas de maneira

¹⁷ O bioantropólogo e arqueólogo Walter Neves afirma que “apenas no Paleolítico Superior que o *Homo sapiens* começou a simbolizar, ou seja, ser capaz de atribuir valores abstratos, ou significado, aos objetos e fenômenos do cotidiano. A arte, por exemplo, começou nesse período” (NEVES, 2013: 41).

controlada, isto é, fazendo com que eles passem pelos processos de legitimação que são exigidos pelos dominantes do campo da arte.

Este caráter de reordenação (controlada, legítima e periódica) do sistema simbólico da arte, nos chama atenção para outro elemento da Bienal de São Paulo: ela é um evento que acontece uma vez a cada dois anos. Este modelo de evento se insere em uma história que atravessa o campo da arte, mas que não começa nem se resume a ele, i.e., a história dos megaeventos. Diante disso, no Capítulo 2 exploramos um novo percurso sociológico, a fim de posicionar a Bienal de São Paulo a partir do seu pertencimento à história dos megaeventos. A importância desta associação é percebermos que a bienal é um modelo de exposição que se estrutura como um encontro de interesses distintos - nacionais e internacionais, advindos tanto do poder público quanto do privado, de setores artísticos, econômicos e político - o que faz com que a produção dessas exposições seja um momento de (re)articulação dessas relações. Além disso, percebemos que esse modelo de megaevento, apesar de ter se originado no século XIX, passa a se replicar intensamente no século XXI, tornando-se uma das estratégias simbólicas de inserção das nações no mundo globalizado.

Nesse sentido, a história da Bienal de São Paulo é singular, pois do ponto de vista da história das bienais, mas também dos processos de globalização, ela é prematura. Não apenas nasce cedo, como nasce em um país que em meados do século XX não fazia parte do roteiro internacional de arte; a Bienal no Brasil é um descentramento no mapa da arte legitimada mundial. Esta característica faz da Bienal de São Paulo um marco na história dos megaeventos artísticos e na história da arte brasileira, tanto no sentido do que ela fez para o fomento e a estabilização do campo da arte nacional quanto para a legitimação da arte brasileira no cenário artístico internacional. A fim de perceber como a cidade de *São Paulo* foi possível como espaço de produção da segunda bienal de arte do mundo e, mais ainda, como a Bienal de São Paulo continuou sendo possível por setenta anos, o Capítulo 3 analisa a história dessa exposição. Amparada pelo trabalho de pesquisadores e especialistas na Bienal de São Paulo e, além disso, por pesquisas no Arquivo Bienal, este capítulo dividiu a história da bienal em cinco momentos: (i) A gênese da Bienal (1946-1950), (ii) A Bienal do MAM-SP (1951-1961), (iii) A Bienal na Ditadura (1962 a 1979), (iv) Bienal: uma empresa nacional (1980-2000) e, por fim, (v) Bienal no século XXI: uma instituição em processo de globalização (2001-). O que mais nos interessou nessa

análise foi compreender a composição da Bienal de São Paulo, ou seja, analisamos a história da Bienal na perspectiva das relações que ela engendrou, tanto no sentido dos acordos quanto das disputas que teceu ao longo desses anos. Observaremos, mediante esse último movimento de posicionamento da Bienal *em* São Paulo, que além dela ser o primeiro megaevento do campo da arte nacional, ela é um espaço de encontro entre agentes e instituições dominantes no espaço social: entre o Estado brasileiro, as classes dominantes locais e os agentes e as instituições artísticas nacionais e internacionais. Ademais, notamos que esses três pilares que estão presentes como invariantes estruturais em todas as edições da Bienal, não ocupam a mesma posição e o mesmo poder ao longo do tempo, ao contrário, eles estabelecem entre si relações de subordinação de tal forma que o modo como se relacionam e o poder que cada um deles manifesta em cada momento histórico produz efeitos distintos para o modo como a Bienal reproduz e legitima o gosto artístico.

Por fim, depois desses três procedimentos analíticos através dos quais ao desconstruímos a Bienal de São Paulo, o último Capítulo da tese tem como objetivo reconstruir a Bienal como objeto sociológico. Entendendo a arte como parte essencial do processo de autonomização da economia simbólica no país, o Capítulo 4 tem como objetivo apresentar três teses a respeito da maneira pela qual a Bienal de São Paulo produz a arte como um espaço legítimo de poder e de distinção social no Brasil. Do ponto de vista da produção artística nacional a Bienal funciona como um artífice do campo da arte, devido a sua capacidade de concentrar, universalizar e distribuir práticas artísticas; estes três movimentos não são sucessivos, mas contemporâneos, constantes e, às vezes imiscuídos e tem como efeito a potencialização da legitimidade da arte, pois aumentam o seu impacto no espaço social. Já do ponto de vista internacional da arte, a Bienal insere no país práticas alinhadas à globalização, antes mesmo da globalização ser o modo dominante de relação entre Estados nacionais, o que possibilitou ao Brasil uma posição na geopolítica da arte distinta daquela que países com condições socioeconômicas similares às suas possuem hoje; entretanto, isso não significa que ele esteja em condições iguais a dos países econômica e artisticamente dominantes de participar dos processos de legitimação - ou que estes tenham perdido o poder que possuíam de determinar e monopolizar o jogo da arte -, mas nos revela algo sobre a dinâmica da diferença na globalização, a saber, que na contemporaneidade a condição de

participação nos espaços de poder é determinada pelo que chamamos de *desigual-diferença*. E, como última tese, do ponto de vista da reprodução da ordem social, uma vez que a Bienal se constitui como um espaço de encontro entre campo da arte, Estado e classes economicamente dominantes, ela se comporta como um banco de capital simbólico, convertendo capitais distintos e, com isso, (re)produzindo a legitimidade das posições dominantes. Com isso, notamos que apesar de ser cada vez menos unívoco, a produção do gosto artístico dominante não perdeu sua força, mas - em aparente contraditoriedade - intensifica seu poder na produção das posições dominantes legítimas.

Talvez essas operações que identificamos na Bienal possam ser compreendidas como modelos ou padrões a serem verificados em outros fenômenos da economia simbólica; segue disso o desejo latente dessa pesquisa de contribuir para os estudos que visam identificar pelas ferramentas da ciência sociológica os modos pelos quais a ordem dominante e, no caso, o modo de produção capitalista se mantém.

Notas de pesquisa

Antes do leitor se deparar com o desenvolvimento do problema sociológico que analisamos, gostaríamos de salientar alguns pontos a respeito das condições materiais e metodológicas que compõem os bastidores da pesquisa. Nosso objetivo não é apenas esclarecer o processo de produção do conhecimento, mas apresentar as posições que tomamos para desenvolvê-lo; compartilhar esses caminhos pode auxiliar os pesquisadores que se interessarem por esse trabalho a apresentarem críticas ao procedimento adotado, de modo a corroborar o aperfeiçoamento do conhecimento sociológico.

A construção do objeto sociológico

Compreendemos que a construção do objeto sociológico é um modo de proceder científico que transforma os fenômenos empíricos em objeto de conhecimento. Na sociologia somos defrontados com um amplo debate epistemológico a fim de estabelecer critérios que distingam o que se entende por *objeto real* daquele denominado de *objeto de conhecimento*. Não é exagero afirmar

que todos os sociólogos em algum momento refletem diretamente sobre esse tema e assumem uma posição a respeito. Durkheim nos fala sobre tratar os fatos sociais como coisas, Weber sugere a ruptura com o realismo ingênuo a fim de produzir relações conceituais entre problemas, já Marx define como percurso da ciência materialista aquele que parte do abstrato representado para o concreto de pensamento. Uma vez que nesta tese nos defrontamos com um objeto - a Bienal de São Paulo - , cuja complexidade está não apenas na duração, mas na multiplicidade de agentes e instituições que a perpassam, assumir uma posição nesse debate e estabelecer critérios que transformassem a Bienal em um objeto científico foi imprescindível. Estes critérios tiveram como suporte epistêmico e metodológico a teoria bourdieusiana, pois é a partir deste lugar que debatemos os temas sociológicos, de modo que a posição do objeto não poderia ser demasiadamente dissonante.

O primeiro problema que devemos enfrentar ao diferenciarmos a Bienal *objeto real* da Bienal *objeto sociológico* se refere a quantidade e a qualidade das informações que recolhemos. Certamente nem todas as informações são válidas e, mais que isso, nem todas possuem o mesmo grau de confiabilidade, contudo o que mais nos interessa nessa condição é perceber que o objeto sociológico não é a somatória das informações produzidas empiricamente, como se conhecimento fosse melhor quanto mais informações nós tivéssemos. Se assim fosse, haveria uma impossibilidade material para a produção de um conhecimento científico, afinal qual o seu limite? Podemos passar toda uma vida recolhendo informações sobre um fenômeno e ainda assim não seria suficiente para a totalização. Ademais, e as informações que não conseguiremos encontrar? Aquelas que se perderam na memória dos que já se foram ou com os documentos extraviados e jogados no lixo. No caso da Bienal, uma instituição tão longínqua pela qual passaram tantas pessoas e sobre a qual tantos registros foram feitos - publicados ou não, com grande ou pequena recepção - como mensurar a relevância de cada item, saber o quê e o quanto é necessário para conhecer esse fenômeno?

Este é um labirinto e no lugar de nos perdermos em seus meandros, optamos por seguir Bourdieu e modificar a posição do problema. O percurso foi guiado pela obra *O ofício do sociólogo* (2007) no qual os autores afirmam que o objeto sociológico “só pode ser definido e ‘construído’ em função de uma *problemática teórica* que permita submeter a uma *interrogação sistemática* os aspectos da realidade colocados em relação entre si pela questão que lhes é formulada”

(BOURDIEU, CHAMBOREDON & PASSERON, 2007: 48. *Grifo nosso*). Com base nisso, partimos da problemática teórica - a saber, as condições de produção da Bienal de São Paulo e sua relação com o gosto artístico dominante - e questionamos os elementos que compõe essa problemática tendo como perspectiva a história da Bienal. O trabalho analítico que realizamos nos três primeiros capítulos cumprem essa função. Depois disso, no último capítulo, a operação de síntese dos resultados obtidos – seguindo o que os autores de *O ofício do sociólogo* designaram como colocar os aspectos da realidade em relação entre si com base na questão que lhe foi formulada – nos permitiu oferecer respostas sobre o(s) *modo(s)*, ou melhor, as *operações* que a Bienal realiza a fim de produzir a arte e o gosto artístico.

Com isso, o trabalho de arquivo e o estudo das fontes acadêmicas que nutriram a construção do objeto sociológico são centrais para produzir as “interrogações sistemáticas” à Bienal. Estes dados estão presentes em toda a tese, mesmo quando não estão explícitos, pois nosso trabalho teve menos o objetivo de tratá-los como fontes de comprovação e mais de mobilizá-los como estímulos que contestassem nossas posições. Por isso, consideramos pertinente apresentar a seguir qual é este material e como ele foi trabalhado.

A bibliografia acadêmica sobre a Bienal de São Paulo

Analisar a história da Bienal de São Paulo durante o tempo delimitado de uma pesquisa de doutorado só foi possível porque contamos com um repertório bibliográfico extenso, produzido de maneira não coordenada ao longo dos últimos vinte anos por pesquisadores de diversas áreas das humanidades, mas sobretudo da história. Estes pesquisadores dedicaram-se, cada um à sua maneira, às edições ou à problemas específicos da Bienal e desenvolveram pesquisa aprofundadas, majoritariamente pautadas em um rigoroso trabalho de investigação em arquivos, sobretudo no Arquivo Histórico Wanda Svevo - também conhecido como Arquivo Histórico ou Arquivo Bienal¹⁸ - e, assim, nos proporcionaram dados confiáveis e detalhados que nos permitiram inquirir e analisar a história da Bienal com uma precisão e rigor que, sem eles, não teríamos condições de fazê-lo.

¹⁸ Nesta tese utilizaremos o nome Arquivo Bienal.

Dos trabalhos que percorrem a história da instituição, a principal referência para esta tese é sem dúvidas a obra de Francisco Alambert e Polyana Canhête intitulada *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores* (2004). Este estudo foi o primeiro a analisar de maneira crítica a história social da Bienal paulista¹⁹. Na obra, Alambert e Canhête iniciam a história da Bienal anos antes da sua primeira edição, mostrando quais eram as condições de produção da arte nacional antes dos anos 1950 e terminam a análise da Bienal na virada do século XXI; eles exploram estes cinquenta anos da exposição trazendo à tona problemas políticos, econômicos e, sobretudo, artísticos que atravessaram a produção e a recepção das mostras. Ademais, o modo como os autores dividiram a história da Bienal²⁰ foi utilizado como modelo para construirmos o Capítulo 3 desta tese.

Além do trabalho de Alambert e Canhête, o início do século XXI foi um momento comemorativo para a Bienal e, por isso, encontramos nesse período uma quantidade relativamente grande - sobretudo se considerarmos o que havia sido publicado até então - de materiais bibliográficos produzidos por agentes advindos do campo acadêmico e artístico que revisitam a história da exposição. Por isso, consideramos esse um momento de refundação da Bienal, pois há nele um grande empreendimento coletivo a fim de (re)escrever a história da instituição, construindo a memória que deve ser evidenciada e - como seu antagônico necessário -, apagando aquilo que deve ser esquecido. Essa reelaboração discursiva potencializa a Bienal e a prepara para o século XXI. Dentre esses materiais nos foram especialmente importantes a publicação *Bienal 50 anos* (2001) feita pela própria Fundação, o artigo de Rita Oliveira “Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira” (2001) e o Dossiê “Bienal Sempre” (2002) publicado pela Revista USP. Como efeito, a partir deste momento inicial, foram realizados muitos estudos acadêmicos sobre a Bienal de São Paulo.

¹⁹ É preciso também destacar o trabalho de Leonor Amarante intitulado *As Bienais de São Paulo 1951 a 1987* (1989). Este livro é pioneiro no sentido de narrar a história das exposições realizadas pela Bienal, além de ser precioso pelo cuidado que a autora teve na sistematização dos dados e, sobretudo, na designação dos agentes envolvidos na produção das bienais; faz-se mister destacar o trabalho de catalogação dos artistas brasileiros e estrangeiros que participam das bienais. Assim, mesmo que para esta tese a obra de Amarante tenha limitações – visto que nosso recorte temporal é maior e as questões que nos mobilizam não se restringe às exposições - do ponto de vista cronológico, Amarante nos fornece o primeiro material bibliográfico da história das bienais de São Paulo.

²⁰ Alambert e Canhête dividem a história da Bienal em quatro partes: “Entre os dias da Semana e os anos da Bienal”, “A era do Museu: das Bienais no MAM à autonomização da Bienal”, “A era Matarazzo” e, por fim, “A era dos curadores”.

Dentre as dissertações e teses que nos permitiram conhecer especificidades da história da Fundação é preciso destacar o trabalho de fôlego de Verena Pereira – intitulado *A gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo: pode entrar sem medo que é só arte* (2016) - que percorreu todas as edições da Bienal a fim de analisar os processos de gestão dos recursos financeiros da instituição. Sua pesquisa no Arquivo Bienal, discriminando a fonte do capital econômico que sustentou as edições da Bienal - de 1951 até 2014 - foi a principal fonte bibliográfica que utilizamos nesta tese para a produção do Anexo 6; ademais sua pesquisa foi fundamental para podermos problematizar as posições político-econômicas da Bienal a longo do tempo.

Além dessas pesquisas que percorreram a história das exposições, também pudemos contar com o trabalho de intelectuais que se dedicaram a investigar edições ou períodos históricos específicos da Bienal de São Paulo. Através delas, pudemos nos aprofundar em questões, apresentar e refletir sobre detalhes que só nos foram acessíveis pelos trabalhos desses pesquisadores. Ana Magalhães (2011, 2015, 2017) nos apresentou os debates artísticos dos anos 1950 que compuseram os primeiros anos do MAM-SP e da Bienal e investigou os meandros da constituição do acervo de arte moderna que hoje pertence ao MAC-SP. Ana Maria Pimenta Hoffmann (2002) foi importante para analisarmos a 2ª Bienal (1953), conhecida pela comemoração do quarto centenário da Cidade de São Paulo que marcou a história da exposição ao apresentar artistas de renome internacional, o que contribuiu para que a Bienal se estabelecesse oficialmente no calendário de eventos internacionais. Ainda sobre os primeiros anos da Bienal a dissertação de Luciara Ribeiro (2019) sobre a presença de países africanos nas bienais da década de 1950, nos forneceu dados objetivos que nos permitiram refletir sobre as desiguais condições de participação na Bienal de São Paulo.

Nas décadas de 1960 e 1970, os trabalhos de Caroline Schroeder (2011) e Renata Zago (2013) foram as bases bibliográficas para compreendermos a posição da Bienal de São Paulo no período da Ditadura Militar. A dissertação de Schroeder aborda o Boicote à 10ª Bienal, um dos momentos de maior desprestígio internacional da Fundação. Já a tese de Zago seleciona como objeto de estudo quatro exposições realizadas pela Fundação que foram apagadas da história oficial da Bienal durante anos, as chamadas Bienais Nacionais (1970, 1972, 1974 e 1976); seguindo os resultados de Zago, notamos que a ausência destas mostras na historiografia

oficial tem como efeito revelar mais informações do que a sua presença. Na década seguinte, a profundidade com que pudemos tratar a 18ª e a 19ª Bienal deveu-se à dissertação de Tálisson Melo de Souza (2015) que investigou as mudanças nas práticas curatoriais do período que, sobretudo com a curadoria de Sheila Leirner, inaugurou um novo modo de exibição nas bienais paulistas. Por fim, o trabalho de Vinicius Spricigo (2011) nos ampliou o debate sobre os processos de globalização da Bienal de São Paulo, sobre seu posicionamento no cenário internacional, bem como sobre as condições de produção da *Biennial Foundation* que são indagações que atravessam toda a problemática levantada pela tese.

É preciso acrescentar que este é o recorte teórico do momento de produção da tese, contudo, como objeto instigante que é a Bienal, encontramos cada vez mais pesquisadores nesta área de modo que a bibliografia concernente à Bienal de São Paulo nos próximos anos certamente se ampliará.

Pesquisa no Arquivo Bienal

Conhecer os bastidores das bienais de São Paulo - objeto de análise principalmente (mas não exclusivamente) do Capítulo 3 -, é condição central para construirmos a Bienal como objeto sociológico, pois essas informações nos permitem identificar quais os agentes e instituições que não necessariamente aparecem nos materiais de divulgação da Bienal (como, por exemplo, nos catálogos, comunicados à imprensa, regulamento etc.), estão envolvidos com sua produção. Com isso, identificamos as estratégias, os interesses, as alianças e as disputas que sobredeterminam as decisões artísticas e, conseqüentemente, produzem (em silêncio) o gosto artístico. Contudo, conhecer os meandros de um período histórico de mais de setenta anos – ou seja, considerando como ponto de partida o momento em que a Bienal foi concebida em 1947 até os dias atuais -, no qual a cada dois anos há sempre algo que se modifica, uma nova história com novos personagens a serem narrados, foi o grande desafio desta pesquisa e ocupou a maior parte do tempo de duração do trabalho de doutorado. Entretanto, apesar da dificuldade do objeto, estudá-lo foi possível porque desde 1954 a Bienal possui um arquivo próprio – batizado como Arquivo Histórico Wanda Svevo (AHWS)²¹ – no qual pudemos

²¹ Wanda Svevo foi secretária geral da Bienal e dirigia o Arquivo desde 1954 - “ideia exclusiva sua” segundo Ciccillo Matarazzo - que na época era chamado de Arquivos Internacionais de Arte

encontrar desde contas de telefone, passando por atas de reunião, convite às autoridades locais e internacionais, até os recortes de jornais que tratavam das exposições. Contudo, apesar da riqueza e da variabilidade dos materiais de pesquisa e da qualidade dos profissionais que trabalham no Arquivo Bienal²², este é um grande labirinto de informações que talvez seja mais fácil de ser decifrado para um historiador

Contemporânea. Foi também uma das articuladoras internacionais da Bienal que realizava viagens oficiais a fim de negociar exposições e contatos. Em um ambiente que na época era majoritariamente masculino, Svevo era uma das poucas mulheres nos altos cargos da Bienal, com manifesto reconhecimento de seus pares, como declara Geraldo Ferraz em 9 de dezembro de 1962: “Francisco Matarazzo Sobrinho dera-lhe, então agora, toda a autonomia na Bienal, desligada do Museu de Arte Moderna. Wanda Svevo numa grande viagem este ano, me mandava notícias dos Estados Unidos e da Europa, e sabendo que Spacal expunha em São Paulo, pedia-me de Triste, aonde foi em julho após muitos anos de ausência, que enviasse o recorte de minha crítica sobre o gravador admirável. ‘Veja, é Spaçal que se diz, não Spacal - como se fosse com c cedilhado’, e estendia-se em sua admiração pelo conterrâneo. Suas preocupações linguísticas tinham razão de ser, ela era versada em sete idiomas”. Foi em missão oficial para a preparação de 7ª Bienal (1963) que, em 28 de novembro de 1962, Svevo faleceu em um acidente aéreo na Cordilheira dos Andes, quando viajava rumo a Lima para negociar uma mostra de arte pré-colombiana. A Bienal em nota oficial afirma “com profundo pesar registramos a morte de Wanda Svevo, do desastre ocorrido com o Boeing 707, em viagem para Lima. Wanda, que dirigia os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea, era a alma - ou melhor, o braço - da Bienal de São Paulo, de cujo funcionamento conhecia todos os meandros”. A importância de Svevo para a Bienal e para os Arquivos foi reconhecida simbolicamente pela Fundação: “em sua memória, solicitamos à Diretoria da Fundação Bienal de São Paulo, permissão - para que os ARQUIVOS HISTÓRICOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA - passem a chamar-se, de hoje em diante - quando se completam sete meses da data de seu falecimento - ‘ARQUIVOS HISTÓRICOS WANDA SVEVO’”. Em 1993 o Arquivo Bienal foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat) e, em 2017, foi tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio da Cidade de São Paulo (Conpresp) – Resolução 24/17, Anexo II em 29 de agosto de 2017. (Cf: <http://www.bienal.org.br/post/564>; Acesso: 4 de julho de 2020).

²² É preciso destacar que nos últimos vinte anos o Arquivo Bienal passou por algumas reestruturações na forma de catalogar os documentos e de disponibilizá-los aos pesquisadores. Este trabalho por parte da Fundação foi fundamental para a pesquisa que desenvolvemos. Desde 2011 os catálogos e materiais oficiais publicados pela instituição (material educativo, livro de gestão, guias etc.) foram progressivamente digitalizados e disponibilizados no site da Bienal; desde 2014 a Fundação desenvolve um trabalho de catalogação e conservação dos seus documentos; e desde 2017 são digitalizadas fitas de vídeo e áudio, além de fotografias e alguns documentos presentes no Arquivo Bienal. Com isso, o processo da pesquisa ganha agilidade e profundidade, já que para parte desta documentação que é disponibilizada online não é necessário que o pesquisador agende um horário para poder consultar esses documentos no Arquivo Bienal. Porém, isso não elimina a pesquisa presencial, já que muitos dos documentos só são acessíveis *in loco*. Ademais, a catalogação dos materiais do Arquivo Bienal não está até o presente momento completa. No Relatório de Gestão 2017-2018 a Fundação informa que até 2018 “70% da documentação textual armazenada no arquivo catalogada, abrangendo o período de 1948 a 1997 (1.669 caixas) e 26% dos clippings com tratamento técnico completo (higienização, acondicionamento e catalogação), abrangendo o período de 1946 a 1976 (67 caixas)”. Deste modo, durante nosso período de pesquisa no Arquivo Bienal - entre 2 de abril de 2016 e 27 de setembro de 2017 - o trabalho de catalogação não havia sido terminado, de modo que a análise das edições até meados dos anos 1990 foram facilitadas pela nova sistematização, porém nas edições seguintes não pudemos contar com as mesmas condições, o que implica que muitos dos documentos não catalogados estavam misturados e guardados em pastas sem que fosse possível saber o que especificamente cada uma delas continha. Assim, o tratamento desigual das edições da Bienal no que se refere ao material disponível no Arquivo antes e depois de 1995 é um limite desta tese. (Cf: <http://www.bienal.org.br/publicacoes/7046>; Acesso, 4 de julho de 2020).

experiente, porém para um sociólogo que fazia sua primeira viagem por esta seara foi preciso contar com algumas bússolas.

O ponto de partida que orientou o trabalho no Arquivo Bienal foram as referências bibliográficas dos especialistas que tratamos no item acima. Estes nos forneceram informações e inquietações teóricas a partir das quais pudemos identificar os momentos históricos e as situações conjunturais que nos pareciam nevrálgicas para analisarmos as relações de poder que habitaram a Bienal paulista. Deste modo, o critério que utilizamos para selecionar as edições da Bienal e os conflitos que ocorreram nelas foram determinadas pelo quanto essas situações estiveram presentes nas historiografias, isto é, pela importância que os especialistas lhes atribuíram. Além disso, assumimos que pontos de reestruturação da exposição, sejam eles artísticos – no sentido do modo como a Bienal seleciona e expõe as obras de arte – ou administrativos – referentes à morfologia da instituição e às transformações jurídicas pelas quais ela passou – , seriam pontos que a pesquisa aqui desenvolvida deveria levar em consideração.

Cruzando essas duas possibilidades - posição dos especialistas²³ e mudanças estruturais²⁴ - optamos por analisar os seguintes períodos e edições da Bienal de São Paulo²⁵: (i) a origem da Bienal (1947-1951) um dos momentos que consideramos mais importantes para a pesquisa, pois nele é estabelecida a estrutura que funda da Bienal e que dali em diante será reproduzida pelas edições seguintes; (ii) a 2ª Bienal (1953) conhecida como Bienal do 4º Centenário de São Paulo que consolidou a exposição no calendário artístico nacional e internacional; (iii) o período de passagem da Bienal vinculada ao MAM-SP para a Bienal como Fundação (1961-1962); (iv) o contexto da 10ª Bienal (1969) – significativo porque exasperou as críticas do campo da arte à Bienal devido à convivência desta com as posições autoritárias da Ditadura Militar em relação à arte e à cultura no país – que deu início ao movimento internacional chamado de “Boicote à Bienal de São Paulo” que durou quase dez anos e é até então considerado o momento de maior desprestígio da exposição; (v) como

²³ Os momentos e as edições mais trabalhados pela historiografia se referem às seguintes datas: 1948-1951, 1953, 1969, 1970-1976, 1985-1987, 1998-2010.

²⁴ Para determinarmos as mudanças institucionais um dos critérios utilizados foi a reestruturação do estatuto da Bienal de São Paulo, os quais foram modificados nas seguintes datas: 12/01/1948; 08/05/1962; 23/05/1962, 25/05/1966, 11/02/1969; 25/04/1975; 13/12/1979; 27/04/1984; 05/09/1984; 18/06/1988; 18/06/1998; 27/10/2009; 05/02/2013; 25/03/2014.

²⁵ Para analisar todos esses momentos contamos com vinte e uma visitas ao Arquivo Bienal, nas quais foram fotografados quase cinco mil documentos.

resposta a este momento de crise institucional analisamos as estratégias artísticas e econômicas da 16ª Bienal (1981) e a 18ª Bienal (1985), marcadas pela inserção do curador e pela presença dominante do capital privado (via leis de incentivo fiscal) na Bienal; (vi) na década de 1990 selecionamos a 24ª Bienal (1998) devido a legitimidade internacional que galgou²⁶ e por ter modificado a relação da Bienal com o público visitante (comprovado tanto pela assiduidade dos visitantes, quanto pela preocupação educativa da mostra que incluiu a publicação do 1º material educativo da instituição), o que, a nosso ver, demonstra uma mudança institucional na concepção da função social da arte; (vii) por fim, o período 2008-2010 deu lugar a duas edições radicalmente distintas que representaram (até então) o último grande ponto de envergadura na história da Bienal: enquanto a 28ª Bienal (2008) foi tratada por grande parte da crítica especializada como um momento de crise radical da instituição – recebendo o nome (não oficial) de Bienal do Vazio – , a 29ª Bienal (2010) simboliza a saída desta crise por meio de um intenso trabalho de reestruturação da instituição como um todo, mediante auditorias externas, reconfiguração dos quadros administrativos da Fundação, mudanças na relação com o público no sentido buscar mais transparência, investimento em novas mídias, fortalecimento do Setor Educacional da instituição etc. Deste modo, a Bienal não apenas saiu da crise na qual se encontrava como conseguiu se reposicionar no espaço social como uma das mais relevantes instituições artísticas nacionais.

²⁶ Chegou até mesmo a ser eleita pela revista *Artforum* como uma das mais importantes exposições de arte do mundo naquele ano. A Bienal não recebia tamanho reconhecimento desde suas primeiras edições, em particular desde a 2ª Bienal em 1953.

Capítulo 1. O campo da arte.

Antes de adentrarmos propriamente no estudo das bienais de arte e podermos olhar para elas como um modelo de produção de eventos internacionais que encontra condições de existência em um momento histórico específico é preciso analisarmos aquilo que é o objeto central desse fenômeno: a arte. Perguntas como “o que é arte?”, “o que diferencia um objeto artístico de outro objeto qualquer?”, ou ainda, “quem decide o que é arte e o que não é?” por mais inocentes que possam parecer à primeira vista, quando colocadas sob uma lente sociológica nos fornecem respostas bastante esclarecedoras, não apenas sobre aquilo sobre o que se questiona, ou seja, a arte, mas também sobre a formação social que a torna possível e, mais que possível, um valor estimado que tem a capacidade de se converter em lucros de outra ordem, como por exemplo, vantagens econômicas e sociais. Nesse sentido, procuraremos demonstrar que um investimento da amplitude da Bienal de São Paulo - assim como seu poder de legitimar o gosto artístico dominante - só tem sentido quando a arte passa a ocupar um lugar de destaque nas dinâmicas de reprodução de poder e de distinção social, i.e., quando ela se torna um valor suficientemente potente, a fim de que se justifique um evento da magnitude da Bienal de Veneza no fim do século XIX e, posteriormente, da Bienal de São Paulo no meio do século XX.

Assim, neste Capítulo analisaremos a arte não como um objeto em si - ou seja, não nos interessa a obra isolada, seja ela uma pintura, escultura, fotografia etc. -, mas como um conjunto de relações, produzidas sob certas circunstâncias e transformações históricas. Para tanto, faz-se mister estabelecer uma primeira distinção entre aquilo que compreendemos como arte hoje (que possui um determinado valor simbólico e um modo específico de ser produzida e recebida nas sociedades dominadas pelo modo de produção capitalista) e aquilo que, ao olharmos para outros momentos históricos ou para outras formações sociais a partir das lentes da contemporaneidade, enquadrados no conceito de arte. Afinal, se o que interessa à sociologia é conhecer a arte enquanto expressão e relação de produção de determinada sociedade, ela não pode - assim como outros fenômenos próprios ao social como o gosto, a crença, o comércio, etc. -, ser compreendida fora das suas condições de históricas e materiais de existência.

1. O desenvolvimento do campo da arte

Uma bienal de arte só encontra condições de existência dentro de um espaço específico de produção. Não nos referimos a um espaço físico, no sentido de prédios e cidades, ainda que estes sejam necessário e façam parte do cenário das artes na contemporaneidade. O espaço que buscamos construir nesse momento da tese é de outra ordem; ele incorpora o que entendemos por material, mas não se restringe a ele; é um espaço simbólico, no qual a certos elementos, uma vez constituídos e estruturantes da visão de mundo dos agentes sociais, organizam as práticas e os valores de uma forma distinta daquela estabelecida em outros espaços. Neste item, procuraremos demonstrar que a arte - e o fazer artístico - passaram nos últimos séculos por um processo paulatino de diferenciação em relação a outras atividades da vida social que a transformaram em uma prática fundamentalmente distinta daquela realizada no fim da Idade Média²⁷. Esse percurso investigativo é fundamental não apenas para percebermos o lugar da arte na nossa formação social - como um espaço com regras específicas que produzem hierarquias, acumulam poder simbólico de modo legítimo e corroboram a manutenção da ordem social - como para compreendermos qual o papel desempenhado pelas bienais de arte nesse sistema de produção.

Com Bourdieu esse espaço recebe o nome de *campo da arte*. Trata-se de um conceito potente que nos permite apreender a especificidade da arte nas dinâmicas sociais. Se Bourdieu fornece o conceito, a partir dele desdobram-se um conjunto de estudos - provenientes na sua maioria da sociologia da cultura e da arte - que buscam delinear, precisar e buscar comprovações teóricas e históricas para esse processo. Diante desse conjunto de autores, nossa principal interlocução será com Nathalie Heinich que a partir da obra *Du peintre au artiste* (1993) e do artigo “As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea” (2005)

²⁷ Reconstruir historicamente todos os elementos que compuseram esse espaço é - como para qualquer fenômeno da vida social - inexequível. A história parece sempre escapar pelos dedos. Ou melhor, para que um fenômeno aconteça existem determinações diretas e indiretas; o que se consegue reconstruir por meio de documentos e mediante o discurso histórico consolidado é parte das causas do processo. Porém há aquilo que ficou no esquecimento, lateral, latente, mas que nem por isso deixa de ser uma força efetiva - às vezes mais potente que o visto e o sabido - para o efeito produzido. Esta é uma preocupação que acompanhou a pesquisa de doutorado e será fundamental para analisarmos a história da Bienal de São Paulo no “Capítulo 3”. Nesse momento, basta o cuidado científico de comunicar ao leitor que há limites materiais para o conhecimento que a sociologia tem condições de produzir sobre a história e que esse tema será tratado teoricamente no último capítulo da tese.

consegue demonstrar como o *status* do artista se modifica do início da Renascença até a contemporaneidade. Lipovetsky e Serroy (2013) seguem linha argumentativa similar ao apresentarem as diferenças que separam os “artesãos”, dos “artistas da corte” e do “gênio criador”. Para problematizar a argumentação de Bourdieu em relação às características constitutivas do campo da arte os trabalhos de Loïc Wacquant (2005) e Bernard Lahire (2015) são centrais. Raymonde Moulin (2007), Nathalie Moreau e Dominique Sagot-Duvauroux (2016) e Maria Lucia Bueno (1999) aprofundam suas análises na relação entre arte e mercado. Renato Ortiz (1991) contribui investigando as transformações na prática artística (técnicas, sociais e políticas) que corroboraram à autonomia e a auto-referencialidade da arte.

Além de explicitar o referencial teórico, é preciso salientar que o espaço geográfico a partir do qual esses autores constroem a história de formação do campo da arte é França. A escolha não é aleatória, pois foi ela o espaço pioneiro, onde se condensaram e reverberaram as estruturas fundamentais dessa nova dinâmica social e, por isso, a França (e não qualquer outro país) é tratada como objeto heurístico a partir do qual analisaremos a consolidação do campo da arte. O objetivo final desse percurso é discriminar as características específicas do campo da arte e, além disso, demonstrar que seu poder advém de três operações distintas, mas simultaneamente necessárias: (i) concentração de práticas distintas e dispersas sobre uma mesma categoria denominada *arte*, (ii) universalização do seu valor com a criação de estruturas (instituições) que produzem *efeito de subjetividade (habitus)* e, por isso, naturalizam essa forma de perceber o mundo e (iii) distribuição e descentralização de funções específicas relacionadas ao fazer artístico que, mesmo que coordenadas pelo trabalho de universalização, *aparecem* como autônomas.

Com a emancipação progressiva dos artistas em face das corporações, estas vão se beneficiar, através de seus contratos com os patrocinadores, de uma margem de iniciativa desconhecida até então: a aventura da autonomização do domínio artístico e estético está em andamento. (LIPOVETSKY & SERROY, 2013: 17. Trad. nossa)²⁸

“A emancipação progressiva dos artistas” que leva a “autonomização do domínio artístico e estético” é efeito de um longo processo que se torna visível e passível de ser analisado *post festum*. Justamente, como qualquer processo histórico,

²⁸ [Avec la émancipation progressive des artistes vis-à-vis des corporations, ceux-ci vont bénéficier, au travers de leurs contrats avec les commanditaires, d'une marge d'initiative inconnue jusqu'alors: l'aventure de l'autonomisation du domaine artistique et esthétique est en marche (LIPOVETSKY & SERROY, 2013: 17.)]

trata-se de um fenômeno não programado ou finalístico, isto é, seu encadeamento não é premeditado em vistas de um resultado, mas efeito de fenômenos correlacionados e institucionalizados o que torna possível que a investigação sociológica encontre homologias nessas transformações sem a pretensão totalizante dos seus enunciados. Heinich se vale desses critérios de distinção a fim de diferenciar modos de produção artísticos pelo que ela denomina de *regimes de singularidade*. Estes períodos históricos designam momentos de um processo de transformação da arte que se inicia com o regime artesanal dos artistas medievais, passa pelo regime profissional estabelecido pelo artista acadêmico chegando até o regime vocacional do artista romântico vigente até então (HEINICH, 2005: 138). Essa distinção lhe permite conceber que há mudanças na prática artística entre o século XV e o século XX decorrentes do grau de autonomização da arte, o que têm implicações sobre o comércio de arte²⁹, a carreira e a identidade do artista. Os períodos são separados pela *intensidade* dessas transformações de modo que, sendo medidos pela relação de dominância de um sobre o outro modo de produção artístico, ela consegue notar que existem permanências mesmo quando as condições de produção se alteram³⁰.

No decorrer desse processo de modificação do fazer artístico a institucionalização da arte por meio das Academias foi central³¹. Elas permitiram que

²⁹ Utilizamos “comércio” e não “mercado” de maneira proposital. Por comércio entendemos a compra e venda de um objeto considerado artístico que pode acontecer em diferentes momentos históricos, da antiguidade aos dias de hoje. Já por mercado nos referimos a uma relação comercial específica das formações sociais nas quais domina o modo de produção capitalista, nas quais a compra e venda de obras de arte é orientada para o acúmulo de diferentes formas de capital - cultural, social e econômico - conversíveis entre si e capazes de fornecer vantagens e lucros que reclassificam seu portador nos jogos sociais nos quais ele se insere.

³⁰ Heinich explica que mesmo na Renascença havia, claro, grandes pintores e escultores que possuíam o que ela entende por singularidade, isto é, uma assinatura própria, uma personalidade, um modo de produzir objetos estéticos que apresenta criatividade, excepcionalidade, originalidade a fim de imprimir nos objetos uma subjetividade inovadora e irredutível a outro sujeito, contudo, essa não era a maneira dominante do ofício, sobretudo, apesar de reconhecida a excepcionalidade daqueles que possuíam essas características, não tê-las não implicava que a pessoa não pudesse ser considerada um excelente artesão: “O que aparece como a singularização do estatuto não é só uma correlação entre grandeza e singularidade de um procedimento artístico: essa possibilidade já tinha sido encarnada por alguns nomes da Renascença - pensemos em Da Vinci e Michelangelo - ou pelos gloriosos párias que foram, em seu tempo, Celline e Caravaggio. É sobretudo a necessidade de tal correlação: não há doravante artista verdadeiramente grande que não deva inventar um procedimento fora da norma em sua obra e, se possível também, em sua própria vida” (HEINICH, 2005: 138). O “anormal”, a “diferença” e o “choque” vão se tornando paulatinamente a regra e tomando o lugar da “reprodução”, da “tradição” e da “perfectibilidade”.

³¹ A França tem pioneirismo na institucionalização da arte não apenas em seu território; ela também demonstrou forte capacidade de influenciar outros estados. A *L'Académie royale de peinture et de sculpture* na França é fundada em 1648. Na Itália *L'Académie de France à Rome* (1666) porta no “nome” a influência franca. O Brasil - que analisaremos pormenorizadamente adiante - inaugura sua primeira instituição oficial de ensino, a *Escola Real de Artes e Ofícios*, em 1816, não à toa no mesmo

o artesão da Renascença - identificado por Heinich como um sujeito que possui como atividade laboral produzir imagens³², ou seja, alguém que pratica um trabalho sem grande valor simbólico agregado, ainda que o meio social reconheça aqueles que se destacam nessa atividade (ofício) - se tornasse um artista. Com isso, a arte deixa de ser um ofício como muitos outros - como se fosse arrancada aos poucos daquilo que qualifica o mundano³³ - para, aliada à aristocracia, se tornar uma profissão de destaque no espaço social, destinada a poucos, seja pela bênção dada pela graça divina ou pelo lugar de nascimento (HEINICH, 1993: 131). Moreau e Sagot-Duvaurox (2016: 7) sustentam o processo de valorização enunciado por Heinich ao mostrarem que já na Academia Royal do século XVII o artista era tratado como um homem de saber, afinado com a beleza e o (bom) gosto. Esse sentido se intensifica no século XVIII, quando o lugar social que o artista passa a ocupar equivale-se ao dos filósofos e dos homens de letras.

Assim, pouco a pouco vemos desaparecer a noção de que a arte é um trabalho como outro qualquer - e, sobretudo, um trabalho que visa uma remuneração pessoal - para se tornar uma atividade valorizada pelo seu conteúdo simbólico. No século XIX, outro movimento corrobora a sacralização da arte: some, quando o regime profissional é suplantado pelo vocacional, a percepção de que a arte é uma prática que deve ser aperfeiçoada pelo esforço contínuo e repetitivo. Essa reclassificação do artesão para o artista nos levará à consolidação no Século XIX da ideia do artista como um gênio criador, como alguém destinado (independentemente de sua vontade) a expressar aquilo que ele - e apenas ele - pode tornar material, isto é, obra de arte. Ser um artista a partir do século XIX não é, então, propriamente uma escolha, um trabalho, uma forma de ganhar dinheiro e o resultado do esforço pessoal

ano em que desembarcam no Rio de Janeiro artistas advindos do que ficou conhecido na história nacional como “Missão Artística Francesa”. Ademais, notaremos que no caso do Brasil a relação de dependência artística com a França se estendeu para além do século XIX, sobretudo no que se refere à formação e a legitimação dos artistas brasileiros até meados do século XX, quando muitos dos artistas modernistas frequentavam ateliers e escolas francesas, a fim de aprender com aqueles considerados grandes pintores e escultores da época.

³² A partir da Idade Média aquele que tinha como ofício produzir imagens, esculturas e iluminuras era denominado de *Imaginers*.

³³ “Como a história da constituição de um domínio artístico relativamente autônomo é, indissociavelmente, a história da separação-sacralização da arte, ou seja, a história da arte como domínio separado do resto do mundo, inscrevendo-se em uma relação social sagrado/profano, sustentada por uma relação de dominação”; [“Car l’histoire de la constitution d’une domaine artistique relativement autonome est, indissociablement, l’histoire de la *séparation-sacralisation de l’art*, c’est-à-dire l’histoire de l’art comme domaine séparé du rest du monde, s’inscrivant dans un rapport social sacré/profane, sous-tendu par un rapport de domination”] (LAHIRE, 2015: 210. Trad. nossa. *Grifo nosso*).

de aperfeiçoamento técnico, mas um dom - ou uma maldição - que um gênio possui independentemente de seus investimentos e de seu desejo. Notamos, nessa mudança de posição social da arte e dos artistas, a construção de fronteiras entre amadores e profissionais, entre o artesanato e a arte, o que define não só o objeto produzido, mas a qualidade social do sujeito produtor e a possibilidade deste ter ou não ascensão social.

A forma moderna do insucesso em arte - o fracasso artístico - desqualifica não só a capacidade das obras serem reconhecidas como artísticas, mas também a capacidade de seu produtor em ser reconhecido como artista: fracassar não é mais ser acusado de ser mau artistas, é ser acusado de não ser artista (...) Ser ou não ser um artista: esta é a sensação final do sucesso, muito mais radical que as questões de riqueza, de notoriedade e de estima que constituíam os investimentos essenciais dos regimes anteriores. É porque o verdadeiro descrédito não passa hoje pela depreciação, mas pelo silêncio: há um século apenas, os críticos falavam mal de um artista quando o achavam ruim; hoje eles se contentam a não falar dele. (HEINICH, 2005: 142)

Essas mudanças em torno do fazer e da qualidade do artístico não teriam sido possíveis sem um suporte institucional do porte que foram as Academias de Arte. Com a criação dessas instituições, elas passaram a monopolizar de maneira legítima - legitimidade esta adquirida em grande medida por causa da sua relação com o Estado aristocrático³⁴ - o poder da consagração, isto é, a competência de nomear (de dar e tolher a existência), de hierarquizar e de impor um modo de produção, de circulação e de recepção da arte no seu período histórico. É preciso, para tanto, que nas Academias sejam criados critérios de hierarquização que por mais objetivos e técnicos que se façam parecer, não deixam de portar parâmetros fundamentalmente arbitrários, ou seja, determinações estabelecidas por juízos valorativos pessoais e conjunturais, decorrentes das relações de poder e interesse vigentes que, além de não estarem inscritos nos objetos, apagam discursivamente sua condição de produzidos vestindo a roupagem da objetividade³⁵.

³⁴ As academias fazem parte do processo de diferenciação que os Estados dinásticos passaram desde o início da unificação que data - no caso francês - do fim do século XII. Segundo Bourdieu (2012) o poder que o Estado possui decorre de três movimentos - concentração, universalização e diferenciação das suas atividades (cf: MIRALDI, 2015: 120-126). A criação das Academias de arte, ocupadas sobretudo por uma nobreza de Estado que tem, claro, no próprio Estado sua fonte de poder, faz parte justamente do processo de diferenciação, que distribui o poder sem deixar de manter uma ligação de dependência com ele. Essa análise de Bourdieu nos inspirou - por homologia - a pensarmos no movimento social de constituição do campo da arte a fim de compreendermos o papel das bienais nesse espaço.

³⁵ Nos referimos ao conceito cunhado por Bourdieu de *arbitrário cultural*. Dizer que os critérios artísticos empregados como legítimos nas Academias e no campo da arte são a seleção e a universalização de um particular dentre tantos outros tantos existentes e possíveis é um modo de sinalizar que não há nada que, em si mesmo, isto é, intrinsecamente, qualifique a escala valorativa eleita como melhor ou

Para que a arbitrariedade dos julgamentos – no caso, aquele instaurado pelas academias - não seja vista como tal e se torne intensamente eficaz, ela deve encontrar maneiras de ser apreendida e interiorizada nos agentes na forma de visões de mundo duráveis, inscritas não só naquilo que compreendemos como *consciência*, isto é, naquilo que racionalmente concordamos depois de ouvir uma explicação, mas no corpo, no conhecimento que esquecemos que foi apreendido porque se imiscuiu de tal modo ao indivíduo que aparece como afeto e gosto, como indiferenciado do próprio indivíduo. Na praxeologia denominamos esse conhecimento corporal dos códigos e regras de *habitus*. Como mostra Bourdieu mais explicitamente em *A Reprodução* (2008) e *Os herdeiros* (1985), a inculcação do *habitus* não é uma operação simples e imediata. Tornar natural um arbitrário é necessariamente uma ação pedagógica violenta que não é percebida enquanto tal, isto é, quanto menos os agentes têm consciência de que lhes é imposto como natural um código que é produzido arbitrariamente a fim de favorecer certos grupos sociais que são aqueles que tiveram o poder de produzi-los - ainda que estes não tenham ciência clara e intencional do que fizeram -, mais eficaz este código se torna. As instituições de ensino e, no nosso caso, as academias têm um papel central na inculcação desse arbitrário, pois, de maneira lenta e pouco perceptível, fazem com que ele *cole* nos agentes, na sua identidade, se tornem *habitus*, de modo que, uma vez incorporado, o sujeito não consegue mais saber o que da sua visão de mundo é efeito do código e, mais ainda, o que é ele sem o código³⁶.

superior ao que foi deixado de lado, ignorado e/ou derrotado. Nos mostra que as seleções que implicam valorização e desvalorização simbólica são resultado de uma disputa de poder que se dá justamente porque a vitória assegura lucros aos vencedores. Bourdieu analisa o arbitrário cultural sobretudo quando olha para sistema de ensino a fim de provar que o arbitrário cultural é a cultura dominante: “em uma formação social determinada, a cultura legítima, i.e., a cultura dotada de legitimidade dominante, não é outra coisa senão o arbitrário cultural dominante” (BOURDIEU, 2008: 38).

³⁶ O(s) gosto(s) culturais, sejam eles artísticos, alimentícios ou de lazer são exemplos do efeito de subjetividade estruturado por arbitrários culturais e do modo pelo qual eles produzem práticas específicas, criam grupos de afetos e desafetos e geram identificações ou verdadeira fronteiras entre pessoas. Estes arbitrários não são neutros, mas é com dificuldade que nos interrogamos suas condições de produção. Por vezes a longa duração e intensa força com que eles atuam sobre nós - decretado pela expressão “foi sempre assim” - torna essa tarefa quase impensável. É o que verifica Bourdieu em *Sur l'État* quando ele trata da dificuldade de pensarmos não só o Estado, mas principalmente aquilo que *do* Estado está incrustado em nós - “eu sou, em certo sentido, um homem de Estado, eu sou o Estado feito homem e, diante disso, eu não compreendo nada” (BOURDIEU, 2012: 173. Trad. nossa) - como, por exemplo, a primeira língua que falamos, a divisão geográfica que nos torna brasileiros, senegaleses, franceses etc., a carteira de identidade que nos torna um sujeito-número identificável (BOURDIEU, 2012: 337). A arbitrariedade desses fenômenos é de difícil desconstrução tamanha a sua naturalização. Por isso, é interessante identificar fenômenos igualmente intensos, porém mais contemporâneos a fim de perceber as condições de produção e o modo pelo qual eles se naturalizam. É o que faz Talitha Ferreira em *O amor pelo gosto* (2018) analisando o surgimento e o

Ao contrário, portanto, do modelo vocacional pelo qual as grandes figuras do Renascimento começaram a se emancipar, o ensino acadêmico provocará um aumento da estandardização: através do caráter normalizado das regras teóricas, da padronização coletiva de sua inculcação à toda uma geração e pela centralização em uma mesma instituição no lugar de se dividirem em oficinas e escolas locais. É em reação a essa normalização e imitação generalizada que ressurgirá na literatura artística os temas do dom e da vocação, associados à valorização do gênio contra a regra: surgidos na França na segunda metade do século XVIII, constituem o segundo renascimento da figura do artista, mas, desta vez, contra o profissional e não mais contra o artesão. Entretanto, assim como na Itália Renascentista, essa segunda onda do tema vocacional permanecerá limitada a alguns grandes nomes, a algumas figuras eleitas como modelo por um pequeno número de outros, sem se popularizar nem se estender para todos os praticantes. (HEINICH, 1993: 99-100. Trad. nossa)³⁷

Tamanho poder de consagração apenas é possível uma vez que as academias, vinculadas ao Estado, conseguem concentrar a produção artística que antes se encontrava dispersa em ateliers e escolas locais; uma heterogeneidade de posições e ofícios cristalizaram-se “ao redor do polo acadêmico que pouco a pouco imporá suas próprias hierarquias” (HEINICH, 1993: 60. Trad. nossa). A arte, como qualquer valor social, para ser considerada legítima precisa estabelecer e monopolizar critérios que permitam - de modo aparentemente objetivo - julgar e hierarquizar produções diferentes. É um caminho de mão dupla, pois, como afirma Bueno, as academias ao legitimarem as grandes obras - deslegitimando muitas outras - reforçam o próprio prestígio (BUENO, 1999: 28). Nesta operação, não há afirmação de legitimidade sem negação da mesma, *i.e.*, sem a denúncia do não-legítimo. As academias constituem por meio desse movimento um espaço no qual a arte pode se instaurar como uma relação de poder baseada na distinção (produzida e naturalizada) entre o bom e o mau gosto, sustentada pelos agentes que a compõem e pela história

desenvolvimento do campo da gastronomia - similar, porém mais recente que o campo da arte. Ferreira mostra que “o amor pelo gosto tem o poder de ocultar suas origens e embates, podendo se mostrar como uma mera dádiva do acaso ou um amor antigo, cujos fundamentos são difíceis de remontar e trazer à razão. Esse amor, quando romantizado, é justamente aquele que nos faz crer que, hoje, a gastronomia pode ser feita e consumida por todos de maneira igualitária, dependendo somente da boa vontade de cada indivíduo” (FERREIRA, 2018: 29).

³⁷ [A l'opposé donc du modèle vocationnel par lequel avaient commencé de s'émanciper les grandes figures de la renaissance, l'enseignement académique entraînera une standardisation accrue: et par le caractère normalisé de règles théoriques, et par échelle collective de leur inculcation à toute une génération, et par leur centralisation en une même institution au lieu de leur éclatement en ateliers et écoles locales. Et c'est en réaction à cette normalisation et à cette imitation généralisées que ressurgiront alors dans la littérature artistique le motif du don et de la vocation, associé à une valorisation de génie contre la règle: apparu en France dans la seconde moitié du XVIIIe, il constituerait la seconde émergence de la figure de l'artiste mais, cette fois, contre celle du professionnel et non plus de l'artisanat. Toutefois, comme dans l'Italie de la renaissance, cette deuxième vague de motifs vocationnels restera limitée à quelques grands noms, quelques figures érigés en modèles par un petit nombre d'autres, sans guère se populariser ni s'étendre à l'ensemble de pratiquants (HEINICH, 1993: 99-100)]

que eles aos poucos sedimentam. A afirmação e a negação da legitimidade são endossadas nas práticas das Academias pelos professores e alunos, na grade curricular, nas diferentes formas de reconhecimento como prêmios e exposições, etc; esses respaldos produzidos no cotidiano das inteirações que sancionam positiva ou negativamente os agentes também orientam suas práticas – afinal quem prefere ser repreendido à elogiado? - , elas assentam e retroalimentam os critérios vigentes, dando-lhes aparência de estabilidade. Certamente, isso não significa que os critérios sejam de fato estáveis, mas apenas que é a partir deles - ou contra eles - que os agentes se mobilizam a fim de alterá-los ou conservá-los³⁸. As disputas e os acordos, isto é, a própria luta temporaliza a arte e faz dela um espaços simbólico relativamente autônomo em relação a outros espaços de produção, portadora de história e linguagem próprias, logrando poder e certa autonomia frente às questões estabelecidas para além das fronteiras da arte.

Assim, as academias corroboram a concentração e a universalização de valores artísticos, considerados os primeiros passos do processo de produção de um campo da arte com relativa autonomia. Por isso, essas transformações no fazer artístico são identificadas por Heinich como um novo regime de singularidade, i.e., um novo modo de produção artístico, distinto daquele do fim do medievo. Com esse novo regime de singularidade surgem também transformações linguísticas que criam um novo vocabulário para a arte; como diz Bourdieu “entre todas as invenções que acompanharam a emergência do campo de produção, uma das mais importantes é (...) a elaboração de uma linguagem artística: (...) uma maneira de nomear o pintor, de falar dele, da natureza do seu trabalho” (BOURDIEU, 2010: 289). Por isso, é sintomático que a palavra artista seja criada entre o fim do século XVII e começo do

³⁸ Há em Bourdieu (2013) uma distinção importante entre reprodução e revolução simbólica que trataremos adiante.

XVIII³⁹ a fim de valorizar certos agentes, distinguindo-os da atividade do artesão⁴⁰; também, “belas-artes” foi uma forma de revalorizar a palavra “arte”⁴¹ e “originalidade” só aparece na língua francesa no fim do século XVII (HEINICH, 1993: 101). Encontrar maneiras de dizer o indizível, de batizar e dar existência simbólica a uma prática ou a um valor que manifesta disposição em nascer, ou ainda realocar o que existe para uma posição hierarquicamente superior são formas de criar uma nova gramática da arte e, simultaneamente, de criar a arte como a conhecemos hoje.

Trata-se, sobretudo, de descrever a emergência progressiva do conjunto das condições sociais que possibilitam a personagem do artista como produtor

³⁹ Citando *Réflexion Critique* de Jean-Baptiste Dubos de 1719, Heinich sinaliza a necessidade manifestada nas palavras de Dubos de se referir aos poetas e pintores por outra palavra que não artesãos: “Que pintores e poetas me perdoem por me referir a eles frequentemente pelo nome de artesão nessas reflexões. A veneração que manifesto pelas artes que eles realizam lhes fará ver que nem sempre adiciono ao nome do artesão a palavra ilustre, ou algum outro epíteto convencional” [“Que les peintres et les poètes me pardonnent de les désigner souvent par le nom d’artisan dans ces réflexions. La vénération que j’y témoigne pour les arts qu’ils professent, leur fera voir que je ne joins pas toujours au nom d’artisan le mot d’illustre, ou quelque autre épithète convenable”] (DUBOS, apud HEINICH, 2005: 198. Trad. nossa). Para Dubos, artesão não é valorativo o suficiente para manifestar seu apreço por aqueles que têm como ofício a arte, mas “artista” não é uma opção, dado que não está estabilizado no vocabulário. Heinich entende que “o termo ‘artista’ que permitiria ao autor nomear sem hesitação aqueles que ele reúne em uma mesma categoria, não está claramente à sua disposição; e aquele de ‘artesão’ não lhe parece mais convir ao pintor, que merece decididamente mais, pois é assimilado ao poeta” [“le terme ‘artiste’ qui permettrait à l’auteur de nommer sans hésitations ceux qu’il réunit en une même catégorie, n’est manifestement à sa disposition; et celui d’artisan” ne lui paraît plus convenir au peintre, qui mérite décidément mieux dès lors qu’il est assimilable au poète”] (HEINICH, 1993: 198. Trad. nossa).

⁴⁰ É interessante notar que a introdução da nomenclatura “artista” inscreve uma nova lógica de distinção e, pois, de poder em relação àqueles considerados artesãos ou àqueles ditos amadores. Mais interessante ainda: uma vez que a designação “artista” produzia o efeito de distinção social e, portanto, reconhecia a seu portador uma posição de dominação no espaço social, seu uso não é destinado a qualquer um e esse “um” expressa outras relações de dominação. Ana Paula Simioni demonstra os efeitos da sobredeterminação de relações de dominação no fazer artístico do ponto de vista do gênero. Ela mostra a Academia brasileira do final do século XIX apresentava fronteiras objetivas e simbólicas que refratavam a presença de mulheres na instituição e recusavam a elas o título de artistas. Mesmo quando as mulheres produziam obras de arte e eram reconhecidas internacionalmente pelos mestres franceses – como foi o caso das escultoras Nicolina Vaz de Assis e Julieta de França - eram denominadas amadoras em contraponto aos artistas, que apenas poderiam ser do sexo masculino: amadoras, afirma Simioni, era “comumente empregado para mulheres, sendo, portanto, um termo sexuado e relacional, que tinha como contraponto a noção de artista, conjugado no masculino” (SIMIONI, 2012: 192). Ela cita Luiz Gonzaga Duque Estrada que quando descreve a qualidade artística de d. Abigail de Andrade afirma que ela “rompeu os laços banais dos preconceitos e fez da pintura profissão, não como outras que, acercadas dos mesmos cuidados paternos, apreenderam unicamente a artezinha colegial (...) É que a sra. amadora possui um espírito mais fino, (...) os retratos e as paisagens que têm exposto são verdadeiras vitórias para uma amadora” (SIMIONI, 2012: 192-193).

⁴¹ A mudança semântica que fez da “arte” “belas-artes” foi realizada por André Félibien em *Principes de l’architecture, de la sculpture, de la peinture* (1676 - 1690) a fim de revalorizar o termo arte: “aussi est-ce à peu près au même moment que le substantifs ‘artiste’ et ‘beaux-arts’ apparaissent et s’imposent dans le vocabulaire, suturant la faille ouverte par la ascension du peintre hors d’artisans, et par le brouillage de l’opposition entre arts mécaniques et arts libéraux qui avait entraîné l’effort pour hisser la peinture des premières au seconds” (HEINICH, 1993: 199). A partir do século XIX com a autonomização e a consolidação da arte como uma prática social, o termo “belas artes” deixa de ser utilizado como substantivo composto e passa a ser identificado apenas como “Arte”, no singular e com letra maiúscula, “é este o momento em que se inventa a categoria Artista” (ORTIZ, 2019: 118).

desse feitiço que é a obra de arte, isto é, descrever a constituição do campo artístico (no qual estão incluídos os analistas, a começar pelos historiadores da arte, mesmo os mais críticos) como o lugar em que se produz e se reproduz incessantemente a crença no valor da arte e no poder de criação do valor que é próprio dos artistas. (BOURDIEU, 2010: 289)

A autonomização da lógica de funcionamento e de consagração artística, produzida em oposição a outras produções sociais, como o Estado, a Igreja e o mercado, é um dos principais elementos que caracterizam a arte a partir de meados do século XIX em diante. Depois disso, como argumentam Moreau e Sagot-Duvaurox, o poder de determinar e hierarquizar a arte que se encontrava concentrado na Academia francesa modifica-se: “a convenção acadêmica constitui o padrão artístico e a qualidade da obra de arte avaliada segundo regras exteriores ao mercado. Por volta do fim do século XIX, novos critérios de avaliação emergem” (MOREAU & SAGOT-DUVAUROUX, 2016: 6. Trad. nossa)⁴². Se até este momento histórico predominava, sem oposição relevante, uma única hierarquia, Lipovetsky e Serroy notam que quando o monopólio das Academias passa a ser questionado e a produção artística sofre um processo de desconcentração, surgem novas instâncias de consagração que apresentam padrões distintos de legitimação artística.

Enquanto os artistas se emancipam progressivamente da tutela da igreja, da aristocracia e, depois, do comando burguês, a arte se impõe como um sistema com alto grau de autonomia que possui suas instâncias de seleção e consagração (academia, salão, teatro, museus, marchands, colecionadores, editoras, críticos, revistas), suas leis, seus valores e seus princípios próprios de legitimidade. (LIPOVETSKY & SERROY, 2013: 19. Trad. nossa)⁴³

Não é difícil perceber que a mudança entre estes regimes de singularidade é também sintoma da mudança na relação entre Estado e classe dominante⁴⁴.

⁴² [“La convention académique constitue l'étalon artistique et la qualité de l'oeuvre d'art et évalué selon les règles extérieures au marché. Vers le fin du XIX siècle, de nouveaux critères d'évaluation émergent” (MOREAU & SAGOT-DUVAUROUX, 2016: 6).]

⁴³ [“Tandis que les artistes s'émancipent progressivement de la tutelle d'église, de l'aristocratie, puis de la commande bourgeoise, l'art s'impose comme un système à haute degré d'autonomie, possédant ses instances de sélection et de consécration (académique, salon, theatre, musées, marchands, collectionneurs, maison d'éditions, critiques, revue), ses lois, ses valeurs et ses principes propres de légitimé” (LIPOVETSKY & SERROY, 2013: 19. Trad. nossa).]

⁴⁴ Nos interessa a percepção de Oswald de Andrade sobre as transformações nos padrões vigentes da arte; a passagem da concepção estética de arte determinada pela academia para a arte impressionista que nega a academia e é recusada por ela, não assume para o poeta apenas a forma de uma disputa estética, mas também político-econômica: “ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava para as elites. E as elites começaram desmanchando. Duas fases. Iª) A deformação através do impressionismo, a fragmentação, o caos voluntário. De Cézanne e Mallarmé, Rodin, Debussy até agora. IIª) O lirismo a apresentação no tempo, os materiais, a inocência construtiva. O Brasil profiteur.

O Estado era o júri em última instância quando se tratava de avaliar a qualidade artística de uma obra e de um produtor. Dito de outro modo, havia - vou empregar um termo técnico - um *nomos*, um princípio de visão e divisão legítimo, um ponto de vista legítimo do mundo, garantido pelo Estado (o mundo deveria ser representado a partir de determinados temas, antigos e contemporâneos que poderiam passar por antigos, como os países orientais, etc.). Por essa razão, a revolução de Manet, ainda que puramente artística, foi o mesmo tempo de uma revolução política na medida que o Estado apoiava os pintores acadêmicos [peintre pompiers]. (BOURDIEU, 2010: 25-26. Trad. nossa)⁴⁵

O marco histórico estabelecido por Bourdieu como “a revolução de Manet” é heurístico para analisarmos uma mudança no regime de singularidade artístico. O monopólio da definição de arte que antes estava concentrado nas academias - única instituição de ensino e consagração artística amparada pelo Estado - e representava o *locus* do poder a partir do qual emanavam os ditames legítimos da arte, é desafiado por outros grupos sociais que passam a organizar - em muitos casos apoiados economicamente pelo Estado e/ou pela burguesia - associações artísticas que propunham critérios não só distintos como muitas contrários à concepção artística dominante da época. O *Salon des Refusés* (1863-1881) foi um evento público que se opunha abertamente aos ditames artísticos do *Salon de Peinture et de Sculpture* (1673-1880), organizado pela *l'Académie des Beaux-Arts* e apoiada pelo Estado; foi tamanho seu impacto que o Estado transformou a mostra oficial no *Salon des Artistes Français* (1880-2018) e transferiu a organização do evento para a recém fundada *Société des Artistes Français* (1881). Depois disso, outros salões - como o *Salon des Independents* (1884-2006) - e propostas estéticas contrárias à academia começaram a borbulhar em Paris. Demonstrar contrariedade aos padrões da academia, no lugar de ser um risco à consagração pessoal, converteu-se em uma estratégia eficaz de legitimação como é possível notar, por exemplo, nos impressionistas (Manet, Seurat, Pissarro, Cézanne etc.), nos diálogos entre a arte e a publicidade (Toulouse-Lautrec, Chéret), nos artistas autodidatas (Henri Rousseau, Van Gogh) etc. Estes encontram condições de existência - ainda que nem todos tenham encontrado a mesma notoriedade em vida - em um momento

O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção brasileira do movimento de reconstrução geral. Poesia Pau Brasil” (OSWALD, 2017: 24).

⁴⁵ [“El Estado era el juez en última instancia cuando se trataba de evaluar la calidad artística de una obra y de un productor. Dicho de otro modo, había - voy a emplear un término técnico - un *nomos*, un principio de visión y división legítimo, un punto de vista legítimo del mundo, garantizado por el Estado (el mundo debía ser representado a partir de determinados temas, antiguos y contemporâneos que podían pasar por antiguos, como los países orientales, etc.). Por esta razón, la revolución de Manet, aunque puramente artística, ha sido al mismo tiempo una revolución política en la medida que el Estado apoyaba a los peintre pompiers, em salón, el jurado del salón” (BOURDIEU, 2010: 25-26).]

histórico no qual há transformações no espaço social de caráter tanto endógeno quanto exógeno ao fazer artístico, que afetaram radicalmente sua estrutura de funcionamento.

Nas artes plásticas, os primeiros movimentos modernos - dos quais o impressionismo é precursor - nascem na França, numa atmosfera dominada por uma cultura artística tradicional sólida. Esta circunstância, por um aspecto, revelou-se favorável à emergência das tendências modernas: sendo Paris o principal centro artístico do mundo ocidental, tudo que ali ocorria adquire visibilidade internacional. Por outro lado, o peso de uma tradição cultural forte teve um efeito desfavorável, impondo limites à assimilação e à expansão da arte moderna. As propostas modernas apontavam para uma mudança das regras do jogo que colocavam em risco a hegemonia das instituições dominantes. A produção artística até então era realizada dentro de condições institucionais e confinada ao reduto espacial das instituições. (BUENO, 1999: 20-21)

Ortiz identifica alguns desses fatores que ele compreende como próprios à modernidade, dentre os quais o crescimento da população urbana, das redes de transporte e de comunicação, da imprensa e do público consumidor de produtos culturais (literatura, música, artes visuais) (ORTIZ, 1991: 40-45). Há, também mudança nas condições técnicas da produção artística conforme argumenta Bueno (1999: 26) citando a criação de tubos de tinta em metal que permitiu ao pintor trabalhar ao ar livre e a facilidade (inclusive econômica) com que os artistas passam a acessar pincéis, telas e outros materiais relacionados a execução da pintura e da escultura. Com isso, o número de artistas aumenta e a academia deixa de comportar e controlar a produção, de modo que as exposições independentes e as associações de artistas, as revistas especializadas etc. se multiplicam. Além disso, a criação do aparelho fotográfico e a crescente popularização do seu uso para retratos, representou uma afronta a um dos pilares da arte acadêmica que era sobretudo uma das principais fontes de renda dos artistas acadêmicos⁴⁶.

⁴⁶ Os artistas acadêmicos viram na fotografia uma ameaça ao seu modo de produção devido à fidelidade e a facilidade com que esta técnica reproduz a realidade observada: "assim que foi oficialmente "inventada" em 1839, na França, praticamente já se instituiu o debate sobre o seu caráter artístico. Numa sociedade como a francesa que, desde pelo menos o período revolucionário iniciado com a Revolução de 1789, mostrava índices de interesse crescente por uma produção visual mais fiel ao entorno, a fotografia só viria a ampliar este interesse. Para muitos franceses, devendo ser a arte uma espécie de duplo do real, não existiria arte mais perfeita do que aquela produzida pela fotografia" (CHIARELLI, 2005: 82). No Brasil, Araújo Porto Alegre questiona se "a descoberta da fotografia foi útil ou perniciosa à pintura? E se ela chegar a imprimir as cores da natureza com a fidelidade com que imprime as formas monocromaticamente, que será da pintura e mormente dos retratistas e paisagistas?" (PORTO ALEGRE apud CHIARELLI, 2005: 83). O mais próximo que os acadêmicos chegam da fotografia é percebê-la, como faz Victor Meirelles, como um auxiliar da arte pictórica, porém a obra "se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor, e não ao fotógrafo; porque todo o trabalho deste fica encoberto pela nova tinta do pincel do artista" (MEIRELLES apud CHIARELLI, 2005: 84). Entretanto os artistas modernistas não compartilhavam da mesma visão sobre a fotografia

Ademais, modificam-se nesse momento o conjunto de profissionais dedicados às áreas específicas da produção e da consagração da arte. Surgem paulatinamente e tornam-se cada vez mais numerosos e necessários aos processos de legitimação a figura dos *marchands*, galeristas, diretores de museu, jornalistas e críticos de arte etc. São agentes que não necessariamente dependem das academias, mesmo que em alguns casos possam estabelecer algum tipo de vínculo com elas. Ao conservarem relativa autonomia com relação à academia, eles, por consequência, acabam opondo-se a ela e diminuindo seu poder, pois descentram e distribuem a legitimidade da consagração. Entretanto, é preciso ter em mente que, embora esses profissionais tenham encontrado condições para se distanciarem das academias, é na crença na arte que essa instituição logrou fomentar que reside o sentido da oposição. Por isso, mesmo que tais agentes e instituições sejam heterodoxos em relação à academia – até então ortodoxa para a arte - e empreguem muitos esforços e recursos (econômicos e simbólicos) a fim de questionar os parâmetros artísticos anteriores, esse enfrentamento tem como alvo não o valor socialmente adquirido pela arte, mas sim a posição ortodoxa do campo. O desafio é ocupar esse lugar e não destituir a arte da sua condição de espaço hierarquizado. É nesse sentido que Heinich (2005) argumenta que as transformações no regime de singularidade que questionam as posições de dominação no campo da arte não são maneiras de promover a horizontalização ou a eliminação do poder em jogo, ao contrário, não há interesse em retirar da arte sua capacidade de estabelecer grupos dominantes, mas sim em disputar a posição e os critérios da dominação. Com efeito, as lutas se intensificam, pois aumenta o volume de agentes e de disputas; aumentam também os lucros (capitais) que a vitória nessas disputas assegura e, portanto, o poder no espaço social daqueles que assumem posições dominantes no campo a arte. Assim, não há subversão do poder da arte, mas sua intensificação: “quaisquer que sejam os critérios, mais ou menos formalizados, que permitem a classificação de parte e de outras dessas fronteiras, é necessário admitir que a arte se tornou o princípio de uma forma de elite” (HEINICH, 2005: 141). Não mais a academia, mas essa nova elite, ou melhor, os agentes que ocupam posições dominantes no campo da arte é que detém mais poder para definir os padrões de legitimidade, fazendo com

e, diante da maneira como produziam arte -valorizando a unicidade da obra e a quebra com a representação fiel da realidade -, não viram nela um inimigo a ser combatido.

que os critérios sejam cada vez mais internos ao campo, o que torna a interferência do Estado, da Igreja, da burguesia, etc. menos direta. A consolidação do campo da arte não elimina a academia, mas a descentraliza e ao fazer isso, no lugar de enfraquecer a arte, a fortalece.

Portanto, o que é questionado por esses novos agentes da arte nesse momento histórico não é a arte em si - como valor universalizado pelo regime de singularidade anterior - mas *o que* deve ser considerado arte e *quem* pode dizer o que é (ou não) arte. Tanto que, ao atacarem a academia, esses agentes atacam apenas aquilo que a academia preza como arte, isto é, aquilo que é identificado como arte acadêmica⁴⁷: a pintura figurativa, os temas clássicos (cristãos, natureza morta, paisagens, retratos e pinturas históricas), as formas valorizadas das imagens (o belo, a harmonia, o equilíbrio) e o modo de proceder do artista (obras encomendadas, consagração pela Academia e pelos Salões, venda no mercado de imitações, etc.) (MOREAU & SAGOT-DUVAUROUX, 2016: 7). Estas críticas afetam a crença na arte que se mantém como um valor social “sagrado”, capaz de se destacar das outras práticas culturais como mais elevada e distintiva⁴⁸. Contudo, elas forçam a quebra do monopólio legítimo das academias sobre a arte, sinalizando que um novo modo de produção artístico angariou forças para disputar os critérios que definem a consagração do fazer artístico e, logo, a própria arte.

Se a autonomização da arte pela diversificação das suas instituições e atividades especializadas consolida o campo da arte e, junto com ele, o que conhecemos hoje como arte, isso não se faz sem que se modifique mais uma vez os valores e os suportes estruturais dominantes do fazer artístico. Aparece nesse momento histórico o primado da originalidade sobre a tradição, da unicidade sobre a cópia, do artista sobre o público e do gênio sobre o profissional (HEINICH, 1993, 2005;

⁴⁷ “No âmbito da arte antiga, desenvolveu-se uma reação contra a ortodoxia que atuava sobre os critérios de gosto. Até o século XVIII, a Academia exercia um controle sobre o gosto, influenciando no consumo de obras antigas. Vigoravam as tradições privilegiadas pela instituição, como o renascimento italiano, matriz do modelo acadêmico. O século XIX testemunhou um processo sem precedentes, de liberação do gosto no âmbito das obras antigas. Produções desprezadas, tradições esquecidas - como a arte medieval e a pintura flamenca - foram reativadas, transformando-se em alvo de interesse dos conhecedores de arte nos circuitos de Londres e Paris. (...) Foi o início do enfraquecimento da instituição acadêmica que fortaleceu o sistema dealer-critic, até então a ela vinculado” (BUENO, 1999: 25).

⁴⁸ “Assim, o campo produz e reproduz, através do seu próprio funcionamento, a crença inquestionada, compartilhada tanto pelos membros activos como pelos aspirantes a sê-lo, de que a arte é um domínio “sagrado”, que se mantém à parte de, e transcende, a conduta mundana e os interesses materiais” (WACQUANT, 2005: 117).

BUENO, 1999; MOULIN, 1992). Isso não significa que os elementos anteriormente valorizados e dominantes deixem de existir – as academias e suas práticas não desaparecem das dinâmicas artísticas - , no entanto elementos antes laterais e subordinados assumem a posição dominante e ao se deslocarem nesse espaço simbólico, modificam a sua lógica de produção. Assim, a chamada revolução simbólica instaurada pelo impressionismo (BOURDIEU, 2013) é revolucionária na medida em que impõe uma mudança de *sentido* – isto é, de direção e de aceção – que orienta e inova as práticas artísticas. Isso afeta necessariamente as instâncias de formação, exibição e consumo de arte. Espaços subordinados às academias repositionam-se como, por exemplo, o mercado de arte - que até o século XIX era representado quase que exclusivamente pelos Salões de Arte e pelo mercado de imitações - , as exposições periódicas que deram origem ao modelo das bienais – que, como veremos no Capítulo 2, incumbiam à academia ou do Estado - e, até mesmo os museus de arte abertos ao público. Paulatinamente, a arte consolida-se como um campo social diversificado, no qual a crença no seu valor e na disputa a fim de obter o poder de defini-la é um jogo no qual estão jogando agentes e instituições cada vez mais diversificados, porém unificados pela crença que sustenta a arte como um jogo social que vale a pena ser jogado.

Podemos então dizer que em função da maneira como nos apropriamos, *os objetos mudam de status e que essa mudança de status modifica realmente seu valor e seu uso*. Quando uma tela passa do status de uma simples cópia para o de uma obra-prima, o mesmo objeto, que não muda substancialmente, transforma completamente o comportamento social em relação a ele, começando pela *soma de dinheiro* que os atores estão dispostos a pagar para adquiri-la ou pela necessidade que encontram de fazer um seguro para o caso de roubo, de conservá-la em local adequado [*sûr*], terminando pelas emoções estéticas individuais que esse novo status desperta inevitavelmente entre os visitantes do museu. (LAHIRE, 2015: 19. Trad. Nossa. *Grifo nosso*)⁴⁹

A revolução simbólica, portanto, não muda o objeto artístico substancialmente – não se trata da pintura, escultura etc. - , mas muda “realmente os comportamentos sociais” em relação a ele – o que é notório, como afirma Lahire pelo capital econômico que é provável de ser investido em uma tela considerada *obra*

⁴⁹ [“On peut donc dire qu’en fonction de la façon dont on se les approprie, les objets changent de statut, et que ce changements de statut modifient réellement leur valeur et leurs usages. Lorsqu’une toile passe du statut de simple copie`celui de chef-d’oeuvre de maître, le même objet, qui ne change pas substantiellement, transforme tout de même réellement les comportement sociaux à son égard, à commencer par la *somme d’argent* que les acteurs sont pretes a donner pour l’acquérir ou par la nécessité dans laquelle ils se trouvent de *prendre une assurance* en cas de vol et de la *conserver* en lieu sûr, et en terminant par las emotion esthétiques individuelles que ce nouveau statut déclenche inévitablement parmi les visiteurs de musée” (LAHIRE, 2015: 19).]

prima e em outra considerada *cópia*. Em outras palavras, a dinâmica em torno da arte - naquilo que podemos chamar de modo de produção artístico - passa a se dar de outra maneira.

Para compreendermos esse momento histórico não é possível nos furtarmos de um olhar atento para a transformação na relação entre as classes dominante, pois contra o Estado e as academias estavam os artistas impressionistas amparados por uma nova classe econômica que ascendia para posições de poder também políticas e que sustentam cada vez mais o comércio artístico, ocupando o lugar das encomendas públicas feitas pelo Estado. Com isso, não há nenhuma dificuldade em percebermos a afinidade que existe entre o uma nova classe compradora de arte e a autonomização do espaço de produção artístico. Moreau e Sagot-Duvaurox afirmam que “com o liberalismo desenvolve-se a ideia de que é o mercado que decide o bom gosto e não mais a instituição” (2016: 10. Trad. nossa). No entanto, a afinidade não gera – ao contrário do que observávamos anteriormente – uma relação direta entre interesse das classes economicamente dominantes e consagração artística. A autonomia da arte, apesar de não ser total, é o que assegura que a arte não seja a expressão do interesse econômico (ou de qualquer outro interesse vigente na realidade social). Assim, ainda que os compradores de arte advindos dos setores economicamente dominante sejam essenciais ao funcionamento do campo da arte e, de certo modo, corroborem sua autonomia⁵⁰, a atuação desses agentes não é nem imediata nem unívoca. Ortiz destaca a posição autônoma que a arte assume em relação às determinações externas, dentre as quais a econômica, mostrando que o fenômeno da “arte pela arte” é um esforço de auto-referencialidade, no qual “o artista deve não mais escrever para um homem abstrato, mas orientado pelos interesses particulares de sua classe de origem” de modo que

⁵⁰ Isso não quer dizer que o capital econômico não seja necessário ao fazer artístico. O campo da arte pode recusar a determinação econômica, apenas na medida em que elas estão satisfeitas. Bourdieu deixa esse ponto claro quando afirma que “o poder econômico é, antes de tudo, o poder de colocar a necessidade econômica à distância” (BOURDIEU, 2008: 55). A *skolé* entendida como a possibilidade de ter tempo de ócio - ou seja, poder se desgarrar das demandas imediatas da reprodução do corpo, isto é, ter o que comer, onde morar, etc - é condição necessária da produção. Sem que os artistas e as instituições recebam uma quantidade de capital econômico suficiente para que eles se mantenham e se desenvolvam, não é possível sustentar a autonomia da arte. Porém, não necessariamente muito investimento econômico surtirá efeitos positivos do ponto de vista da consagração do campo da arte. Por isso, nos mercados de bens simbólicos o capital econômico pode ser condição necessária, mas não será jamais suficiente.

“os critérios relevantes para a apreciação de uma obra passam a ser determinados pelos pares” (ORTIZ, 1991: 65)⁵¹.

Diante disso, não deixa de ser surpreendente observar como um espaço social articula dois movimentos que parecem contraditórios: a potencialização de um mercado de arte sustentado pelas classes dominantes e a afirmação da autonomia da arte frente aos interesses não artísticos? Mais que compreender como essa contradição se sintetiza, o caminho mais interessante é perceber como ela se mantém e, nossa hipótese é que provavelmente por ela se manter sem solução - ora tensionando para um lado ora para outro, mas sempre ativa e gerando atividade – é que a arte – ela como um valor feito capital – torna-se cada vez mais relevante na nossa formação social. Quando olhamos para o fim do século XX e começo do XXI, notamos que as obras de arte ascendem não apenas simbólica, mas também economicamente⁵² de modo que surgem situações em que a *denegação* econômica é tencionada, revelando os limites da autonomia do campo da arte. Isso ocorre quando agentes com grande quantidade de capital econômico têm poder para consagrar um artista ou um movimento estético específico⁵³. Contudo, mesmo nesse caso em que o investimento econômico ganha visibilidade para que ele se converta em capital cultural legítimo sua trajetória não pode ser direta. As mediações necessárias para que essa alquimia seja eficaz é uma das características principais dos espaços nos quais domina a economia simbólica, pois a arte possui uma característica específica na reprodução das relações de dominação: ela articula o sagrado - a crença no valor da arte como um valor inquestionável - com o profano - o

⁵¹ “Se o mundo da arte partilha um princípio, provavelmente é o de que nada é mais importante que a própria arte. Algumas pessoas realmente acreditam nisso; outras sabem que é *de rigueur*. Seja como for, o mundo social que cerca a arte costuma ser desprezado como uma contaminação irrelevante e suja” (THORNTON, 2009: 15).

⁵² A valorização econômica da arte e a potência do mercado de arte serão abordadas no Capítulo 2; neste momento basta destacar que a aquisição de obras de arte depois dos anos 1980 e com maior intensidade a partir do século XXI indica não apenas uma estratégia de distinção entre as classes dominantes, mas também uma forma de entesouramento dada a possibilidade valorização econômica à curto prazo das obras.

⁵³ Henrique Grimaldi (2018) analisa um dos casos pioneiros e mais emblemáticos desse novo modo de produção e legitimação artística representativo do século XXI; trata-se da produção articulada pelo bilionário Charles Sathish de um novo grupo de artista que ficaram conhecidos como Young British Artists (YBAs): “sob o mecenato do publicitário da Era Thatcher, Charles Saatchi, os YBAs surgem no contexto de uma estetização econômica, tendo suas carreiras construídas e impulsionadas desde sua gênese numa dinâmica rede de contatos e ações. Saatchi foi responsável, por exemplo, pelo patrocínio e aquisição dos primeiros importantes trabalhos de Damien Hirst, “The physical impossibility of death in the mind of someone living” (1991) e “A thousand years” (1990) (Imagem 09); partirá dele também o financiamento para a exposição Sensation e o incentivo econômico e midiático que aquecerá a carreira de outros artistas como Tracey Emin, Mat Collishaw e Marc Quinn” (GRIMALDI, 2018: 77).

lucro econômico e simbólico que ela é capaz de proporcionar para aqueles que detém o monopólio sobre a crença - evidenciando o primeiro e apagando o segundo. Porém, apagar não é o mesmo que eliminar a existência, mas fazer dela latente e, muitas vezes, mais potente justamente por seu silêncio. O campo da arte, como um espaço que disputa o monopólio da consagração (e, claro, dos seus lucros), refrata as determinações econômicas (políticas, religiosas, etc.) transformando-as em *denegação econômica* que se manifesta (nas práticas) como um *interesse desinteressado*. Deste modo, a relativa autonomia dos campos representa uma afronta a toda visão economicista e reducionista das relações sociais⁵⁴.

O desafio que lançam a toda espécie de economicismos reside precisamente no fato de que só podem realizar-se na prática – e não apenas nas representações – a custo de um recalque constante e coletivo do interesse propriamente econômico e da verdade da prática que a análise econômica desvenda. O empreendimento “econômico” denegado do comerciante de quadros ou do editor, em quem a arte e os negócios se conjugam, não pode ser bem sucedido, mesmo “economicamente”, se não for orientado pelo domínio prático das leis de funcionamento e das exigências específicas do campo. (BOURDIEU, 1996: 170-171)

Justamente, a lei que rege esse espaço onde, parafraseando Bourdieu, se comercializa aquilo que não é comercializável, só se sustenta porque a regra é a ambiguidade. A economia simbólica da arte é feita de “denegações práticas, essas condutas intrinsecamente dúbias, ambíguas” que só são eficazes devido a essa condição. Por isso, trata-se de uma contradição que não deve ser resolvida para que o poder se mantenha, mais ainda, trata-se de um poder - caberia pensar se não seria sempre assim - que só existe na contradição; toda a tentativa de solucionar - seja afirmando o interesse ou o desinteresse, a *denegação* ou o desejo - reduzem a complexidade da dinâmica social e esvaziam a crença no seu valor.

Contudo, apesar da relevância que atribuímos à contradição, para que o campo funcione e para que ele faça funcionar os agentes, essa ambiguidade existente precisa apresentar-se como um discurso lógico (certamente ideológico) e racional capaz de orientar a prática dos agentes⁵⁵. Um discurso cuja lógica não é a

⁵⁴ Abordamos o tema da relação entre os campos sociais e, mais especificamente, a causalidade estrutural, na pesquisa de mestrado (MIRALDI, 2015).

⁵⁵ Afinal, ser efetivamente real não quer dizer que seja suportável ou que suporte a prática. A imaginação é muitas vezes é mais eficaz e desejável que a verdade. Uma análise de Warren Montag publicada sob o título *Hacia una teoría de la materialidad del arte* (2011) na qual ele remonta a peça *A Vida de Galileu* de Brecht a fim de pensar sobre a eficácia da ideologia nos oferece uma imagem sintética sobre esta questão. Para Montag o momento mais inquietante da obra é a cena final em que Andrea, o protegido de Galileu e incumbido de levar à Itália os manuscritos de seu mestre a fim de evitar que estes caíssem nas mãos da Inquisição, observa um grupo de garotos atirando pedras na casa de uma anciã que eles, mesmo sem conhecer, acusavam de ser bruxa. Andrea, em um ato de

econômica, afinal não só se paga muito caro por uma obra de arte, como o comprador precisa fazer um contrato de seguro e encontrar as melhores maneiras de conservá-la, o que também envolve altas cifras (LAHIRE, 2015, 19). Assim, o desinteresse econômico, que exige muito investimento econômico por parte das classes dominantes, ao menos do ponto de vista econômico, não parece ser um investimento lógico. Porém, os mercados de bens simbólicos possuem lógicas de funcionamento que apesar de não seguirem os princípios da lógica econômica geram lucros; estes, por vezes, podem ser até mesmo mais lucrativos do ponto de vista das estratégias de distinção social que aqueles gerados pelos princípios dados no campo econômico. É assim que aquele que faz todo esse investimento é visto pelo campo da arte como portador de uma capacidade quase inata para reconhecer o valor da arte e dos artistas. Estes, como vimos, estão alocados no polo do sagrado pelo processo de construção da crença no valor da arte que vem desde as academias. Assim, os representantes do mercado, quando entram no campo da arte, recebem por seu investimento econômico o reconhecimento de que são capazes de identificar o sagrado - por transubstancialização seriam eles também um pouco sagrados, não? - de maneira que cabe a eles - que tem poder para isso - proteger essa produção, pois qualquer dano à obra ou ofensa à arte é um sacrilégio, um atentado não apenas contra o investimento econômico do seu comprador, mas, sobretudo, contra todos os apreciadores de arte e contra a própria arte.

No que concerne ao artista, ele se vê diante de uma nova forma de produção do valor artístico: quando a taxinomização da arte desvincula-se da determinação unívoca da academia e a legitimação artística descentraliza-se, tornam-se mais difusos os critérios e os circuitos de consagração. Ademais, a ambiguidade do princípio da denegação econômica coloca a produção artística em uma posição delicada: os artistas, se vendem muito, são deslegitimados, pois são taxados como “comerciais”, e acusados de macular o compromisso desinteressado que devem ter com sua vocação; no caso contrário, se vendem pouco, não têm condições materiais

esclarecimento, levanta um dos garotos para que este possa ver pela janela que aquela que eles chamam de bruxa não é mais que uma anciã preparando o jantar: “aqui é o ato da ciência encarnado que transforma a ignorância em conhecimento e elimina as condições que alimenta o ódio e as superstições”. O desvelar do misticismo - literalmente elevado pelas mãos da ciência - parecia ter resolvido o conflito gerado pela cegueira e pela ignorância. Contudo, quando Andrea embarcava no navio ele vê os garotos voltando a casa da anciã para matá-la. Montag, conclui com isso que “neste momento Brecht expõe a lição mais dolorosa que um marxista e um revolucionário pode aprender: que a verdade tem muito pouco poder contra a superstição e a ideologia” (MONTAG, 2011: 180-181).

de exercerem sua vocação, pois sua fonte de renda não advém mais do Estado, da Academia ou da Igreja. Assim, a consagração do artista no campo da arte parece ser proporcional a sua não dependência em relação à venda⁵⁶. Heinich (2005) endossa esse argumento mostrando que, com a consolidação do campo da arte, o sucesso deixa de ser sinônimo de vender muitas obras o mais caro possível. A consagração parece obedecer a uma lógica justamente contrária: a imagem do artista incompreendido e não reconhecido pelo seu tempo histórico tende a corroborar o sucesso. Isso se deve, segundo ela, não porque o artista não deva mais comercializar suas obras, mas porque, uma vez que o reconhecimento que importa é construído pela autonomia do campo nas dinâmicas internas dos pares⁵⁷, estes precisam denegar o poder do capital econômico para afirmar o poder do capital simbólico gestado no campo artístico⁵⁸.

Diante do que expusemos, portanto, é possível discriminar algumas características estruturais do processo de produção do campo da arte: (i) a maneira de produzir arte e o sentido a ela atribuído não são eternos, mas se diferenciam em regimes de singularidade; (ii) estes definem-se por formas específicas de comercializar arte, de construir a carreira e a legitimidade artísticas e está relacionado, ainda, à diferenças nos graus de autonomia artístico, isto é, no *quantum* a arte consegue se afirmar autônoma em relação às determinações externas; (iii) quando a arte estava atrelada às Academias e, estas por sua vez, ao Estado, ela desfrutava de um grau menor de autonomia, porém esse momento histórico foi fundamental para que ocorresse a concentração da produção artística sob a tutela institucional e para a eficácia da universalização do valor da arte; essa universalização decorre, por um lado, do estabelecimento de regras específicas de

⁵⁶ Essa constatação nos leva a outro problema que nesta tese não teremos condições de aprofundar, mas que atravessa alguns momentos da análise: trata-se da posição de classe dos artistas, ou melhor, na propensão a agentes que possuem capital econômico se mantenham na atividade artística. Considerando essa questão Wacquant afirma que não há nada que separe mais os produtores que relação que eles estabelecem com o sucesso comercial (WACQUANT, 2005).

⁵⁷ Bourdieu submete o sucesso ao tempo ao considerar que o que de fato desvaloriza um artista é menos o lucro econômico e mais a imediatividade do sucesso, pois reduz a obra de arte a uma troca comercial, apagando todo esforço simbólico empregado para torná-la um objeto distinto de qualquer outro que pode ser comprado no mercado.

⁵⁸ É nesse sentido que no campo da arte se estabelece a distinção entre a “arte pela arte”, considerada autônoma e mais legítima do ponto de vista do campo da arte e a arte comercial (ou burguesa) submetida em demasia ao capital econômico e, por isso, heterônoma em relação aos princípios do campo da arte (WACQUANT, 2005: 118).

produção e, de outro, da produção de sujeitos dispostos a perceber a arte como um valor universal e inquestionável (iv) conforme transformaram-se as relações entre as classes dominantes político-econômicas, a produção artística se diferenciou o que aumentou seu grau de autonomia; (v) a autonomia nunca é total e a dependência em relação às forças do Estado e do mercado mantém-se, mas tende a ser refratada pela denegação do econômico. Assim, o que se altera historicamente no campo da arte não é o valor da arte, mas como a arte é produzida e legitimada. As antigas formas de produção não desaparecem, mas se tornam subordinadas a novas configurações; nesse sentido elas se mantêm ativas e em disputa.

2. A centralidade da França no campo da arte

A análise que apresentamos neste capítulo sobre o processo de constituição do campo da arte elegeu como espaço geográfico a França. Não se trata de uma escolha indeterminada, isto é, há razões objetivas para ser este, e não qualquer outro país, o eleito como objeto de conhecimento. Em primeiro lugar, o pioneirismo da França que a posiciona como um polo efetivo de mudanças estruturais promotoras do campo da arte. Nela a prática artística se altera na medida em que são construídos de espaços específicos de legitimação que tem condições de produzir - por um processo pedagógico e simbolicamente violento - disposições homólogas de percepção, apreciação e práticas artísticas, o que assegura a penetração e duração dos valores colocados em jogo nesse espaço. A análise da França defronta-nos com um empreendimento social complexo que exige alto volume de investimento tanto simbólico quanto material no tempo: começa com a inauguração das academias e segue até a consolidação do campo da arte quando se manifestam espaços diferenciados de legitimação como museus, galerias, revistas de arte etc.

Ser vanguarda (cronológica) em uma transformação social pode não ser razão suficiente para tomarmos um país como o modelo explicativo de um processo histórico, porém é algo a ser considerado em uma investigação científica. Já a segunda razão - quando aliada à primeira - torna a França necessariamente o objeto heurístico no qual se concentram e a partir de onde se distribuem as diretrizes (estruturas e sentidos dominantes) do mundo da arte; ela se refere à legitimidade cultural que a França não só manteve como também monopolizou até a segunda guerra mundial. Já citamos Bueno (1999: 20) que, para analisar as artes plásticas no

século XX, entende que a França deve ser eleita como epicentro das transformações artísticas argumentando que ela não só era dominada por uma “cultura artística tradicional” como foi a partir dela que movimentos modernos como o impressionismo emergiram. Assim, ao analisar um espaço que concentra e tem a potência de reverberar mudanças de ordem artística e cultural, podemos perceber as condições de produção da legitimidade de uma estrutura de poder.

As razões apresentadas por Ortiz na introdução de *Cultura e Modernidade* (1991) a fim de justificar a seleção da França como espaço de análise do processo de mundialização da cultura parece sustentar (por homologia) a nossa argumentação sobre a arte. De início, nos interessa a concepção de espaço relacional e hierárquico cunhada por Ortiz para definir a modernidade, pois ela evidencia a relativa autonomia da cultura nacional nos forçando a observar de que maneira ela se insere no *word system* e quais seriam os países centrais desse processo. Assim, Ortiz explica que a seleção da França em detrimento da Alemanha, Inglaterra e dos Estados Unidos - que para uma investigação que se dedica aos espaços dominantes da economia simbólica seriam possíveis como objeto de análise - decorreu em um primeiro momento da subjetividade do pesquisador que possuía “familiaridade maior com a sociedade francesa”; mas o ponto crucial que levou a investigação foi o papel da França como “referência cultural forte para as sociedades latino-americanas”.

Paris surgia como a capital do século XIX. Mas quero sublinhar essa arbitrariedade inicial, na medida em que penso que não escrevi apenas sobre a França. Certamente a sociedade francesa, como qualquer outra, possui uma especificidade própria, mas os temas que privilegiei (técnica, consumo, lazer, mercado cultural, etc.) decorrem de transformações mais amplas. Eles expressam uma reconfiguração social, por certo ainda limitada neste período, que anuncia uma série de mudanças que se consolidarão no século XX. A França representou para mim um momento dessa “civilização mundial”, que ensaiava seus primeiros passos. Modernidade localizada, restrita a partes da Europa ocidental, mas que em breve se imporá como referência obrigatória em relação a qual nossos relógios nacionais deveriam ser ajustados (ORTIZ, 1991: 8)

Se no campo das práticas culturais mais amplas outros países poderiam ser eleitos como referências, na arte foi a França que ocupou o lugar de “relógio” e que impôs o padrão a partir do qual as outras nações se orientaram⁵⁹. A

⁵⁹ Apreender uma nação ou um fenômeno social como “o relojoeiro” que calibra a engrenagem de outros processos sociais merece uma reflexão sobre o que entendemos por processo histórico. É um debate árduo que possui muitos fronts de batalha - o que exigiria muito mais que uma nota de rodapé -, mas às vezes, quando saímos do discurso científico, encontramos imagens que sintetizam e elucidam a complexidade. É o caso de uma anedota contada por Ortiz [creio a partir de um diálogo com Octávio Ianni] que tem o divertido título “Marx em Araraquara”. Nela Marx vai dar uma palestra em Araraquara e no fim da sua fala um morador local o questiona sobre a pertinência das suas análises

veracidade dessa afirmação pode ser verificada quando observamos a posição dos Estados Unidos na produção artística até meados do século XX, sobretudo porque se trata de um lugar que hoje ocupa a posição central no campo da arte, subordinando inclusive à França (CRANE, 2015: 27-29; QUEMIN, 2015: 52), mas que não conseguiu esse feito sem que tivesse durante muito tempo a capital francesa como referência⁶⁰.

O crítico de arte estadunidense Clement Greenberg - que está para os críticos de arte nos EUA como Léon Castelli está para os galeristas e, por isso, foi considerado por Rodrigo Naves “o mais importante crítico de arte norte-americano do século XX” (GREENBERG, 2013: 7) - em alguns dos seus ensaios evidencia a relação de dependência dos artistas estadunidenses em relação aos franceses, mostrando que aquilo que eles realmente consideravam importante advinha de Paris⁶¹.

Muitos dos artistas que eu conhecia liam as revistas de arte de Nova York, mas só por um respeito supersticioso pelo papel impresso que eles compartilhavam com a maioria das outras pessoas; não levavam realmente a sério o que liam. As publicações de arte que vinham da França, sobretudo os Cahiers d'Art, eram uma outra história; essas publicações informavam sobre as últimas produções de Paris, o único lugar que realmente importava. (GREENBERG, 2013: 263)

Podemos ainda ter uma ideia do quanto durou a dominância da arte produzida na França em relação aos artistas dos Estados Unidos, pois Greenberg afirma:

A maneira arabesca de Picasso do início e da metade da década de 1930, com sua cor pesada e cloisonnée, exerceu uma influência obsessiva de 1936

a respeito do das relações de produção capitalistas, uma vez que, segundo o araraquarense, elas não se verificavam no interior do Brasil por volta dos anos 1970 e 1980 - como na reivindicação de um empirismo radical de quem diz “se não vejo, não existe”. O tom jocoso destaca algo muito difícil de ser percebido: que os processos podem não ser finalísticos, mas apontam tendências de tem a possibilidade (maior ou menor) de efetivarem-se; são como vetores de forças que puxam as instituições e as práticas em certo sentido. A ciência - no caso da anedota, a marxiana - analisa a conjuntura e a partir dela percebe a disposição para que essa conjuntura se desenvolva em certo sentido. Certamente, há sempre um espaço de incerteza no resultado que pode decorrer de uma falha do método e da análise - que acontece quando algo importante é desconsiderado - ou da contingência que é própria das interações humanas. Ademais, o resultado de uma investigação, por princípio, não se pretende totalizante de modo que é preciso sempre verificar em que medida (proporção) e de que modo (disposição) ele se verifica em cada conjuntura (país, região, etc.). Assim, a partir do que parece uma brincadeira, Ortiz chama atenção para algo muito refinado teoricamente: que a ciência daquilo que é humano lida com processos devem ser avaliados sempre como singulares e disjuntivos.

⁶⁰ “Se a 8th Street do final dos anos 30 e começo dos anos 40 pretendia se equiparar a Paris, a 10th Street nos anos 50 viu Nova York ficar atrás de si mesma” (GREENBERG, 2013: 266).

⁶¹ É revelador notarmos que o expressionismo abstrato nas suas duas tendências principais (*action painting* e *color field*) que surge na década de 1940 é considerado o primeiro movimento artístico dos EUA. Antes dele, o cenário artístico estadunidense era dominado por artistas e movimentos estéticos originariamente europeus.

até depois de 1940, e talvez até mais tarde. Mas Mondrian Léger, Braque e Gris também estavam no primeiro plano. E quase todos, conscientes ou não desse fato, aprendiam com Klee, que proporcionou a melhor chave para o cubismo como um cânone estilístico flexível, “que-serve-para-tudo” (GREENBERG, 2013: 263)

Retomando o argumento de Ortiz no que diz respeito ao papel de referência da França sobre a América Latina, em especial sobre o Brasil, veremos que é indiscutível a influência francesa nos primórdios do campo da arte nacional. A vinda da Missão Francesa em 1816 foi o impulso primeiro que instaurou no país uma Academia de arte. Junto com seus artistas, a Missão traz um modo de fazer arte que estava já consolidado na França e encontra no Brasil colonial condições objetivas para se impor, seja porque não havia aqui produção artística com organização e poder suficientes para lhe fazer oposição ou porque com a vinda da corte portuguesa em 1822 muito dinheiro e interesse foi direcionado à constituição de instituições culturais nos padrões europeus. Também, mais adiante na tese, no estudo da história da Bienal de São Paulo, notaremos que a relevância artística da França perdura até quase o fim do século XX, o que se verifica pelo esforço empregado nas primeiras edições da Bienal para convencer a França a enviar delegações para a exposição, nos prêmios recorrentes recebidos por artistas franceses em diversas edições da mostra e no papel da França no Boicote à 10ª Bienal paulista em 1969. Podemos, sem risco de exagerar, afirmar que a não participação da França nas primeiras bienais - quando a mostra buscava meios para se impor internacionalmente – teria sido um sinal de fracasso para a Bienal de São Paulo e poderia desencorajar outros países a enviarem delegações para o Brasil.

Assim, ainda que nosso objetivo seja compreender as condições de produção artísticas no Brasil e, em especial, na Bienal de São Paulo, parece-nos justificado que a investigação teórica sobre o processo histórico que levou a constituição de um espaço de produção artístico nacional tenha selecionado a França como objeto heurístico para ser analisado. Justificado, mas não suficiente. Ou seja, não basta percebermos na França o modelo ou as invariantes do modo de produção artístico que aloca a arte como um valor de distinção; é preciso notar de que maneira ele se aterra no Brasil. Seguimos aqui as orientações de Bourdieu que no primeiro capítulo de Razões Práticas (2011) - originariamente uma conferência feita na Universidade de Tóquio em 1989 - reflete sobre a pertinência e a aplicabilidade da sua teoria no Japão.

De fato, todo meu empreendimento científico se inspira na convicção de que não podemos capturar a lógica mais profunda do mundo social a não ser submergindo na particularidade de uma realidade empírica, historicamente situada e datada, para construí-la, porém, como “caso particular do possível”, conforme expressão de Gaston Bachelard, isto é, como uma figura em um universo de configurações possíveis. Concretamente, isso quer dizer que uma análise do espaço social como a que proponho, a partir do caso da França dos anos 1970, é a da história comparada, que se interessa pelo presente, ou a da antropologia comparativa, que se interessa por uma determinada região cultural, e cujo objetivo é apanhar o invariante, a estrutura, na variante observada. (BOURDIEU, 2011: 15)

A análise do campo da arte na França nos forneceu as invariantes estruturais a partir das quais podemos conhecer esse fenômeno, porém elas não bastam, i.e., não são diretamente aplicáveis a todos os casos (variantes observáveis). Bourdieu argumenta que não há ciência sem *vigilância epistemológica* (BOURDIEU, 1968: 35) e não há modelo superior à dinâmica das práticas. Por isso, se todo modelo teórico deve ser verificado na prática frente a realidade empírica que se busca conhecer, é preciso compreender de que maneira esse processo se localiza, ou melhor, se singulariza no Brasil. Nosso interesse subjacente, mas nem por isso menor, é criarmos as condições intelectuais para analisarmos a Bienal de São Paulo, explorando a história do processo de produção do campo da arte no país a fim de conhecer em que contexto e sob quais relações de poder a Bienal foi criada.

3. O campo da arte no Brasil

Assim como os cânones não são “eternos” e o belo é historicamente relativo, também não há falar em influência de mão única, que não seja reprocessada e rediferenciada no novo ambiente que a recebeu (como aponta Mukarovsky a propósito da literatura dos “povos pequenos”). Nessa acepção diferencial, o Barroco americano, como o definiu Lezama Lima, é uma “arte da contraconquista”. A esse processo chamamos, desde Oswald de Andrade, “devoração antropofágica”. (CAMPOS, 2011: 68)

Haroldo de Campos, invocando Oswald de Andrade, argumenta que a arte barroca não é a mesma na América espanhola e no Brasil; diferente dos debates sobre culturas que traziam o tema da aculturação ou da assimilação, ele argumenta pela singularidade canibal que habita nossas terras. Isso nos importa

porque não podemos pensar o campo da arte como um conceito genérico, diretamente aplicável a todos os espaços do globo, como se os processos e sentidos que se desenvolveram na França entre o século XVII e XX fossem os mesmos do Brasil. Em contrapartida, também não é possível desconsiderar a força que certas estruturas possuem para se imporem e modificarem as relações sociais em espaços e tempos históricos distintos. Nesse sentido, o poeta nos chama atenção para a singularidade dos encontros, decorrente das influências que são *reprocessadas e rediferenciadas*⁶² pela história e pela estrutura que ativamente transforma essas influências⁶³.

O modo de operar do campo da arte - validado e imposto pela singularidade francesa -, estabelece um *opus operandi* (um modelo) que no contexto brasileiro se singulariza em um *modus operandi* (uma prática). Isso significa que o encadeamento do processo não é o mesmo no sentido de ser igual, mas é homólogo. Significa, sobretudo, que para compreendermos a Bienal de São Paulo precisamos conhecer as estruturas que a informam, i.e., os poderes e modelos que a antecederam e lhes deram condições de existência - como, por exemplo, o campo da arte na França⁶⁴ -, mas que isso só não basta; é preciso saber como essas estruturas se singularizam no Brasil e se tornaram possíveis em um espaço deveras distinto daquele no qual elas foram forjadas, submetido à relações de poder em qualidade (tipos) e intensidade distintas da sociedade francesa.

Considerando que assim como ocorreu na França, a arte no Brasil se tornou uma forma de distinção social, um espaço de encontro e disputa entre agentes de diferentes naturezas sociais e não apenas reservado aos artistas e profissionais da arte, nota-se que a pretensa autonomia artística no país foi constantemente desafiada pelos interesses econômicos e políticos locais, porém isso se deu de diferentes maneiras ao longo do tempo. Buscaremos neste momento reconstruir teoricamente esse processo, percebendo as transformações sofridas pelo fazer

⁶² É interessante notarmos que Haroldo de Campos precisou criar palavras para poder falar sobre essa concepção. Não bastava dizer “processada” e “diferenciada”. Introduzir o prefixo “re” coloca o próprio “processo” e a “diferença” - decorrentes do encontro entre estrutura e realidade material - em um movimento reflexivo.

⁶³ “É a antropofagia. O brasileiro tem que assimilar as conquistas da cultura e da civilização, pois tais são as contingências do tempo, mas que ao menos isso se faça à bruta, ferozmente” (PEDROSA, 2015: 232).

⁶⁴ Além do campo da arte, para compreendermos as condições de produção da Bienal de São Paulo teremos que observar um segundo modelo que a informa, o “modelo bienal”, considerado na sua condição de megaevento. Esta análise será objeto do Capítulo 2 desta tese.

artístico no país a fim de, mais adiante na tese, termos condições de intelecção do estado da produção artística nacional no momento que a Bienal de São Paulo foi criada. Para tanto, nos baseamos em estudos publicados por intelectuais brasileiros, em particular por historiadores e sociólogos, que com suas contribuições à análise das condições sociais das artes visuais tornaram possível essa reconstrução narrativa. José Carlos Durand (1989) e Maria Lucia Bueno (1999) são essenciais para esse trabalho; o primeiro nos permite conhecer os modos pelos quais a arte no Brasil se articula com os grupos dominantes e se traduz em distinção social desde o século XIX até meados do XX, já a segunda, Bueno, elucida os processos de produção do campo da arte partindo da modernidade até a globalização, demonstrando a relação sensível que se estabeleceu entre autonomia relativa do campo e interesses do mercado de arte. Na investigação historiográfica, para compreendermos o século XIX, partiremos das pesquisas de Afonso Taunay (1912), Mário Pedrosa (1998) e Jorge Coli (2005) e, com eles será possível perceber como se desenvolveu no Brasil a Academia de Belas-Artes e como ela forjou certo modo de produção e de circulação de obras a partir de determinados padrões estéticos. Para explorarmos a disputa entre a arte acadêmica e a arte moderna que ocupa os debates artísticos até meados do século XX, os trabalhos de Paulo Mendes de Almeida (1976), Aracy Amaral (1998), Sérgio Miceli (2003; 2012) e Pedrosa serão articulados. Já o modo pelo qual mudanças na economia, na urbanização e nas relações de classe afetam a arte terão os trabalhos de Maria Arminda (2001) e Maria Helena Bueno Trigo (2001) como pontos centrais. Com isso, pretendemos argumentar que quando a primeira edição da Bienal de São Paulo foi inaugurada havia no país de maneira geral, mas principalmente em São Paulo, certas condições objetivas dadas por um campo da arte que embora incipiente⁶⁵ logrou atrair diferentes interesses (sobretudo advindos do Estado e de setores das classes dominantes) para a construção de uma exposição de arte da magnitude da Bienal. Porém, apesar de constituídas as bases, o lugar social ocupado pela arte até os anos 1950 não proporcionava estabilidade e poder necessários para o desenvolvimento da arte como um campo autônomo. Nossa pesquisa nos leva a defender a tese de que a Bienal de São Paulo foi o espaço central onde se deu a luta pela autonomia da arte no Brasil; foi ela tanto o lugar físico e

⁶⁵ A incipiência se deve a ausência de leis específicas para as artes visuais; falta de incentivo econômico regular para a arte, seja ele privado ou público; carência de profissionais especializados e cursos de formação no país, um mercado de arte aquecido, etc.).

simbólico dessas lutas, quanto o agente articulador que negociou com diferentes setores da sociedade condições objetivas de autonomização da arte - leis específicas para a arte, políticas culturais de financiamento, especialização e profissionalização dos elementos que compõem o campo da arte etc. A Bienal paulista é, pois, um artífice do processo de consolidação da arte como um campo de poder, mas antes de chegarmos a essa conclusão, investigaremos a história da produção artística dominante no país a fim de conhecermos as razões que nos levaram a tal afirmação.

Precisamos, nesse percurso histórico, considerar que a história da arte e dos artistas no Brasil não começa com a vinda da Missão Artística Francesa em 26 de março de 1816⁶⁶ e o subsequente decreto assinado por D. João IV em 12 de agosto de 1816 que cria a Escola Real das Ciências Artes e Ofícios⁶⁷. Antes disso, o barroco que tinha artistas como Aleijadinho e Mestre Ataíde, era o estilo que ocupava lugares de destaque na cena artística nacional. Porém, faltava à arte barroca certos elementos a fim de que ela voltasse suas práticas e interesses para a construção de um campo específico de produção. É preciso levar em conta que este fazer artístico encontrava-se demasiadamente dependente da Igreja católica tanto nas temáticas e valores expressos nas obras quanto no lugar de exposição (que eram geralmente as próprias igrejas) e, ainda, no suporte econômico, então pago pela mesma instituição. Além disso, a arte barroca não constituiu instituições e, talvez por isso, não organizou, formalizou e difundiu princípios específicos de produção. Por essas razões, estabelecemos como gênese da disputa pela autonomia da arte

⁶⁶ O grupo de artistas franceses que atracaram no Brasil era composto por: Joachim Lebreton, os pintores Jean Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay, o arquiteto Auguste Henri Victor Grandjean de Montigny, os escultores Charles de Lavasseur, Louis Ueier, Auguste Marie Taunay, o gravador, Charles-Simon Pradier, François Ovide, mecânico, Jean Baptiste Leve, ferreiro, Nicolas Magliori Enout, serralheiro, Pelite e Fabre, peleteiros, Louis Jean Roy e seu filho Hyppolite, carpinteiros, François Bonrepos, auxiliar de escultura, e Félix Taunay, filho de Nicolas-Antoine, ainda apenas um jovem aprendiz. Muitos deles trouxeram suas famílias, criados e outros auxiliares (Neves, Lúcia M. B. Pereira das. *A missão artística francesa*). Pinassi acrescenta ainda os nomes de Sigismund Neukomm, músico, e Pierre Dillon, secretário de Lebreton. Seis meses mais tarde, uniram-se ao grupo Marc Ferrez, escultor (tio do fotógrafo Marc Ferrez) e Zéphyrin Ferrez, gravador de medalhas. Valéria Alves Esteves Lima (2003) na análise que faz da obra *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* de Debret publicada pelo artista em três volumes entre 1834 e 1839 afirma que a vinda da Missão Francesa não partiu de uma decisão propriamente livre dos artistas “fosse por razões políticas ou pessoais, os integrantes desse grupo foram levados a esse movimento” (LIMA, 2003: 85). Auguste Taunay, por exemplo, relata em carta citada por Lima dificuldades financeiras como motivação da viagem.

⁶⁷ A Instituição recebe primeiramente o nome de “Escola Real das Ciências Artes e Ofícios”, em 1826 muda para “Academia Imperial de Belas Artes”, depois, em 1890 passa a ser chamada de “Escola Nacional de Belas Artes”, por fim, em 1971 recebe o nome que sustenta até hoje de “Escola de Belas Artes”. As modificações no nome da Academia indicam sua filiação com o Estado: Real, Imperial, Nacional. O lastro do Estado some no último nome - Escola de Belas Artes - demonstrando um esforço do campo nacional para impor autonomia em relação aos interesses políticos.

nacional dois eventos quase concomitantes ocorridos no Rio de Janeiro no início do século XIX: a vinda de artistas franceses, evento que ficou conhecido pela historiografia como Missão Francesa e a subsequente inauguração da primeira academia de arte nacional.

O julgamento estético dessa - assim como de outras - produção não nos cabe fazer; o que nos interessa notar é o modo pelo qual a historiografia constrói a necessidade e a originalidade da Missão Francesa que corrobora a percepção de que há entre a arte barroca e a acadêmica uma verdadeira cisão⁶⁸. Afonso Taunay - bisneto de Nicolas-Antoine Taunay, um dos principais artistas do grupo -, foi quem publicou em 1912 a primeira análise histórica sobre a Missão; nela Taunay é crítico da não sistematicidade da arte do período anterior à Academia, afirmando que “salvo uma ou outra manifestação de maior intuição por vezes notável, e muito notável até, como no caso de Antônio Francisco Lisboa, os nossos pintores e escultores só haviam dado medíocres mostras de autodidatismo” (Taunay, 1983: 4)⁶⁹. O ponto parece ser que, para afirmar a necessidade de um novo modo de produção artístico, o anterior deve ser desqualificado. É uma estrutura argumentativa baseada em um jogo de poder através do qual as posições heterodoxas se fazem ortodoxas e, com o tempo, dada a naturalização da prática, a ortodoxia se faz doxa. Essa forma de disputa de modo de produção artístico no Brasil começa, portanto, com a Missão Francesa⁷⁰.

⁶⁸ Sobre a arte acadêmica Leticia Squeff afirma que “concebida como resultado da ação francesa no país que se formava, por muito tempo a arte oitocentista seria vista como expressão de um elemento estrangeiro, em tudo distante de uma pretensa ‘essência brasileira’ que teria existido até a chegada dos franceses. Em oposição a ela, a arte do período colonial - o barroco -, seria concebida como a ‘verdadeira’ manifestação da cultura brasileira” (SQUEFF, 2005: 569).

⁶⁹ A posição de Taunay não é consensual e sua desconsideração com a arte praticada anteriormente a vinda da Missão despertou respostas de outros historiadores como a de Araújo Viana (1916) que de maneira sutil crítica Taunay ao enaltecer a qualidade artística do período: “vimos e repito que, em todo o Brasil, antes do advento da Família Real Portuguesa, muito antes, portanto, da vinda da missão artística francesa e do rei fundar o ensino oficial de Bellas-Artes no Rio de Janeiro, já se cuidava, com esmero, das Artes plásticas, cujos exemplos perduram na Bahia, Minas Gerais, Paraíba do Norte, Pernambuco, em outros estados e nesta cidade; exemplos de arte ornamental, não igualados até hoje, quanto mais excedidos, no talento da invenção, na interpretação decorativa executada, e na solidez das arquiteturas” (Araújo Viana, 1916: 537).

⁷⁰ O movimento contrário será articulado pela Semana de Arte Moderna, quando os artistas modernos procuram desbancar a arte acadêmica recuperando o barroco do século XVIII. Esse grupo de artistas elege a arte barroca como a arte genuinamente brasileira, i.e., aquela que deveria ser tomada como referência não apenas para a arte, mas para toda a construção da identidade nacional, uma vez que seria representativa de um momento histórico anterior à entrada dos valores europeus que eliminaram o que teríamos de verdadeiramente brasileiro e impuseram seu modo de produzir e apreciar arte. Os artistas modernos são, nesse sentido, os heróis do Brasil. E, como em todo bom mito do herói, foram os modernistas para uma grande saga, a fim de desbravar as terras mineiras, apreciando todos juntos - em uma excursão que mais tarde ficou conhecida como “Caravana Modernista” na qual estiveram presentes Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Blaise Cendrars, Olívia Guedes Penteadó e Godofredo Telles - os antigos mestres barrocos e, assim, conhecendo a natureza e as

A criação da primeira instituição de ensino de arte no Brasil e a vinda dos artistas franceses não foi uma coincidência histórica. Como argumenta Taunay, um dos projetos traçados pela corte portuguesa depois da chegada de D. João no Brasil foi a fundação de instituições culturais e de ensino. Estas tinham como objetivo por um lado proporcionar à corte um espaço semelhante ao que vivenciavam na Europa e, por outro, retirar do Brasil o caráter e a imagem de colônia que ele possuía.

Quando Dom João, príncipe regente de Portugal, se viu compelido a refugiar-se no Brasil, (...) , o Rio de Janeiro, agora capital da monarquia portuguesa, necessitava de estabelecimentos de educação que completassem iniciativas levadas a cabo desde 1808 (...) Para completar aquele conjunto de iniciativas, faltava uma escola ou instituto teórico prático de aprendizagem artística e técnico profissional. O assunto deveria pois merecer toda a atenção. Resolveu, assim, contratar na Europa em 1815, um grupo de artistas e artífices” que no Brasil viesse a fundar uma escola de “ciências, artes e ofícios”. (TAUNAY, 1983: 9-10)

A ideia original segundo Taunay (1983) foi do Conde da Barca “homem cultíssimo, um dos mais cultos portugueses do seu tempo”; no entanto, o padrão artístico tido como referência pela corte portuguesa foi claramente o francês, uma vez que foram artistas desta nacionalidade os eleitos para essa empreitada.

Os primeiros anos da instituição foram, segundo Pedrosa e Taunay, de instabilidade: não são poucas as disputas narradas entre os próprios artistas⁷¹ ou entre os artistas e agentes políticos⁷², ademais, não foi construída uma sede para a

peças “realmente” brasileiras. Miceli corrobora o argumento da busca pela autenticidade: “em 1924, Tarsila aderiu à famosa caravana modernista pelas cidades históricas de Minas Gerais, erguida no auge da exploração do ouro, no século XVIII, nascedouro pela insurreição pela independência brasileira liderada por Tiradentes, cujos participantes sentiam-se desafiados à missão patriótica de reescrever uma história cultural da nação, ancorada no apogeu do barroco artístico e arquitetônico do período colonial, fase afirmativa do que teria sido o surto inaugural de uma arte nacional autêntica” (MICELI, 2012: 127).

⁷¹ Lebreton que tomou a frente na organização da Missão quando estava na França não tinha boa relação com o restante do grupo e, chegando no Brasil, se isolou. Pedrosa argumenta que parte do desentendimento se devia às diferenças de origem social dos artistas do grupo; Lebreton além de não possuir uma linhagem nobre, fez seu nome com a Revolução Francesa de maneira que, com a queda de Napoleão, deveria ele também cair (PEDROSA, 1998: 113). Lima, citando uma carta de Meunié, fala que faltava coesão no grupo “reinava em nosso maldito grupo egoísmo que só se pode verdadeiramente conhecer a bordo de um navio ...” [“il régnait dans notre maudite voiture un égoïsme qu'on ne peut vraiment connaître qu'à bord d'un navire...”] (MEUNIÉ, apud LIMA, 2003: 86. Trad. nossa).

⁷² Encontramos os pormenores desses conflitos nas obras de Taunay e de Pedrosa. Estes narram os conflitos envolvendo Lebreton e agentes políticos. Taunay afirma que “não foi a inércia colonial que impediu o aproveitamento imediato dos membros da missão artística pelo Governo de D. João e sim exclusivamente a atitude hostil, violenta e sem tréguas movida contra Lebreton pelo diplomata que então representava a França na corte de D. João VI, o Cônsul-geral Maler” (TAUNAY, 1983: 21). Pedrosa por sua vez, mostra que a situação é um pouco mais meandrosa e tinha como causa o cenário político europeu que colocava a monarquia de um lado e os bonapartistas e revolucionários de outro: “as dificuldades encontradas aqui (...) tem causas mais profundas que a simples má vontade ou ojeriza ou ódio pessoal de um diplomata francês que aqui se achava na ocasião, contra o chefe reconhecido da missão. Havia uma incompatibilidade manifesta entre os artistas que vieram, todos bonapartistas

instituição - o que só veio a acontecer em novembro de 1826. Enquanto a formalização da atividade artística não se dava via instituição, os artistas viviam de encomendas feitas por membros da corte e de pensões pouco substanciais do Estado. Havia ainda forte dependência internacional dos materiais que eram utilizados pelos artistas e que só eram encontrados em alguns países europeus⁷³.

Segundo Durand a academia que foi implementada no decreto de 1816 só funcionou regularmente a partir de 1840 (DURAND, 2009: 4). No entanto, seu modo de funcionamento não significou autonomização da produção local, nem no sentido de propor uma ruptura com dependência estética dos padrões europeus centrados na França, nem de investimento nas condições materiais necessárias do fazer artístico⁷⁴. Ademais, isso também não significa que a arte produzida no Brasil estivesse em diálogo integral com a arte do contexto francês, i.e., que vissemos além dos artistas formados nos padrões da academia um conjunto de opositores - como os impressionistas na França - que, suportados por uma elite de origem burguesa, questionassem a posição dominante da arte acadêmica. Isso não se passou no Brasil nesse momento, e uma das razões é bastante simples: não havia essa elite separada do Estado e da aristocracia. O Brasil só se torna República em 1889 e a industrialização é um processo da virada do século XIX para o XX, de modo que até que surja no país um grupo economicamente potente para cumprir esse papel econômico os artistas foram suportados pelo Estado. Contudo, mesmo que as condições materiais no país não propiciassem a autonomia do campo da arte, por que, uma vez que os artistas acadêmicos frequentavam a Europa, ao menos esteticamente ele não trouxeram para o Brasil as críticas que dominavam o cenário artístico na França?

fervorosos, principalmente seu guia, e a realidade de uma corte ainda apavorada com as ideias revolucionárias que ainda agitavam a França, mesmo depois da queda do Bonaparte, e começavam, aliás, a espalhar-se pelo resto da Europa” (PEDROSA, 1998: 89). Dentre outros conflitos que envolveram a Missão Francesa, este se destaca, pois mostra como é tensa a correlação de forças que impõe seus interesses artísticos, articulando questões políticas em tomadas de posição artísticas.

⁷³ Debret, em *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, narra um pouco das condições de trabalho dos artistas franceses nos primeiros anos no território brasileiro: “durante a construção do palácio da academia os artistas dedicaram-se a obras particulares”. Ele afirma que quando fez o retrato do rei “de corpo inteiro e com traje da Aclamação; o quadro passou imediatamente para as mãos do gravador Pradier, o qual, depois de fazer água-forte, obteve do rei permissão para regressar à França a fim de terminar a gravura a buril, porque no Brasil não havia ainda impressor e nem mesmo papel conivente” (DEBRET, 1978: 112).

⁷⁴ Essa relação de dependência perdurou até o século XX e, mesmo com os modernistas, podemos questionar se ela de fato se resolveu.

É certo que parte das condições de produção de uma arte acadêmica se deve, pois, ao vínculo de dependência dos artistas com a academia, o que pode ser explicado sociologicamente também pela a origem social dos artistas que ingressaram ao longo do século XIX como alunos da Academia. Segundo Durand o ensino de artes em um país ainda escravocrata e rural, sem uma classe média estabelecida e que impedia as mulheres de acessar as instituições de ensino (SIMIONI, 2012), não atraía os filhos das classes dominantes que, neste momento, optavam pelas recém formadas faculdades de direito, medicina e engenharia militar. Assim, a Academia recrutava para o ensino de artes os “filhos de classes pobres urbanas. Era, pois, para os filhos de artesãos e de pequenos comerciantes, e, no limite mais baixo, de ex-escravos, que o aprendizado em artes visuais se oferecia como alternativa” (DURAND, 2005: 6)⁷⁵.

Além disso, se observarmos a trajetória dos artistas formados pela Academia de Belas Artes no Brasil notaremos que ela se orientava - e era (de)limitada - pelo padrão da Academia francesa. Por exemplo, os artistas da Academia que conseguiam bolsas de estudo para passar um tempo se aprimorando na Europa⁷⁶ - no geral na França ou na Itália - recebiam certas incumbências que ocupavam quase todos seu tempo de produção⁷⁷. Deste modo, os artistas eram impedidos de

⁷⁵ Durand cita alguns dos mais importantes artistas do período: Araujo Porto-Alegre, órfão desde criança, empregou-se com relojoeiros franceses no Rio Grande do Sul, oportunidade que lhe permitiu aprender um pouco de francês e aproximar-se de pintores e decoradores que o encorajaram a partir para a corte. Vitor Meireles de Lima era filho de um pequeno comerciante de Desterro, em Santa Catarina, e foi estimulado por um preceptor argentino que lhe ensinava geometria. Pedro Américo, natural da Paraíba, acompanhou a expedição de um naturalista francês que o recomendou à carreira artística ao presidente da província” (DURAND, 2005: 8). Estes ainda tiveram ajuda de financeira de agentes da classe dominante: Araújo Porto-Alegre recebeu ajuda de Evaristo da Veiga e de José Bonifácio para ir à corte, Vitor Meireles contou com o apoio do Conselheiro do Império Jerônimo Coelho e) e Pedro Américo foi ajudado pelo Ministro do Império Couto Ferraz.

⁷⁶ Durand explica que uma portaria de 31 de outubro de 1855 que faz parte da Reforma Pedreira concebida pelo diretor da Academia Manuel Araújo Porto-Alegre regulamentou o período de pensionado na Europa. Essa portaria estabelecia um concurso, chamado de “concurso de primeira ordem” que era destinado apenas aos alunos da Academia e que “permitiria escolher, a cada três anos, quem deveria ser contemplado com pensão de cinco anos de aperfeiçoamento na Europa” (DURAND, 2005: 9). Porém, nem todos os artistas conseguiram essas bolsas e “os que não obtinham as bolsas de estudo, e, portanto, ficavam sem o contato com a academia de Paris, não ultrapassaram uma modesta aplicação do conhecimento condicionados ao sucesso mínimo. Marginalizavam-se numa atuação artística medíocre ou revertiam aos trabalhos mais modestos de artesanato, sem contudo poderem competir com o elemento estrangeiro, sempre muito melhor capacitado, pois formado, em seu país, em escolas profissionais” (CAMPOFIORITO, apud, DURAND, 2005: 11)

⁷⁷ As Exigências não eram poucas e estavam direcionadas à arte acadêmica europeia. Ademais, é preciso notar a exigência explícita da academia para que os artistas contemplados com a pensão produzissem cópias de obras que ela considerava referências artísticas. Essas cópias tinham como objetivo não apenas aprimorar a técnica do artista, mas enriquecer os museus e Academias nacionais: “no primeiro ano: os pintores: doze academias ou estudos de modelos vivos, ou de estátuas antigas,

desbravarem outras formas de artes visuais, seja porque as atividades da academia ocupavam todo seu tempo ou porque não há, diante do lugar que ocupam no campo, possibilidade desses artistas se legitimarem pela heterodoxia, defendendo outros gostos estéticos e experimentando outras formas de expressão artística. Deste modo, mesmo quando os artistas brasileiros iam estudar na Europa, financiados por bolsas dadas pela instituição nacional, eles não entravam em contato com a arte de vanguarda, ao contrário, mantinham-se vinculados aos artistas acadêmicos europeus já consagrados. Essa trajetória artística contribuiu para que as críticas que borbulhavam na Europa contra a arte acadêmica não ressoassem no Brasil e, esta pode ser uma das razões pelas quais elas não fizeram parte dos discursos que compunham e estruturavam o gosto das nossas elites econômicas e políticas. Além disso, caso o fizessem, seriam certamente censurados pela instituição da qual dependem em termos de legitimidade, mas também de sustento econômico.

Além dessas condições objetivas, o aspecto simbólico é fundamental para compreendermos a dominância desse modo de produção artístico. Uma vez que a prática artística legitimada encontrava-se sob controle da academia, esta tinha monopólio legítimo sobre a definição dos critérios de consagração que definem aquilo que é ou não é considerado como arte. Tanto Durand quanto Coli (2005) quando analisam esse período destacam para além das condições materiais que determinavam o fazer artístico também a construção de um sistema de valor, de um modo de fazer arte e de discursar o visual, ou seja, entendem a produção artística

e uma cópia de painel que lhes for designada pela Academia do Rio de Janeiro; os escultores: duas academias nuas, em gesso, e uma cópia de baixo relevo indicada pela Academia (...) Todos estes trabalhos serão rubricados pelos respectivos mestres. Nos dois anos seguintes os trabalhos remetidos devem ser mais desenvolvidos e complexos. O pensionista não poderá mudar de mestre sem o assentimento do ministro do Brasil para que este conheça as causas e as apresente ao novo mestre que escolher. (...) Os pintores históricos deverão demorar-se na Itália, para executarem trabalhos prescritos nestas instruções. (...) Da Itália mandarão: os pintores: uma cópia de algum painel de mestre de primeira ordem com preferência o que lhes foi indicado pela Academia, e um quadro histórico de sua composição, cujas figuras serão de tamanho natural (...)" (DURAND, apud PRIMITIVO MOACYR, 2005: 12). Durand menciona o caso de Victor Meirelles que teve como exigências: "1ª em cumprimento do art. 12 do precitado regulamento, copiará do mesmo tamanho o quadro nº 360, do Salvador Roza, que se acha no Louvre (...) Pede-se todo o esmero possível na execução destes trabalhos, porque são destinados a servirem de norma aos alunos de pintura e darem ideia do estilo e colorido dos mestres. 2ª No segundo ano, fará todo o possível para nos mandar uma cópia do famoso tronco de Pagnesse, que está na Escola de Belas-Artes, porque é ainda para o mesmo efeito, visto que este primor de arte é um modelo completo de desenho e pintura para o estudo do nu" (DURAND, apud RANGEL DE SAMPAIO, 2005: 13). Essas provas históricas demonstram que a oposição entre cópia-original, que é um dos critérios atuais de determinação do valor artístico de uma obra, não produzia sentido negativo para a arte quando ela era dominada pelos códigos da academia, ou melhor, produziam justamente o efeito contrário.

como determinada tanto pela maneira pela qual os artistas eram recrutados, pelas suas condições e trabalho, pela relação que estabelecem com o Estado e com as classes dominantes, mas também por uma lógica própria de produção ancorada em valores estéticos que harmonizavam e produziam a noção de gosto e qualidade artística. Notamos que a Academia constituiu um sistema específico e produção artística quando Coli, contra argumentando a crítica de Gonzaga Duque, - e também proferida por muitos outros -, a qual afirmava (a fim de evidenciar demérito) que a academia fazia cópias flagrantes de outras obras - como seria o caso da *Primeira missa no Brasil* (1860) de Victor Meirelles que faz referência à *La première messe en Kabylie* (1854) de Horace Vernet -, ensina que citar obras consagradas era “um instrumento legítimo à natureza do gênero” da pintura acadêmica-histórica na qual “a cultura visual mostrava-se tão importante quanto a invenção” (COLI, 2005: 34), por isso “a noção de cópia ou imitação servil é inteiramente descabida” (COLI, 2005: 17)⁷⁸. Assim, a crítica que acusa os acadêmicos de mimetizarem os grandes artistas consagrados pelas instituições de arte francesas e até mesmo de plagiar outras obras, são para Coli um olhar redutor e anacrônico do que foi a arte acadêmica. O que as críticas de Coli sugerem é que houve uma disputa de sistemas de valor artístico que fez com que os modernos julgassem as obras dos acadêmicos sob parâmetros que estes não se propunham como critérios determinantes do valor da arte que produziam⁷⁹. Deste modo, o historiador explica que hoje a arte acadêmica pode não conseguir mais se impor como o único sistema legítimo de valor artístico, no entanto, ela o foi por muito tempo e, assim sendo, constituiu-se como um espaço de poder capaz e inculcar e orientar as práticas e a apreciação artística nacional.

Deste modo, é possível perceber que a Academia no Brasil cumpriu um importante papel na constituição da arte como um espaço de poder relativamente

⁷⁸ Quando se trata de valores e de gosto devemos tomar cuidado com os anacronismos: “assim, a inovação e a especificidade do fazer não eram tidos, naqueles tempos, como valores fundamentais como para o público de hoje. O que importava era dar conta de um programa ambicioso: menos contava a novidade individual do que a felicidade em vencer os escolhos inerentes ao projeto. Nesse contexto, a citação e a referência ao passado não são, de modo algum, pastichos originados pela falta de imaginação, mas um modo de mostrar como aquele elemento preexistente ressurgem em uma outra inter-relação” (COLI, 2005: 15).

⁷⁹ Coli afirma que “a modernidade venceu os chamados ‘acadêmicos’, tão intransigentes em seus critérios, para impor algo semelhante: um autoritarismo eliminando tudo que parecia diverso dela própria” (COLI, 2005: 9). A essa denúncia ele acrescenta que a crítica sedimentada pelos modernistas de que a pintura acadêmica seria estéril é efeito de uma incompreensão da complexidade daquele modo artístico, pois “afastando o véu das tiranias classificatórias, as telas se revelam ricas, sutis, fascinantes - o oposto do dever escolar sem inspiração ao qual a ideia de ‘acadêmico’ está com frequência ligada” (COLI, 2005: 13).

autônomo: ela se fez cânone e, destarte, gerou a disputa pelo cânone. Tal qual ocorreu na França ela teve a função de concentração e a universalização de um modo específico de produção artístico que valoriza a arte como uma prática distintiva e estabelece uma relação entre gosto artístico legitimado e classe dominante. Contudo, como argumenta Durand, diante da estratificação social nacional que se expressava no campo da arte na qualidade social dos agentes que ingressavam nesse espaço de produção, os artistas, majoritariamente portadores de pouco capital econômico, não encontraram meios para se autonomizarem. Assim, o terceiro movimento que identificamos como necessário para a consolidação do campo da arte - a distribuição do poder concentrado nas academias para outras instituições sociais (mercado, galerias, casas de leilão, museus públicos etc.) - que ocorre na França em meados do século XIX, aqui no Brasil não foi possível no mesmo período. Apenas no século XX quando surge uma nova classe dominante, a burguesia industrial, com poder econômico acumulado e premente de ambições (e de necessidade) de se valorizar socialmente, que vemos incutido no campo da arte uma nova distinção estética, a partir da qual essa classe passa a se afirmar e investir - como por uma *necessidade feita virtude* - na arte moderna. A pintura acadêmica não deixará de existir. Ela combaterá os modernistas com força por toda a primeira metade do século XX; contudo, sua posição se modifica: de produção dominante e subordinante ela se tornará, aos poucos, dominada e subordinada. Conforme a pintura acadêmica perde seu poder de determinar univocamente a arte legítima, surgem novas estruturas de legitimação artística e novos agentes para assumirem o papel de porta-vozes e artífices desse espaço. Os antigos dominantes tendem a modificar sua disposição no jogo, fazendo novas alianças e aderindo às novas disposições estéticas a fim de enfrentar a arte moderna com todo poder que ela adquiriu ao longo do século XX.

O esforço simbólico para fazer com que um sistema artístico de produção que durante o século XIX foi identificado como o bom gosto e alçado ao panteão das artes, se torne, no século XX, uma arte considerada *démodé*, retrógrada e conservadora é tarefa complexa e de difícil controle por parte de um único sujeito, um grupo social ou mesmo uma instituição. Esse reposicionamento social é efeito de revoluções simbólicas que alteram a ordem da relação de dominação e estabelecem critérios distintos e muitas vezes contrários aos valores vigentes estabelecidos anteriormente; elas são produzidas a partir de trabalhos difusos que podem ter elementos que condensam e expressam tais transformações, mas esses nunca serão

os únicos responsáveis por elas, isto é, nenhum fator pode ser considerado univocamente a causa final de um fenômeno. É nesse sentido que a Semana de Arte Moderna é um desses casos que sintetiza grandes transformações da estrutura social. Ela aparece como uma disputa puramente artísticas, mas manifesta mudanças - ou sintomas - que estão se passando para além da arte, nas relações político-econômicas do país. Trata-se de um evento simbolicamente carregado de significados que pode ser explorado por diversos ângulos: frações de classes e relações afetivas dos envolvidos, dependência em relação à arte dos países dominantes, produção de uma identidade nacional etc. No entanto, apesar da Semana ter se firmado como um ponto sem retorno na história da arte brasileira, ela não chegou a consolidar condições econômicas e jurídicas necessárias para a campo da arte. Mesmo assim, ela é um passo significativo nesse processo de autonomização, pois explicita que há no campo do poder nacional novos grupos acumulando capitais em volume suficiente para adentrarem com grande força no jogo da arte.

Diante dos antigos dominantes, os pretendentes buscam instaurar uma nova disputa. Para tanto, precisam mobilizar outros valores - como a originalidade, a unicidade e a ruptura com a forma - selecionar novos agentes e fomentar instituições acomodem essas mudanças a fim de que se inicie uma nova partida no jogo da arte. É nesse sentido que, enquanto disputa artística, a Semana de Arte Moderna realizada no Teatro Municipal em fevereiro de 1922 foi não apenas um manifesto, mas um contra-ataque, uma resposta para as afrontas que a arte moderna sofria por parte dos defensores da pintura acadêmica. Dentre as diversas críticas recebida depois da introdução da arte moderna no país, a mais conhecida talvez seja a de Monteiro Lobato à exposição de Anita Malfatti em dezembro de 1917)⁸⁰. Mais que uma exposição que fez ferver o sangue dos acadêmicos, para

⁸⁰ Almeida explica que anos antes, em 1913 houve em São Paulo uma exposição de Lasar Segall, artista alemão que abandonou a Academia de Belas Artes de Berlim para se alinhar aos modernos. Seu expressionismo não causou tanto impacto e mesmo a crítica "foi-lhe tolerante, compreensiva". Quatro anos depois, quando se tratou do expressionismo trazido por Anita Malfatti, "as coisas passaram diferentemente". Almeida conta que nos primeiros dias a crítica foi ponderada "houve como uma expectativa, vindo a lume algumas notícias, as quais não se poderia recusar certo acento de simpatia (...) Até que Monteiro Lobato (...) estourasse com uma tremenda catilinária, veiculada pela imprensa local, em cujas linhas lançava esta alternativa: ou se tratava de um caso de paranoia ou de simples mistificação. Se a crítica especializada, nesse instante, não acompanhou o autor de Urupês, pelo menos na violência da objurgatórias, a verdade é que com ele se solidarizou, cercando a jovem artista de um ambiente de hostilidade, ironia e desconfiança" (ALMEIDA, 1976: 10-11). Depois das críticas, quadros de Malfatti que haviam sido vendidos foram devolvidos. Tamanho o efeito da

Mário de Andrade, a arte de Malfatti “exercera uma função polarizadora” e potencializadora porque fez emergir de maneira escancarada - pública e violenta - o conflito entre diferentes posições estéticas que até então se digladiavam de maneira apenas subterrânea. O rechaço sofrido pela artista inflamou o espírito de disputa, unificou e aumentou o número dos artistas modernos⁸¹. Talvez por isso, Mário de Andrade atribua à Malfatti a origem da Semana: “foram os seus quadros, que nos deram uma primeira consciência de revolta e de coletividade em luta pela modernização das artes brasileiras” (ANDRADE apud ALMEIDA, 1976: 9).

Essa luta não foi fácil. Os artistas modernos precisaram disputar com a arte acadêmica por recursos que, no estado em que se encontrava o campo da arte na época - isto é, sem grandes instituições artísticas, pouco financiamento do Estado e um mercado resumido a poucos colecionadores - eram deveras escassas as possibilidades de ação⁸².

O que diferencia, a nosso ver, o artista acadêmico daquele modernista parece, portanto, ser o fato de que o primeiro era vinculado, desde seu período de formação, à oficialidade (Escola Imperial e Nacional de Belas Artes etc.) após sua formação profissional, tornando-se um produtor de obras destinadas em sua maior parte, seja como escultor, seja como pintor, ao mundo governista, por meio de encomendas, arte histórica e/ou comemorativa, retratos oficiais etc. Já a própria formação autônoma do modernista, buscando o mais novo, despreocupado com o eventual mercado para sua obra (...) indica que ele começa a produzir para um público mais nebuloso. (AMARAL, 1998: 22)

Certo consenso estabelecido entre artistas e apreciadores - corroborado e reiterado até os dias de hoje pelo discurso de intelectuais - de que havia forte filia entre a arte acadêmica e o Estado orientou a posição da arte moderna que, visando opor-se e deslegitimar a arte acadêmica, afirmou-se pela autonomia da

exposição que Mário de Andrade diz ser ela a precursora do modernismo no Brasil e não Segall: “eu desafio quem quer que seja a produzir documentos que denunciem, diante da exposição de 1913, o menor prurido de revolta, a menor consciência sequer, de um ‘movimento’, o menor ataque, o menor ódio e, em principal, a menor arregimentação” (ANDRADE apud DURAND, 1976: 12-13).

⁸¹ “Essa mostra teve o condão de suscitar problemas, agitar os meios artísticos e intelectuais, arregimentar adeptos e adversários, alcançando e apaixonando até mesmo a opinião pública” (ALMEIDA, 1976: 12).

⁸² “O que diferencia, a nosso ver, o artista acadêmico daquele modernista parece, portanto, ser o fato de que o primeiro era vinculado, desde seu período de formação, à oficialidade (Escola Imperial e Nacional de Belas Artes etc.) após sua formação profissional, tornando-se um produtor de obras destinadas em sua maior parte, seja como escultor, seja como pintor, ao mundo governista, por meio de encomendas, arte histórica e/ou comemorativa, retratos oficiais etc. Já a própria formação autônoma do modernista, buscando o mais novo, despreocupado com o eventual mercado para sua obra (...) indica que ele começa a produzir para um público mais nebuloso” (AMARAL, 1998: 22).

arte⁸³, estabelecendo como depreciativo influências estatais na arte - ainda que, como se mostrará evidente no caso da Bienal de São Paulo, não tenha a arte moderna levado a cabo seu próprio discurso, isto é, veremos no Capítulo 3 que a arte moderna e o Estado mantiveram relação mais estreita do que esse discurso inicial poderia almejar. Além da autonomia como um valor, os partidários da arte moderna buscaram meios de produzir um público disposto a apreciar e adquirir essas obras: primeiramente por meio associações de artistas que se reuniam em casas de famílias da burguesia paulista e carioca e que deviam seu sucesso quase exclusivamente ao capital social dos que a promoviam e, depois, mediante instituições de arte majoritariamente implementadas no Brasil por uma burguesia que podemos chamar de “recém chegada” ávida pelo passaporte que lhe asseguraria lugar de pertencimento legítimo à classe dominante nacional. Estas duas estratégias são investimentos que tem como objetivo - mesmo que isso não seja claro para os seus idealizadores - produzir como natural e evidente uma nova concepção estética, ou seja, provocar uma revolução simbólica no gosto artístico de toda uma sociedade. A formalização em grupos e instituições são uma maneira de objetivar o processo de consagração artístico, uma vez que elas dão ao menos a impressão - e em muitos casos é o que basta - de que os critérios de seleção são objetivos e independentes das relações e dos interesses pessoais dos agentes que participam dessa eleição. Além disso, a longo prazo, museus, escolas de arte e bienais têm efeito estruturante na produção (pedagógica) de um novo gosto estético - no caso o da arte moderna - que se condensa no *habitus* dos agentes. Contudo, a despeito da percepção de abrupta transformação que a palavra “revolução” nos causa, este foi um processo lento. As instituições de arte moderna apenas passaram a desempenhar um papel significativo e pungentes sobre a arte acadêmica em meados do século XX⁸⁴. Antes

⁸³ “A arte moderna foi uma reação ao ideal naturalista tradicional na cultura do Ocidente e a proclamação da autonomia do fenômeno artístico, até então forçado a servir e a subordinar-se a imposições de forças, interesses e fins extrínsecos” (PEDROSA, 2015: 222).

⁸⁴ Há uma relação estreita no Brasil entre a criação de instituições artísticas e a elite econômica local. Na pesquisa de Miceli sobre o colecionismo do início do século XX ele mostra como a classe dominante econômica participou ativamente no fomento do campo da arte, não apenas na sua condição de compradores, mas também na consolidação de um gosto estético específico promovido por processos educacionais formalizados em leis e instituições: “não é de estranhar que fossem essas mesmas figuras da elite os responsáveis pela reforma do Liceu das Artes e Ofícios, pela criação da pinacoteca do Estado, pela regulamentação do Pensionato Artístico, pelo financiamento do projeto de decoração do Museu Paulista formulado por Taunay, pelo patrocínio de grandes exposições internacionais, pela aquisição e montagem de coleções de obras de arte, pelo apoio e estímulo concedidos aos artistas e escritores, inclusive àqueles diretamente engajados na organização e eclosão do movimento modernista” (MICELI, 2003: 23-24).

disso, mesmo depois da Semana de 22, a estética moderna ainda era vista com desconfiança por parte dos colecionadores nacionais.

Embora estivessem dispostos a contribuir para o fortalecimento institucional de entidades e programas de subvenções públicas podendo, eventualmente, em ocasiões excepcionais, adquirir ou recepcionar doações de obras de arte de jovens modernistas atuantes na capital, esses protetores das artes preferiam quase sempre confiar a decoração do interior de suas residências e a confecção de suas imagens ou de parentes próximos a artistas acadêmicos reconhecidos e consagrados, gestos reveladores dos horizontes conservadores de seus padrões de gosto e sensibilidade. (MICELI, 2003: 28-29)

A pesquisa de Miceli (2003) sobre os primeiros anos da arte moderna no país nos mostra que a dependência econômica dos artistas modernos com relação aos colecionadores nacionais de origem oligárquica resultou em aquisições baseadas em relações pessoais e, muitas vezes, em concessões estéticas por parte dos artistas a fim de agradar tais colecionadores⁸⁵. Uma das consequências dessa condição da arte no país é que dos anos 1920 até os anos 1940 a origem social dos artistas era um fator deveras determinante para sua entrada e permanência na estética modernista; em parte porque quando possuía capital econômico familiar acumulado o jovem artista possuía condições materiais para não depender exclusivamente da venda imediata de suas obras e continuar, mesmo diante da conjuntura recusa do campo da arte em aceitar a estética moderna, investindo tempo e recursos econômicos próprios nesse jogo. Como vimos, tempo e dinheiro não são apreendidos como capitais que podem ser mobilizados diretamente para a consagração no campo da arte, mas certamente há nesses dois elementos muito mais afinidade com a legitimação do que as regras do jogo explicitam. Miceli comenta que diante da insipiência de “uma atividade cultural autônoma escritores e artistas (...) assumiram os encargos de empresários capitalistas (...) à maneira do estilo de atuação do casal Oswald de Andrade-Tarsila do Amaral” (MICELI, 2003: 26) que tinham condições de pagar pelas viagens de estudo que faziam pela Europa, investir em edições de qualidade para se livros, além de financiar periódicos, revistas e exposições próprias.

Apenas quando a autonomização do campo da arte atinge grau mais elevado - isto é, quando as instituições se fortalecem e as práticas artísticas apesar de serem suportadas, não são mais reféns do Estado e do mercado - é que os artistas

⁸⁵ “Por sua vez, os artistas modernistas guardavam pouquíssima distância social e afetiva de seus destinatários e clientes. Tal suporte lhes garantiu audiência, receptividade e incentivos, sem lhes permitir, fosse maior o espaço de folga criativa, assumir taxas de risco estético que ampliaram o arco de recepção e fruição de seus feitos” (MICELI, 2003: 194).

encontram condições materiais de produção que permitem uma relativa independência entre posição de classe e atividade artística; no entanto, para o Brasil chegar a esse grau de autonomia o caminho percorrido levou quase um século. Ainda assim, não podemos desconsiderar os passos que repercutiram positivamente não só na autonomização, mas na construção da arte como um espaço de poder: nesse primeiro momento a criação de associações de artistas com posições estéticas independentes e, até mesmo, opostas à Academia foram importantes, pois alimentaram o jogo que forja o campo da arte, gerando uma disputa capaz de mobilizar com intensidade e urgência agentes das mais variadas natureza, como artistas, intelectuais, colecionadores e apreciadores de arte, Estado, políticos e empresários, etc.

Entre a Semana de Arte Moderna e as instituições artísticas do fim da década de 1940, o cenário das artes plásticas paulista foi preenchido por organizações de artistas que se uniram à críticos e aos colecionadores. Esse modo de organizar a produção artística aumentou o poder da arte moderna e representou o primeiro impulso do movimento de distribuição do poder de legitimação da arte pela diferenciação das atividades que envolvem essa prática. Foi criada a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM) e o Clube dos Artistas Modernos (CAM), ambos de 1932⁸⁶. Posteriormente, com o fim dessas associações, surge em 1937 outros dois importantes grupos com posições artísticas distintas: O Salão de Maio e a Família Artística Paulista; esta incorporou na sua primeira exposição o Grupo Santa Helena fundado em 1934⁸⁷. Foram também centrais - e de maior duração - os Salões da

⁸⁶ O CAM surge de uma dissidência entre os membros da SPAM antes mesmo desta ser formada. Segundo Almeida, por causa dos ânimos de Flávio de Carvalho. Este - que foi quem tivera a ideia inicial da SPAM -, ficou impaciente e apreensivo com os rumos que o grupo tomava, principalmente considerando o caráter elitista que ele julga ver a SPAM ganhar. Assim, “achou mais prático fundar desde logo o Clube dos Artistas Modernos” (ALMEIDA², 1976). Mesmo Almeida reconhece que a preocupação de Carvalho não era impropriedade. A SPAM reuniu nomes importantes da elite paulista envolvida em arte como Paulo Prado, Olívia Guedes Penteado, Jaime da Silva Teles e o próprio Paulo Mendes de Almeida. É necessário destacar que na SPAM encontravam-se a tia (Olívia Guedes Penteado) e, nesse momento, o ex-marido de Yolanda Penteado, Jaime da Silva Telles.

⁸⁷ Havia entre esses três grupos certas alianças e rivalidades. Sobre a Família Artística Paulista e o Salão de Maio, Almeida afirma que “esses dois movimentos, pelo menos de início, se entrecrocavam. O Salão de Maio timbrava em ser vanguardista e ousado. Contrariamente, a Família Artística Paulista, desdenhando mesmo o rótulo de modernista, procurava estabelecer um certo equilíbrio. (...) pensava em realizar uma arte contemporânea, que se prevalecesse das lições do passado, ao invés de com ele romper” (ALMEIDA², 1976: 115-117). O grupo Santa Helena, que não fora convidado para o 1^o Salão de Maio, expõe em novembro de 1937 na 1^a Exposição da Família Artística Paulista. A recepção, no entanto, não foi positiva, pois o Grupo Santa Helena entrou - aparentemente sem intenção - no meio de uma disputa que já animava campo artístico brasileiro há alguns anos: “os modernistas não lhes davam atenção por julgá-los acadêmicos; e os acadêmicos os desprezavam como heréticos”. Foi

Sociedade Paulista de Belas Artes que aconteceram entre 1922 e 1949. Inicialmente estes Salões representavam os interesses da pintura acadêmica, mas aos poucos abriram espaço para as vanguardas artísticas⁸⁸. É preciso também destacar o 1º Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias que demonstrou a potência da união entre a arte e a elite industrial paulista que começava a ser gestada⁸⁹.

Esses movimentos e associações artísticas que ocuparam a cidade de São Paulo nas décadas de 1930 e 1940, cumpriram funções importantes para a consolidação do campo da arte nacional, fomentaram o debate estético e foram espaços de disputa entre arte acadêmica e moderna⁹⁰. Além disso, foram esses acontecimentos que mantiveram aquecido o comércio de arte paulista, possibilitando que artistas expusessem e vendessem suas obras. Em comum, esses espaços tiveram a participação das principais famílias paulistas da tradicional elite agrária e, com o passar do tempo, aumentou neles a proporção da nova elite industrial imigrante. Nessas duas décadas podemos observar a passagem, do ponto de vista do financiamento artístico, do mecenato colecionista do começo do século XX analisado por Sérgio Miceli (2003)⁹¹ para o mercado de arte paulista dos anos 1950, objeto de investigação de Maria Lucia Bueno (2005, 2012)⁹².

apenas em 1939, na 2ª Exposição da Família Artística Paulista, quando Mário de Andrade publica um artigo na Folha de São Paulo em 2 de julho de 1939 intitulado “Esta Paulista Família” que o Grupo Santa Helena “ganha um novo e superior *status*”. O artigo Mário de Andrade se dizia “encantado” com a pintura do Grupo Santa Helena e com a arte praticada em São Paulo que era “muito melhor que no Rio”.

⁸⁸ A Sociedade Paulista de Belas-Artes faz parte da história da profissionalização do trabalho artístico no Brasil. Ela, em 1937 tendo em vista as leis trabalhistas implementadas por Vargas, se transformou em sindicato, reconhecido pelo Ministério do Trabalho, e passou a ser denominado Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo.

⁸⁹ “Sem distorcer a verdade, pode-se dizer que esse “1º Salão de Arte”, da Feira Nacional de Indústrias, apresentou-se como ampla exposição, que obteve largo sucesso, e que pode, com justiça, ser enumerada entre aquela cadeia de relações que, tendo início com a “Semana de Arte Moderna” de 1922, vieram a contribuir de maneira eficaz, para a formação de um ambiente propício à criação do museu de Arte Moderna de São Paulo em 1949” (ALMEIDA². 1976: 188).

⁹⁰ O debate teórico sobre a arte nesses grupos foi sustentado em grande medida por um novo grupo de intelectuais advindos da classe média, formados pela Universidade de São Paulo, como Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet. Para Arminda “é marca distintiva desse momento a aproximação entre a antiga elite ilustrada e esses novos intelectuais de classe média, principalmente aqueles formados pela Faculdade de Filosofia da USP” (ARMINDA, 2001: 44).

⁹¹ “Embora se mostrassem dispostos a criar mecanismos institucionalizados de incentivo às ‘vocações’ emergentes dos integrantes da primeira geração modernista, por vezes orientados por credos e estilos artísticos demasiado avançados em relação ao receituário estético conformista e acadêmico então ainda imperante, esses colecionadores continuavam a investir maciçamente suas expectativas de retorno artístico e financeiro em artistas escorados a fundo no cânon acadêmico” (MICELI, 2003: 28).

⁹² Segundo Bueno “o sistema moderno se diferencia do acadêmico por configurar-se como um mercado de autores e não de obras. Identificando-se com grupos e artistas e não com obras e estilos, o sucesso comercial estava em investir em uma produção inovadora, que ainda não tinha demanda, e

A mudança nas relações comerciais de objetos de arte não foi um estímulo endógeno dos produtores artísticos, ao contrário, ela se deve às transformações na composição da elite econômica nacional. Em outras palavras, as mudanças nas relações de classe dominante tiveram impacto na estrutura do mecenato, pois o financiamento de instituições artísticas e a compra de obras de arte se tornaram uma importante estratégia de distinção social mobilizada pela classe dominante industrial.

A grande marca distintiva desse período, no que tange a produção da cultura, ocorreu na expansão da produção, até como fruto de instituições criadas e mantidas por personalidades oriundas do meio empresarial, diversa daquele mecenato característico dos anos 20 30. “No final da década de 40, o mecenato burguês adquire uma amplitude que a cidade até então não conheceu. E se manifesta sob a forma inteiramente diversa. Já não se trata da burguesia cafeeira para a qual a valorização da cultura, no brilho dos seus salões, tem função aristocratizante” (...) Oriundos da burguesia industrial, predominantemente de origem imigrante, esses mecenas afirmavam-se numa sociedade que começava a familiarizar-se com a ascensão de estrangeiros. Daí a convivência de intelectuais e artistas com as “altas rodas”. (ARMINDA, 2001:116)

Uma das razões pelas quais essa elite encontra um espaço receptivo para seus investimentos deve-se à fragilidade econômica da tradicional classe dominante agrária depois da crise do café em 1929⁹³. A descensão econômica dessa elite afetou diretamente os artistas que não encontram meios de fazer sua produção circular⁹⁴. Diante disso, o momento não poderia ser mais oportuno para que os interesses desses industriais na produção artística - sobretudo em uma estética moderna que se opunha à acadêmica - se manifestasse. Foi também a existência desses agentes econômicos que fez com que, dentre outras possíveis cidades brasileiras, fosse São Paulo o palco da virada no *modo de produção artístico* no Brasil⁹⁵.

constituir uma recepção para ela. O ponto de partida não era o público preexistente, mas o trabalho de autores na contramão das modas correntes ignoradas pelo mercado” (BUENO, 2012: 76).

⁹³ Durand (1989) afirma que mesmo com os Salões promovidos por Olívia Penteadó e Paulo Prado - espelhados nos salões franceses - as “famílias ricas não estavam investindo em projetos de mecenato e por isso nada foi feito de notável”.

⁹⁴ A questão central talvez seja perceber que havia uma estreita relação de dependência entre a produção artística e a classe dominante no Brasil. Ainda que o Estado encomendasse obras públicas (sobretudo) aos artistas da Academia, sua atuação era irrisória se considerarmos os investimentos necessários para que a arte galgasse autonomia e poder próprios. Isso fez com que os artistas - principalmente os modernos que tinham menos recursos estatais - dependessem economicamente ou da sua origem social ou do apoio econômico recebido da elite.

⁹⁵ Nos anos 1940 a escolha pela cidade de São Paulo - não pelo Rio de Janeiro - como espaço no qual seriam abrigados grandes museus de arte moderna do país pode ser elucidada pela história contada por Bivar. O autor narra que quando Chateaubriand convida Pietro Bardi para o MASP, este questiona o porquê do museu ser em São Paulo e não no Rio de Janeiro, uma vez que o Rio era a capital do

Nas quatro décadas de transição entre o séculos XIX e XX (1885-1925), paralelamente a expansão acelerada da industrialização, dos fluxos migratórios, e de maciços investimentos em benfeitorias de prédios urbanos, propiciados pela valorização crescente do café, constituiu-se na cidade de São paulo um embrião avantajado de mercado de arte, dotado das principais características de seus congêneres estrangeiros. A capital paulista passou a abrigar instituições especializadas na formação, treinamento e orientação profissional de artistas, espaços de exibição e comercialização da produção local e estrangeira e um grupo destacado de entusiastas colecionadores privados, os mesmos que frequentam exposições e atuavam como patronos e incentivadores das principais iniciativas institucionais no campo das artes plásticas. (MICELI, 2012: 21)

Do ponto de vista da cidade, portanto, encontramos um cenário artístico ativo, informado por novas propostas de intelectuais advindos da USP e modificado pelas transformações recentes na estratificação de classe (tanto nos setores dominantes quanto nos dominados)⁹⁶. Ademais, do ponto de vista do Estado, notam-se mudanças legislativas e de práticas políticas que são centrais para o desenvolvimento do campo da arte. A partir de 1930, com Getúlio Vargas, o Brasil passa por uma série de mudanças de ordem econômica e social dentre as quais mudanças legislativas que fizeram com que o Estado reconhecesse e assumisse para si o gerenciamento da cultura e da arte nacional, o que representa um poder capaz de impactar toda a produção. Em termos precisos, pela primeira vez a cultura é incorporada no texto da Constituição e passa a ser vista como um direito de todos os cidadãos. Assim, na Constituição de 1934 é definido como papel do Estado “favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual”⁹⁷. As instituições artísticas criadas pela

país e concentrava importantes instituições de arte desde o Império, “Chatô, que sempre enxergou longe, tendo em si um que de futurólogo, retrucou que o Rio, a médio prazo, não seria mais capital e que, de resto, e o que interessava, o dinheiro estava em São Paulo” (BIVAR, 2004: 202).

⁹⁶ Arminda analisa as transformações que fizeram da cidade de São Paulo nos anos 1950 uma metrópole, com vida urbana intensa, grande concentração populacional e uma forte mudança na estratificação de classe decorrente da industrialização: “no plano social imediato, substituíram-se os antigos dominantes e a mobilidade intensificava-se, visível no alargamento dos estratos médios e na presença de um operariado numeroso” (ARMINDA, 2001: 34). Sobre o aumento de uma nova classe trabalhadora, os operários, Paul Singer (1974) afirma que metade dos operários do Estado de São Paulo se concentravam na capital no final dos anos 1960; esses, entre 1943-1958, praticamente dobraram em número. Além disso, a fim de compreender a condição da capital paulista, Mário Pedrosa (1995: 220) mostra que no início de 1950 São Paulo concentrava o maior número de brasileiros vindos de outros estados, um expressivo contingente de imigrantes (incluindo aqueles com capital e interessados em montar negócios)..

⁹⁷ O Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) foi criado em 13 de janeiro de 1937, por meio da Lei nº 378. O artigo 46 desta Lei determina que “fica creado o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, com a finalidade de promover, em todo o Paiz [sic] e de modo permanente, o tombamento, a conservação, o enriquecimento e o conhecimento do patrimônio histórico e artístico nacional”, já no Artigo 48 “fica creado [sic] o Museu Nacional de Bellas Artes,

burguesia industrial no final dos anos 1940 e a manutenção destas a partir dos anos 1950 não seriam possíveis sem o apoio e o investimento do Estado. A arte moderna uniu-se ao projeto de construção da identidade nacional e ao projeto de substituição de importações empreendidos pelo Estado Novo e com isso encontrou condições econômicas e simbólicas de desenvolvimento.

O período democrático da “era Vargas” cria diversas instituições com o intuito de acelerar o desenvolvimento de diferentes setores da vida social, como o BNDE ou a mais famosa delas, a Petrobrás, conseguindo apoio, como se sabe, até mesmo dos setores mais conservadores ou liberais ligados à União Democrática Nacional (UDN). Como se sabe também, boa parte dessas políticas estava ligada a projetos de desenvolvimento que visavam criar condições de “substituição de importações”. No campo específico da arte, a Bienal poderia ser vista então como um processo de substituição de importação cultural. Seu êxito futuro deveria ser tornar o Brasil autônomo, independente, capaz de, pela absorção do modelo (no caso a incorporação dos procedimentos e exemplos da arte moderna), superar a “dependência” criativa desses mesmos modelos e criar aqui, e para cá, a “arte moderna brasileira”. (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 28)

Com efeito, a Bienal encontra um papel social nesse contexto; ela aparece como uma forma de substituição da importação cultural, uma estratégia de incentivar a autonomia da produção nacional e superar a posição de dependência em relação aos países hegemônicos. Essa mudança de postura do Estado aliada às transformações que vinham sendo engendradas no espaço social - mesmo nas que por razões outras - inscrevem na realidade material certas condições de possibilidade de autonomização do campo da arte. Assim, nesse momento histórico conjugam-se: (i) instituições e grupos de artistas organizados, (ii) um Estado e uma burguesia industrial que mais que disposição tinham interesse em investir em arte e (iii) um mercado de arte em formação⁹⁸.

Contudo, a despeito do argumento estatal de autonomia e valorização da produção nacional e, mais ainda, do nosso esforço de perquirir os meandros da construção de um campo da arte no Brasil, a Bienal de São Paulo porta na sua estrutura mesma - naquilo sem o que ela não é - a condição (e a contradição) própria da arte moderna no país. Não podemos esquecer - como bem salienta Miceli - que a

destinado a recolher, conservar e expor as obras de arte pertencentes ao patrimônio federal O SPHAN é hoje o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

⁹⁸ Em uma análise comparativa com o Rio de Janeiro, Bueno demonstra que na cidade de São Paulo no final dos anos 1940 e, com muita força, nos anos 1950, surgem galerias de arte moderna sendo a primeira a Galeria Domus (1947-1951) inaugurada pelo casal recém imigrado de italianos Anna Maria e Pasquale Fiocca. Em fevereiro de 2017 o MAM-SP faz uma exposição retrospectiva da Galeria Domus intitulada *O mercado de arte moderna em São Paulo: 1947-51*, na qual destaca os principais artistas e eventos que passaram pela galeria.

arte moderna no Brasil não foi uma produção autodeterminada e auto-referenciada que abdicou das referências internacionais para se fazer, ao contrário, ela se fez e se desenvolveu na articulação sensível de relações de dominação entre nações, entre o nacional e o estrangeiro, que configurava, pois, “experiências sociais contraditórias em formas e linguagens externas, reformadas em função das constrições locais de absorção e produção” (MICELI, 2012: 20-21). Essa contradição, segundo Bueno, não se resolve com as instituições artísticas inauguradas em meados do século XX, o que pode ser observado se notarmos como se comporta o mercado de arte no Brasil, isto é, como nele se reproduzem as relações de dependência e dominação entre o nacional e o estrangeiro.

O campo da arte evoluiu incorporando o modelo internacional, mas operando apenas no âmbito nacional (...) este mercado evoluiu em torno da arte local e de uma clientela também local (...) satisfeitos com o potencial dos colecionadores locais, centrados na arte narrativa, os agentes de mercado não se mobilizaram para promover a arte moderna e contemporânea produzida no país no circuito internacional. Todo esforço de internacionalização, até meados dos anos 1990, foi quase exclusivamente esforço dos artistas. (BUENO, 2012: 92-93)

Além da influência francesa a atuação dos Estados Unidos nos anos 1940 foi fundamental para a consolidação do campo da arte no Brasil. Isso nos mostra que as transformações nas relações geopolíticas na arte - mas também político-econômicas - não passaram despercebidas no território nacional.

Isto se deu e só foi possível graças ao papel desempenhado pelo País no contexto maior da Guerra Fria. Nos anos 1950, assim como na última década, o Brasil apresentava condições sócio-político-econômicas favoráveis à implantação de uma economia da arte, para contrabalançar as grandes perdas, principalmente do território europeu, com a II Guerra Mundial. Por outro lado, no momento de instauração das instituições de arte moderna entre nós, o País emergia como grande aliado da política externa norte-americana, de hegemonia sobre o continente latino-americano, entendido assim em bloco por conta das ambições da nova potência econômica em que se transformava os Estados Unidos no mundo. (MAGALHÃES, 2015:114)

Deste modo, a segunda Guerra Mundial impactou positivamente a arte no país não apenas devido ao aquecimento da economia nacional - já que os nossos produtos escoaram para a Europa e os industriais nacionais enriqueceram acumulando capital econômico e buscando na arte legitimar sua posição social -, como também, devido a fragilidade na qual se encontrava o mercado de arte europeu, países periféricos como o Brasil que tinham pouco acesso às obras consagradas pela história da arte, puderam adquiri-las e montar importantes museus que fugiam do

circuito tradicional⁹⁹. Foi com esse argumento que Assis Chateaubriand convenceu o italiano Pietro Bardi a aderir ao Museu de Arte de São Paulo: “a nobreza e a burguesia europeias estão quebradas pela guerra”, dizia Chatô, “se correremos, senhor Bardi, vamos comprar o que há de melhor a preço e banana” (BIVAR, 2004: 203).

O surgimento dos Estados Unidos como um agente que busca se impor cada vez mais no território latino-americano teve impacto nas instituições de arte moderna. Desde o início dos anos 1940, os EUA iniciam uma política internacional através da agência *Inter-American Affairs* ligada ao Departamento de Estado Norte-Americano. Essa agência teve como seu incentivador e primeiro diretor Nelson Rockefeller, que envia para o Brasil como seu representante Sprague Smith, instruído à estudar a cultura local e informar os EUA¹⁰⁰. Os jogos de interesse políticos espriam-se para o campo da arte e movimentam suas disputas. As mudanças nas alianças políticas aparecem na arte quando percebemos que Rockefeller e Smith são alguns dos principais agentes internacionais que apoiaram de maneira determinante a criação do MAM-SP e da Bienal.

Com isso, chegamos ao momento histórico no qual a arte nacional se encontra com a Bienal de São Paulo de modo que a história que se desenrola a partir de então, isto é, a história da autonomização da arte em território nacional, para ser contada precisa ser informada pelas tomadas de posição - pelos movimentos, deslocamentos, dissociações e associações - realizados pela Bienal paulista. Isto é, a Bienal de São Paulo é condição *sine qua non* - e isso é o que pretendemos demonstrar - do desenvolvimento cumulativo de poder que galgou a arte no Brasil. Entretanto, esta questão será objeto de discussão do terceiro capítulo da tese, pois

⁹⁹ A lista de obras do MASP só não é mais impressionante que as estratégias utilizadas por Chatô para adquirir verba para comprá-las. Bivar conta que “Chatô usava métodos os mais discutíveis - métodos vis, diziam praticamente todos os envolvidos, e mesmo chantagem e extorsão (...) às vezes o mecenas escolhido não correspondia aos desejos do jornalista e então sua cadeia de comunicação se empenhava em campanha demolidora do personagem” (BIVAR, 2004: 206). Além disso, um museu fora dos centros tradicionais de arte que estava adquirindo tantas obras - Cézanne, Ticiano, Cranach, Velásquez, Rodin, Goya, Rembrandt, Braque, Picasso, Matisse, Degas, Kokoschka, Henry Moore, etc. - despertou dúvidas sobre a originalidade delas. Mário Pedrosa, no *jornal do Brasil*, e Ciro Mendes, no *O Estado de São Paulo*, acusaram obras como *O conde de Olivares*, de Velázquez, por exemplo, de serem falsas. “Bardi, cutucado por dona Lina, organizou uma turnê internacional com o acervo do MASP, a começar pelo lugar certo: Paris. E por onde passa, o acervo é considerado por críticos e experts, como sendo absolutamente genuíno” (BIVAR, 2004: 210). Para conhecer melhor o trabalho de Bardi no MASP cf: POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

¹⁰⁰ Segundo Alambert e Canhête (2001), o discurso dos estadunidenses era o de fortalecer os laços de amizade entre americanos do norte e do sul, além de afirmar a adoração da cultura brasileira ao mesmo tempo que estudavam a viabilidade da influência da sua cultura no Brasil.

antes de avançarmos nessa argumentação será necessário percebermos uma segunda condição da Bienal, sua qualidade como megaevento, ou melhor, como primeiro megaevento artístico do país.

Capítulo 2. Megaeventos: um modelo de produção simbólica da política-econômica.

A criação de uma bienal de arte na cidade de São Paulo na metade do século XX parece inusitada tendo em vista o lugar ocupado nesse momento histórico não apenas pelo Brasil, mas também pela própria América Latina no campo da arte internacional. Certamente, considerando o tamanho do empreendimento são muitos os obstáculos que se colocam no caminho. Além do considerável investimento econômico, político e artístico de um país que não possuía tradição em exposições de arte dessa magnitude e no qual o campo não estava ainda consolidado¹⁰¹, a distância de um Atlântico em relação à Europa - de onde vinham as representações nacionais que eram mais valiosas para a Bienal de São Paulo - se apresenta como um enorme desafio. Reunir as diversas condições de possibilidade dessa verdadeira obra monumental requer, em uma de suas tessituras, uma viagem pela história das exposições a fim de perceber que a Bienal de São Paulo não é um *deus ex machina* brasileiro, ao contrário, ela se inscreve em um *modo de produção* de exposições públicas que se encontrava já legitimado nos países dominantes ocidentais. Nesse sentido, no espaço social a Bienal de São Paulo estabelecia relações não apenas com a Bienal de Veneza - mostra que ela reivindica como sua antecessora na narrativa histórica que produz de si mesma -, mas também com uma série de outros eventos que marcaram o século XIX e forneceram bases discursivas, jurídicas, logísticas etc. do que definimos hoje como *megaeventos*.

Sejam eles predominantemente tecnológicos e científicos como as Exposições Universais (1851), artísticos como a Bienal de Veneza (1895), ou ainda esportivos como as Olimpíadas (1896) e a Copa do Mundo (1930), esse conjunto de mostras instauraram uma forma de *produção simbólica da política-econômica das*

¹⁰¹ Desde o antes do Império havia no Brasil atividades artísticas; no início a arte estava vinculada à Igreja e, depois de 1816, à Academia. No início do século XX encontramos colecionadores privados, grupos e artistas e revistas especializadas. Porém, não podemos dizer que quando Ciccillo Matarazzo cria a Bienal o campo da arte nacional estivesse consolidado e funcionando plenamente. Faltava-lhe elementos centrais como mercado de arte aquecido, galerias que antecipassem e/ou produzissem a demanda, instituições públicas como museus de arte moderna etc., sobretudo faltava autonomia em relação aos interesses das classes dominantes político-econômicas. Faz parte dos resultados dessa pesquisa de doutorado demonstrar que a Bienal cumpriu funções que dizem respeito ao desenvolvimento da autonomia relativa da arte no Brasil, fortalecendo as regras desse jogo específico de distinção e de acúmulo de poder via artes visuais.

nações - isto é, tanto dos Estados-nação quanto das classes dominantes que se empenharam em se internacionalizar - que é dotada de tamanha legitimidade a ponto de se tornar um modelo reproduzido em diferentes espaços do globo e sobre os mais diversos temas ao longo do século XX. A Bienal de São Paulo não só faz parte desse processo que constitui um campo gramatical específico, como, por ser a segunda Bienal do mundo, ou seja, a primeira repetição da Bienal de Veneza, está diretamente relacionada à legitimidade que logrou o *modelo bienal*¹⁰².

1. Modelo dos megaeventos

Quando falamos de modelo, não estamos procurando dados objetivos desses que podem ser expressos em uma carta de intenções, esboçados em um planejamento racional ou em uma planilha a ser preenchida. O modelo que nos interessa é produzido da prática para o papel e não o contrário¹⁰³. Ainda que analisar as formalizações e os critérios explicitados por organizações internacionais responsáveis por cada um desses megaeventos seja uma pesquisa sociohistórica interessante e que pela amplitude do tema resultaria, por si só, em uma tese, encontramos, a despeito deste primeiro obstáculo, outros dois de caráter mais científico que incorrem na paridade de tratamento dos dados e, por isso, podem comprometer o rigor dos resultados. Primeiramente, aquilo que o megaevento diz sobre si mesmo, isto é, sua formalização discursiva e/ou jurídica é produzida *a posteriori* à consolidação dos megaeventos e sua eficácia - assim como a necessidade social dessa objetividade para que o megaevento se perpetue - cresce ao longo do século XX (sobretudo diante das exigências da globalização do capital financeiro após os anos 1980). Isto indica que os megaeventos aumentaram o seu grau de legitimidade nos últimos anos, mas, em contrapartida, não nos oferece grandes recursos para compreender a origem desse tipo de fenômeno e sua proliferação no fim do século XIX e começo do século XX¹⁰⁴. Há, pois, nesse caso, o

¹⁰² Assim como ocorre com os produtos do mercado de bens simbólicos - em particular com os objetos de luxo e as obras de arte - só há imitação daquilo que possui algum valor: "a ideia de imitação pressupõe a legitimidade do original, este é o princípio de toda cópia" (ORTIZ, 2019: 257). Ademais, em um sentido temporal inverso, a cópia corrobora a legitimidade do original ao fazê-lo modelo.

¹⁰³ "Para fazer uma ciência justa do mundo social, é preciso às vezes produzir uma teoria (construir modelos, etc.) e introduzir na teoria final uma teoria da diferença entre a teoria e a prática". (BOURDIEU, 1987: 113. Trad. nossa)

¹⁰⁴ Essas informações só teriam condições de serem adquiridas mediante uma pesquisa em arquivos como a que fizemos com a Bienal de São Paulo. Analisar apenas aquilo que estes megaeventos

risco de tomar o efeito pela causa. Um segundo obstáculo, se deve ao fato que tais eventos variam em grau de objetividade. O Comitê Olímpico Internacional (COI) responsável pelos Jogos Olímpicos desde 1894 e a Federação Internacional de Futebol (FIFA) criada em 1904 que promove a Copa do Mundo, discriminam claramente as regras que os países sede devem seguir para receber tais eventos esportivos¹⁰⁵. Estas instituições possuem um controle sobre o modelo que não é o mesmo que o Bureau International de Exposition (BIE) criado em 1931 a fim de regulamentar as Exposições Universais ou a Biennial Foundation criada em 2009 e responsável pelas bienais de arte contemporâneas. Em termos de grau de objetividade teríamos em um dos polos dos extremos o COI e a FIFA que estabelecem regras sobre os espaços físicos dos jogos, os direitos de transmissão, as condições de patrocínio, os deveres e direitos do Estado-nação que recebe o evento, etc.; entretantes o BIE conduzido por uma Assembleia Geral que possui função reguladora e normativa sobre as exposições, e, na outro polo dos extremos, a Biennial Foundation que por se definir como uma plataforma de discussões e de conexão de diferentes agentes do campo da arte mundial exerce uma espécie de controle típico da economia simbólica: silencioso e indireto, ou seja, ela não legisla sobre o que é ou não uma bienal de arte, mas, ao lograr o papel centralizador das as bienais existentes no mundo na sua plataforma diz, sem a necessidade de explicitar, que o que existe de bienal no mundo é por ela registrado - o que é o mesmo de dizer que o que não está na Biennial Foundation não existe. Há, portanto, uma diferença no poder e no modo dessas instituições produzirem critérios formais positivos, o que representa um empecilho significativo no processo de consolidação que coaduna, em um roteiro ou em um padrão, as definições legitimadas de *modelo megaevento*.

Ainda assim, mesmo com diferenças nos modos de organização - e surpreendentemente mesmo nas bienais em que o controle é difuso -, são notáveis as regularidades na estrutura e nos discursos desses eventos. Percebemos, nas constâncias e nas repetições dessas mostras, certos elementos que podemos elencar como estruturantes dos megaeventos¹⁰⁶; são características comuns nesse tipo de

anunciam publicamente sobre sua origem história e seu papel institucional é tomar o ponto de vista interessado como o ponto de vista real o que torna o discurso científico no mínimo frágil.

¹⁰⁵ Sobre os megaeventos esportivos seguimos os resultados apresentados por Michel Nicolau Netto (2019) na obra intitulada *Do Brasil e outras marcas: nação e a economia simbólica dos megaeventos*.

¹⁰⁶ Deste modo que não precisamos definir os megaeventos no sentido que faz parte da bibliografia especializada, “como espaço-mídia (Couldry & MacCarthy, 2004), evento-mídia (Dayan & Katz, 1944)

produção que uma vez identificadas e analisadas nos apresentam alguns dos elementos que compõe as bienais e, conseqüentemente, a Bienal do São Paulo¹⁰⁷. Tomando como objeto de análise as Exposições Universais e as Olimpíadas, Maurice Roche aponta as seguintes características nos megaeventos.

"Megaeventos" são eventos culturais de larga escala (incluindo comerciais e esportivos) que têm um caráter dramático, apelo popular em massa e significado internacional. Eles são tipicamente organizados por combinações variáveis de organizações governamentais nacionais e não-governamentais internacionais e, portanto, podem ser considerados elementos importantes das versões "oficiais" da cultura pública. (...) Seu interesse está nas maneiras pelas quais esses tipos de eventos contribuíram para o significado e o desenvolvimento da 'cultura pública', da 'cidadania cultural' e da 'inclusão/exclusão cultural' nas sociedades modernas, tanto em nível nacional quanto internacional. (ROCHE, 2000: 1. Trad. nossa)¹⁰⁸

De imediato notamos que a dimensão e a periodicidade são os elementos mais evidentes quando buscamos definir a estrutura desse tipo de produção cultural. A dimensão diz respeito à proporção do evento que tem na sua grandeza um valor positivo. Já a periodicidade nos permite maiores reflexões, pois dialoga com outros fenômenos sociais que já foram objetos de investigações no campo das ciências humanas como o mito e a dádiva. Tal qual a troca de dádivas (MAUSS, 2013), os megaeventos precisam de um intervalo de tempo relativamente grande para que haja a expectativa do próximo acontecimento e suficientemente próximo para que ele não seja esquecido: "o evento também é sobre a interrupção do tempo, a noção clara entre início, fim e novo início. Cada evento precisa se diferenciar do outro, para que possa suceder ao outro, pois ao contrário tudo que haveria é apenas um evento" (NICOLAU NETTO, 2019: 24). A periodicidade garante então que sejam os megaeventos fenômenos sociais ritualísticos que, para serem eficazes no tempo, não podem simplesmente se repetir, no sentido de se apresentarem como "o mesmo" - imaginem vocês se em todas as bienais nós tivéssemos as mesmas obras

e espetáculo (Debord, 1983)" (NICOLAU NETTO, 2019: 23). Buscamos não um conceito ou uma identidade que expressem todos os megaeventos, mas aquilo que é invariante neles.

¹⁰⁷ Diante dessas homologias nos últimos anos notamos surgir e se consolidar um campo de pesquisa que converge diversas disciplinas das ciências humanas interessadas em compreender os megaeventos. Ainda que nessa bibliografia as bienais de arte sejam consideradas menos centrais, mobilizar esse debate não só nos fornece definições que iluminam a estrutura de funcionamento das Bienais como concebê-las na lógica dos megaeventos gera contrapontos às definições em disputa.

¹⁰⁸ ["'Mega-events' are large scale cultural (including commercial and sporting) events which have a dramatic character, mass popular appeal and international significance. They are typically organized by variable combinations of national governmental and international non-governmental organizations and thus can be said to be important elements in 'official' versions of public culture. (...) Its interest is in the ways in which these kinds of events have contributed to the meaning and development of 'public culture' 'cultural citizenship' and 'cultural inclusion/exclusion' in modern societies, both at a national and an international level" (ROCHE, 2000:1).]

expostas! -, mas precisam se diferenciar na repetição¹⁰⁹. Há, portanto, uma relação necessária entre memória e esquecimento que organiza a lógica de produção dos megaeventos dentro de uma historicidade que coloca o próximo evento como a concretização de que tudo o que foi feito antes – todas as exposições anteriores – não sejam um esforço vão. A refundação mítica pulsa o porvir que ao se realizar traz consigo a história oficializada do megaevento.

Para que os megaeventos possam formar uma tradição é necessário se imaginar que um evento que ocorre hoje mantém uma relação essencial com aqueles que ocorreram anteriormente; que as Olimpíadas de 2016 possuem algo que as conectam diretamente às Olimpíadas de 1896 e que a Copa do mundo de 2014 se conecta com a de 1930. A repetição é, portanto, fundamental para isso e ela se fez em torno de uma série de símbolos reconhecidos por todos. A frequência desses eventos um deles: sabemos ao fim de cada edição que virá a próxima e, desde então, conectamos uma a outra, com fizemos com a anterior na atual. O ciclo conecta um momento a outro em continuum. Os diversos rituais também produzem essa noção: sabemos que teremos abertura, medalhas, podium, teremos bandeiras nas ruas, rojões etc. (NICOLAU NETTO, 2019: 24)

Nicolau Netto explora essa dimensão ritualística que concatena os eventos e constitui entre eles uma historicidade singular. A linearidade ou a continuidade do evento oferecem ao espaço social um prospecto de futuro, algo como uma certeza do porvir que tem como efeito presente engajar agentes e instituições para realizar esse futuro. Ainda que possamos questionar o caráter imaginário dessa certeza, nos parece indubitável que a imaginação seja um componente indispensável para a produção desses espaços como uma forma de poder¹¹⁰. Quanto maior o encadeamento no tempo - isto é, quanto mais numerosos são os eventos - maior o poder desse evento e, também, maior a necessidade da repetição.

Percebemos, com isso, que o tamanho e o ritual são os elementos mais evidentes quando definimos aquilo que existe de comum e singular nos megaeventos. Além deles, podemos identificar outras características centrais para avançarmos nessa investigação. No que diz respeito aos seus produtores, Roche afirma que os megaeventos são compostos de organizações governamentais

¹⁰⁹ “Não se pode, porém, pensar o processo de rememoração como sendo estático, a tradição nunca é mantida integralmente” (ORTIZ, 2012: 131).

¹¹⁰ Essa reflexão está em diálogo com a concepção bourdieusiana de crença. Bourdieu afirma que a crença é o elemento do social que tem como efeito solucionar a dúvida hiperbólica tal qual posta por Hume: “o que garante que o sol que nasceu hoje nascerá amanhã?” ou “como ter certeza de que o pão que me nutre hoje me nutrirá amanhã?”. Só a crença nos livra da inquirição estagnadora pelo futuro; se, de fato, o futuro é contingente pouco importa para a manutenção social, pois o que é preciso do ponto de vista da coesão e continuidade de uma formação social - a fim de não gerar pânico e descentralizar a violência - que os agentes criam que o que se passou antes continuará se passando.

nacionais e não-governamentais internacionais. É preciso notar, como faz Nicolau Netto com relação aos megaeventos esportivos, que identificar em um fenômeno a presença de elementos internacionais e não-governamentais convivendo e concorrendo com o Estado-nação não significa que este tenha se tornado dispensável. Procuraremos mostrar que a atual condição de produção dos megaeventos acentua a presença dos agentes não-governamentais internacionais e, com isso, a posição do Estado é alterada, mas não eliminada. Ao longo do tempo a história dos megaeventos nos mostra que esses elementos apontados por Roche encontraram-se sempre presente, formando uma *com-posição* de forças¹¹¹ característica dos megaeventos, de modo que em cada conjuntura algum desses elementos pode apresentar maior ou menor peso relativo, estar em posição subordinante ou subordinada, sempre dependendo do estado no qual se encontra a disputa de poder. Podemos endossar essa acepção com Villechenon que afirma que as Exposições Universais, apesar de seu caráter cosmopolita, não eliminam a nação, ao contrário, soergue-se por ela, promovendo para além dela, para aquilo que é o Outro da nação - ou seja, para outras nações, mas também para o globo - os seus valores.

A despeito do seu caráter cosmopolita, as Exposições Universais prontamente promovem valores nacionais. Sua localidade, sua concentração no tempo, seu grande público, a diversidade de materiais expostos e de expressões estéticas as tornam espaços privilegiados para difusão de mensagens mais ou menos explícitas. Não somente as nações expõem, mas elas se expõem, nos proporcionando, assim, as imagens que produzem delas mesmas. (VILLECHENON, 1992: 16. Trad. nossa)¹¹²

Deste modo, por mais internacionais que sejam os megaeventos o Estado-Nação não apenas está presente como um dos seus organizadores, como é condição de existência dos megaeventos. Uma prova histórica disso é que os megaeventos só são produzidos a partir do momento histórico em que existem

¹¹¹ Por vezes na tese utilizaremos “com-posição” com hífen e em itálico a fim de alertar ao leitor que estamos nos referindo a disposição geométrica dos elementos em relação. Trata-se de um recurso linguístico para evidenciar que a relação a subordinação dos elementos varia de acordo com o tempo e com aquilo que é posto em jogo. Assim, no caso dos megaeventos esportivos, em determinada disputa o Estado-nação tem capacidade de subordinar os outros elementos que estão em jogo - como o COI, a FIFA, as empresas nacionais, agências de turismo, associação de moradores etc., mas esse poder não é nem absoluto, nem estático e cabe a pesquisa sociológica compreender as condições de seu exercício.

¹¹² [“En dépit de leur caractère cosmopolite, les expositions universelles aisément à la promotion de valeurs nationales. Leur unité de lieu, leur concentration dans le temps, leur large audience, la diversité de matières exposées et des expressions esthétiques en font des espaces privilégiés pour la diffusion de messages plus ou moins explicites. Non seulement les nations exposent, mais elles s'exposent, nous livrant ainsi les images qui elles ont forgé d'elles mêmes” (VILLECHENON, 1992: 16).]

Estados-nação com condições de se internacionalizarem. Em outras palavras, antes de haver uma delimitação de fronteiras nacionais que estabelece de maneira legítima a diferença entre o interno e o externo, entre o que é o Eu e o que é o Outro, não há condições de existência dos megaeventos. Essa condição do Estado aparece primeiramente no século XVIII, de modo que apenas a partir de então as nações europeias industrializadas passaram a selecionar¹¹³ e apresentar ao público sua produção econômica nos moldes de uma exposição¹¹⁴. Porém, neste momento, o Estado-nação não era apenas um organizador da exposição, mas praticamente o único agente produtor, de maneira que ele centralizava a produção. Assim, eram exposições do Estado, isto é, eram produzidas pelo Estado nacional com o intuito de serem apresentadas para o público nacional a produção também nacional. Outras nações não tinham lugar nesse cenário de modo que não eram exposições internacionais. Percebemos então, que para se internacionalizar as exposições precisam não apenas da existência do Estado-Nação - de sua intenção ou disposição -, mas também de um outro grupo de agentes que aparece como uma força política-econômica no século XIX e que passam a se interessar e investir nos megaeventos.

Assim, ainda que o Estado-nação seja um dos elementos que compõem a estrutura dos megaeventos, é necessário, segundo Roche, que haja também o investimento de um outro setor que não-governamental. Villechenon identifica o elemento não-governamental com a consolidação da burguesia como classe dominante quando "A empresa individual é substituída pela sociedade de capitais, mais adequada ao financiamento de investimentos de peso que exigem o progresso técnico e a melhoria da produtividade" (VILLECHENON, 1992: 6. Trad. nossa). Há, portanto, uma diferença entre o lugar ocupado pela burguesia até meados do século XIX para aquele que ela passa a possuir depois disso, de modo que é justamente nessa diferença que encontramos uma das condições de possibilidade para a constituição dos megaeventos como um modelo expositivo. Isso porque a

¹¹³ Ou seja, não é toda - e qualquer - produção nacional que é apresentada. Os agentes envolvidos na sua produção realizam uma seleção - que pode ser mais ou menos objetiva e consciente - daquilo que será identificado como representativo e relevante do seu país e que deve ser mobilizado como um capital simbólico internacional. A produção da imagem exportada dos Estados nacionais é efeito dessa seleção que apaga, para assegurar a eficácia, sua condição de produzida. .

¹¹⁴ Em 1756 a *Royal Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* (RSA) na Inglaterra - não à toa o Estado capitalista até então mais desenvolvido - organiza uma exposição industrial. Na França, depois da Revolução, entre 1798 e 1849, são realizadas no *Champ-de-Mars* onze exposições idealizadas por François Neufchâteau a fim de alavancar a produção industrial nacional e equipará-la a inglesa (VILLECHENON, 1992: 5-6).

burguesia - e o modo de produção capitalista - galga no XIX uma posição dominante sobre as outras classes e modos de produção¹¹⁵, constituindo-se como uma força política-econômica, capaz, por um lado, de extrair e acumular grande quantidade de capital e, por outro, de constituir monopólio e se expandir mediante empréstimos bancários¹¹⁶.

Justamente o encontro entre Estados-nacionais consolidados e o modo de produção capitalistas na sua forma expansionista, reuniu condições de possibilidade para que o modelo dos megaeventos se firmasse nas sociedades ocidentais no século XIX. A primeira Exposição Universal - na época denominada de *World Expo* - inaugurada em 1851 no Palácio de Cristal em Londres, trazia no título sua disposição internacional: “*Great Exhibition of the works of Industry of all Nations*”. Porém, mesmo que reunindo a produção de diversos Estados - e não de todos como veremos adiante -, a organização e o financiamento concentraram-se nas mãos da monarquia inglesa, sendo o Príncipe Albert seu principal entusiasta. Nos anos seguintes, em particular após a exposição de 1873 em Viena e de 1878 em Paris, quando os Estados tiveram prejuízos, a participação do capital privado passa a se dar não apenas como participante das exposições, como também na produção dos eventos. Os investimentos não-governamentais aparecem em 1893, na exposição de Chicago, sob a forma de uma sociedade anônima, a “Columbian Exposition Company” e, desde então, sociedades anônimas constituídas por participação mista de capital

¹¹⁵ Acompanhamos a tese althusseriana exposta em “Contradição e sobredeterminação” na qual Althusser concebe que em uma formação social existem diferentes modos de produção que se *sobredeterminam* nas relações sociais. Não haveria, nesse sentido, uma sucessão de modos de produção, mas convivência *contraditória e hierarquizada* entre diferentes relações de produção em uma mesma formação social (ALTHUSSER, 2015). Para nossa análise dos megaeventos esse raciocínio é especialmente valioso, pois nos permite ver que as relações sociais capitalistas que se encontravam subordinadas às relações aristocráticas na reprodução da ordem social, assumem, ao longo do século XIX, o papel de subordinantes.

¹¹⁶ O trabalho de pesquisa de Vladimir Ilitch Lenin apresentado em *Imperialismo, estágio superior do capitalismo* (2012) nos fornece dados objetivos para compreendermos a diferença entre o capitalismo anterior e posterior ao século XIX. Para tanto, faz-se mister perceber que para que o modo de produção capitalista se torne o modo de produção dominante é preciso que a produção constitua-se como um monopólio não submetido a um Estado, isto é, que a burguesia seja capaz de atuar em outros espaços geográficos, assumindo a forma imperialista: “a concorrência transforma-se em monopólio. Daí resulta um gigantesco progresso na socialização da produção. Socializa-se também, em particular, o processo das invenções e dos aperfeiçoamentos técnicos” (LENIN, 2012: 47). Justamente a socialização a que se refere Lenin, tem lugar nas Exposições Universais, onde os desenvolvimentos econômicos (indústria, tecnologia e comércio) e culturais são apresentados ao público amplo (advindos de diferentes estratos de classe) e internacional. A socialização assegura o compartilhamento de informações e não a apropriação coletiva desse conteúdo: “a produção passa a ser social, mas a apropriação continua a ser privada (...) de um reduzido número de indivíduos” (LENIN, 2012: 48).

privado e governamental são uma forma de financiamento praticada nos megaeventos desse tipo.

Na última década do século XIX, além das Exposições Universais, foram realizadas a primeira edição das *Olimpíadas*¹¹⁷ e da *Biennale di Venezia*¹¹⁸. Com esse conjunto de eventos é possível perceber a *estabilização* dos elementos que compõe esse modelo, de modo que se torna possível distinguir e analisar com clareza aquilo que especifica essa forma de produção. Há não apenas a presença do Estado-nação e da produção econômica capitalista que tensiona as fronteiras nacionais, mas também passam a se estabilizar os conteúdos simbólicos que produzem a legitimidade de tamanha empreitada: (i) o valor do *progresso linear* da técnica e da ciência alavancados pela indústria e a crença no seu papel para a produção de uma vida qualitativamente melhor em sociedade e (ii) o *princípio pedagógico universal* concentrado nas mãos do Estado que forja a transformação da classe trabalhadora em cidadão através da educação. Em comum, esses dois discursos possuem a centralidade no homem e a certeza de que o aperfeiçoamento é intrínseco à humanidade e possui uma única direção.

A concepção de que a história é como uma flecha lançada pelo homem em direção ao futuro; mais ainda, de que esta flecha implica necessariamente o desenvolvimento acumulativo e progressivo da humanidade, não é uma criação das

¹¹⁷ Da mesma maneira que podemos traçar uma genealogia das Exposições Universais em outros modos de produção - como, por exemplo, as feiras da Antiguidade e da Idade Média -, ou ainda, elencar eventos predecessores desses modelos desde o início da Idade Moderna, também as Olimpíadas podem ser objeto de análise similar. Se remetendo a antiguidade helênica - em uma fabulosa construção genealógica que suspende pouco mais de dois mil anos de história - os Jogos Olímpicos, criados por Pierre de Coubertin, têm como seus parentes próximos os Jogos Much Wenlock cuja primeira edição foi em 1852 e os Jogos Zappa de 1859. Porém, ainda que sejam constituídos por elementos similares, estes jogos não possuíam um dos traços fundamentais desse tipo de evento, a produção da internacionalidade: “a abrangência internacional que almejava Coubertin se manifestava em dois processos. De um lado se referia ao fato de que as Olimpíadas tivessem competidores representantes de diversos países e que as atividades fossem organizadas em bases nacionais (...) De outro, os jogos deveriam ser itinerantes e no acúmulo das edições, ocupar o mapa terrestre” (NICOLAU NETTO, 2019: 84).

¹¹⁸ “A Bienal de Veneza, que aconteceu pela primeira vez em 1895, tem suas raízes nas feiras mundiais e nos salões acadêmicos. Seu internacionalismo, descrito por muitos anos mais precisamente como pan-europeísmo, surgiu o desejo da cidade decadente de estimular sua única indústria, o turismo. São Paulo criou uma Bienal moldada a Veneza em 1951, enquanto Kassel, na Alemanha, criou em 1955 a Documenta, uma exposição mais intelectual e menos calcada em objetos. Algumas poucas bienais foram criadas nos anos 1970 e 1980 (especialmente Sydney, em 1973, Havana, em 1984, e Istambul em 1987), mas o gênero realmente estourou nos anos 1990: Sharjah (1993), Santa Fé (1995), Lyon (1995) Gwangju (1995), Berlim (1996), Xangai (2000) e Moscou (2005), para citar apenas algumas. Diferentemente de uma feira de arte, na qual as mostras são organizadas pelas galerias participantes, a estrutura das bienais é determinada por identidade nacional e outras questões de curadoria” (THORNTON, 2010: 222).

Exposições Universais em particular ou dos megaeventos em geral, mas há no encontro entre essa concepção teórica que se tornam dominantes no fim do século XVIII e a estrutura desses espaços expositivos consolidados no século XIX forte afinidade eletiva¹¹⁹. Nas Exposições Universais são apresentados os desenvolvimentos técnicos e científicos forjados pelo homem, nas Bienais de Veneza o gênio artístico e a arte autônoma são consagrados e nas Olimpíadas ostenta-se a potência e a possibilidade de aperfeiçoamento do corpo humano. Em todos estes espaços há, pois, uma clara demonstração de que é o homem o sujeito do progresso. Os megaeventos confirmam essa tese materialmente - como um testemunho visual - , posicionando-a como uma das crenças norteadoras da vida moderna. Os edifícios expositivos são como gigantescas catedrais que podem ser erguidas e desfeitas¹²⁰ e que, também por sua potência efêmera, demonstram a vitória da razão e do homem sobre o obscurantismo e sobre deus. Tomando o lugar divino, o progresso é apresentado como uma nova concepção de tempo - adequado ao desenvolvimento econômico e sustentado por descobertas científicas - simultaneamente unívoco, linear e cumulativo. Quando, nas Exposições Universais, o público se defronta com o telefone (1876), o fonógrafo e a técnica de refrigeração (1878), a eletricidade (1889), o automóvel a vapor (1892) e, mais tarde, com a televisão (1937), o ar-condicionado, a máquina de lavar (1939), o sputnik soviético (1958), a micro-informática (1967), ele está diante de uma evidência: a de que o homem está *aperfeiçoando* progressivamente sua presença no mundo. Há, portanto, inscrito no *entre* as exposições, a noção de continuidade, isto é, de que entre uma e outra há um compromisso de desenvolvimento, de modo que “o resultado que cada instante apresenta depende daquele que os instantes precedentes ofereciam; ele influi

¹¹⁹ Pioneira nos estudos das Exposições Universais no Brasil, Margarida Neves na década de 1980 aponta em *As vitrines do Progresso* justamente a relação entre o que ela chama de ideologia do progresso e as exposições que, sendo “espaços da dramatização do que se espera do real, constroem a ilusão do progresso como realidade tangível para aqueles que as visitam ou delas têm notícias através da imprensa” (NEVES, 1986: 18).

¹²⁰ Para a primeira Exposição Universal foi erguido no Hyde Park uma enorme estrutura de metal e vidro que recebeu o nome de Palácio de Cristal. Não só a técnica e os materiais eram inovadores e representavam por si só um objeto de exposição do evento, como sua construção e desconstrução, que ao todo levou pouco mais de dois anos, surpreendeu o público. A efemeridade e o tamanho deste empreendimento fez com que ele fosse percebido como um símbolo da modernidade: potente e volátil. Marshall Berman em “Tudo que é sólido se desmancha no ar” (1987) sustenta esse argumento afirmando que o edifício é como o “ápice histórico” e “a construção mais visionária do século XIX” (BERMAN, 1986: 224). A efemeridade das gigantescas construções que compõe o espaço expositivo é um dos elementos que marcam os megaeventos. É surpreendente não apenas a capacidade humana de erguer um edifício como o Palácio de Cristal, mas, principalmente, de destruí-lo sem que isso represente um ônus ao esforço empreendido.

naquele dos instantes que devem segui-lo” (CONDORCET, 2013:20). Assim, ao expor os resultados atuais da técnica e da ciência, cada edição das Exposições Universais cria as condições de possibilidade para que esses conhecimentos se aperfeiçoem.

Decorrente do progresso, o aperfeiçoamento é outra noção cara aos megaeventos, porque assegura não só a linearidade do tempo, mas também que o momento sucessor seja potencialmente superior ao anterior, mais ainda, que a superioridade do subsequente dependa e seja estimulada pelo instante que veio antes¹²¹. Instaure-se uma espécie de compromisso entre os envolvidos de modo que “cada exposição se esforce para ser melhor e maior que a precedente” (VILLECHENON, 1992: 9), pois ela estabelece como referencial de superação a mostra anterior¹²². Deste modo, as proporções dos eventos tendem a ser cada vez maiores e aquilo que elas trazem - os produtos, obras de arte e jogos - precisam ser apresentados de modo cada vez mais espetacular e surpreendente para que o público continue a testemunhar, na prática, a capacidade humana de superação. Assim, faz

¹²¹ O progresso entendido como o aperfeiçoamento da Razão é um grande tema na filosofia do século XVIII que não se desenvolve sem estar acompanhado de uma reflexão necessária: a teoria do erro. Pensadores como Condorcet (2013) e Kant (1973) percebem que existe um limite objetivo em afirmar que com o tempo a sociedade progride para melhor. Condorcet afirma que ao longo da história os homens foram enganados e colocados na miséria (por si mesmos ou pelos seus governantes) de modo que ao traçar a “história dos progressos do espírito humano [ele] deve incluir aquela dos erros gerais que mais ou menos retardaram ou suspenderam os progressos, que até mesmo frequentemente, tanto quanto os acontecimentos políticos, fizeram o homem retroceder à ignorância” (CONDORCET, 2013: 26). Assim, para Condorcet o motor da história é dado pela luta da razão contra o erro e, mais precisamente, pelo triunfo da razão e pela derrota do erro. Já no *Conflict des facultés* (1973) de Kant a solução é apresentada de outro modo; o autor estabelece que nos homens há uma proporção de bem e mal e que o uso que cada um faz dessas potências é uma questão colocada para a liberdade (KANT, 1973: 890-891). Diante da esterilidade da investigação centrada no indivíduo, Kant desloca a pergunta e passa a investigar o aperfeiçoamento na espécie humana, buscando um signo *histórico*, que indique que o homem (enquanto coletivo) é o autor (isto é, causa livre) de seu progresso para melhor. Defrontado com a Revolução Francesa e com a *Declaração dos direitos do homem e do cidadão* (1789), Kant percebe que o direito universal “[nos] conduz a perseguir uma constituição que não pode ser geradora de guerras” [“conduit à la poursuite d’une constitution qui ne peut être génératrice de guerres”] (KANT, 1973:898. Trad. nossa) de modo que há nesses eventos uma prova de que “o gênero humano sempre esteve em progresso para melhor e continuará progredindo assim no futuro” (KANT, 1973: 900. Tradução nossa).

¹²² Sobre o crescimento das Exposições Universais do século XIX ver a relação estabelecida por Warner Plum em *Exposições Mundiais no século XIX* (1979: 61). No quadro comparativo ele mostra que enquanto a exposição de Londres contou com cerca de seis milhões de visitantes, quatorze milhões de expositores em um espaço de oito hectares, na exposição de Paris de 1889 estiveram presentes trinta e dois milhões de pessoas, sessenta e dois mil expositores em vinte e um hectares. Se esse crescimento é já surpreendente, dez anos depois, na última exposição do século realizada em Paris em 1900 os números dobram: cinquenta milhões de expositores em espaços de quarenta e seis metros quadrados. Esses dados não representam apenas o crescimento da legitimidade dos megaeventos, mas também a necessidade intrínseca destes eventos de se superarem associando o tamanho como um valor positivo, indicativo, por si só, de sucesso, ou melhor, de progresso.

parte da potência dos megaeventos a sua capacidade de aperfeiçoamento, o que o torna um modelo de produção simbólica afinado com o estado atual do modo de produção capitalista, ou melhor, é porque na estrutura do megaevento está inscrita a necessidade de se aperfeiçoar - como condição de existência - que ele é uma produção simbólica adequada nessa conjuntura histórica.

O aperfeiçoamento, submetido a essa noção de progresso, não pode caminhar para qualquer lugar, pois junto com essas noções existe uma outra indispensável que as orienta: a *comunidade do ser humano*¹²³ ou, como foi arguida pela Revolução Francesa, a *igualdade entre os homens*. Tomada por si só a igualdade nos parece um valor inquestionável, positivo *in totum*. A despeito dos julgamentos que podemos ter a respeito desse valor, é sociologicamente relevante notar que a construção de seu sentido tomou caminhos que fizeram dela uma positividade inquestionável, uma *doxa* como diria Bourdieu. Ademais, seus desdobramentos políticos ao longo da história resultaram em efeitos práticos que aqui nos interessa abordar, pois aparecem nos megaeventos. A igualdade, quando combinada com outros elementos dos megaeventos (no caso, progresso e aperfeiçoamento), equivale os homens colocando-os todos juntos no mesmo trilho de trem, i.e., no mesmo processo histórico¹²⁴. Isso significa que a igualdade garante que coisas de naturezas distintas - formações sociais distintas, línguas e costumes diferentes - possam ser equiparados, justamente porque através desse argumento

¹²³ Por comunidade entendemos a “comum-unidade”, isto é, a mesma unidade.

¹²⁴ Aqui chamamos atenção para os efeitos da relação entre igualdade e progresso linear decorrentes dos debates antropológicos do século XVIII que justificam as hierarquias políticas por um etapismo da razão. No entanto, a concepção de igualdade para o século XVIII foi muito mais ampla que isso. É o que narra Rameau na ópera-ballet *Les indes galantes* (1735). Nela a deusa Hebe, depois de se indispor com Bellona (deusa romana da Fúria na guerra) por esta lhe tomar soldados que lhe apraziam, consegue que Cupido concorde em lhe restituir os amantes, o que ele faz lançando quatro flechas para terras ditas remotas (Turquia, Peru, Pérsia e América do Norte) nas quais se passam as histórias de amor da peça. Ainda que Rameau apresente essas terras e povos nas suas diferenças, ele não os posiciona em condições desiguais. As histórias narradas são virtuosas e mostram igual grandeza do espírito humano, e não de uma nação. Na Turquia o paxá Osaman, que se encontrava apaixonado por sua escrava cristã Émilie, a liberta para que ela possa viver com seu grande amor, Valère. Nas relações de amor os europeus nem sempre levam vantagem e, sobretudo, a conquista do amor não é jamais dada por uma relação de poder econômica, cultural ou de espírito. Na América do Norte uma índia, Zima, é disputada por dois europeus (um espanhol e um francês), no entanto seu coração aponta para o índio Adario de modo que no fim da peça ela rejeita seus sedutores pretendentes e se casa com Adario. Rameau está longe de estabelecer uma hierarquia entre os diferentes povos. Talvez seja porque ele construa a igualdade com base não no gume da razão, mas do amor; a igualdade do espírito humano é soerguida na peça pelo viés dos afetos, diante dos quais há diferenças, mas não há hierarquias. Afinal - podemos nos fingir poetas e perguntar - o que há de mais comum aos homens, ou de mais universal, que sua infinita capacidade de amar? (Para apreciar parte da remontagem da obra *Les indes galantes* dirigida por William Christie e estrelada Patricia Petibon cf: <https://www.youtube.com/watch?v=3zegtH-acXE>).

não seriam efetivamente distintas, mas estariam apenas em etapas diferentes de um desenvolvimento necessário da humanidade¹²⁵. Aplica-se, nesse caso, um princípio importado das ciências na natureza - a taxonomia - para as ciências humanas¹²⁶ e, fatos sociais ao serem colocadas lado a lado - literalmente no caso dos espaços expositivos, dos pavilhões de arte nacional e das modalidades esportivas - podem ser equiparados naquilo que a época percebia como graus de desenvolvimento. Em outras palavras, percebemos que a consolidação da ideia de que há uma natureza humana unívoca entre os diferentes povos é fundamental para que se estabeleça uma taxionomia entre os homens, uma vez que diante de coisas de naturezas distintas uma não pode se explicar pela outra, mas a partir da unidade, de um elemento comum, é possível disputar uma classificação e, com isso, estabelecer relações de superioridade e inferioridade. É nesse sentido que o *espírito enciclopédico* do fim do século XVIII tem nas Exposições Universais e nos megaeventos um lugar para se aterrar, pois nelas são reunidos objetos de naturezas distintas¹²⁷ - no que Diderot chamaria de “un tableau général des efforts de l'esprit humain dans tous les genres et dans tous les siècles” (DIDEROT, Prospectus, V:87) - e, postos lado a lado, são julgados e premiados.

Como missão manifesta, elas objetivavam informatizar, explicar, inventariar e sintetizar. Partilhando da preocupação enciclopédica vinda do século das luzes, de tudo catalogar, classificando segundo critérios científicos, as exposições receberiam ainda os influxos de uma proposta comtiana, nascida no século XIX e que identificava a difusão dos saberes, como um dever positivista. Catálogo do conhecimento humano acumulado, síntese de todas as regiões e épocas, as exposições funcionavam para seus visitantes como

¹²⁵ “Não está mais em poder de homem algum apagar esta chama (...) os séculos seguintes só lhe acrescentarão novas luzes, e o progresso só terminará com o mundo. Seu limite é a duração do universo” (CONDORCET, 2013: 13)

¹²⁶ Além da classificação hierárquica, encontramos induções lógicas que visam sustentar o argumento da comparação entre seres humanos de formações sociais distintas - o que diz muito sobre a fragilidade desse procedimento intelectual. Com Condorcet percebemos que há uma equivalência entre leis sociais e naturais, isto é, - e aí está o erro - se a gravidade (ou qualquer outra lei de movimento dos corpos) é uma força que atua em qualquer parte do globo terrestre, sendo ela conhecida ou não pelos sujeitos que sofrem dela, porque não seriam também assim com as leis sociais como, por exemplo, o desenvolvimento da razão e o aprimoramento dos governos e da moral humana? Ademais, é preciso destacar que sejam as leis sociais conhecidas ou não, elas são - como as forças naturais - atuantes sobre os homens: “o único fundamento na crença nas ciências naturais é a ideia segundo a qual as leis gerais, conhecidas ou ignoradas, que regem os fenômenos do universo são *necessárias e constantes*; e por quais razões esse princípio seria menos verdadeiro para o desenvolvimento das faculdades intelectuais e morais do homem do que para outras operações da natureza?” (CONDORCET, 2013: 189. *Itálico nosso*)

¹²⁷ “Todas as regiões, e mesmo, em uma retrospectiva, todas as épocas. Da agricultura e mineração, da indústria e das máquinas, mostradas em funcionamento, até as matérias primas e o material manufaturado, até a arte e o artesanato. Há nisso tudo uma necessidade singular de síntese prematura, que é própria do século XIX também em outros domínios - pensemos na obra de arte total” (BENJAMIN, 2006: 211).

uma “janela para o mundo”. Ela exibia o novo, o exótico, o desconhecido, o fantástico, o longínquo. Nelas se exibiam as mais complexas máquinas, os mais recentes inventos, classificados cuidadosamente e organizados segundo preocupação didática e enciclopédica (PESAVENTO: 1997, p.45).

Nessa pretensão enciclopédica e classificatória, legitima-se a concepção de que há entre os homens e a produção humana uma hierarquia natural que a ciência tem condições de objetivar. No seu cume não poderia estar outro *Ser* que não o próprio produtor dessa operação simbólica, isto é, o europeu e o capitalismo¹²⁸.

As exposições universais do século XIX eram concebidas como *microcosmos que resumiriam toda a experiência humana* — passado e presente, com projeções para o futuro. Em sua ordem cuidadosamente articulada, elas também significavam a relação dominante de poder. O ordenamento e a caracterização hierarquizavam, racionalizavam e reificavam diferentes sociedades. *As hierarquias resultantes retratavam um mundo onde as raças, os sexos e as nações ocupavam posições fixas a eles atribuídas pelos comitês dos países anfitriões da exposição.* As formas pelas quais as culturas não ocidentais eram apresentadas nas feiras se definiam a partir dos arranjos sociais já estabelecidos na cultura “anfitriã”, a França; assim, é importante descrever os parâmetros, pois eles colocavam os padrões de representação nacional e proporcionavam os canais de expressão cultural que poderiam modelar o conhecimento produzido pelas exposições. (KINNEY Apud SAID: 2011: 152. *Grifo nosso*)

Quando olhamos para esse processo é preciso ter claro que estamos diante da produção de um universal e, como tal, trata-se de uma produção simbólica que parece neutra e desinteressada, contudo, seu poder reside justamente no silêncio sobre a sua condição de produzida, parcial e interessada. Na passagem acima, Kinney evidencia o papel dos comitês e dos países anfitriões em determinar e “modelar o conhecimento produzido pelas exposições” ao selecionar e hierarquizar outros países e formações sociais. Se “de fato, uma exposição é universal quando se abre a todos os ramos da atividade humana. Se, além disso, *ela convida todas as nações a participar*, como é sempre o caso, ela se torna internacional” (VILLECHENON, 1992: 22-23. *Grifo nosso*. Trad. nossa). No entanto, como é feito esse convite e quais as condições de possibilidade de cada um desses lugares participarem?

A afirmação de que as Exposições Universais reúnem todas as nações e todos os campos da atividade humana, carrega justamente no “todas/todos” - isto é, na totalização -, a eliminação de inúmeras configurações sociais que não são

¹²⁸ “Esses países imensos lhe oferecerão, aqui, povos numerosos, que só parecem esperar instruções para se civilizar e encontrar irmão nos europeus, para tornar-se seus amigos e seus discípulos” (CONDORCET, 2013: 193).

igualmente aceitáveis. Afirma-se com o que está presente o esquecimento do ausente. Inverte-se a causalidade: “existe o que está exposto” e não, “o que está exposto existe”. Ademais, cria-se uma normatividade: é preciso participar, ser mostrado, para ter existência - ser efetivo - globalmente¹²⁹. Nesse sentido, o projeto enciclopédico é mais um discurso - sem dúvidas, poderoso e legitimador - que um objetivo concreto ou uma realidade efetivada. Esses eventos não colocam todos os participantes (todos os Estados) em equivalência e nem dão as mesmas chances - ou demonstram os mesmos interesses - por todos os países do globo. Sabemos que esses eventos falam de certos países como se falassem do mundo, colocando os valores desses espaços em uma posição de dominação que simultaneamente desqualifica e/ou ignora outras possibilidades de existência.

Participar significa estar de alguma maneira disposto a aderir esses valores que hierarquizam os povos a partir de uma escala de desenvolvimento linear, estabelecida pelo modo de vida europeu. Seja para mantê-las ou para disputá-las, é preciso aceitar a unidade de medida estabelecida tacitamente por esse universal, pois sem isso nem mesmo é possível estar presente nesse espaço. Em roupagens bourdieusianas, podemos afirmar que sem que haja concordância sobre as regras do jogo entre agentes e instituições que ocupam posições distintas nesse espaço social, os megaeventos nem mesmo teriam condições de existência e manutenção. Portanto, o progresso que estabelece uma origem comum para a humanidade e um *telos* para seu aperfeiçoamento nos apresenta uma outra questão: qual é a humanidade que cabe nessa regra (ou régua)? Os megaeventos que se afirmam universais, mundiais, globais, concebem quais lugares ou agentes como passíveis de adentrar nesses espaços? Qual a homologia entre os países participantes e aqueles que ocupam

¹²⁹ No fim do século XIX o valor - e a violência - simbólico das Exposições Universais era tamanho que em países nos quais o Estado se recusou a participar oficialmente - seja por questões políticas ou econômicas - a burguesia local levou a representação nacional por iniciativa privada. Um desses casos é o Brasil cuja representação nacional em 1889 se deu mediante a uma delegação denominada Comitê Franco-Brasileiro feita por empresários e jornalista e com a participação de D. Pedro II (BARBUY, 1996:213). Sobre a participação brasileira nas primeiras Exposições Universais (de 1862 à 1911) a dissertação de Paulo Santos (2009) demonstra que além dos interesses comerciais declarados oficialmente - que, segundo decreto de 25/10/1861 assinado por D. Pedro II, implicam produzir uma imagem positiva do Brasil no exterior e promover trocas comerciais -, a participação nacional fez parte dos esforços erigidos pelo Estado e pela classe dominante para recuperar e incrementar a atividade mineral. Isso se nota pela mudança na origem do participantes das comissões: “no primeiro momento, os comissários do Brasil foram indivíduos próximos ao regime imperial. Já na República (...) a representação do Brasil ganhou uma nova configuração, onde os engenheiros de minas oriundos da Escola de Minas de Ouro Preto tiveram destaque na representação do Brasil” (SANTOS, 2009: 8).

posições dominantes na disputa política-econômica mundial? Os megaeventos corroboram e reforçam simbolicamente a dominação econômica?

Percebemos, pois, que não só o lugar no espaço expositivo e o conteúdo exposto por cada país importa¹³⁰, mas, antes de mais nada, o fato de ser possível para ele ocupar e expor é central. É nesse sentido que aquela frase “*o importante é competir*” não poderia ser, do ponto de vista dos megaeventos, mais verdadeira. Se nesses espaços destacar-se e ganhar prêmios assegura grande quantidade de lucros simbólicos e materiais, apenas ter a possibilidade de participar já se torna um capital passível de ser mobilizado em algumas disputas. Mesmo que em posições desfavoráveis, para muitos Estados - e, claro, para suas classes dominantes locais e para os agentes participantes sejam eles esportistas ou artistas - estar em um megaevento representa a possibilidade de estabelecer contatos internacionais, de ver e ser visto, mas também de, ao retornar para seu país, melhor posicionar-se nas hierarquias e disputas de poder internas¹³¹. O paradoxo para as posições dominadas consiste no duplo efeito da participação: de um lado, ela é fonte de acúmulo de poder e prestígio, de outro ela endossa as posições dominantes, posição esta que dificilmente esses Estados terão condições de ocupar o que resulta, simultaneamente, na ratificação da sua própria posição de dominado.

Nesse sentido os megaeventos esboçam uma geografia mundial, distinta daquela traçada nos mapas, pois se baseia não na cartografia legitimada, mas na hierarquização simbólica dos Estados nacionais¹³². Tanto as instituições e as pessoas que frequentam o espaço dos eventos, quanto aquelas que mesmo sem contato físico, são afetadas imaginariamente exposição (por notícias e comentários), recebem uma narrativa sobre o mundo, sobre o desenvolvimento econômico e cultural dos países participantes¹³³. Uma vez que esse conteúdo simbólico encontra

¹³⁰ Questão similar aparecerá nas Bienais de São Paulo: *a priori* alguns países e artistas ganham destaque enquanto outros são praticamente escondidos no espaço expositivo.

¹³¹ Quando se trata de arte esse é um movimento bastante evidente: um artista brasileiro que participa de uma Bienal de Veneza, mesmo que não tenha recebido muita atenção no evento, quando retorna ao país é consagrado como o ápice da produção contemporânea nacional.

¹³² Sabemos que a cartografia não é neutra, estática ou equivalente proporcionalmente as dimensões reais dos Estados e continentes. Seguimos Milton Santos que percebe que “sendo o espaço geográfico um conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, sua definição varia com as épocas, isto é, com a natureza dos objetos e a natureza das ações presentes em cada momento histórico” (2012: 332). Se a representação do mapa-mundi nos condiciona a uma visão de mundo hierarquizada dos países, a geografia dos megaeventos é uma sobreposição dessa primeira produção imaginária do globo.

¹³³ Num primeiro momento histórico os Estados-Nação monopolizavam o poder de seleção dos elementos simbólicos seriam tratados como identidade nacional e expostos como a imagem do país

condições de estruturar disposições individuais e institucionais de modo duradouro, ele orienta as práticas e investimentos futuros. Assim, o mundo ganha uma geografia simbólica¹³⁴ que não coincide com a cartografada, mas que tem efeitos sobre o imaginário social, orientando preferências e práticas, construindo hierarquias, fronteiras e pontes entre diferentes Estados e agentes.

A efetividade desse trabalho deve grande parte da sua eficácia ao *princípio pedagógico* que busca inculcar nos agentes a hierarquia simbólica que os megaeventos se esforçam por legitimar. Os valores produzidos nesses espaços - determinados preponderantemente pelas instituições e classes dominantes - são tão mais eficazes quanto mais acomodados são como visão de mundo e, portanto, quanto menos questionados são enquanto pontos de vista parciais e produzidos. Nota-se, deste modo, que os megaeventos cumprem um papel central para as formações sociais capitalistas no que diz respeito às classes populares. Mais que o elemento lúdico de “divertir as classes trabalhadoras, tornando-se para elas uma festa de emancipação” (BENJAMIN, 2006: 44), é importante percebermos, como faz Ortiz, que “durante o governo de Luís Napoleão, as exposições universais se transformaram em locais permanentes de educação das classes populares” (ORTIZ, 1991: 81). Ao primar o aspecto educacional sobre o aspecto alienante enfatizado por Benjamin¹³⁵, Ortiz percebe que as exposições têm efeitos não apenas negativos - de despotencializar a luta política -, mas positivos (no sentido de afirmativos), pois inculcam certa estrutura de dominação nos *habitus* individuais e produzem sujeitos dispostos a reproduzir essa ordem¹³⁶.

no exterior. Nicolau Netto em pesquisas recentes têm demonstrado que o Estado-nação na globalização perdeu esse monopólio de tal modo que “os símbolos mobilizados em torno da nação se tornam hoje globalizados, disputados por diversos agentes, entre eles os próprios agentes nacionais” (NICOLAU NETTO, 2017: 14). Uma prova dessa nova condição da produção da identidade nacional são as denominadas “marcas-nação”, elaboradas através da parceria entre Estado e setores privados que é majoritariamente articulada por publicitários.

¹³⁴ O termo “geografia simbólica” é por nós empregado apenas no seu sentido descritivo, sem força de conceito. Henrique Grimaldi na tese em andamento intitulada *As outras regras do jogo: uma análise sobre a relação da indústria da moda com o mercado de arte contemporânea. Fondation Louis Vuitton e Collection Pinault como estudos de caso* qualifica teoricamente esse termo ao perceber que as relações de dominação artísticas que se estabelecem entre diferentes espaços geográficos do globo constituem-se como um poder simbólico da arte contemporânea.

¹³⁵ “As Exposições Universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria do entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria. Ele se abandona às suas manipulações ao desfrutar a sua própria alienação e a dos outros” (BENJAMIN, 2006: 44).

¹³⁶ No sentido que a inculcação do arbitrário cultural dominante nos *habitus* dociliza os corpos, pois - ao contrário do que se passa com a violência física cuja evidência do seu exercício tende a provocar

Sendo assim, ao olharmos para o investimento educativo das Exposições Universais, conseguimos estabelecer uma relação entre a produção da cultura legitimada e a manutenção de uma nova ordem dominante que tem na burguesia sua classe e no capitalismo sua organização política-econômica. Tony Bennett (1998) segue este mesmo caminho. Tendo como suporte a epistemologia foucaultiana e gramsciana, ele apresenta as instituições culturais e os megaeventos como “aparelhos disciplinares” que visam “conquistar corações e mentes, além de disciplinar e treinar os corpos” de maneira inculcar a ordem social através da cultura por um trabalho pedagógico.

The exhibitionary complex was also a response to the problem of order, but one which worked differently in seeking to transform that problem into one of culture - a question of winning hearts and minds as well as the disciplining and training of bodies. As such, its constituent institutions reversed the orientations of the disciplinary apparatuses in seeking to render the forces and principles of order visible to the populace - transformed, here, into a people, a citizenry - rather than vice versa. They sought not to map the social body in order to know the populace by rendering it visible to power. Instead, through the provision of object lessons in power - the power to command and arrange things and bodies for public display - they sought to allow the people, and en masse rather than individually, to know rather than be known, to become the subjects rather than the objects of knowledge. Yet, ideally, they sought also to allow the people to know and thence to regulate themselves; to become, in seeing themselves from the side of power, both the subjects and the objects of knowledge, knowing power and what power knows, and knowing themselves as (ideally) known by power, interiorizing its gaze as a principle of self-surveillance and, hence, self-regulation. (BENNETT, 1996: 84)

O modelo dos megaeventos possui, portanto, como último elemento estruturante que analisamos neste item, uma missão anunciada como educativa, mas que não deixa de ser - como todo trabalho pedagógico - um esforço de disciplinar corpos e mentes, sem que estes percebam que estão sendo submetidos a esse controle. A diversão e a festa de que fala Benjamin¹³⁷, são, a partir desse olhar, formas

reações -, a violência empregada de maneira pedagógica não se faz ver enquanto tal, de tal forma que uma vez que esse arbitrário é incorporado, os dominados tendem a corroborar com a própria dominação. Eles não o fazem porque querem ou porque são estúpidos, mas porque as instituições indispensáveis à vivência de um ser humano em sociedade, aquelas que produzem subjetividade e dão sentido à existência são dominadas por esse arbitrário. Os sistemas de ensino, os museus, as práticas de Estado, a Igreja etc. corroboram com a harmonia social - a ordem e a ausência de revolta dos oprimidos - pois se fazem internos aos agentes. No nosso caso de estudo, esses agentes, distraídos pela diversão dos megaeventos, desapercebem toda a informação que absorvem e aos poucos esses valores se acomodam, se naturalizam e se fazem sujeito.

¹³⁷ Além da diversão e da festa, o lúdico, aparece em Benjamin como turismo. No catálogo da exposição de 1867 que aconteceu em Paris, passear pela mostra era associado a viajar pelo mundo: “dar a volta nesse palácio, circular como o equador, é literalmente girar em torno do mundo; vieram todos os povos: inimigos vivem em paz lado a lado. Assim como na origem das coisas o Espírito divino pairava sobre o orbe das águas, ele paira agora sobre este orbe de ferro”. (*L'Exposition Universelle de*

de distrair o público da violência simbólica que sofrem ao participarem dos megaeventos. Como mostrou Bennett, transformar o povo em cidadão é uma forma de modificar as práticas dos sujeitos em relação ao poder, tornando a dominação mais eficaz, pois nesse caso ela precisa menos da ação de agentes externos ao indivíduo biológico, uma vez que é dado ao próprio sujeito a competência de se “auto-vigiar” e se “auto-regular”. Se estão sendo incorporados os valores dominantes nos sujeitos dominados sem que estes saibam explicitamente disso e, se estão eles sendo capacitados para que defendam esses valores não porque são obrigados, mas porque querem, há nesse movimento uma efeito positivo para a manutenção da ordem dominante e nefasto para as lutas de transformação social que Ortiz não deixa de notar: a educação, a cultura e a arte atuam como “amortecedores dos conflitos, diminuindo a tensão social a níveis compatíveis à ordem estabelecida” (1991:80). Notemos, *amortecer* significa diminuir a tensão, e não fazer com que ela deixe de existir. Onde há contradição há tensão, porém, com trabalho constante e diversificado é possível que haja proporcionalmente maior tendência ao amortecimento que ao conflito direto, uma vez que o investimento nesses espaços busca conter as disputas não pela força física, mas pela estruturação de subjetividades alinhadas à ordem social.

O modelo dos megaeventos ao primar o princípio pedagógico, conseguiu cumprir exatamente essa função política e formadora de visões de mundo. Ademais, o trabalho pedagógico veste as roupas da democratização cultural, da igualdade e da possibilidade de aprimoramento do indivíduo e da sociedade. Essa combinação de elementos simbólicos é expressa na crença de que através da educação é possível melhorar a vida em sociedade e fazer a humanidade avançar. Assim, uma vez que os megaeventos são demonstrações práticas dessa crença, nela eles sustentam a necessidade de existirem e se potencializarem, i.e., se expandirem e se multiplicarem. Além disso, por esse aporte simbólico - ou seja, pela crença - esses eventos sustentam a necessidade de tanto investimento econômico e simbólico que necessitam para acontecerem. Assim, os discursos que visam legitimar essas exposições elegem o princípio pedagógico - acima dos outros que trabalhamos neste item - como a sua vedete, como um valor inquestionável e constitutivo desse modelo.

1867 *Illustrée: Publication Internationale Autorisé par la Commission Impériale*, Tomo 2, p. 322. In: BENJAMIN, 2006: 212).

O valor pedagógico e a significação ideológica destas mostras espetaculares na época da incipiente sociedade industrial eram de um nível extraordinariamente elevado. Não por casualidade *efetuaram-se, com breves intervalos, numerosas exposições mundiais*, precisamente naquela fase, em que a burguesia industrial estava empenhada em chegar a dominar o mundo e, inclusive, a criar um mundo à sua imagem e semelhança. (PLUM, 1979: 10. Grifo nosso)

Com isso, mais que oferecer uma definição precisa sobre o que é um megaevento, buscamos identificar e analisar os elementos que estruturaram esses fenômenos e os tornam possíveis, potentes e replicáveis no século XIX. A consolidação do Estado-nação e da burguesia industrial, junto com a concepção de progresso, de aperfeiçoamento de igualdade humana e de pedagogia fazem, portanto, parte das condições de produção desses espaços e são alguns dos traços comuns - que podemos denominar de invariantes -, que compõem esse modelo expositivo. No entanto, como o modelo não é a realidade, mas sim um passo dentro do processo de conhecimento de um fenômeno, é preciso notar que cada megaevento (científico, esportivo, artístico etc.) apresenta sua própria singularidade¹³⁸.

2. A autonomização e o controle da reprodução

Dentre aquilo que é singular a cada megaevento está a maneira pela qual se dará o controle da reprodução do modelo. Ainda que cada instrumento de controle tenha uma maneira própria de operar, transcorra em um tempo histórico e de uma forma específica, em todos os megaeventos analisados, são dois os traços comuns das instituições que fazem essa operação: (i) são organizações internacionais não governamentais - COI, FIFA, BIE e Biennial Foundation -, e (ii) são forjadas a fim de estabilizar e controlar o modelo quando o megaevento em questão se consolidada a ponto de ser replicado de maneira intensa. Deste modo, é apenas

¹³⁸ Nicolau Netto (2019), ao analisar os megaeventos esportivos organizados pelo COI e pela FIFA, salienta dois elementos variáveis que são essenciais para estes eventos, mas que não se aplicam às bienais de arte. Por um lado, são eventos móveis de modo que “precisam se atualizar em determinados lugares que terão a prevalência da representação nacional (...) movimento incessante de desterritorialização e reterritorialização das formas simbólicas” (NICOLAU NETTO, 2019: 24). Além disso, são eventos que precisam se fazer globais e midiáticos, mais ainda, que se realizam no espaço-mídia, o que significa que “a paisagem dos megaeventos é produzida no espaço, mas para ser mediatizada”. Essa mediação não pode ser feita de qualquer forma, assim, há um controle aportado juridicamente por parte dos organizadores - Lei Geral da Copa e Lei dos Jogos Olímpicos - para que apenas as imagens que eles produzem sejam as transmitidas, tanto que “na Copa de 2014, por exemplo, a FIFA proibia ‘computadores pessoais e outros dispositivos’” (NICOLAU NETTO, 2019: 152).

quando o modelo se consolida, isto é, quando as exposições começam a se proliferar e se tornam uma prática estratégica para governos e setores da classe dominantes, que aparecem formas de controle desses eventos por parte de instituições não-governamentais e internacionais. Mesmo que as estratégias sejam distintas, todas essas organizações possuem um problema em comum: encontrar maneiras de expandir o modelo sem exaurir a sua potência simbólica, ou seja, de regular sua expansão. Parte do esforço consiste em fazer os Estados continuarem a participar e investir recursos nessas exposições, pois a proliferação de mostras resulta em um problema econômico para os países uma vez que seus gastos com megaeventos tendem a aumentar. Além disso, com tantos megaeventos os Estados precisam saber quais são aqueles que ele deve aderir e quais pode recusar para que tenham lucros simbólicos do investimento que fazem. Sendo assim, uma das principais maneiras pelas quais os órgãos internacionais buscam contornar esse problema é restringindo o número de exposições e classificando aquelas que eles consideram oficiais, ou seja, eles distribuem capital simbólico na forma de “selo de qualidade” hierarquizando aqueles megaeventos que os Estados “devem” investir.

O *Bureau International des Exposition* (BIE) surge com esse propósito. Desde 1931 ele realiza um trabalho não apenas de dizer o que poderá ser considerado uma Exposição Universal no futuro, como, mais que isso, ele organiza a memória (e o esquecimento) das Exposições Universais, determinando aquilo que, no passado, foi ou não um evento desse tipo¹³⁹. O controle simbólico exercido pelo BIE foi desde a origem dotado de tamanha eficácia que conseguiu reduzir bruscamente o número de exposições depois da década de 1930; não porque ele impedia essas exposições de acontecerem, mas porque quando não eram consideradas “oficiais” pelo BIE elas recebiam menos atenção e menos verba de modo que, sem acionar nenhuma forma de repressão física ou jurídica, esse órgão censurou e limitou as Exposições Universais o que, conseqüentemente, assegurou a perpetuação daquelas que ele oficializou¹⁴⁰. Do lado das bienais de arte a história se

¹³⁹ A lista estabelecida pelo BIE pode ser conferida na *Encyclopedia of world's fairs and expositions* (2008).

¹⁴⁰ “Si l'on considère qui entre 1851 et 1930 une bonne quarantaine d'exposition s'étaient afficher générale et qui elles étaient tenues à des intervalles de un à trois ans, parfois même simultanément, et que leur nombre se réduisit brusquement à partir de 1930” (VILLECHENON, 1992: 43). Recentemente, a partir do século XXI, a BIE modificou a periodicidade das Exposições Universais, que passaram a ser quinquenais. Isto ocorreu devido a quantidade de mostras internacionais que seguem o modelo dos megaeventos e recorreram à financiamentos público e privado, o que gera uma sobrecarga

assemelha. Também, como resposta a um momento histórico de proliferação de exposições periódicas no campo da arte (bienais, trienais etc.) que recebeu o nome de “bienalização”, foi criada em 2009 a Biennial Foundation¹⁴¹ e, alguns anos depois, em 2012 a International Biennial Association (IBA). Não se tratam de instituições concorrentes, pelo contrário, elas se reforçam e estão intimamente ligadas. A IBA foi criada no primeiro *World Biennial Forum* promovido pela Biennial Foundation em Gwangju na Coreia do Sul¹⁴². Com isso, a IBA pode ser considerada o resultado dos esforços dos primeiros anos da Biennial Foundation nos quais ela propunha atuar como catalisadora para tornar possível uma associação de profissionais voltados para exposições periódicas de arte¹⁴³.

A Biennial Foundation foi estabelecida em 2009 como a primeira iniciativa desse tipo, com o objetivo de criar uma plataforma para o diálogo, o networking e o compartilhamento de conhecimento entre as bienais de arte contemporânea de todo o mundo. Nos seus primeiros cinco anos, a *Biennial Foundation* desenvolveu novas conexões e trocas entre bienais e praticantes de bienais em todo o mundo. Um dos principais esforços da [*Biennial*] *Foundation* durante esse período foi atuar como catalisador e facilitador no processo de formação de uma nova associação profissional de membros para organizar bienais: a *International Biennial Association* (IBA) fundada em 2014. Tendo enviando uma rede de profissionais ao IBA, a *Biennial Foundation* tornou-se um grupo de think-tank independente, direcionando seus esforços para pesquisa, discurso, advocacia e diversidade sem estar vinculado ao interesse de uma bienal em particular. Com o sucesso das duas edições da *World Biennial Forum* - conferências organizadas em Gwangju (2012) e em São Paulo (2014) - de uma série de publicações e iniciativas de pesquisa, a *Biennial Foundation* se estabeleceu como autoridade [*thought*

econômica para os investidores. A mudança de periodicidade longe de enfraquecer as Exposições Universais, demonstra ser uma estratégia de adaptação para a manutenção do poder e da legitimidade acumulada por elas historicamente.

¹⁴¹ A Biennial Foundation - que se define como uma organização independente e sem fins-lucrativos - é uma plataforma online, mas que tem duas sedes físicas: uma em Nova York e outra em Londres. Ela teve como primeira presidente Marieke van Hal (2009-2015), depois o posto passou para Rafal Niemojewski (2016-). Além do diretor, a estrutura da organização é composta por uma (i) parte técnica especializada (editor, desenvolvedor de website e design gráfico), por um (ii) Comitê Executivo com agentes do campo empresarial e artístico, por intelectuais e curadores que compõem os (iii) Colaboradores de Revistas - dentre os quais está o Prof. Vinicius Spricigo (Unifesp) - por artistas que fazem parte do grupo de (iv) Colaboradores e por historiadores da arte como, por exemplo, Elena Filipovic, Caroline A. Jones e Terry Smith que fazem parte do (v) Conselho. A Biennial Foundation conta também com patrocinadores e apoiadores, pessoas físicas e jurídicas, dentre os quais estão empresas, instituições de arte, marca-nação e corporações como, por exemplo, Google, Turkish Airlines, Banco Itaú, Ministry of Culture Brazil, ARCOmadrid, the Prince Claus Fund, Goethe Institute in Seoul, Mondriaan Foundation, etc.

¹⁴² Nos seus primeiros anos a Biennial Foundation organizou dois fóruns mundiais - *World Biennial Forum* - o primeiro em Gwangju (2012) na Coreia do Sul e o segundo em São Paulo (2014) integrando a programação da 31ª Bienal de São Paulo.

¹⁴³ A íntima relação entre a Biennial Foundation e a IBA é evidente na formação da primeira direção da IBA. Para o posto de presidente foi eleito Yong-woo Lee que na época era presidente da Gwangju Biennale Foundation onde ocorreu o 1º *World Biennial Forum*; o posto de vice-presidente foi dividido entre Marieke van Hal, diretora da Biennial Foundation e Bige Örer, diretora da Istanbul Biennial.

leader] no campo, enquanto seu site se tornava o recurso mais importante das bienais na rede [web]¹⁴⁴.

Assim, haveria entre a Biennial Foundation e a IBA uma divisão de tarefas: enquanto a Biennial Foundation ocuparia a função de *think-tank* para as bienais mundiais a IBA teria como objetivo conectar profissionais de diversas áreas do campo da arte que estivessem envolvidos com a criação e a manutenção de bienais¹⁴⁵. No entanto, ainda que a proposta da IBA seja a mais próxima do trabalho realizado pelo BIE, COI e FIFA ela não logrou no campo da arte o mesmo sucesso que essas conseguiram nas suas áreas específicas; sobretudo, se notarmos o número de instituições associadas à IBA fica claro que a adesão não foi significativa, pois atualmente apenas trinta e oito das mais de duzentas exposições periódicas existentes estão a ela filiadas. Se a IBA - ao menos até então - não foi bem sucedida no seu propósito, o mesmo não podemos dizer da Biennial Foundation que logrou seus objetivos e concentra informações sobre as bienais existentes no mundo. Sendo assim, optamos por eleger a Biennial Foundation como objeto de estudo, pois nos parece ser ela a organização internacional que mais competência tem para exercer o controle simbólico sobre as exposições periódicas de arte.

¹⁴⁴ ["Biennial Foundation was established in 2009 as a first of its kind initiative aiming to create a platform for dialogue, networking, and knowledge sharing among contemporary art biennials around the world. In its first five years, Biennial Foundation developed new connections and exchanges amongst biennials and biennial practitioners worldwide. One of the Foundation's main endeavours during that period was to act as catalyst and facilitator in the process of forming a new professional member association for biennial organizers: the International Biennial Association (IBA) founded in 2014. Having consigned the professional networking to IBA, the Biennial Foundation became an independent think-tank directing its efforts towards research, discourse, advocacy and diversity without being tied to interest of any particular biennial. With the success of the two editions of the World Biennial Forum conference organized in Gwangju (2012) and São Paulo (2014), a series of publications and research initiatives, Biennial Foundation has established itself as thought leader in the field, while its website became the single most important resource on biennials on the web"] (In: <https://www.biennialfoundation.org/about/our-story/>; Trad. nossa. Acesso 27/02/2020).

¹⁴⁵ "A International Biennial Association (IBA) é uma associação de artes sem fins lucrativos criada como uma plataforma para estabelecer, pesquisar e trocar conhecimentos e informações necessárias para instituições e profissionais que planejam e organizam eventos de arte periódicos, como bienais e trienais, além de artistas, pesquisadores e outros interessados em arte contemporânea. O IBA é um centro de produção de discursos multidisciplinares que incorporam as vozes produtivas e discursivas do mundo da arte contemporânea. Ela desenvolve diversos programas para promover direitos e entendimento mútuo entre as instituições e os seus membros individuais, que desempenham papéis essenciais na pesquisa e na prática" ["The International Biennial Association (IBA) is a non-profit arts association created as a platform for establishing, researching and exchanging knowledge and information necessary for institutions and professionals who plan and curate periodic art events such as biennials and triennials, as well as artists, researchers and others concerned with contemporary art. IBA is a centre for producing multidisciplinary discourse that embodies the productive and discursive voices of the contemporary art world. It develops a range of diverse programs to promote rights and mutual understanding between institutions and their individual members who play pivotal roles in research and practice"] (In: http://www.biennialassociation.org/iba_old/introduction/ ; Trad. nossa. Acesso 27/02/2020).

Com efeito, é notório que no caso das bienais além das organizações internacionais terem surgido apenas depois do século XXI, elas não constituíram estruturas de controle similares às daquelas dos outros megaeventos. A Biennial Foundation busca manter a legitimidade do modelo, porém ela não tem poder acumulado suficiente para monopolizar a produção material e simbólica de todas as bienais no mundo, determinando cada elemento que deve estar presente nessas exposições como fazem o COI e a FIFA pelo esporte. Além disso, sua estratégia para evitar a desestabilização do modelo bienal não decorre da redução do número de mostras pelo exercício do poder simbólico de legitimar a existência do evento - como faz a BIE ao tomar para si o papel de nomear, classificar e desclassificar exposições. No lugar de determinar o que é ou não é uma bienal, o controle empregado pela Biennial Foundation é de ordem menos evidente e nos apresenta uma outra faceta do poder simbólico; esta, por ser mais rarefeita, pode passar despercebida como violência, pois se mostra justamente pelo seu negativo, o silêncio. Essa característica estrutural, ou melhor, esse modo de operar, se deve às condições singulares da sua criação. Diante da inexistência de concorrentes, ou melhor, de outras organizações que disputassem o monopólio da legitimidade, aliada à urgente necessidade de criação de um órgão internacional capaz de controlar a proliferação de bienais para que estas mantivessem alguma harmonia entre si - sobretudo considerando que elas surgiam incessantemente, nos espaços mais variados do globo e, em muitos deles, sem tradição no campo da arte -, fez com que a Biennial Foundation conseguisse se efetivar pelo poder tanto da necessidade e quanto da ausência de disputas. Isso que parece frágil - o vazio de poder - é, de fato, um modo eficaz instaurar um monopólio seguro e duradouro, pois “os efeitos ideológicos mais garantidos são aqueles que, para se exercer, não necessitam de palavras, mas do *laissez-faire* do silêncio do cúmplice” (BOURDIEU, 2011: 240). Como a Biennial Foundation não encontrou resistência no espaço social, mas sim silêncio - uma vez que não havia disputas -, ela por ter sido criada em um espaço que necessitava dela mesmo antes de ela ser pensada - como se houvesse há tempos um lugar para ela reservado -, rapidamente firmou sua legitimidade no campo da arte.

As operações articuladas pela Biennial Foundation se desenvolvem em duas linhas simultâneas: por um lado ela concentra informações e, por outro, ela assegura a legitimidade dessas informações pelo corpo de especialistas que reúne. Parte importante do trabalho consiste na catalogação das exposições no *Directory of*

Biennials de modo que a partir dele podemos estabelecer uma agenda de bienais para cada ano¹⁴⁶. Não é necessário, com isso, que a Biennial Foundation diga o que é ou não uma exposição periódica de arte, pois o próprio fato da exposição estar catalogada no *Directory of Biennials* é um atestado simbólico da sua legitimidade. Assim, as diversas exposições de arte, sem a necessidade de nenhuma imposição ativa, aderem “voluntariamente” à Biennial Foundation. Uma vez que integram a plataforma, as exposições passam a entrar em contato com uma forma específica de se comunicar e, aos poucos, aprendem as regras e os padrões narrativos estabelecidos, gerando uma harmonização eficaz e indireta nos discursos produzidos pelas diferentes exposições ao redor do mundo. Este é um trabalho próprio do que identificamos como violência simbólica, realizado de maneira sutil pela instituição. Ademais, esse trabalho não seria possível se a Biennial Foundation não concentrasse profissionais do campo da arte dotados de legitimidade internacional que por *alquimia simbólica* (BOURDIEU, 1997) transmitem à Biennial Foundation a legitimidade que possuem¹⁴⁷. A partir dessa articulação entre, de um lado, especialistas em arte de várias partes do mundo e, de outro, Estados, instituições de arte, empresas privadas etc., a Biennial Foundation organiza encontros internacionais com debates que poderíamos chamar de auto-reflexivos - pois colocam em questão o próprio fazer

¹⁴⁶ A Biennial Foundation cataloga as exposições periódicas em um diretório - *Directory of Biennials*. Elas são classificadas por ordem alfabética e identificadas por país. O nome de cada exposição dessa lista abre um link no qual estão sistematizadas informações gerais sobre ela: descrição, ano de criação, site oficial, contato, etc. Com esses dados a Biennial Foundation apresenta um calendário anual de eventos que tem efeito de oficialização, ou seja, de fazer do calendário uma reunião de todas as mostras que acontecerão no ano o que implica, como efeito contrário decorrente do silêncio, não dar existência ao que não está catalogado.

¹⁴⁷ Bourdieu chamou esse fenômeno social de *alquimia simbólica*; apesar de ser ele um dos procedimentos essenciais para compreendermos as operações da economia simbólica - acúmulo de capital, construção de legitimidade, revoluções simbólicas, etc. - é um dos temas pouco trabalhados por Bourdieu. Em *Razões Práticas* ele define *alquimia simbólica* como o trabalho social de transformar aos olhos de todo o espaço social algo que não tem a priori valor em algo valoroso uma forma de “construção simbólica que objetivamente leva a dissimular a verdade objetiva da prática” (BOURDIEU, 2011: 167). Wacquant utiliza o termo *alquimia sociossimbólica* e a define como “um construto mental, que existe abstratamente nas mentes de pessoas individuais, torna-se uma realidade social concreta, que adquire veracidade existencial, bem como potência histórica fora e acima delas” (WACQUANT, 2013: 86). Apesar de ser apresentada por esses autores de maneira bastante abstrata, a *alquimia simbólica* pode ser observada empiricamente com cada vez mais frequência dadas a potência adquirida pelo mercado de bens simbólicos. O fenômeno denominado *artificalização* (SHAPIRO & HEINICH, 2013) só se sustenta pela *alquimia simbólica* que faz de algo que não é considerado inicialmente arte, um objeto artístico; a obra *Fonte* (1917) de Duchamp é seu exemplo emblemático. Outro exemplo bastante instigante são as coleções colaborativas estudadas por Bárbara Abile (2019) que nos permitem observar como a legitimidade de um setor do mundo da moda é transferido para outro: as marcas de luxo (grifes com assinatura dos seus criadores e detentoras de muito capital simbólico) e as lojas de departamento (fast-fashion comerciais, baratas e com pouco capital simbólico).

artístico¹⁴⁸. Esses encontros não precisam ser necessariamente físicos; podem ser cursos, palestras, serviços de consultoria, enfim, atividades promovidas pela Biennial Foundation e que de algum modo colocam suas partes em relações e, com isso, corroboram ainda mais o trabalho de harmonização das práticas e dos discursos do modelo bienal, pois estabelecem um pano de fundo sobre o qual se desenvolvem as narrativas da arte e a partir do qual as diferentes instituições artísticas conseguem tomar como uma espécie de “roteiro” a ser adaptado segundo suas especificidades¹⁴⁹.

Deste modo, o controle sobre a linguagem dos discursos emitidos pelas exposições periódicas se faz mister na medida em que o modelo das bienais passa a se replicar e se autonomizar. Porém nesse movimento é central percebermos que a autonomização só precisa ser contida quando entra em conflito com a manutenção da legitimidade artística. Além disso, no caso específico das bienais, é notório que há uma convergência entre a necessidade de manter a legitimidade do modelo e o poder adquirido pela arte na contemporaneidade. Como vimos no capítulo anterior a arte se transformou em uma forma de acúmulo de poder e prestígio nas formações sociais capitalistas, o que torna qualquer ameaça a sua legitimidade um risco ao investimento histórico empregado e às posições que logram esse poder. A relação entre arte legitimada e posições dominantes no espaço social não é nem automática (ou imediata), nem inexistente, o que torna difícil precisar qual a qualidade dessa interação sem uma pesquisa empírica de fôlego¹⁵⁰. Sabemos que há uma

¹⁴⁸ Os títulos elucidam o caráter autoreflexivo: “Biennials: Prospect and Perspectives”, “Making Biennials in Contemporary Times”, “Biennialization and its counternarratives”, etc. (Cf: <https://www.biennialfoundation.org>)

¹⁴⁹ A Biennial Foundation reúne informações sobre as bienais mundiais, divulga livros e palestras de intelectuais e agentes especializados do campo da arte e oferece serviços de consultoria (“*Art advisory*” e “*Consulting Services for the Biennial Industry*”).

¹⁵⁰ Bourdieu realiza uma pesquisa desse tipo em *A Distinção* (1979) relacionando “posição de classe” e “gostos e estilos de vida”; seus resultados ampliaram a compreensão que temos sobre a reprodução das relações de dominação e sobre o poder da economia simbólica nas dinâmicas de distinção social. Porém, apesar da relevância dos seus resultados, eles - como tudo no mundo social - não são absolutos, ou melhor, o rigor científico exige que a investigação seja refeita com certa regularidade tanto em função das diferenças temporais quanto das espaciais. Ocorre que foram poucas as vezes que essa pesquisa foi refeita, muito em razão do investimento tanto em capital econômico quanto em tempo e profissionais especializados que ela exige. Uma das poucas revisões que existem desse trabalho foi feita pelo Center for Research on Socio-Cultural Change (CRESC) e financiada pelo Economic & Social Research Council na Inglaterra que gerou a obra *Culture Class and Distinction* (2009). Elizabeth Silva, pesquisadoras envolvidas neste projeto, aponta para uma das carências dos estudos bourdieusianos sobre a distinção - o tratamento que Bourdieu deu a variável de gênero. Segundo Silva, “attentive reading of Bourdieu’s thinking about gender present in *Distinction* (Bourdieu, 1984), *The Bachelors’ Ball* (Bourdieu, 2008) and *Masculine Domination* (Bourdieu, 2001), and in other papers Bourdieu, 1990a, 1992, 1998a, 2002), does not reveal incorporation of the rich understanding of gender, evident in the burgeoning feminist writing of the time and about 40 years of actual changes

homologia entre o jogo de consagração artístico e a dominação político-econômica mundial, porém definir com rigor o modo como essa homologia se constrói é tarefa tão necessária quanto escorregadia. Existem sutilezas que se não forem captadas reduzem toda atividade artística ao interesse e ao poder econômico; com isso, perde-se nessa compreensão o quão complexa é a adesão à crença na arte, tudo que faz dela objeto de desejo e que mobiliza esforços incertos e apaixonados. A explicação conceitual que Bourdieu fornece para compreendermos essa forma de interação é tratar a arte como um campo relativamente autônomo, capaz de refratar as determinações externas advindas do espaço social e/ou de outros campos de produção. Contudo, dizer que a autonomia é relativa pode ser uma premissa, mas não explica tudo sobre a relação entre “arte e poder”; a praxeologia carece constantemente de verificação empírica conforme se modifica o objeto analisado e a conjuntura de produção. Para esta tese a questão que essa relação nos coloca quando observamos a proliferação de bienais de arte pelo mundo é qual o modo de apropriação desse conteúdo (desse modelo) e como as dinâmicas de poder se reestabelecem com (e pela) a intensificação desses setores da economia simbólica. Verifica-se que, entre o fim do século XX e começo do XXI, o aumento mundial na circulação de capital econômico via sistema financeiro e o reposicionamento geopolítico de países e classes dominantes que antes não entravam no cenário global da arte compôs uma nova geografia para as bienais - uma geopolítica da arte - que, sendo impossível de ser contida, deveria ao menos ser orientada e educada (trabalho realizado pela Biennial Foundation) para que nessa expansão não se dissipasse o poder historicamente acumulado por esses megaeventos e pelo próprio campo da arte.

3. A geopolítica das Bienais: o mapa mundi da arte

Nos dias de hoje as bienais preenchem parte considerável da agenda artística mundial, desempenhando um papel relevante na oxigenação do campo da arte. Como megaeventos que têm como objetivo expor periodicamente as inovações da arte contemporânea, elas fazem parte do circuito pelo qual os artistas

and notable social and cultural challenges to the position of women and men in his native France and most contemporary Western societies” (SILVA, 2008: 175).

necessariamente passam para alçar consagração no campo da arte mundial¹⁵¹. Ademais, são instituições capazes de inserir o novo - artistas e padrões estéticos - sem destituir o antigo, i.e., de promover alterações no gosto legitimado sem apresentar riscos ao imenso trabalho histórico que produziu o sistema de valores que hoje conhecemos como arte¹⁵². Contudo, apesar desse modelo de exposição ser atualmente tão importante para assegurar que o campo da arte possa se expandir sem deixar de ser restrito e controlado, ele levou quase um século para se firmar e se espalhar pelo globo, o que, em comparação com outros megaeventos aqui analisados, é bastante tardio. Tudo nos leva a crer estudando esse fenômeno a partir do desenvolvimento histórico do campo da arte que sua necessária existência, ou melhor, o aumento em quantidade e relevância das bienais está ligado à expansão global do mercado de bens simbólicos. Se antes apenas poucos países - e neles, poucos agentes, instituições - participavam dessa lógica econômica, com a globalização e o aumento das redes comerciais, de informação e de circulação no mundo, o campo da arte foi inflado. O polo emanador não é mais monopolizado pela França ou pelos EUA; há a China, a Índia, o Oriente Médio, países Latino-Americanos e Africanos etc. Mesmo que não estejam todos em iguais condições de participação

¹⁵¹ Além das bienais, como vimos no capítulo anterior, há galerias, casas de leilão, feiras de arte, museus, coleções (públicas, pessoais e corporativas), etc. Todo um espaço simbólico coordenado e diferenciado que assegura - porque existe como conjunto coordenado sem ser efeito de um titeriteiro - o poder da arte na nossa formação social e sua capacidade de legitimar posições de dominação.

¹⁵² O modo como apreendemos as relações de poder artísticas propõe que a originalidade entendida como criação de novas formas e propostas de arte é condicionada pelo campo de produção, por sua história e pela manutenção das relações de poder. É bastante diverso do que propõe Fredric Jameson que assume que a impossibilidade da originalidade é dada pelo limite probabilístico concebido como possíveis de uma combinatória: "Há mais uma razão pela qual os artistas e os escritores do presente não conseguirão mais inventar novos estilos e mundos — *é que todos estes já foram inventados*; o número de combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos. Assim, a influência da tradição estética de modernidade — agora morta — "pesa como um pesadelo sobre o cérebro dos vivos", como dizia Marx em contexto diferente. Daí, repetimos, o pastiche: no mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário" (JAMESON, 1985: 19. Grifo nosso). Na visão de Jameson o espaço simbólico teria um limite de formas que se combinam, uma vez que a humanidade já "juntou" todas as possíveis só restaria o pastiche. Para nós o problema se apresenta de maneira mais adequada quando percebemos que entre manutenção e transformação há uma tensão que é necessária para que o poder se mantenha, i.e., os elementos estruturados pelo mundo social - Estado, instituições, classe, campos, etc. que não são exteriores aos agentes, mas são "o" agente, no sentido que são seu *habitus* - precisam se modificar para que continuem existindo, mas não de qualquer modo e não em qualquer intensidade; assim, o limite do novo na arte é o limite da própria arte como estrutura de poder que está nos agentes e condiciona seus possíveis. A originalidade entendida como o "completamente novo" não é possível logicamente, não pelo *a priori* das formas, mas pela inércia própria às relações de poder que se esforçam para se perpetuar, para não invalidar a história da sua constituição como espaço legítimo de distinção.

e competição, eles estão participando e competindo e, em alguns casos, com capacidade de apostar muito capital econômico nesse jogo. Essa reconfiguração pode representar sérios danos às hierarquias valorativas que constituíram o campo da arte, o que tem efeitos para além do simples questionamento da pertinência ou não de um Picasso, Cézanne, Goya ou Michelangelo no panteão dos artistas; significa dizer - ou desmascarar - o que o gosto legitimado tem de arbitrário. Como a crença - e o poder simbólico que vem com ela - depende para se sustentar da certeza inquestionável, isto é, do acordo tácito que impõe como tabu a dúvida sobre a legitimidade. O novo mapa mundi da arte nos apresenta uma nova contradição: por um lado, há o aumento do poder da arte, pois ela se espraia para todos os cantos do mundo e, por outro, a disputa pela legitimação artística se intensifica com novos combatentes. Essa tensão tem, como um dos seus efeitos, modificar a posição das bienais no campo da arte: de elemento lateral ela se tornam centrais e indispensáveis. Essa mudança se deve às características específicas que definem uma bienal: são eventos artísticos internacionais e comprometidos com a exposição da originalidade e, além disso, diferentemente das feiras e casa de leilão, são espaços desinteressados, pois não comercializam as obras expostas, o que faz com que nelas seja endossada a *denegação* própria ao campo artístico. Com isso, a história desse modelo de megaeventos artístico pode datar do final do século XIX, mas é apenas no século XXI que ele se torna uma questão global e encontra condições de expressar toda sua potência.

Entretanto, antes de se tornar replicável o evento *bienal* precisa se fazer modelo, ou seja, é preciso não só que haja uma primeira bienal, mas que ela seja tomada como referência por outras exposições periódicas de arte. Sabemos que a origem da história das bienais data de 1895 quando é inaugurada a Bienal de Veneza¹⁵³. Porém, durante pouco mais de cinquenta anos ela foi considerada a única

¹⁵³ A Bienal de Veneza esteve ligada ao poder político da Itália recém unificada. Ela teve seu primeiro esboço em 1893, na comemoração das bodas de prata do rei e da rainha Umberto I e Margherita di Savoia quando a prefeitura de Veneza sob comando de Riccardo Selvatico organizou uma exposição internacional de arte. Aparentemente a exposição obteve sucesso, pois dela surgiu uma comissão para redigir um estatuto e torná-la bienal. Em pouco tempo foi construído um prédio para abrigá-la - onde hoje conhecemos como *Giardini*. Na sua primeira edição, a Bienal de Veneza recebeu 200 mil visitantes um número bastante impressionante para a época. Depois, na segunda edição, criou-se um sistema de premiação que assegurou à cidade um acervo importante de arte moderna. Em 1928 a Bienal de Veneza cria um acervo próprio que funciona até hoje. Veremos que esses elementos - exposição internacional, comissão, estatuto, prédio, premiação e arquivo - serão tomados como referência pela Bienal de São Paulo.

exposição desse tipo. Ainda que um ano depois dela, em 1896, tenha sido criada em Pittsburgh a exposição periódica denominada *Carnegie International* e, em 1932, a *Whitney Annual* em Nova York, estas foram durante muito tempo mostras anuais e predominantemente nacionais, ou seja, que não promoviam o encontro entre governos e instituições artísticas internacionais que, como vimos no início do capítulo, são características que definem um megaevento; por isso, essas exposições foram deixadas de fora da história dos megaeventos artísticos¹⁵⁴. Apenas em 1951, quando foi inaugurada a Bienal de São Paulo que a exposição veneziana é tomada como referência. Lourival Gomes Machado, primeiro diretor artístico da Bienal de São Paulo, declara abertamente que foi Veneza não apenas a inspiração, mas o modelo da bienal paulista. De fato, podemos confirmar essa colocação observando a Bienal de São Paulo tanto no que diz respeito ao seu aspecto estrutural – composta por agentes e instituições que representam o capital privado, poder público, profissionais e artistas nacionais e internacionais – quanto ao modo de seleção, exposição e consagração da exposição. Por isso, a Bienal de São Paulo é considerada pela historiografia a segunda Bienal no mundo.

Depois de São Paulo, o contexto dos anos 1950 foi marcado pelo surgimento de uma série de outras mostras periódicas de arte que seguiam o modelo de Veneza; deste modo, no fim dos anos oitenta, contávamos já com um número significativo de exposições que, pouco a pouco, passaram a preencher o mapa mundi. Destacavam-se dentre elas a Documenta (1955) como exposição quinquenal e as bienais de Sydney (1973), de Havana (1984), de Lyon (1984), de Cuencas (1985) e de Istambul (1987). Contudo, ainda que em relação a primeira metade do século XX esse número seja significativo, nada se compara ao fenômeno que as bienais se tornaram depois do século XXI. Se até 2008 havia aproximadamente cem bienais de arte no mundo, uma década depois - em agosto de 2018 -, esse número subiu para duzentas e trinta e uma bienais. No período de um ano, surgiram 25 novas bienais, somando um total de 256 bienais no mundo. Em termos de porcentagem, isso

¹⁵⁴ Como uma atividade do *Carnegie Museum of Art* (1896), a *Carnegie International* foi a primeira instituição estadunidense a exibir periodicamente arte contemporânea. Até 1955 as suas edições foram anuais e depois desta data passaram a ser trienais. Ainda que em algumas edições a *Carnegie International* tenham separado obras por países a sua produção era relativamente autônoma em relação aos Estados e às instituições artísticas internacionais que, como vimos, são condições estruturais do que definimos como megaeventos. O caso da *Annual Whitney* é ainda mais evidente: além de ela ser intermitente e se manter anual até 1973, quando passou a ser chamada de *Whitney Biennial*, foi uma exposição que se dedicou aos artistas estadunidenses jovens que estavam expunham no *Whitney Museum of American Art* (1930).

significa um aumento de 13 % ao ano. Atualmente as bienais estão presentes em todos os continentes, além dos países tradicionalmente hegemônicos na produção artística, quais sejam, França, Estados Unidos, Inglaterra e Alemanha¹⁵⁵ encontramos bienais nas diversas sub-regiões da Ásia e da África, na América Central, do Sul e Caribe, na Europa oriental, nos países nórdicos, naqueles que pertenciam à antiga União Soviética e, até mesmo, na Antártica, onde um navio-bienal itinerante leva o público para apreciar arte contemporânea a beira das geleiras¹⁵⁶. São tantas bienais que só em 2020 a Biennial Foundation contabilizou quarenta e três edições espalhadas pelo globo¹⁵⁷.

Foi diante desse quadro que a Biennial Foundation se tornou urgente como instância de controle simbólico disposta a responder não só à criação numericamente significativa de novas bienais, mas também à ampliação do campo da arte para além das fronteiras simbólicas tradicionais. É o que aponta Vinicius Spricigo com base no seminário apresentado por Marieke Van Hal¹⁵⁸ em 2008 em um ciclo de conferências organizado pela Fundação Bienal em razão da agenda de debates da 28ª Bienal de São Paulo:

Nas duas últimas décadas, com o processo de globalização do sistema artístico internacional, restrito até então aos chamados grandes centros da arte moderna (Nova York, Paris, Londres e Berlim), surgiram aproximadamente cem bienais de arte contemporânea ao redor do mundo, como a Bienal de Lyon (1991); Bienal Dak'Art (1992); Trienal Ásia-Pacífico (1993); Bienal de Joanesburgo, SITE Santa Fé, Bienal de Gwangju (1995); Manifesta e Bienal de Xangai (1996); Bienal do Mercosul (1997); Bienais de Berlim, Taipei e Montreal (1998); Trienal Fukuoka Asian Art, Bienais de Liverpool e do Caribe (1999), entre inúmeras outras. No encontro, organizado por Van Hal dentro do ciclo de conferências "Bienais, Bienais, Bienais...", prevaleceu a visão de que as bienais estão surgindo justamente em lugares que nunca foram considerados centros da arte moderna, principalmente aqueles nas regiões emergentes na geopolítica do mundo globalizado, como Bruxelas, capital da União Europeia. Áreas de conflito, fronteiriças e/ou com problemas socioeconômicos também são locais propensos ao surgimento de novas bienais, como o Oriente Médio, a fronteira entre México e Estados Unidos, Nova Orleans etc. Nos estudos sobre as bienais, também são

¹⁵⁵ "O mercado [norte-] americano [de arte] representa sozinho quase a metade do mercado mundial e o do Reino Unido, um quarto. Os locais mundiais dominantes são, pela ordem, Nova Iorque, Londres e Paris" (MOULIN, 2007: 52).

¹⁵⁶ Dentre as sub-regiões definidas pelas Nações Unidas, apenas a Ásia Central, Melanésia, Micronésia e Polinésia não possuem bienais de arte.

¹⁵⁷ Com a pandemia causada pelo COVID-19 todas as edições das bienais foram canceladas. O mesmo aconteceu com as feiras, exposições temporárias em museus e galerias, leilões presenciais etc. Nos encontramos diante de uma conjuntura sem precedentes e, certamente, muitas pesquisas, pesquisas precisarão ser feitas para compreendermos os efeitos que este momento produzirá no campo da arte.

¹⁵⁸ A exposição de Van Hal foi baseada na conferência intitulada "The Effectiveness of the Biennial and the Biennial Effect" que a então presidente da Biennial Foundation apresentou em 2007 no *Royal College of Art* em Londres.

citados pela pesquisadora, de modo vago (como não ocidentais), os continentes africano, latino-americano e asiático, sem a apresentação, no entanto, de reflexões mais profundas sobre as diferenças nos processos de colonização e descolonização dos primeiros, e a abertura econômica e acelerada modernização dos chamados Tigres Asiáticos e da China, bem como a situação do Leste europeu após o fim do bloco soviético. (SPRICIGO, 2011: 119-120)

As constatações de Spricigo e Van Hal de que há um “efeito Bienal” vão muito além de perceber que o modelo está sendo replicado. Segundo os autores, o surgimento de novas bienais é um fenômeno que deve ser lido pelos seus efeitos tanto quantitativos quanto qualitativos, isto é, não se trata apenas de perceber que essas mostras aumentam em número, mas de saber que elas se espalham pelo mundo para espaços nos quais as condições de produção artísticas não estão consolidadas. O fato de, em sincronicidade, diferentes Estados manifestarem tamanho interesse por eventos de arte contemporânea sugere aos autores que esse empenho pode ter relação com estratégias que não estariam vinculadas diretamente aos interesses artísticos imanentes do seu lugar de origem. Nesse sentido, tais estratégias se dariam menos pelo intuito de incentivar o desenvolvimento de um campo da arte local que articule e promova artistas, galerias, instituições, colecionadores, etc., ou seja, pelo que conhecemos como “interesse desinteressado” ou *denegado* - que é justamente aquilo que é próprio da legitimidade e do poder da arte -, e mais com o propósito dos governos e grupos econômicos dominantes locais encontrarem na arte de maneira geral, mas sobretudo no modelo das bienais, uma forma desses espaços geográficos desvalorizados simbólica e economicamente se reposicionarem em um mundo globalizado. É significativo notarmos que das duzentas e cinquenta e seis bienais existentes atualmente, vinte e cinco estão nos EUA, treze na China, doze na Alemanha e no Japão, onze no Reino Unido e sete na França, na Itália, Noruega e Coreia do Sul. O campo da arte passa ser um dos espaços possíveis de disputa para que agentes que nele investem consigam converter estes investimentos em melhores posições no campo econômico: “olhando para as estatísticas e para a expansão internacional de bienais de arte contemporânea pode-se dizer que muitas cidades estão convencidas de que a Bienal é uma estratégia competitiva para se posicionar no mapa global” (VAN HAL, apud SPRICIGO, 2011: 120).

A explicação de Van Hal para fenômeno da bienalização aponta para um vínculo estreito entre proliferação das bienais e a globalização, o que nos

posiciona diante do problema da relação entre poder político econômico (economia econômica) e arte (economia simbólica). Conforme salientado a pouco, é preciso tomar cuidado quando estabelecemos interesses econômicos e políticos como causa de fenômenos culturais e artísticos, pois pode-se incorrer em uma forma de economicismo que reduz a complexidade das relações sociais a um único vetor - o econômico - tratado como determinante unívoco. É um debate delicado, pois não é possível ignorar que o afluxo de capital econômico destinado a criação de novas bienais e os números que rodeiam o mercado de arte demonstram que algo de diferente ocorre na contemporaneidade com a relação entre capital cultural e capital econômico, mas também, por outro lado, não é possível reduzir um ao outro. De fato, tudo se passa como se as artes visuais ocupassem um lugar privilegiado nas estratégias político-econômicas mundiais.

Pode-se constatar assim que em 2002 e 2003, em um período de fragilidade dos rendimentos da bolsa, a arte contemporânea constitui um investimento alternativo e cada vez mais obras contemporâneas foram adjudicadas em venda pública por mais de um milhão de dólares, desde que se tratassem de obras que rumassem ao estrelato. (MOULIN, 2007: 47)¹⁵⁹

De acordo com o relatório *The Art Market*, publicado anualmente pela Art Basel e da UBS Global Art Market Report, as vendas no mercado de arte em 2018 atingiram US\$ 67,4 bilhões¹⁶⁰, o que representa um aumento de 6% em relação à

¹⁵⁹ Em uma análise mais recente a Artprice divulgou um aumento de 5% no valor das obras de arte, argumentando, com isso, que este tipo de mercado se tornou um setor estratégico de investimento econômico: “No entanto, o índice de preços da Artprice, baseado no nosso ‘método de repetição de vendas’, que mostra um aumento de 5% nos preços da arte. No contexto de um setor bancário que opera em negativo ou com uma taxa de juros quase nula, a arte se tornou um excelente investimento e, sem dúvida, isso dará impulso à expansão do mercado de arte” [“however, Art Price’s price index calculation, based on our ‘repeat sales method’, shows a 5% increase in art prices. Against the backdrop of a banking sector operating in a negative or near-zero interest rate environment, art has become an excellent investment and this will no doubt add momentum to the expansion of the Art Market”] (In: <https://www.artprice.com/artprice-reports/global-art-market-in-h1-2019-by-artprice-com/artprice-global-art-market-report-1st-semester-2019>; Acesso 04/03/2020). É interessante notar que mesmo que o número de vendas tenha diminuído 17% em 2019, o aumento de preços foi de 5%. Isso reflete um problema analisado por Moulin no que diz respeito às crises econômicas e ao avanço do mercado de arte. Ela mostra que quando há crise econômica há um aumento substancial no valor das obras mais caras - muitas vezes superando as expectativas das casas de leilão - enquanto que as obras com preços intermediários e que representam a maior porcentagem das vendas diminuí em volume: “é assim que em 2001, *O Monte Ste-Victoire*, de Cézanne, adjudicado em Nova Iorque, por Phillips De Pury e Luxemburgo, por 35 milhões de dólares, representou um quarto do produto das vendas do ano (dados Artprice). a *Nona Hora* de Maurizio Cattelan foi adjudicada em Nova Iorque, pela Christie’s, em maio de 2001, por 886.000 dólares. A *Miss Jo 2* e Takashi Murakami, recente estrela internacional, foi adjudicada em Nova Iorque, pela Christie’s, em maio de 2002, por 567.000 dólares (estimativa 300.000 a 400.000 dólares)” (MOULIN, 2007: 46).

¹⁶⁰ Em 2005 o valor total era de US\$ 35.9 bilhões, depois desse ano o montante variou entre cinquenta e sessenta bilhões, com exceção de 2009 que somou US\$ 39.51 bilhões e 2016 com US\$ 45 bilhões (Cf: <https://www.statista.com/statistics/273173/value-of-sales-in-the-global-art-market/> , Acesso 04/03/2020).

2017¹⁶¹. Do ponto de vista das obras individuais, muitas vendas chamaram atenção para a potência do investimento econômico em arte, mas nenhuma despertou tanta atenção quanto a tela intitulada “Salvator Mundi” atribuída à Leonardo da Vinci que foi vendida na Christie's por \$ 450.3 milhões¹⁶². No Brasil o mercado de arte também mostra sinais evidentes de crescimento. Desde 2005 quando foi inaugurada a SP-Arte demonstra a potência e o crescimento do mercado de arte nacional - e do colecionismo brasileiro - reunindo galeristas e compradores em um evento anual que nas últimas edições chegou a atingir o valor aproximado de R\$ 200 milhões em vendas¹⁶³. Em uma pesquisa coordenada por Ana Letícia Fialho e encomendada pelo

¹⁶¹ O comércio de obras de arte é feito majoritariamente por galerias e casas de leilão. Estas foram responsáveis por 43% do valor total das vendas no mercado de arte em 2018, isto é, cerca de US\$ 29 bilhões. Há também o comércio privado realizado por pessoas físicas, seja entre colecionador e artistas ou entre os próprios colecionadores, com ou sem mediação de intermediários. No entanto, boa parte desse capital não entra nos dados oficiais e, por isso, estima-se que as vendas do mercado de arte são muito maiores que aquilo que é divulgado.

¹⁶² É um caso bastante interessante, pois o processo de legitimação simbólica que levou a obra ao leilão milionário trilhou caminhos pedregosos. Em 2005 ela foi comprada por um marchand estadunidense pelo valor de US\$ 10 mil; depois foi restaurada por especialistas, comprada e exposta por colecionadores de renome, passou pela avaliação de especialistas importantes que não entraram em consenso sobre a originalidade da obra. Entretanto, seu proprietário conseguiu galgar defensores no campo intelectual que disputaram a originalidade do quadro e corroboraram a produção da sua legitimidade. Além disso a obra foi exposta em uma série de museus importantes do campo da arte, incluindo o National Gallery. Foi depois desse percurso que a tela ficou conhecida como o “último Leonardo” - título deveras tentador. Depois de adquirida no leilão ela nunca mais foi vista. O comprador não teve seu nome divulgado, mas supõe-se que seja um príncipe saudita - o que também não é consenso -, e que a obra esteja guardada no Louvre de Abu Dhabi. Este museu foi fundado em 2017 e leva o nome do famoso palácio francês depois de ter sido firmado um acordo entre a França e os Emirados Árabes no valor de 1 bilhão de euros pago para o Estado francês pelo licenciamento da “marca” “Louvre”. Recentemente o Louvre organizou uma grande exposição que reuniu os principais trabalhos de Leonardo da Vinci, muitos deles advindos de colecionadores particulares e museus importantes não-franceses; ocorre que a presença da obra leiloadada não foi confirmada. O Louvre, em comunicado oficial afirmou que “solicitou ao Ministério da Cultura e do Turismo de Abu Dhabi o empréstimo do quadro, mas ainda não obtivemos resposta”. *Salvador Mundi* é um objeto sociológico heurístico que merece sem dúvidas um estudo aprofundado, pois condensa muitas dinâmicas e conflitos que compõem o campo da arte no século XXI.

(Cf: <https://www.nytimes.com/2017/11/24/arts/design/salvator-mundi-leonardo.html> , acesso em 02/03/2020; <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/10/14/pintura-mais-cara-do-mundo-obra-de-da-vinci-pode-nao-ser-exibida-no-louvre.htm> , acesso 04/03/2020) .

¹⁶³ A SP-Arte é uma feira de arte criada em 2005 por Fernanda Feitosa. Ela acontece no Pavilhão Ciccillo Matarazzo e reúne galerias nacionais e internacionais. Na sua primeira edição ela reuniu quarenta e quatro galerias, já na edição de 2019 foram 164. Também o público frequentador é bastante significativo, pois mesmo com ingresso no valor de R\$40, nos últimos cinco anos passam por ela cerca de trinta e cinco mil visitantes. Esse número revela que a feira não atrai apenas compradores, mas também pessoas interessadas em arte. Mesmo em momentos de crise econômica a SP-Arte obteve resultados positivos e às vezes surpreendentes no que se refere às vendas. Em 2010 em plena crise internacional as galerias venderam 80% das suas obras no primeiro dia. Em 2015 o valor total de vendas chegou à R\$230 milhões. Diante deste quadro, em 2016 ela foi considerada pela *Art Newspaper* como uma das quarenta feiras de arte mais importantes do mundo. É preciso ainda destacar o poder da SP-Arte diante do Estado: a importação de obras de arte pode chegar a 40% do seu valor, contudo no período da feira as obras nela comercializadas são isentas de ICMS. (Cf: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2010/04/727519-galerias-vendem-ate-80-das-obras-na-primeira-noite-da-sp-arte.shtml> ;

Projeto Latitude a partir do encontro entre a Associação Brasileira de Arte contemporânea (ABACT) e a Agência Brasileira de Promoção de Exportações (Apex-Brasil), nota-se que há um aumento de 44% no mercado de primário¹⁶⁴ nacional entre início de 2010 e fim de 2011.

De acordo com a mesma pesquisa do Projeto Latitude, das 44 galerias pesquisadas (das quais 26 são localizadas em São Paulo e 11 no Rio de Janeiro), 19 (43%) foram inauguradas nos anos 2000 e 11 delas (25%) de 2010 a 2012. Os índices de importação e exportação de artigos de arte em geral também deram um salto: as exportações aumentaram de US\$ 9,2 milhões em 2007 para US\$ 46,3 milhões em 2012 (403%) e as importações passaram de US\$ 15,2 milhões em 2007 para US\$ 38,5 milhões em 2012 - aumento de 153%. (FERREIRA, 2016: 62)

Se é verdade que há um aumento substancial do investimento econômico em arte - o que se comprova pelo crescimento do mercado de arte e das bienais em várias partes do mundo -, isso não significa que em todos os países do globo a produção artística seja feita da mesma maneira, ou melhor, que todos os lugares que despertaram para a potência política e econômica da arte tenham condições de, apenas por aderir a esse jogo, participar da mesma maneira e com as mesmas condições materiais e simbólicas. Sem dúvidas, é notório que muitos países que antes dos anos 1990 não produziam ou participavam da economia simbólica gerada pelo campo da arte, passam a ter lugar e, em alguns casos - como na China e em alguns países do Oriente Médio -, a expressar números significativos no que concerne tanto na compra de obras de arte no mercado primário quanto no surgimento de instituições de arte contemporânea (CRANE, 2015: 29)¹⁶⁵. Sendo assim, quando olhamos para o mapa mundi das artes nos dias de hoje, percebemos que ele não passa incólume ao debate da globalização, afinal é notório que muitos Estados que antes não faziam parte do campo da arte passam a integrar esse espaço. Assim, é preciso questionar em que lugar esses países se encontram posicionados

[o-mercado-de-arte-%C3%A9-afetado-pela-crise](https://istoe.com.br/sp-arte-registra-r-180-mi-em-vendas/) [https://istoe.com.br/sp-arte-registra-r-180-mi-em-vendas/](https://forbes.com.br/negocios/2019/04/o-boom-das-artes-e-global-diz-fernanda-feitosa/) ; <https://forbes.com.br/negocios/2019/04/o-boom-das-artes-e-global-diz-fernanda-feitosa/> Acessados em 02 de março de 2020).

¹⁶⁴ O mercado de arte estabelece uma divisão entre mercado primário e mercado secundário. O primário, composto por galerias, trabalha com artistas jovens, geralmente vivos e em processo de consagração; já o mercado secundário incorpora além de algumas galerias, também marchands e casas de leilão e, geralmente, fazem revendas de obras de artistas já consagrado. Contudo, apesar da divisão, na prática essa fronteira é muito mais porosa: por exemplo, cada vez é menos estranho que artistas vivos sejam comercializados pelo mercado secundário.

¹⁶⁵ Em debate com Quemin (2006) Tamar Yogev e Gokhane Ertug, Crane questiona por um lado se “o mercado mundial segue um modelo centro-periferia no qual certos países ocidentais dominam e onde os países não ocidentais são praticamente invisíveis” sobretudo considerando “a importância e a visibilidade crescente da arte não-ocidental” (CRANE, 2015: 21. Trad. nossa).

e, sobretudo, como isso afeta as fronteiras simbólicas tradicionais que diferenciam e hierarquizam as nações?

A banalização dos produtos culturais e artísticos, tornados tão evidentes pelas indústrias culturais da sociedade de massas parece emergir de modo diferenciado na era da globalização. As novas estratégias de difusão em escala planetária têm atuado de modo que atenda as características mais específicas dos mercados. Já não é possível, então, concebemos os processos globais de dominação a partir de um único centro sobre as periferias, o que teria marcado, no passado, o imperialismo norte-americano. Hoje, a dominação parece se dar por meio de vários centros interdependentes. (MIRANDA, In: CHIN-TAO, 2007:13)

A partir da apresentação que Danilo Miranda faz do trabalho de Chin-Tao Wu - *Privatização e Cultura* (2007) – levantamos a seguinte hipótese: (i) se há aumento da participação de países (instituições e agentes) no campo da arte mundializado e (ii) essa participação está submetida a condições desiguais de competição (iii) a dinâmica da arte contemporânea produz, como efeito, a reprodução legitimada das relações de dominação baseadas no gosto artístico. Essa correlação (“i” + “ii” = “iiii”) não é nova no século XXI¹⁶⁶, o que muda é o discurso que reveste as condições de participação no espaço legitimado da arte. Este é arguido sob a égide de uma democracia que entendemos como *formal*¹⁶⁷ e que, como tal, é produzida escondendo as desiguais condições materiais e simbólicas de participação.

Desconsiderar que as pré-condições de participação no circuito legitimado da arte são desiguais devido às diferentes condições econômicas dos agentes instituições e países, mas também devido ao impacto causado pela posição geográfica, pela língua falada, pela relação histórica que foi estabelecida com esse circuito que favorece ou não o domínio dos seus códigos de funcionamento etc. - é o que corrobora a reprodução das relações de poder artísticas, fazendo com que elas não apenas se mantenham, mas também se potencializem na globalização. É uma maneira de incorporar as diferenças (as particularidades) dos países que adentram

¹⁶⁶ O discurso meritocrático faz uso da mesma fórmula para justificar a legitimidade da reprodução de posições sociais dominantes via processo educacional (BOURDIEU, 1985; 1989).

¹⁶⁷ A democracia entendida como *formal* em contraposto a democracia *real* se refere a não equalização das bases materiais e simbólicas que condicionam a participação. Apenas afirmar que todas as nações e agentes independentemente do gênero raça e posição de classe podem produzir arte, sem considerar as fronteiras específicas que historicamente limitaram o acesso e condicionaram a produção de um gosto artístico - gosto este naturalizado e feito percepção de mundo - não pode ser considerado efetivamente democrático. Talvez o significante “democracia” seja um elemento que funciona como um cavalo de troia que, como tal, nos ludibria e nos surpreende na calada da noite; quando alegres pelos brindes que fizemos pela conquista de um mundo paritário, somos confrontados com o perigo que esteve sempre ali, mas que não gostaríamos mais de ver, isto é, encontramos novamente a desigualdade estrutural que sustenta as relações de poder.

ao campo - sejam essas diferenças econômico-políticas, culturais ou estéticas - hierarquizando-as, pois a desigualdade de oportunidades de acessar a consagração artística se mantém. Ainda assim, é preciso reconhecer que no século XXI essa reprodução é feita de maneira mais difusa, assentada por outras condições que não as que conhecemos no século XIX e XX¹⁶⁸. Tudo se passa como se não houvesse mais um *único* centro emanador como houve na época do imperialismo, porém isso não significa que a dinâmica da arte contemporânea nos dias atuais possa ser explicada por uma geopolítica de centros interdependentes. Não que espaços fora do eixo tradicional não sejam hoje espaços que concentram artistas e profissionais renomados e, portanto, sejam respeitados, mas há uma sutileza nesse reposicionamento que torna desconfortável compactuar com a concepção de “centros interdependentes”. A pergunta que precisamos fazer observando esse cenário é qual a trajetória desses agentes e quais as referências que essas instituições que foram criadas fora do eixo tradicional carregam.

No capítulo seguinte veremos que a Bienal de São Paulo - vanguardista do processo de globalização na arte - tem grande parte da sua legitimidade construída pelo vínculo que ela estabelece com os centros hegemônicos, em especial com a Europa e com os EUA. Contudo, é preciso lembrar que quando ela foi criada (na década de 1950) o modo como a dominação cultural e artística se expressava no circuito global decorria da desigualdade de poder entre centros e periferias, o que se alinha ao argumento do imperialismo. Já nos últimos vinte cinco anos - portanto depois dos anos 1990 - muitos teóricos argumentam que essa relação de centro e periferia não mais se sustenta, pois teriam surgido centros

¹⁶⁸ No fim do século XIX dois discursos foram os principais argumentos para justificar a desigualdade entre os homens: o exotismo e as teorias raciais. O primeiro se baseava numa relação desigual de poder que diferenciava o europeu do resto do mundo, operando, para tanto, uma distinção entre o *interno* e o *externo* na qual o interno (europeu) é eleito como o *norma* e o externo (o restante do mundo, ainda que em diferentes gradações) como o *exótico*, acoplando ao *normal* e ao *exótico* valores morais (bom e ruim, belo e feio, desenvolvido e primitivo, etc.). Já as teorias raciais - também denominadas de darwinismo social, apesar de não passarem de uma tortura descarada das descobertas da seleção natural feitas por Darwin (DARWIN, 1974: 149) - mesmo sem nenhuma base científica, foram apresentadas como ciência para defender a reprodução das relações de dominação raciais (GOBINEAU, 1853-5: 539). No século XX, a justificativa naturalizadora da desigualdade se ancorou no progresso técnico-científico do capitalismo industrial visto sob a perspectiva da nação: “o sistema industrial *exige* homogeneidade nas unidades políticas, pelo menos a suficiente para permitir uma mobilidade relativamente suave que evite a identificação ‘étnica’ de qualquer vantagem ou desvantagem econômica ou política” (GELLNER, 1993: 162. *Itálico nosso*). Nos três casos aqui descritos - assim como se passa com a globalização - a argumentação na naturalização da diferença como desigualdade só se sustenta porque a base sobre a qual se constrói o argumento não é posta em questão.

interdependentes que lograram autonomia e que com o poder geopolítico adquirido, investiram e mudaram o mapa mundi da arte. Nesse sentido, não teríamos apenas a França, Itália, Alemanha, Inglaterra e EUA como centros, mas também China, Coréia do Sul, Emirados Árabes etc. Do ponto de vista da interdependência esses novos espaços “ditos legítimos” se relacionariam globalmente compondo o espaço dominante do poder artístico, o que de certo modo é verdadeiro, pois há mercado de arte, colecionadores, artistas que adquirem importância internacional nesses países. Em outras palavras esses lugares não estão mais no mapa da arte da mesma maneira que estiveram antes dos anos 1990. Entretanto, participar da disputa não significa ter condições equivalentes e acúmulo de poder e, além disso, modificar sua posição na estrutura de dominação não significa afetar a ortodoxia da arte, sobretudo não quando se trata de economia simbólica que, ao contrário da economia econômica, tem um *modus operandi* de acúmulo de capital e poder distinto da imediatividade e limpidez com que se dá o acúmulo de capital econômico. O que se nota na contemporaneidade é que a maneira pela qual a diferença se faz desigualdade não é mais a mesma. Sua eficácia não está mais na interdição da entrada no cenário artístico global, nem no exercício da violência simbólica direta de imposição de um referencial hipoteticamente estático - como um modelo -, mas por mecanismos mais sutis que parecem incluir quando, de fato, repõe as fronteiras. Entretanto, antes de nos convencermos disso precisamos ainda avançar na argumentação.

Diana Crane (2015), Alain Quemin (2015) e Nathalie Moureau e Dominique Sagot-Duvaurox (2016), são autores que analisam o fenômeno contemporâneo de reposicionamento das relações de poder artísticas; em particular, elegem o mercado de arte como objeto de investigação¹⁶⁹. Moreau e Sagot-Duvaurox (2016: 36) mostram que, segundo a Artnews, entre 1995 e 2015 há mudanças significativas na lista dos maiores colecionadores de arte do mundo: nos espaços tradicionais (Europa e EUA) o número de colecionadores se mantém estável ou diminui, já nos países de fora do eixo esse número chega a dobrar.

Tabela 1. Repartição geográfica dos maiores colecionadores do mundo (1995-2015)

¹⁶⁹ Sabemos que este apresenta um funcionamento relativamente distinto daquele que rege as bienais - na qual o papel do capital econômico é denegado -, no entanto, devido ao protagonismo que o mercado de arte assumiu no cenário artístico dos últimos anos, ele se tornou um elemento incontornável aos estudos sociológicos, sem o qual não é possível compreender as novas dinâmicas da produção artística.

País	1995	2015
Alemanha	15	11
Inglaterra	10	10
Brasil	1	5
Canadá	7	3
China	4	9
Itália	9	3
Japão	8	3
França	16	9
Países-Baixos	5	2
Suíça	6	9
EUA	95	97
Total	176	161

* Fonte: MOUREAU, Nathalie & SAGOT-DUVAUROUX, 2016: 36

Esses dados trabalhados pelos autores, corroboram o argumento de Crane (2015: 28) de que o mercado de arte assistiu nos anos recentes um aquecimento significativo nas vendas nos países Orientais (Ásia e Oriente Médio), determinado pelo aumento do número de colecionadores nesses espaços¹⁷⁰. Estes colecionadores, no lugar de comprarem os artistas dos países ocidentais (Europa e América), tendem a preferir artistas de sua nacionalidade, o que se confirma pelos dados que a autora traz sobre as vendas realizadas em leilões entre 2011-2012. A Inglaterra e os EUA - que representam juntos quase a totalidades das vendas dos países identificados por Crane como Ocidentais - detém 54% das vendas; já os países que compõe o lado Oriental - dominado pela China - são responsáveis por 40,4% das vendas nesse mercado. Quando observamos os dados do ponto de vista dos artistas, nota-se que dentre os artistas mais caros do mercado de arte 40% são ocidentais e 49% são orientais (CRANE, 2015: 29). Com isso, Crane conclui que

O mercado de arte mundial é segmentado por regiões, Oriente e Ocidente. Cada região tem seus próprios artistas e grandes centros de arte. Hoje os artistas chineses dominam o segmento asiático de arte mundial (...) não podemos mais afirmar que alguns países europeus e os EUA dominam o conjunto do mercado mundial. (CRANE, 2015: 33. Trad. nossa)

¹⁷⁰ O aumento de colecionadores brasileiros é deveras significativo e trataremos do reposicionamento do mercado de arte nacional no último capítulo da tese. Nesse momento, a argumentação irá seguir o caminho trilhado pelos autores com os quais dialogamos que - mesmo com o crescimento do Brasil no mercado mundial - estão mais interessados no reposicionamento que a China apresentou nos últimos anos.

Se considerarmos a dimensão econômica do campo da arte informada pelo estado atual do mercado de arte temos que admitir que Crane tem absoluta razão nas suas conclusões; no entanto, será que o mesmo pode ser dito do domínio simbólico? Neste seu mesmo artigo, Crane apresenta uma tabela (CRANE, 2015: 28) na qual são discriminadas a presença de galerias de arte ocidentais e orientais em cinco feiras de arte em 2013. Para efeito de análise nos basta destacar duas delas: Art Basel e Art Basel Hong Kong. Na primeira encontramos 85 galerias ocidentais e 8 orientais; já na segunda são 43 ocidentais e 49 orientais. Há uma clara disparidade de prestígio quando comparamos o quanto a arte oriental é legitimada pelo ocidente e o quanto esta é legitimada pelo oriente. Outra prova dessa desigualdade simbólica pode ser notada na análise que Quemin faz da seleção apresentada pelo *Power 100* - lista que a cada ano elenca as pessoas consideradas mais poderosas no mundo da arte. Quemin estipulou “o impacto da nacionalidade sobre a presença do Power 100 (...) em sete edições sucessivas do ranking de 2006 à 2012” (QUEMIN, 2015: 52) e notou que enquanto EUA, Alemanha, Inglaterra, Suíça, França e Itália representam 74,8% dos nomes listados a Ásia detém apenas 5,6%. Além disso, nos chama atenção que os países tradicionalmente dominantes da arte sejam identificados pelos seus nomes, enquanto outros lugares do globo - como a própria Ásia, mas também América Latina, Oriente Médio, Oceania e África - sejam tratados pelo nome da região geográfica¹⁷¹.

Se outros espaços do mundo ganharam poder na contemporaneidade - provavelmente muito em razão do investimento econômico que são capazes de fazer -, os antigos dominantes não perderam sua posição. Eles conseguem, ao contrário, ressignificar sua condição de dominantes e se reposicionar

¹⁷¹ Ser tratado pelo nome próprio ou por um nome genérico não é um acidente, mas uma maneira de ter - ou não - sua singularidade reconhecida e legitimada. Quando o continente se torna a porta de entrada - por exemplo, arte contemporânea latino-americana ou afro contemporânea - estamos diante de uma universalização que agrupa inúmeras singularidades em um único universal-particular, aquele que os dominantes têm condições de reconhecer; assim realidades e formas de fazer arte distintas, com histórias distintas, são tomadas como uma só e mesma coisa. Wallenstein e Balibar, ao analisarem as relações de dominação no modo de produção capitalista que se apresentam para além da desigualdade de classes, notam movimento similar de universalização das particularidades. Percebem que a identificação antropológica dos sujeitos via origem geográfica explicita hierarquias nacionais que se estruturam na própria percepção dos agentes: “um norte americano é frequentemente incapaz de identificar e distinguir a diferença entre um chinês, um japonês ou um vietnamita, quem dirá um filipino (todos são “olhos puxados” [slants]); ou ainda entre um porto-riquenho e um mexicano (todos são latinos); mesmo um francês frequentemente é incapaz de perceber a diferença entre um argeliano, um tunisiano, um marroquino e um turco (são todos árabes, designação genérica que constitui já um estereótipo racista e que abre as portas para insultos)” (BALIBAR & WALLERSTEIN, 1997: 294. Trad. nossa).

por outras vias. Hoje muitas das instituições que mais acumularam capital simbólico ao longo do século XX se tornaram *brands* que, assim, podem ter filiais adquiridas por governos ou instituições privadas de diversas partes do mundo como é o caso do Louvre Abu Dhabi (2017) e Guggenheim Abu Dhabi (previsto para 2022); porém o contrário não é verdadeiro, ou seja, O Museu de Xangai ou o Museu Nacional da Coreia não se tornam *brands* porque não têm condições de serem negociados no mercado de bens simbólicos. A questão é que ao contrário do que sugere a concepção de “interdependência”, as relações artísticas se mantêm desiguais, porém desiguais de outro modo - distinto na sintaxe, mas não na semântica. Desconsiderar essa desigualdade pode nos obliterar - e ludibriar - a visão sobre as correlações de forças da arte.

Outro modo de percebermos como a porta de entrada no cenário artístico globalizado se mantém desigual é analisarmos a origem social dos artistas presentes nas exposições de arte. Hoje há uma aparente democratização e até mesmo valorização dos espaços e das produções artísticas fora do eixo tradicional da arte. Isso significa, na prática, que artistas nascidos em países que antes tinham pouco lugar - chegando por vezes a não ter lugar algum - nos espaços legítimos do campo da arte conseguem acessar esses espaços. Deste modo, do ponto de vista da origem nacional podemos falar que houve avanços na democratização da arte. Contudo, essas hierarquias se repõem quando observamos o percurso desses artistas e notamos que os tradicionais espaços de consagração não deixam de ser centrais: estudar arte em certas instituições, expor em determinados museus, ser reconhecido por profissionais da arte que se encontram em instituições e países historicamente consagrados etc. Não à toa nas exposições dos últimos anos os artistas são identificados com dois marcadores: local de nascimento e local de residência. No primeiro notamos uma maior participação de artistas fora do eixo Europa-EUA, contudo no local de residência a hierarquia anterior se recoloca, pois estes não raramente habitam - ao menos por um tempo - os espaços geográficos consagrados pela tradição.

A mundialização do cenário artístico favoreceu a extensão da oferta e a sua renovação, o que é uma exigência do mercado de arte contemporânea, mas se trata de uma renovação controlada. Pelo que se pode observar, os atores culturais e econômicos encarregados de descobrir, selecionar e valorizar os artistas e as obras de arte tiram sua autoridade de seu reconhecimento pelo *mainstream* ocidental. (...) Entre os artistas vindos de fora do mundo ocidental, a maior parte dos que ascendem a esse tipo de carreira internacional foram assumidos por uma grande galeria norte-americana ou

européia. (...) As redes construídas parecem bem perpetuar a hegemonia do núcleo central e continuar a controlar a elaboração dos valores e das reputações. (MOULIN, 2007: 64).

Como analisa Moulin com relação ao fenômeno de ampliação da arte, no lugar da interdependência ou do imperialismo, trata-se de perceber a maneira pela qual o modo de dominação artístico reestabelece fronteiras e hierarquias.

A especificidade das três últimas décadas reside no fato de que o mercado da arte, no que diz respeito às obras mais caras, de um lado, e às obras contemporâneas, de outro, não funciona mais como uma justaposição de mercados nacionais que se comunicam mais ou menos bem entre si, mas como um mercado mundial. Cada espaço artístico nacional está inserido em um sistema global de trocas culturais e econômicas (...) Entretanto, a dispersão dos lugares de venda não exclui um grau elevado de concentração do mercado. O mercado americano representa sozinho quase a metade do mercado mundial e o do Reino Unido um quarto. Os locais mundiais dominantes são, pela ordem, nova Iorque, Londres Paris. (MOULIN, 2007: 51-52)

Mesmo que passados quase vinte anos da análise de Moulin - o que para o mercado de arte que possui uma dinâmica intensa é muito¹⁷² - a defesa da tese de que os mercados nacionais não se justapõem para formar um mercado global, mas apresentam outra lógica de interação que simultaneamente amplia e restringe o acesso, não só mantém sua validade como nos parece equivalente ao processo de ampliação das bienais no mundo. Da mesma maneira que ocorre com o mercado de arte, também as bienais se expandem pelo globo ao mesmo tempo que conseguem se manter concentradas em alguns países. Essa reorganização objetiva das condições de participação não se faz sem que, com ela, seja engendrado um novo discurso, uma nova maneira de organizar a diferença que seja capaz de se legitimar ao ponto de se tornar um valor simbólico inquestionável.

Perceber qual é esse discurso ou significante que ocupa posição dominante nas dinâmicas contemporâneas de distinção é o que propõe Nicolau Netto (2011, 2014, 2015). Ele afirma que o discurso do universalismo europeu deu lugar a outro, igualmente poderoso e universalizante, porém mais adequado às novas relações de produção da economia simbólica em um mundo globalizado: a diversidade¹⁷³. Esta se torna “o nosso *Zeitgeist*”. Porém, ao contrário do que a ideia

¹⁷² Nesse sentido, um excelente complemento crítico ao trabalho de Moulin é o artigo de Diana Crane intitulado “La géographie du marché de l’art mondial en pleine évolution: cultures des arts régionales et mondialisation culturelle” (2015).

¹⁷³ Com a *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural* elaborada pela UNESCO em 2002 a diversidade cultural é tratada como um “patrimônio comum da humanidade” e um valor essencial ao homem: “Artigo 1 – A diversidade cultural, patrimônio comum da humanidade: A cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na

imediate de diversidade nos faz acreditar, ela não equivale as diferenças e elimina as hierarquias, mas as hierarquiza sob nova ótica. O mundo que se apresenta como uma “colcha de retalhos” é “na verdade, um mundo costurado com linhas que poucos detêm. Não é, afinal, pela diversidade em si que se percebe o mundo, mas pela diversidade condicionada a processos globais” (NICOLAU NETTO, 2011: 233). Ao perceber através dos seus estudos empíricos que a diversidade só existe sob certas e determinadas condições, isto é, que ela é condicionada e não livre e, além disso, que essas condições são produzidas por agentes e organizações internacionais (seus artífices) que têm interesse nesse discurso pois lucram com ele, Nicolau Netto desvela como a desigualdade é o alicerce de produção da diversidade na contemporaneidade¹⁷⁴.

Nesta condicionante que a diversidade sofre perante o universal no processo de globalização, o artista que procura inserir-se no mercado mundial deve encontrar o seu espaço, que muitas vezes será limitado. Diz-se que hoje todos podem fazer arte, já que o estilo se individualizou e o mundo presta mais atenção às diversas culturas, sendo a entrada para o mundo da arte uma porta aberta. Contudo, se para alguns tal entrada pode dar-se por várias portas, sendo que, ainda, esses podem entrar várias vezes por portas diferentes, a outros a entrada é única, e por apenas uma porta. (NICOLAU NETTO, 2011: 230)

Com isso, percebemos que a diversidade é a porta de entrada para esses artistas advindos de regiões dominadas no sistema simbólico global¹⁷⁵, mas, sobretudo, fica claro que ela é praticamente a única entrada, ou melhor, é “a” porta que legitima sua entrada. O que se espera, por exemplo, de um artista taiwanês, guatemalteco ou congolês no cenário global - ou de um artista amazonense no cenário nacional - é que eles produzam uma arte que fale do seu lugar de origem, que ofereça ao campo da arte uma visão, na maioria das vezes arquetípica – quando

pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade. Fonte de intercâmbios, de inovação e de criatividade, a diversidade cultural é, para o gênero humana, tão necessária quanto a diversidade biológica para a natureza. Nesse sentido, constitui patrimônio comum da humanidade e deve ser reconhecida e consolidada em benefício de gerações presentes e futuras” (Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural).

¹⁷⁴ Nicolau Netto é o primeiro a trabalhar criticamente com a diversidade, percebendo-a como o elemento que organiza a diferença na globalização; dentre seus objetos de estudos podemos citar: *World Music* (2014), *marca-nação* (2016 e 2017) e *megaeventos esportivos* (2019).

¹⁷⁵ Estamos trabalhando com a dominação geopolítica, contudo, poderíamos tecer considerações similares sobre os usos da diversidade no que tange outras relações de dominação como gênero, raça e orientação sexual. Parece-nos que esses marcadores têm sido usados como um capital simbólico pelo campo da arte nos últimos anos, o que se mostra evidente sobretudo no aumento de exposições que os têm como tema curatorial; apenas nos últimos cinco anos foram realizadas no Brasil as mostras “Mulheres artistas: as pioneiras (1880 - 1930)” na Pinacoteca de São Paulo (2015), “Queermuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira” inicialmente no Santander Cultural (2017) e depois no Parque Lage (2018), “Histórias afro-atlântica” pelo Masp e pelo Instituto Tomie Ohtake (2018), “Histórias das mulheres” e “Histórias feministas: artistas depois de 2000” ambas no Masp (2019).

não folclorizada – , do que os dominantes imaginam que sejam essas realidades¹⁷⁶; mas ninguém interdita um artista estadunidense ou alemão de produzir uma obra que não seja marcada pelo seu traço identitário¹⁷⁷.

Assim, tudo indica que estamos diante de uma nova armadilha da suposta igualdade promovida pelo capitalismo - diferente daquela baseada na concepção unívoca de natureza humana como (simbolicamente) foi alçado pela Revolução Francesa; atualmente a igualdade na qual acreditamos se discursa pela valorização das particularidades, afirmando-se como partidária da preservação das diversas formas de existência culturais, mas que nas entrelinhas, como nos mostrou Nicolau Netto, repõem as hierarquias sob outras condições. No lugar de eliminar a hierarquização da diferença, a diversidade a potencializa, justamente porque a modifica e a *denega*. Conseguimos com isso perceber que a reorganização das relações de poder artística na globalização encontra no discurso da diversidade uma maneira de possibilitar a entrada de países, agentes e instituições historicamente dominados, porém sem oferecer a eles condições similares de participação, o que aumenta o poder da arte uma vez ela incorpora novos participantes nesse jogo. A diversidade que articula a diferença na contemporaneidade é estruturada sobre um jogo ambíguo que deve ser entendido como uma *desigual-diferença*. Esta formulação é interessante porque grafa a desigualdade como o primado sobre a diferença e, com isso, desvela na própria linguagem aquilo que os sistemas simbólicos objetivam denegar, isto é que a diferença só é aceita quando submetida à desigualdade de condições.

Deste modo, conseguimos compreender que, no que diz respeito à paridade de participação, a entrada de novos Estados e agentes nacionais no cenário da arte contemporânea não tornou este um espaço mais democrático e acessível a todos os envolvidos. O fato das estruturas objetivadas - isto é, as divisões que constituem o campo da arte tanto do ponto de vista institucional (como, por exemplo, museus, bienais, escolas de arte, etc.) quanto de divisão do trabalho (como artistas, marchands, curadores, intelectuais, etc.) -, e das disposições estruturais que se

¹⁷⁶ Nós brasileiros apesar de termos inserção maior no mercado de arte global, não estamos em posição muito distinta daquela dos artistas que citamos.

¹⁷⁷ Nicolau Netto em suas aulas constrói uma imagem bastante elucidativa sobre as desiguais condições de participação cultural na globalização; ele explica que a cantora Madonna pode perfeitamente gravar um disco tocando rabeca, porém Nelson da Rabeca não poderia jamais gravar um disco cantando “Like a virgin”. [Sobre o instrumento característico do litoral brasileiro cf: ROSSI, 2019].

constituem no *habitus* dos agentes - ou seja, a própria crença e aptidão para jogar esse jogo - terem se expandido pelo globo, nos diz mais sobre a capacidade da arte atuar como um elemento de distinção social do que sobre uma suposta horizontalização da prática artística. Não é porque mais países passam a participar da produção artística que ela deixa de ser um capital que difere e hierarquiza os envolvidos¹⁷⁸. Porém, se a diversidade como uma desigual-diferença sustenta discursivamente a ampliação do cenário artístico na globalização, nos permitindo compreender as condições de entrada de novos países nesse campo de produção, ainda é necessário investigar por que razão essa ampliação não teve como resultado a diminuição do poder da arte, mas, ao contrário, conseguiu até mesmo potencializar a legitimidade das hierarquias simbólicas.

Parece-nos que o mecanismo responsável por promover esse movimento de “expansão restritiva” é similar àquele descrito por Renato Ortiz na sua obra recente “O universo do luxo”. Ortiz sintetiza essa articulação complexa com uma frase-emblema de François Pinault “o luxo não se democratiza, globaliza-se”; a partir dessa ideia ele constrói o argumento de que “a expansão realiza-se através da restrição, não da generalização do acesso” (ORTIZ, 2019: 177). É certo que “expansão” e “restrição” parecem ser processos antagônicos, uma *contradictio in terminis* e, por isso, nos é custoso admitir a necessária simultaneidade desses movimentos; porém se fugirmos da tentação de atribuir mais coerência ao espaço social do que ele de fato nos mostra, conseguimos perceber que o poder da economia

¹⁷⁸ A ampliação geográfica dos megaeventos a partir dos anos 1990 não é exclusivo das bienais. Quando analisamos a história das Exposições Universais notamos que até este período elas tiveram como sede diversos países da Europa, foram recebidas dezoito vezes pelos EUA, duas vezes pelo Canadá e outras duas pelo Japão. O cenário se modifica quando, a partir de 1993, países que não participavam do cenário internacional dos megaeventos foram eleitos pelo BIE como sede, tais quais, Coreia do Sul (1993), China (2010) e Emirados Árabes (2020), além disso, aconteceram duas Exposições Especializadas reconhecida pelo BIE: a primeira na Coreia do Sul (2012) intitulada “Pelos oceanos e costas vivas: a diversidade de recursos e de energia renovável” e a segunda no Cazaquistão (2017) que trouxe como tema “Energia para o futuro”. Nas Olimpíadas e na Copa do Mundo essa situação se repete. No caso da primeira, temos a Coreia do Sul em 1988, a China em 2008 e o Brasil em 2016 como países que saem do eixo Europa-América do Norte (poderíamos citar também o Japão (1964) e o México (1968)). Já na Copa do Mundo, além dos tradicionais países da Europa e da América do Norte há forte presença da América Latina como cidades-sede dos jogos (Uruguai 1930, Brasil 1950 e 2014, Chile 1962, México 1970 e 1986 e Argentina 1978). A diferença substancial aparece nos últimos vinte anos, quando são eleitos como sede da Copa três países fora desses eixos: Coreia do Sul (2002), África do Sul (2010) e Qatar (2022). É preciso notar que por mais que haja a ampliação para Estados que antes não figuravam no cenário dos megaeventos, essa ampliação não incorpora qualquer lugar, ou seja, não são países que se encontram desfavorecidos economicamente ou que possuem pouca força na política-econômica internacional que são os selecionados. O fato da Coreia do Sul, China e alguns países árabes como Qatar e Dubai serem eleitos como *locus* de recepção de megaeventos nos fala muito sobre a lógica da expansão da economia simbólica na globalização.

simbólica deve muito pouco aos princípios da não-contradição. Assumindo esse postulado, Ortiz se posiciona frente às teorias da globalização que a compreendem como um caminho para a homogeneização do acesso material e das práticas simbólicas a nível mundial (ORTIZ, 1994) e nos apresenta uma reflexão sobre o que chamou de “universo do luxo” nos processos de globalização (ORTIZ, 2019)¹⁷⁹ que pode ser importado para a análise que fazemos sobre a ampliação mundial do investimento em arte.

A singularidade do universo do luxo o separa das contradições existentes fora de seu domínio. Para isso é necessário cultivar uma série de procedimentos que confirmem a percepção de sua inacessibilidade. (...) como sugere a estratégia das distinções limitadas, o espaço circunscrito no seu interior não é homogêneo, *ele é composto por camadas*. Os manuais de marketing estabelecem uma diferenciação das marcas e dos produtos. Luxo inacessível: voltado aos clientes sensíveis a autenticidade dos produtos (...) Luxo intermediário: valoriza-se a qualidade dos produtos e o prestígio das marcas, mas deve adaptar-se a uma certa estratégia da oferta e da demanda. Luxo acessível: dirigido para membros da classe média acostumados a consumir produtos mais simples e fabricados em série. (...) minha intenção é compreender o *continuum* diferenciado das manifestações do luxo. (...) Cada uma dessas camadas pertence ao mesmo universo (...) *O luxo encontra-se desta forma submetido a uma variação de grau*. (ORTIZ, 2019: 233. Grifo nosso)

A construção do universo do luxo como um conjunto de sistemas simbólicos¹⁸⁰ que se dividem em camadas nas quais a distinção se dá pelo *quantum* os elementos que ali se encontram estão próximos ou distantes dos códigos legítimos desses espaços, nos parece homólogo ao que ocorre com a arte na globalização.

¹⁷⁹ Em “Mundialização e Cultura” (1994) Ortiz difere o processo de mundialização que segundo ele se refere a “desterritorialização/localização” de um conjunto de manifestações do domínio cultural, do processo de globalização que se restringe aos fenômenos econômicos e tecnológicos. A palavra “mundialização” ganha, nesse sentido, força de conceito - não é apenas a tradução de “globalização” para o francês - e se tornou uma das contribuições de Ortiz para a sociologia: “o processo de mundialização é um fenômeno social total que permeia o conjunto das manifestações culturais. Para existir ele deve se localizar, enraizar-se nas práticas cotidianas dos homens, sem o que seria uma expressão abstrata das relações sociais. Com a emergência de uma sociedade globalizada, a totalidade cultural remodela, portanto, sem necessidade de raciocínios em termos sistêmicos, a “situação” na qual se encontravam as múltiplas particularidades” (ORTIZ, 1994: 30-31). Anos mais tarde, em *O universo do Luxo* (2019) Ortiz deixa a distinção mais clara: “a ideia de globalização implica uma certa unicidade por isso pode ser aplicada sem maiores problemas ao domínio da tecnologia. De fato, existe uma economia global e uma tecnologia global. Mas dificilmente poderíamos dizer o mesmo da esfera cultural, ela é marcada por uma diversidade de tradições, histórias, costumes, idiomas; não há uma cultura global. Prefiro utilizar o conceito de mundialização quando trabalho a problemática da cultura para dar conta das transformações ocorridas na situação de globalização. Não existe tampouco para mim uma sociedade global, isto é, um todo integrado no interior do qual as partes, países, lugares, espaços, estejam sistematicamente integrados. O processo de globalização atravessa de maneira desigual e diferenciada esses espaços. A modernidade mundo não é portanto homogenia ou plana (metáfora cara aos economistas) trata-se de uma espacialidade transnacional na qual se insere uma diversidade de sentidos” (ORTIZ, 2019: 233).

¹⁸⁰ No seu livro Ortiz identifica muitos desses sistemas como, por exemplo, a moda, o turismo, o setor imobiliário, os meios de transporte etc.

Tudo se passa como se quanto mais a arte se expande pelo globo, mais *declinações* (isto é, divisões) e mais agentes interessados surgem. A questão é que o declínio é uma relação de poder, de modo que ao dizer que declina, Ortiz concebe necessariamente uma hierarquia (determinada pelo quantum) entre o ponto inicial e final do declínio, na qual a diferença de gradação é a própria expressão do que chamamos de desigual-diferença. O curioso desse sistema é que como os bens simbólicos não são substanciais - ou seja, não se resumem a um objeto, ainda que possam estar em objetos -, mas sim relações, neles as divisões não necessariamente diminuem as partes, ao contrário, elas podem aumentar a importância da relação de distinção que a divisão engendra. Deste modo, quanto mais declina o campo da arte, maior e mais potente ele se torna no espaço social. Seguindo esse raciocínio a proliferação de bienais não abala a eficácia do modelo ou afeta negativamente o poder acumulado pelo campo da arte, ao contrário, ela os intensifica. Mesmo que a cada ano sejam inauguradas novas bienais e que elas tenham se espalhado pelo globo de uma maneira que o século XX não conheceu, isso não significa que algo efetivamente novo esteja sendo criado, ou que tenhamos hoje circuitos autônomos de arte. As bienais reproduzem um modelo que é informado tanto pela história do campo da arte quanto pela história dos megaeventos. Deste modo, cada inauguração, mesmo que não seja uma repetição do modelo, é uma reprodução que repõe essas histórias acrescentando mais agentes, instituições e países nesse jogo, ou seja, ampliando o seu poder de atuação. A existência da Biennial Foundation e a adesão maciça a ela comprovam que a ampliação não acontece sem que os participantes estejam de acordo com o modelo – afinal as diferentes mostras periódicas se inscrevem voluntariamente na Biennial Foundation – e, uma vez que eles não possuem condições objetivas equivalentes de acesso ao modelo, o acordo não é estabelecido entre iguais gerando, portanto, hierarquias. Como mostra Ortiz quando analisa a expansão do mercado de bens simbólicos de luxo e Nicolau Netto com a produção discursiva da diferença, também nas bienais a produção e o discurso dominante se globalizam sempre hierarquizando-se. Sendo assim, para que a arte mantenha seu poder de distinção social na nova geopolítica é preciso que haja simultaneamente ampliação e restrição do acesso, ou melhor, é preciso que a crença na arte interpele mais agentes e mobilize mais investimentos e, ainda, que as fronteiras tradicionais que ordenavam esse campo de produção se reposicionem e que novas fronteiras sejam construídas a fim de manter o controle do código e seus

efeitos de legitimação da distinção social¹⁸¹. Com isso, nossa questão passa a ser a de compreender qual o lugar da Bienal de São Paulo nesse contexto e como a sua singularidade – sobretudo o fato de ser a primeira reprodução do modelo bienal e estar situada geograficamente forra dos tradicionais eixos dominantes artísticos – apresenta condições específicas que impõe vantagens e limites tanto para a Fundação Bienal quanto para as estratégias de exportação da arte e dos artistas brasileiros

¹⁸¹ No Capítulo 4, depois de analisarmos a história da Bienal de São Paulo, será possível demonstrar como a esse movimento de ampliação e restrição do acesso que potencializa a arte como forma de distinção social pode também ser percebido nas estratégias de democratização do acesso à Bienal para grupos e classes sociais que tradicionalmente não ocupavam esses espaços.

Capítulo 3. A história da Bienal de São Paulo.

“Estou no tempo presente a despeito do fato de que fui criada cinco ou cinquenta anos atrás” (STORR, Apud in: THORNTON, 2010: 225)

Recontar a história de uma instituição de arte como a Bienal de São Paulo é tarefa árdua por diversas razões. Certamente, dentre elas um dos principais desafios encontrados é a longevidade de uma mostra que se refaz a cada dois anos, afinal, desde sua criação até os dias de hoje, transcorreram-se aproximadamente setenta anos e trinta e três exposições, o que denota que as reestruturações pelas quais a Bienal passa tendem a se impor em ritmo acelerado. Um evento desse tipo é como um pulsar que se faz, permanece, desfaz, permanece e refaz. Há uma temporalidade certa e uma necessária diferença na repetição (entre o “fazer” e o “refazer”): algo muda para que o evento deixe de ser o mesmo, mas algo permanece para não seja perdida sua identidade. Nesse intervalo entre as exposições, transcorre todo um trabalho que se manifesta evidente na mostra seguinte: tanto na organização interna da próxima exposição quanto na maneira como ela se posiciona e se comunica no espaço social, através do discurso que produz sobre si própria, sobre a arte contemporânea e, de maneira mais geral, sobre questões que, em cada conjuntura, se fazem urgentes. Estar em constante mudança é uma característica estrutural e inescapável do objeto que analisamos e, portanto, é o próprio objeto desta tese. Como apresentar essas mudanças e selecionar aquelas que têm maior poder explicativo para a questão que investigamos – sobre a singularidade do campo da arte no Brasil e a Bienal como artífice e instância legitimante nesse processo histórico –, é o desafio da escrita nesse momento. Assim, advertimos ao leitor que este capítulo não é uma descrição ou uma reconstrução “fiel” dos processos de produção de cada mostra, mas uma seleção interessada de fatos.

Além disso, um segundo interesse nesta análise sociológica da história da Bienal de São Paulo refere-se ao vínculo estreito que a produção da mostra estabeleceu com acontecimentos não apenas artísticos, mas também políticos, intelectuais e econômicos nacionais e internacionais. Isto faz com que a narrativa sobre a Bienal de São Paulo seja uma forma de conhecer processos sociais que não

estão diretamente vinculados a ela, mas que lhe afetam necessariamente, tais como mudanças de regimes políticos, crises econômicas, novas políticas. Já que esses processos condicionam a história da instituição, é preciso que, ao escrevermos sobre a Bienal, tenhamos a atenção de perceber em que proporção ela corroborou ou foi afetada por essas transformações, de maneira a conseguir mensurar as transformações históricas da sua posição de poder.

Essas características tornam a Bienal de São Paulo extremamente fugidia enquanto objeto sociológico e, simultaneamente, tão fascinante para uma pesquisa científica. Talvez por decorrência disso ela tenha sido eleita por muitos acadêmicos como objeto de estudo, de modo que, atualmente, não são escassas as análises advindas de áreas distintas das humanidades que abordam direta ou indiretamente a Fundação Bienal. Na introdução desta tese apresentamos o repertório bibliográfico que desenha esse quadro de debate dentro do qual nos inserimos. As pesquisas desses intelectuais, os materiais oficiais de divulgação da instituição e as investigações que fizemos no Arquivo Bienal são a base argumentativa para a narrativa que apresentamos neste capítulo.

Diante da linha temporal que circunscreve a Bienal de São Paulo, optamos por segmentar a narrativa histórica em cinco períodos, construídos com base na divisão estabelecida por Francisco Alambert e Polyana Canhête em *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores* (2004). Da mesma maneira que para os autores, parece-nos necessário iniciar a narrativa retomando o contexto histórico no qual a Bienal de São Paulo foi fomentada. Deste modo, *A gênese da Bienal* inicia-se alguns anos antes de sua inauguração, como efeito *après coup* da conjuntura dos anos 1940. A narrativa da história das exposições – da 1ª Bienal em 1951 à 33ª Bienal em 2018 – é dividida em quatro recortes temporais. O primeiro, denominado *A Bienal do MAM-SP*, inicia-se com a inauguração da mostra em 1951 e segue até 1961, quando a Bienal, ao se separar do MAM-SP, se torna Fundação. A segunda, *A Bienal na Ditadura*, acompanha a argumentação de Alambert e Canhête, jogando com o termo “ditadura” a fim de identificá-lo tanto com a Ditadura Militar quanto com a posição dita ditatorial de Ciccillo Matarazzo na Bienal e, por isso, corresponde ao período que vai de 1961 a 1979. Mesmo com a continuidade dos militares no poder até 1984, a partir do início de 1980 a Fundação Bienal passa a operar de outra maneira, o que justifica demarcar o início da terceira fase, chamada de *Bienal: uma empresa nacional*, em 1980 e seu encerramento em 2000, quando ela

novamente passa por reestruturações significativas após ter suas contas questionadas pelo poder público. A última fase, *Bienal no século XXI: uma instituição em processo de globalização*, segue até os dias de hoje e demonstra a posição que as instituições artísticas e culturais têm assumido no século XXI, articulando o setor público e o privado a partir de um discurso que se sustenta na concepção de transparência e eficiência de gestão.

Perceber em um *continuum* histórico uma unidade de divisão que aproxima (semelhança) e distancia (diferença) as produções das Bienais de São Paulo é sempre um exercício de privilegiar certos elementos que são considerados mais significativos e excluir outros tantos, que têm menos poder explicativo tendo em vista o problema analisado. Para dividir, são levados em conta fatores objetivos como a organização administrativa, a maneira pela qual se estabelece a relação entre os diversos setores do poder público e privado com a Bienal, como (e quem são) os agentes do campo da arte estão presentes em cada edição, quais os valores simbólicos dominantes no discurso legitimante da instituição. É nesse sentido que a alteração da origem do capital econômico da segunda para a terceira fase da Bienal – caracterizada pelo deslocamento do financiamento público para o privado via marketing cultural – está diretamente relacionada às novas estratégias da Fundação de atrair público não especializado, investindo em publicidade e no setor educacional a fim de demonstrar a viabilidade econômica da instituição. Assim, quando *o modo* do capital privado estar na Bienal passa a ser através de leis de incentivo que possibilitam a divulgação da empresa (*brand*)¹⁸² patrocinadora, o peso relativo dessa modificação tem efeito em elementos da instituição que não estão diretamente relacionados ao patrocínio. Diante disso, o modo pelo qual a mostra se sustenta economicamente é *um dos* critérios significativos – mas não o único – para a compreensão das condições de produção da Bienal e que nos levou a contar sua história a partir das divisões analíticas que se seguem. Ademais, as fronteiras que delimitam as divisões não são muros rígidos, mas captam processos que muitas vezes se espriam antes e depois da demarcação teórica¹⁸³. Assim, ao definirmos como um dos elementos que distingue a primeira fase (1951-1961) da segunda (1962-

¹⁸² Michel Nicolau Netto (2015; 2016).

¹⁸³ De acordo com o plano apresentado da estrutura da tese, o tema dos cortes ou das divisões em períodos históricos será tratado na introdução do ponto de vista metodológico e na terceira parte com uma reflexão sobre as revisões teóricas necessárias na epistemologia da praxeologia.

1979) a separação entre o MAM e a Bienal, não estamos afirmando com isso que em 1961 ocorre uma cisão abrupta, de modo que depois desse momento tudo se modifica. Como muitos sabem, separações não se reduzem à assinatura de papéis. Assim, os primeiros indícios da ruptura começam a aparecer em 1959, quando a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo passa a ser chamada apenas de Bienal de São Paulo. Do mesmo modo, a separação não se encerra com a criação da Fundação Bienal em 1962; foram anos de trâmites jurídicos até que, em 1976, as últimas obras do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) são transferidas definitivamente para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

Diante dessas considerações iniciais, que nos permitem perceber as condições teóricas e metodológicas da produção da história que contaremos, resta ainda salientar um último ponto: é preciso que se perceba que a história da Bienal de São Paulo faz parte, ou melhor, dá continuidade à história da autonomização do campo da arte no Brasil, que narramos no Capítulo 1 desta tese. O campo artístico nacional, tanto no que diz respeito aos processos de construção da sua autonomia (do seu grau de refração em relação às determinações externas), quanto às transformações pelas quais essa autonomia passou – o que inclui a entrada em cena da arte e das instituições nacionais em um mundo globalizado – não podem ser rigorosamente compreendidas se não levamos em consideração que a Bienal de São Paulo assumiu nesses movimentos uma posição de artífice, capaz, se não de conduzir o processo como um maquinista conduz um trem, ao menos de ter poder concentrado para que suas posições e interesses tivessem peso relativo suficiente para disputar e influenciar o percurso das artes visuais no Brasil. Assim, neste capítulo – e creio que possa ser esta a diferença em relação ao trabalho de colegas que fazem excelentes reconstruções históricas da Bienal¹⁸⁴ –, contaremos a história da Bienal tendo como horizonte seu papel na produção do campo da arte nacional, percebendo como suas práticas institucionais e seus deslocamentos de posição no espaço social – sobretudo levando em conta a correlação de forças que ela move consigo – corroboraram esse processo. Inquieta-nos, sobretudo, aquilo que, na história da Bienal, nos permite ver a singularidade da constituição de uma economia simbólica,

¹⁸⁴ Descrevemos a relevância das pesquisas dos intelectuais que investigaram a Bienal de São Paulo na Introdução desta tese.

i.e., de um gosto artístico como uma relação específica de poder e de distinção no Brasil.

1. A gênese da Bienal

A Bienal paulista foi inaugurada em outubro de 1951 com o nome de I Bienal de Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo. No entanto, a história que fomenta a exposição começou anos antes, juntamente com a criação do museu ao qual ela esteve subordinada nos seus primeiros dez anos. Tamanha a relevância adquirida historicamente pela Bienal neblina a sua condição inicial, qual seja: a de que a mostra periódica era uma das muitas atividades organizadas pelo MAM-SP.¹⁸⁵ Perceber no percurso histórico que narramos como a Bienal, de elemento subordinado ao museu, se torna o subordinante é um dos desafios que nos colocamos nesse momento.¹⁸⁶ Compreender essa passagem é uma forma de avaliarmos não apenas o processo de autonomização da Bienal com relação ao MAM-SP, como também de notarmos como a consagração artística se modifica ao longo do tempo. Trabalharemos com a hipótese de que a relevância adquirida pela Bienal indica que a legitimação artística se desloca (ou se complexifica), isto é, passa da estabilidade do museu para ser constituída mediante instituições, como as bienais, que tenham condições de ventilar com novos ares o campo da arte. Assim, há para nós uma importância central da gênese da Bienal ser contada a partir da gênese do MAM-SP, pois esse percurso nos permite também pontuar como as condições de produção do gosto legitimado em arte se alteram com o tempo, bem como se deslocam no espaço social os grupos dominantes envolvidos nesse empreendimento.

Se o modelo da Bienal de São Paulo indubitavelmente nasceu espelhando-se no da Bienal de Veneza, tudo indica que o MAM-SP teve como

¹⁸⁵ Nos seus primeiros anos, além da Bienal, o MAM-SP realizou diversas exposições e mostras periódicas como: Exposição Internacional de Arquitetura, Concurso de Escolas de Arquitetura, Festival Internacional de Cinema, Concurso de Composição Musical, Concurso de Cerâmica, Concurso de Cartazes, Bienal de Artes Plásticas do Teatro, Exposição 400 anos do Vidro e Bienal Internacional do Livro e da Arte Gráfica.

¹⁸⁶ Sobre a origem da Bienal, Walter Zanini – historiador e curador da 16ª e 17ª Bienal de São Paulo – em uma entrevista relembra o vínculo da exposição periódica com o MAM-SP e sua crescente importância no museu, que, como veremos adiante, gerou a ruptura de 1961: “a Bienal não saiu de um sopro, de um grupo. Saiu de dentro do Museu de Arte Moderna. E dentro do MAM, com o passar dos anos 1950, ela foi se tornando um núcleo muito forte de trabalho, de contatos, de realizações, dentro do museu, a ponto de, em 1961, ela ter se desagregado. Desmembrou-se do museu e tornou-se a Fundação Bienal de São Paulo” (BALDINI, Isis et al, 2018: 312).

principal referencial o *Museum of Modern Art* (MoMa) de Nova York, instituindo como seu objetivo ser o primeiro museu a abrigar um acervo dedicado exclusivamente à arte moderna em São Paulo.¹⁸⁷ Mesmo assim, esse não é um projeto “propriamente estrangeiro”, por um lado, porque a criação de um museu com essa característica é uma ideia que já vinha sendo cultivada por intelectuais como Sérgio Milliet que, quando diretor da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em 1945, inaugurou a Seção de Arte da Biblioteca Pública Municipal, que continha, pela primeira vez no Brasil, uma pequena coleção de arte moderna aberta para visita pública.¹⁸⁸ Por outro lado, porque o MAM-SP se faz a partir do encontro de interesses nacionais e internacionais – e, principalmente, da negociação desigual, mas existente e conflituosa entre eles –, o que se assemelha mais a um processo de globalização

¹⁸⁷ A origem da ideia do MAM-SP e da Bienal é apresentada de maneiras distintas pelos autores que escrevem sobre a história das instituições. Canhête e Alambert (2004), citando Paulo Mendes de Almeida, afirmam que Ciccillo Matarazzo havia proposto a criação de um museu de arte moderna na cidade de São Paulo tendo como ponto de partida doações de sua própria coleção em 1944, mas que a ideia, depois de algumas discussões, se perdeu (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 27). Rita Oliveira (2001), por sua vez, afirma que o projeto surge após o casamento de Yolanda Penteado com Ciccillo Matarazzo, quando estes vão para Davos após Ciccillo adoeecer. Em Davos, o mecenas teria entrado em contato com o museólogo Karl Nierendorf que havia pertencido à Bauhaus e que no momento dirigia o museu Guggenheim “com quem idealizou a montagem de uma exposição de arte abstrata para a abertura do museu paulista”. Yolanda Penteado na sua autobiografia sustenta esse argumento: “os sete meses que passamos [no sanatório de Schatzalp, em Davos] foram também de grande importância para a estruturação do Museu de Arte Moderna. Ciccillo Matarazzo havia tido pela primeira vez a ideia de fundar o Museu de Arte Moderna em São Paulo, com Carlos Pinto Alves, mas essa ideia não tinha sido concretizada. Ciccillo Matarazzo tinha muita imaginação e vontade, e na Suíça encontrou um colaborador extraordinário que era Nierendorf (...) Ele teria sido o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna, infelizmente, não tivesse falecido” (PENTEADO, 1977: 174) Durand, sem contrariar essa narrativa, acrescenta que o projeto do MAM-SP surge do encontro entre Ciccillo Matarazzo, Lourival Gomes Machado e Sérgio Milliet em uma viagem de navio que eles fazem para a Europa, no entanto o autor não dá mais detalhes ou especifica a data. Vilanova Artigas, em uma entrevista concedida à Lisbeth Gonçalves (1992:82), afirma que o MAM-SP saiu de uma reunião em Nova York entre a Fundação Rockefeller, que era representada por Carleton Sprague Smith e Ciccillo Matarazzo. Artigas afirma ter participado da reunião como bolsista nos EUA. Nos registros de Ciccillo, apenas o encontro com Nierendorf é mencionado; no Arquivo Bienal não encontrei nenhum documento que confirme a reunião mencionada por Artigas. Pereira, por sua vez, destaca como acontecimento originário o convite feito pela Bienal de Veneza para que Ciccillo Matarazzo (como representante do MAM-SP) integrasse o júri da mostra de 1948 (PEREIRA, 2016: 30). Certamente, estas histórias não precisam ser mutuamente excludentes e ganhamos pouco na compreensão de um fenômeno social quando só admitimos uma narrativa, escanteando todas as outras para o lugar do falso, da mentira. Quando consideramos a origem não como o ponto inicial – isto é, como um ato transcendente de criação –, mas como o conjunto de processos – de relações em duração – que, ao se encontrarem, produzem determinado evento. Curiosamente, é como Ciccillo Matarazzo trata a origem da ideia, no “plural”; em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo ele diz: “depois desses contatos é que compreendi a importância de olhar para o futuro, coisa que em certo sentido já fazia parte da minha indústria” (DURAND, 1989, 131).

¹⁸⁸ Mário de Andrade e Sérgio Milliet defendiam a criação de um museu que abrigasse obras do modernismo imbuído de interesses nacionalista e progressista que visavam inserir os artistas brasileiros na gramática da arte europeia e estadunidense. Diziam que a compra de obras de artistas nacionais fomentaria arte nacional e educaria o público.

avant la lettre do que ao imperialismo cultural. Ademais, o Estado pode não ser a força motriz para a formação do MAM-SP, mas foi um suporte necessário para sua manutenção e legitimidade. Parte desse apoio estatal deve-se à política cultural do governo varguista que, como argumentamos no Capítulo 1, buscava superar a posição de dependência em relação aos países hegemônicos e o MAM-SP, assim como a Bienal, corroboravam esse projeto (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004:28). Contudo, foi com Ciccillo Matarazzo que essa ideia de fato se concretizou, principalmente depois da aliança firmada com Rockefeller.

Antes mesmo da inauguração da Galeria de Arte Moderna por Ciccillo em 1947,¹⁸⁹ em 28 de novembro de 1946, Nelson Rockefeller faz uma impactante doação artística. Foram 14 obras de artistas modernos reconhecidos e legitimados pelo campo da arte internacional que foram doadas a um futuro museu de arte moderna.¹⁹⁰ Ocorre que, originalmente – ao menos ao longo do ano de 1946, quando Rockefeller planejava a viagem ao Brasil e Sprague Smith já selecionava as obras para serem doadas –, o destino dessas obras não era certo e o nome de Ciccillo não foi citado na reunião realizada entre Rockefeller e empresários, intelectuais e artistas nacionais, que ocorreu na Biblioteca Municipal e na qual se discutiu a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, conforme nos informa o artigo a seguir: Há muito os artistas plásticos e os intelectuais paulistas vêm trabalhando no sentido de organizar uma sociedade com o fim de estimular o movimento artístico contemporâneo. Dessa campanha nasceu [...] a Fundação do Museu de Arte Moderna, ideia que teve grande repercussão nos nossos meios artísticos. [...] Aproveitando a presença entre nós do Sr. Nelson Rockefeller [...] um grupo de amadores e profissionais de arte promoveu ontem, com a presença daquele ilustre visitante, uma reunião na Biblioteca Municipal, com o intuito de estudar a criação do Museu de Arte Moderna em São Paulo. O professor Carleton Sprague Smith, delegado do Museu de Nova York, que veio com o Sr. Rockefeller, expôs os métodos e a técnica de intercâmbio entre os museus norte-americanos, explicando como poderiam ser aplicados aqui aqueles métodos. O Sr. Rockefeller trouxe alguns quadros como primeira contribuição e estímulo ao nosso futuro Museu. A comissão encarregada dos trabalhos preliminares dessa obra ficou composta dos Srs. Assis Chateaubriand, Sérgio Milliet, Carlos Pinto Alves, Eduardo Kneese de Mello, Quirino da Silva e Rino Levi. (“A estada do Sr. Nelson Rockefeller em São Paulo”. In: O Estado de S. Paulo, 28 nov. de 1946, p. 8).

A ausência de cartas e referências sustenta o argumento de Carolina Toledo (2015) de que a cooperação entre Ciccillo Matarazzo e Rockefeller se desenvolve posteriormente à vinda do magnata para o Brasil, isto é, após novembro de 1946. Oficialmente, o motivo desta viagem tinha razões econômicas: promover a Associação Internacional Americana para o Desenvolvimento Econômico e Social

¹⁸⁹ A Galeria é inaugurada em 1947, depois se torna Fundação de Arte Moderna – o que chama nossa atenção, uma vez que a Bienal não é a primeira Fundação que Ciccillo Matarazzo decidiu criar – e, finalmente, em 1949, Museu de Arte Moderna de São Paulo.

¹⁹⁰ Como, por exemplo, Max Bill, Henry Moore, Pablo Picasso, Piet Mondrian, Edvard Munch, Paul Klee, Giorgio Morandi, Alexander Calder, Fernand Léger, Diego Rivera, Jackson Pollock, René Magritte, Marc Chagall, Vincent Van Gogh, etc.

(AIA), criada nesse mesmo ano por Rockefeller e seus outros quatro irmãos.¹⁹¹ Porém, como ex-diretor do MoMa, Rockefeller incluiu nos seus planos de viagem a formação do primeiro museu de arte moderna no Brasil. A leitura que fazemos desse movimento, acompanhando Toledo, é que o interesse econômico de Rockefeller aparece *denegado* como interesse artístico na doação das obras para a criação do museu:

Depois de inúmeras tentativas malsucedidas à frente do CIAA [*Central Intelligence Agency*], Rockefeller aprenderia que a melhor forma de presentear, sem insultar, a elite latino-americana era oferecer um grande gesto suficiente para fazer algum barulho, mas pequeno o bastante para não parecer estratégia de colonizador ianque. Sua generosidade precisava ser calculada para não incitar críticas. (TOLEDO, 2015: 39)

Por isso, do ponto de vista dos interesses do MoMa, a proposta do museu não tinha destinatário *a priori* – isto é, um mecenas que ocupasse posição homóloga à que detinha Rockefeller no campo da arte dos EUA, mas em terras brasileiras. Não que o campo de possíveis candidatos não fosse conhecido, mas as falas de Rockefeller dão a impressão de que ele chegou no Brasil aberto para as propostas e contatos;¹⁹² diz ele, por exemplo: “tive o privilégio de, durante esta viagem, conversar com muitos homens de destaque tanto no Rio como em São Paulo e espero que no futuro nos aproximemos ainda mais a fim de defender a causa do gênio criador”.¹⁹³ Tudo indica que o fato de Cicillo Matarazzo ser preterido em detrimento daquele que seria seu principal oponente no campo artístico, Assis Chateaubriand, se deu por causa do famoso “espírito indomável” de Chatô, que insistia, ao contrário do que demandavam os interesses de Rockefeller, que o MASP mantivesse um acervo diversificado, ou seja, não tivesse um acervo destinado exclusivamente à arte moderna. Smith, em quem Rockefeller confiava para decidir o futuro do seu investimento em arte no Brasil, afirma em carta para o magnata do petróleo que “não foi possível manter Chateaubriand na linha, então o museu no prédio do Diário Associados é um *post-purri*, ou como os espanhóis dizem, uma ‘olla podrida’ (cozido) de vários estilos”.¹⁹⁴ Por isso, mesmo que Chatô, um magnata das

¹⁹¹ Rockefeller se reúne com agentes importantes da elite agrícola e industrial, buscando convencê-los do seu projeto de desenvolvimento agrícola, que tem como objetivo otimizar a produção e assegurar o abastecimento ininterrupto de grãos para os EUA (TOLEDO, 2015: 24).

¹⁹² “A doação foi, antes de mais nada, uma ação de relações públicas, da qual Nelson se utilizou capciosamente para se aproximar da elite brasileira durante sua viagem” (TOLEDO, 2015: 38).

¹⁹³ In: “Vim para o Brasil com a esperança de contribuir para o bem-estar desse país”, Folha da Manhã, São Paulo, 28 nov. 1946, p.3

¹⁹⁴ Smith [Sprague Smith], (carta) 6 de novembro de 1947 [para] Rockefeller. Nova York. Lima, 2010. Trad. Toledo, 2015: 31.

comunicações, fosse um contato econômico importante no país – como afirma o próprio Smith na mesma carta¹⁹⁵ –, ainda mais importante para os interesses condensados no MoMa era a construção de um museu cuja gramática fosse forjada na arte moderna.¹⁹⁶ Foi essa a disposição que Rockefeller encontrou em Cicillo Matarazzo. Não alguém completamente passivo aos seus interesses, mas disposto a negociar e interessado em estabelecer uma forte parceria para a construção do museu.

Em uma correspondência encontrada no Arquivo Bienal, podemos perceber o poder gerado pela união desses mecenas nas tomadas de posição artísticas que transbordavam os muros do próprio MAM-SP, esbarrando em questões políticas e jurídicas. Na carta de 23 de julho de 1947 para Lourival Gomes Machado¹⁹⁷, Smith toma posição sobre um conflito envolvendo o Estado brasileiro e a herança de Armando Alvares Penteado. Logo no início da carta, Smith opina a respeito do destino que o Governo deve dar para a herança, afirmando que o desejo do falecido de criar uma Escola de Belas Artes e a uma Pinacoteca deveria ser

¹⁹⁵ “Parecia claro que o relacionamento político com Chateaubriand era importante, mas seus planos independentes e associação com Bardi não seriam tão frutíferos quanto o relacionamento com os grupos orbitando entorno [sic] da ideia de criar museus de arte moderna no Rio e em São Paulo” (Smith, (carta) 6 de novembro de 1947 [para] Rockefeller. Nova York. Lima, 2010. Trad. Toledo 2015). Nesta carta, Smith se refere a Pietro Maria Bardi, um reconhecido historiador da arte e marchand italiano que esteve ao lado de Chatô desde o início do Masp, aconselhando-o na aquisição de obras de arte e empreendendo esforços para legitimar aquelas adquiridas. A chegada de grandes mestres da história da arte gerava desconfiança com relação à originalidade dessas obras; um caso emblemático é o da obra *O conde de Olivares*, de Velásquez, que, depois de ser acusada de ser falsa por Pedrosa no *jornal do Brasil* e por Ciro Mendes no *O Estado de São Paulo*, é enviada com o acervo no Masp para uma turnê internacional “e, por onde passa, o acervo é considerado por críticos e experts, como sendo absolutamente genuíno” (BIVAR, 2004: 210). Bardi sabia que a legitimidade e a originalidade das obras deveria ser atestada internacionalmente e, mais que isso, sabia onde buscar essa ratificação: na Europa e, mais pontualmente, em Paris. Para conhecer melhor o trabalho de Bardi no MASP, cf.: POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

¹⁹⁶ Parece-nos que a posição de Rockefeller – entendendo esse agente não só como representante do MoMa, mas também de um conjunto de investimentos do governo dos EUA como o *Federal Art Project* (1935-1943) e, mais tarde, do *Inter American Affairs* que depois da crise de 1930 amparam-se na arte como estratégia geopolítica – demonstra a transformação sofrida pelo campo da arte na primeira metade do século XX, quer seja, da perda da hegemonia de Paris como centro artístico mundial. Para que seja possível o deslocamento da posição dominante da Europa para os EUA é preciso que a narrativa histórica – que, quando cronológica e linear, se encontra necessariamente enraizada na Europa – , seja enfrentada. O Masp, como Bardi e Chatô o estruturaram, não tinha condições de romper com a narrativa legitimada pela estrutura de poder até então vigente; já um museu que se dispunha a discursar *a partir* da arte moderna - e não *para chegar* nela - tem condições de dar voz e autonomizar outras narrativas como a estadunidense.

¹⁹⁷ Junto com Sérgio Milliet, Machado é um dos intelectuais do campo da arte que se envolveram diretamente com o MAM-SP e com a Bienal, assumindo diversos cargos na instituição desde sua fundação. Quando Léon Degand deixa a posição de diretor artístico do MAM-SP Machado assume o cargo. Além disso, ele foi diretor artístico de duas bienais (1951 e 1959), participou do júri de seleção da IV e V Bienal e do júri de premiação da I e IV Bienal.

mantido. O problema é que, segundo Machado, o governo brasileiro pretendia modificar o destino dos recursos e utilizá-los para a criação de um museu de arte moderna, um teatro, um cinema e uma rádio. No entender de Smith, a verba deveria ser destinada apenas à arte clássica, deixando os empreendimentos de arte moderna à iniciativa privada, coincidentemente representada por Rockefeller e o MoMa: “nossa diretoria gostaria de trabalhar com uma entidade civil particular brasileira, mas seria preciso que a mesma exprimisse vários pontos de vista, apresentando um bom equilíbrio entre as diferentes atitudes da crítica estética”. Esta intervenção é relevante por duas razões: primeiro, porque mesmo que não possamos afirmar uma relação direta de causa e efeito, o que aconteceu em seguida é que o Governo destinou a herança de Penteado para instituições de arte clássica, conforme sugerido por Smith. Em segundo lugar, dada a demanda de Smith¹⁹⁸ de que o MAM-SP comportasse diferentes posições artísticas e críticas sobre a arte moderna, Ciccillo Matarazzo modificou a condição do museu – de uma empresa privada familiar, ele se tornou uma instituição plural com agentes legitimados pelo campo da arte brasileiro.

No entanto, nem todas as posições de Rockefeller convergem e são acatadas por Ciccillo Matarazzo. Na pesquisa de Toledo podemos perceber que um dos pontos de divergência entre os mecenas é o papel dos intelectuais no início do MAM-SP. Ciccillo Matarazzo acredita que a prioridade do MAM-SP deva ser a aquisição de obras para consolidar seu acervo, enquanto que Rockefeller argumenta que o prioritário deve ser a reunião e a formação de profissionais capacitados para gerir o museu.

Os entendidos aqui consideram o pessoal para o museu a parte mais importante, acham que as pessoas valem mais que coleções e edifícios [...] segundo eles, sem curadores treinados, a instituição não teria vida própria nem raízes [...] se a história do MoMa nos ensina alguma coisa é que Alfred Barr, Wheeler e René d’Harnoncourt dão ao museu o seu espírito e caráter [...] sem um diretor experiente que trabalhe em tempo integral e alguns assistentes a galeria não irá por diante [...] numa entidade representativa dos elementos paulistas interessados na arte contemporânea, esperamos ver nomes como os de Sérgio Milliet, Tarsila, Eduardo de Melo, Luís Saia, Almeida Sales, etc.¹⁹⁹ (SMITH, (carta) [sem dia e mês] 1947 [para] Machado [Lourival Gomes Machado]. Arquivo Bienal.)

¹⁹⁸ Smith escreveu que a iniciativa do museu foi bem vista nos meios artísticos dos EUA, mas que “o grupo que vocês criaram é apenas um começo, mas acreditamos que seus fins não serão levados a sério no estrangeiro se a base não for alargada”.

¹⁹⁹ Smith sugere também que o Brasil mande jovens para o exterior para estudarem as técnicas e divulgação da arte contemporânea. Isso nos leva a pensar que, por um lado, o *savoir faire* não poderia ser aprendido em território nacional e, por outro, que tal *savoir faire* exigido é aquele produzido nos centros tradicionais artísticos (sobretudo Europa, mas, cada vez mais, nos EUA).

Notamos nesse caso um conflito entre os interesses nacionais de autonomização do campo da arte e de acúmulo de capital cultural objetivado com a compra de obras de arte – o que, dadas as facilidades de aquisição pós 2ª Guerra Mundial, potencialmente colocaria o museu brasileiro em um patamar próximo ao dos centros legitimados de arte moderna – e o esforço dos EUA de concentração de recursos materiais, que tendem a frear possíveis concorrentes tanto no mercado de arte quanto na disputa por posições dominantes no cenário artístico internacional. Neste caso, Cicillo Matarazzo não cede e mantém como prioridade enriquecer o acervo do MAM-SP. A política de aquisição dos primeiros anos do museu nos coloca um segundo ponto de tensão nessa relação. Magalhães (2017) afirma que as obras doadas por Rockefeller, selecionadas por curadores do MoMa, representavam a visão novaiorquina daquilo que haveria de mais representativo da arte moderna. Já as primeiras aquisições de Cicillo Matarazzo foram feitas na Europa, com auxílio do pintor Alberto Magnelli e da crítica de arte e jornalista Margherita Sarfatti. Em Paris, Magnelli escolhe obras que dialogavam com a pintura abstrata proposta pelo MoMa; na Itália, porém, Sarfatti opta por um modernismo figurativo bastante destoante da proposta de Rockefeller.²⁰⁰ Tudo se passa como se no MAM-SP nós pudéssemos observar uma batalha que não é própria dele – pois ele não participa ativamente de nenhum dos polos da disputa estética – , mas diante da qual ele cede o terreno para que os dois lados se enfrentem. Trata-se de uma luta que, ainda que possa parecer pequena, se enquadra em uma guerra maior, que busca definir qual país ou que arte ocupará a posição ortodoxa no campo: os até então dominantes, representados pela Europa (em particular a França) ou os recém-chegados EUA. Uma vez que o museu não toma partido, ele não abriga apenas uma das tendências, mas o conflito. Se o MAM-SP como espaço de conflito aparece já nas primeiras aquisições do acervo, ele assim se mantém ao longo da década de 1950, moldando os grupos e instituições no campo artístico brasileiro. Ana Magalhães nos mostra como as posições estéticas,

²⁰⁰ “As escolhas de Magnelli em Paris seriam suplantadas pelas aquisições intermediadas por Sarfatti na Itália. Isso certamente causaria grande impacto na história da arte moderna, sobre o qual essas obras podem nos contar. Mesmo que a seleção de Magnelli desse ênfase às recentes experimentações da pintura abstrata em Paris – ao selecionar um Wassily Kandinsky de 1942 (Composição clara, óleo sobre tela, MAC/USP) –, Sarfatti e seus colaboradores rejeitaram a abstração e enfatizaram experiências com a pintura figurativa e certa noção de classicismo na arte moderna, típica de sua defesa do chamado grupo do Novecento Italiano, criado nos anos 1920 e cooptado como a principal tendência da propaganda artística do regime fascista nos anos 1930” (MAGALHÃES, 2017: 11).

além de reverberarem uma disputa geopolítica, expressão posições políticas dos artistas.

Tal debate ganhou contornos ideológicos quando esses artistas se alistaram no Partido Comunista Italiano, questionando valores expressos por uma pintura puramente abstrata – entendida como individual e simplesmente decorativa, representativa dos valores de uma sociedade liberal. Nesse momento, os partidos comunistas de toda a Europa fizeram a defesa de uma pintura figurativa, considerada então como a única capaz de expressar valores humanos e preservar a ideia de coletividade na prática artística. (MAGALHÃES, 2017:12)

Tamanha era a centralidade da disputa ideológico-formal que foi ela o tema da primeira exposição do MAM-SP, em 9 de março de 1949, intitulada "Do Figurativismo ao Abstracionismo"²⁰¹. A recepção não poderia deixar de ser polêmica. Geraldo Ferraz – e não só ele – chama a exposição de sectária, afirmando que “nela se dava particular relevo ao abstracionismo”.²⁰² O MAM-SP responde dizendo que não tem a “intenção de favorecer uma ou outra tendência da arte contemporânea em prejuízo das demais” mas que procurou, “na sua grande primeira exposição, expor, lado a lado, as obras pertencentes às duas tendências das artes plásticas mais renovadoras de hoje em dia”.²⁰³

O pronunciamento do museu não conseguiu acalmar a disputa entre aqueles que se posicionavam a favor ou contra o MAM-SP. A situação de tensão se intensifica quando entra em cena o suporte estatal, pois além da oposição entre arte figurativa e abstrata no interior da arte moderna, emerge no cenário artístico um conflito mais antigo que nos remete a Semana de 22: aquele entre acadêmicos e modernos.²⁰⁴ Em 22 de abril de 1950 Ademar de Barros – então governador de São

²⁰¹ A disputa geopolítica pós-Segunda Guerra entre dois modelos econômicos (EUA e URSS) expressa-se no campo da arte moderna na oposição entre abstracionismo e figurativismo. O primeiro era visto como uma manifestação de arte burguesa, parte em decorrência da absorção do mercado de arte estadunidense às obras abstratas, que começa com os impressionistas. Por isso, as expressões abstracionistas foram refutadas pelos Partidos Comunistas (PCs) que a consideravam uma tendência artística burguesa contrária aos interesses nacionais e populares, pois a arte deveria expressar a vida do povo, ser uma forma de o povo se identificar e se mobilizar para a revolução. Segundo os PC's a arte abstrata não poderia ser compreendida e nada dizia ao povo, era apenas a expressão individualista do artista.

²⁰² In: Il progresso ítalo-brasiliano.

²⁰³ Arquivo Bienal. 9 de março de 1949.

²⁰⁴ Talvez não seja evidente para aqueles, como nós, que nasceram após a consagração da arte moderna o *quanto* e por *quanto tempo* a divisão entre arte acadêmica e arte moderna cindiu os profissionais e apreciadores de arte. Walter Zanini, em uma entrevista sobre o surgimento do sistema de arte contemporânea no Brasil, afirma: “eu nunca fui de academia porque, no meu tempo, era modernismo versus academismo, aqui em São Paulo. Mesmo as gerações atrás, acho que não podem perceber o quanto era divergente esse território que separava os artistas modernos dos artistas acadêmicos, que iam à Escola de Belas Artes” (BALDINI et al., 2018: 326). O testemunho chama especial atenção porque Zanini teve uma formação europeia nos anos 1950, formando-se na Sorbonne

Paulo e amigo íntimo de Ciccillo Matarazzo – promulga a Lei 690, que fornece ao museu, durante cinco anos, a concessão de 600 mil cruzeiros anuais. O incentivo à arte moderna não foi bem aceito pelos acadêmicos, que percebiam o poder e o favoritismo do Estado se deslocando de posição. Com o argumento de que o poder público não pode preterir uma forma específica de arte, agentes de diferentes instituições artísticas passam a reclamar pelo direito de gozar do mesmo benefício, colocando em questão a posição de privilégio da arte moderna e do MAM-SP. No ano seguinte, outra ação do Estado (Lei 1303) favorece o museu: em 6 de novembro de 1951 o então governador de São Paulo e também amigo de Ciccillo Matarazzo, Lucas Nogueira Garcez, declara o MAM-SP “utilidade pública”.²⁰⁵ Estas práticas jurídicas do Estado não são casos isolados; ao longo do tempo, primeiramente o MAM-SP e depois a Bienal receberam do Estado vantagens que nenhuma outra instituição artística brasileira jamais conseguiu.

Observando esse contexto inicial, percebemos as diferentes forças e conflitos que estruturaram o MAM-SP. Firmada a aliança com Ciccillo Matarazzo, Rockefeller encontrou uma maneira segura de adentrar o espaço nacional, acumular e manter poder. O magnata do petróleo conseguiu o museu que desejava e, mais importante, logrou estreitar as relações econômicas com setores da elite brasileira. Já Ciccillo Matarazzo ganhou um parceiro de peso, que tinha condições de auxiliá-lo a projetar seus empreendimentos internacionalmente. O apoio estatal somado à

Paris XVIII em 1956, isto é, muito depois da Semana de 1922 ou das disputas que inflamavam os grupos de arte moderna dos anos 1930 e 1940; ainda assim, mesmo com os museus e a Bienal que já estavam firmados no país, havia na percepção artística dos agentes essa divisão, como uma luta ainda viva e produtora de sentido. Em outras palavras, gostar de arte acadêmica ou gostar de arte moderna manteve-se como uma disputa distintiva e classificatória no campo da arte mesmo depois da arte moderna ter alcançado certo grau de legitimidade e instituições que a estabilizassem. Se não o gosto, ao menos o reconhecimento da arte moderna só será verificada na 7ª Bienal: “Não se verifica mais o riso e a chacota das bienais anteriores. Talvez a maior parte dos presentes à exposição, ainda não entenda bem o sentido da arte deste ou daquele artista. Mas, ainda assim, prefere indagar ou silenciar a fazer comentários jocosos” (VII Bienal: poucos visitantes e maior respeito pelas obras. O Estado de São Paulo, São Paulo, 22 nov.1963).

²⁰⁵ “O título de Utilidade Pública garante às entidades, associações civis e fundações o reconhecimento como instituições sem fins lucrativos e prestadoras de serviços à sociedade. Entidades sem fins lucrativos são aquelas capazes de reverter em finalidades estatutárias ou em manutenção e expansão do próprio negócio todos os lucros obtidos em atividades comercial, industrial e de serviços desenvolvidos por ela. (...) Apesar da concessão da isenção às entidades, o título de Utilidade Pública não assegura ao titular quaisquer direitos e vantagens na relação com o município, com exceção em celebrações de convênios. A declaração de utilidade pública é feita por decreto, com ofício do Prefeito ou atendendo a indicação de vereadores. O Prefeito deve baixar o decreto no prazo de 15 dias contados do recebimento da indicação dos Vereadores, somente podendo deixar de fazê-lo caso não esteja atendido algum requisito previsto na lei.”. In: <http://portalpbh.pbh.gov.br/pbh/ecp/comunidade.do?evento=portlet&app=governo&tax=15748&pg=5660&taxp=0&>

participação de intelectuais nacionais e internacionais legitimados por seus pares fez com que o MAM-SP assumisse rapidamente uma posição de relevância dentre as instituições de arte nacionais, se tornando um espaço onde convergem interesses e disputas que, *ditos* artísticos, são também políticos e econômicos. Porém, este não é o fim da história, mas o começo de uma nova fase para a produção artística brasileira, fase esta que tem o surpreendente feito de fazer nascer em um país latino-americano, completamente fora dos polos de poder artísticos da época, a segunda bienal de arte do mundo e a mais antiga instituição desse tipo a funcionar ininterruptamente. Do MAM-SP, nasce a Bienal de São Paulo.²⁰⁶

2. A Bienal do MAM-SP

A Bienal é a coveira do Movimento de 1922. (Oswald de Andrade, 1957)

A primeira fase da Bienal de São Paulo corresponde ao período de criação de consolidação da mostra. É relevante não apenas o trabalho empregado na produção da primeira Bienal, mas principalmente o investimento necessário e diversificado para que ela tivesse condições de se manter ao longo do tempo. Assim, sabemos que a I Bienal de São Paulo foi um esforço monumental que reuniu artistas, empresários, políticos e público nacionais e internacionais; contudo, ainda mais surpreendente é a maneira pela qual essa instituição consegue durar, mantendo e intensificando o interesse desses agentes na sua realização. Nesse sentido, é inegável a importância da II Bienal, que ganhou fôlego ao ser incluída na comemoração do IV Centenário da cidade de São Paulo, pois, ao repetir o primeiro evento com grande êxito, esta edição confirma a estrutura da mostra, constrói a temporalidade do acontecimento e inscreve a exposição no calendário cultural da cidade.²⁰⁷ Com isso, ela é uma das edições centrais para a história da instituição, na qual podemos notar o *quantum* de trabalho e capital é necessário empregar para realizar periodicamente um megaevento dessa magnitude. É preciso fazer convergir muito capital econômico e político; reunir obras, artistas e especialistas legitimados

²⁰⁶ “A Bienal de São Paulo trouxe consigo 3 precedentes: foi a segunda Bienal criada no mundo depois da de Veneza; foi a primeira Bienal voltada para arte moderna no mundo; a primeira a ser realizada em uma localização geopolítica fora do hemisfério norte”. (Simões Filho, Catálogo da I Bienal, 1951)

²⁰⁷ “A Bienal do IV centenário seria sempre lembrada como o marco de consolidação da exposição de São Paulo” (ALAMBERT & CANHETE, 2001: 56)

no campo da arte; atrair grande quantidade de público e imprensa; tudo isso amparado por um discurso que justifique a importância de tanto investimento social nesse empreendimento. Mais que sincronizar ou harmonizar esses interesses em um consenso que estabilize a Bienal, a nosso ver, foi o fato dela ter se tornado dissenso e conflito, isto é, um espaço de disputa, que a fez acumular poder e manter-se no tempo. Nesta primeira fase, encontramos muitas das tensões que estruturam a mostra: se a primeira Bienal nos permite ver as forças que entraram no jogo, as seguintes nos mostram como essa composição não se dissipou e encontrou maneiras de se reproduzir justamente porque não se manteve a mesma, mas se esforçou para atualizar (modificar, deslocar, introduzir e eliminar) os elementos que a compunham.

O vínculo da Bienal com o MAM-SP nesta primeira fase significa, na prática, que tanto os agentes que produziam a exposição periódica advinham do MAM-SP, quanto o caixa da Bienal não era autônomo em relação ao museu. Contudo, em ambos os casos isso só explica parte da produção das bienais, pois tanto número de agentes envolvidos quanto o capital econômico necessário para a realização das exposições periódicas era muito superior ao que detinha o museu.²⁰⁸ Para serem realizadas, as edições da Bienal precisavam de artistas nacionais e internacionais que deveriam, por sua vez, ser selecionados por agentes legitimados pelo campo da arte dos seus respectivos países – o que, por si só, já mobilizava internacionalmente museus, escolas de arte, universidades e organizações estatais como Ministério da Cultura. Quanto mais reconhecidos pelos seus pares fossem esses agentes responsáveis pela seleção, maior reconhecimento haveria nos artistas selecionados e, também, na própria Bienal. Essa é uma operação bastante recorrente quando se observam estratégias de distinção social, a qual Bourdieu chamou de *alquimia simbólica*. Esta basicamente descreve um movimento de construção de poder no qual o prestígio atribuído a alguma coisa ou pessoa se estende para aquilo ou aqueles com os quais se está conectado no espaço social, como por osmose, i.e., é transferida para aqueles com os quais a coisa ou pessoa encontra-se em relação/contato de afinidade. Em parte, a posição e a duração da Bienal podem ser explicadas pelo trabalho que ela destinou a essa operação de alquimia simbólica. Nas suas primeiras edições, estiveram presentes, por exemplo, Cícero Dias, Wolfgang Pfeiffer, Arturo

²⁰⁸ Ver-se-á ao longo dos anos 1950 que os esforços artísticos e econômicos para a produção das bienais desfalcaram o MAM-SP.

Profili, René Huyghe, Sprague Smith, René d'Harnoncourt, Rodolfo Pallucchini, além de Yolanda Penteado e Maria Martins. A posição social de cada um desses agentes acionava uma rede de contatos que trazia interesse e credibilidade ao megaevento, o que foi essencial, sobretudo para as primeiras edições. Cícero Dias, que morava em Paris desde 1937, atuou junto dos artistas modernistas como Léger, Matisse e Picasso, negociando exposições e o envio de obras; Huyghe, representante do Louvre, se comunicava com as Relações Culturais do Estado francês para facilitar transações; Wolfgang Pfeiffer trouxe para a Bienal certo olhar germânico da arte moderna, apresentado pela Bauhaus, Max Bill, Oskar Kokoschka; Smith e René d'Harnoncourt representavam a força do MoMa e do campo da arte moderna estadunidense, que cada vez mais se impunha; já Pallucchini vinha da consagrada Bienal de Veneza. Profili, por sua vez, foi secretário-geral das bienais nos anos 1950, um articulador entre arte e mercado que corroborou a consolidação deste último no cenário brasileiro.²⁰⁹ Yolanda Penteado e Maria Martins, se não foram até então alocadas junto a estes intelectuais e articuladores artísticos, é certamente por conta do quanto resiste em nós – e na nossa historiografia – o machismo que recusa às mulheres posições de artífices, sobretudo quando estão elas associadas a algum homem pelo contrato matrimonial.²¹⁰ A veemência da afirmação se faz necessária quando notamos no Arquivo Bienal a quantidade e a qualidade do trabalho por elas empreendido.²¹¹ Em 1950, Yolanda vai à Europa com um mandato semioficial

²⁰⁹ Profili esteve envolvido com a Bienal desde sua origem (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 37), pois era um dos braços direitos de Ciccillo Matarazzo. Ele se tornou secretário-geral a partir da 2ª Bienal. Envolveu-se com todas as intempéries da produção das bienais; não apenas com problemas administrativos e artísticos, mas políticos e econômicos. Em 1958, como marchand, inaugura a Galeria Sistina e em 1959, depois da 5ª Bienal, demite-se do cargo. Segundo Pereira “Profili continuou ligado ao MAM assumindo o cargo de assistente de Ciccillo Matarazzo. Segundo troca de correspondências localizadas no Arquivo Bienal, seu afastamento da Secretaria estaria ligado aos frequentes casos de extravio de obras” (PEREIRA, 2016:52).

²¹⁰ Cabe ressaltar que o próprio Ciccillo Matarazzo reconhecia a atuação de Yolanda Penteado como determinante para tornar a bienal possível: “para dizer a verdade, devo muito a ela. Lembro-me da vez em que, em vinte dias, revirou toda a Europa, para conseguir obras. Foi também ela, em definitivo, quem arrancou Guernica do Museu de Arte Moderna de Nova York” (ALMEIDA 1976: 36).

²¹¹ As atividades desempenhadas por Martins e Penteado nunca foram formais, isto é, elas nunca ocuparam um posto de trabalho no MAM-SP ou na Bienal; nem por isso sua presença pode ser invisibilizada. Se considerarmos apenas o que está registrado no Arquivo Bienal, notamos uma quantidade enorme de cartas e documentos que solicitam ou agradecem essas mulheres pelo trabalho que realizam a favor da instituição. Em carta de 15 de outubro de 1948, Martins era chamada pelo MAM-SP de “embaixatriz brasileira em Paris”. Seu papel articulador é bastante claro nas cartas de agradecimento enviadas pelo museu à artista. Por sua ajuda com a “exposição Não-Figurativa” e pelo empréstimo de uma de suas esculturas, ela recebe do museu agradecimentos e convite para uma exposição individual. Em 4 de setembro de 1950, Ciccillo Matarazzo pede que Martins entre em contato com o pintor Jean Fautrier para informá-lo que o MAM-SP levará tempo para pagar as gravuras que encomendou. A relação da Yolanda com a família Rockefeller é também um ponto a ser explorado;

assinado por Getúlio Vargas, que dava a ela poderes para, em nome do Estado, acionar seus contatos junto à diplomacia brasileira no exterior.²¹² Passou primeiro pela França, depois Itália, Holanda, Bélgica, Suíça e, por último pela Inglaterra.²¹³ A estratégia sagaz e bem sucedida de Yolanda era conseguir adesão e boas obras dos países dominantes do campo da arte europeu e, com isso, outros países se sentiriam atraídos pela Bienal paulista.²¹⁴

em documento de 30 de setembro de 1948, em razão da viagem de Yolanda para Nova York, ela recebe do MAM-SP uma lista de “tarefas” para sua estadia, que inclui uma pesquisa sobre o MoMa (estudo da relação do museu com o público, com a publicidade, preparo de exposições, *budget* de compra, venda de obras, etc.).

²¹² Segundo Yolanda, Maria Martins foi quem sugeriu que ela falasse com Vargas: “é o seguinte: como você não é do Itamaraty, o jeito é meter os peitos em caráter semi-oficial. Vamos imediatamente falar com Getúlio”. Este, de acordo com Bivar, era amigo do marido de Martins desde “os tempos da juventude no Rio Grande do Sul”. Assim Vargas “telegrafou às embaixadas todas do circuito que interessava a tal Bienal, ordenando que todas as atenções fossem dadas a Yolanda” (BIVAR, 2004: 226). O modo como era articulada a produção da Bienal – com claro primado das relações sociais – nos surpreende, mas Amaral explica de “era um tempo sem curadores, de contatos pessoais menos complicados, mas de personalismos, como dona Yolanda Penteado visitando a Europa e expressando as vontades de Ciccillo Matarazzo com a ajuda dos embaixadores do Brasil em cada país, graças à apresentação de Getúlio Vargas” (AMARAL, 2006: 88). Além desse trabalho inicial – nas palavras de Amaral, de “embaixadora cultural da Bienal” – , Penteado e Martins estiveram envolvidas nas negociações com Picasso e com o MoMa para a vinda de Guernica para a 2ª Bienal (Cf: <http://www.bienal.org.br/post/565>). A obra, como sabemos, estava desde a segunda guerra sob os cuidados do MoMa, tendo retornado ao Museu do Prado em Madrid apenas em 1981, depois da morte de Franco (1975) e do processo gerido pela monarquia de transição democrática (1975-1981). Quem também colaborou com a negociação com o pintor foi Cícero Dias.

²¹³ Na França, Yolanda convenceu tão bem André Malraux que recebeu dele um roteiro de viagem pela Europa: “conheço bem a disponibilidade de quadros que há nos países vizinhos aqui na Europa e posso fazer uma lista indicando quem a senhora deve procurar” (YOLANDA, 1977). Bivar conta que a Itália, a Inglaterra, a Bélgica e a Holanda foram fáceis de convencer; no caso da Holanda, Yolanda foi “ajudada pelo embaixador do Brasil naquele país, o qual, por sinal, era casado com uma prima dela”. Na Bélgica, o capital social de Yolanda foi determinante: “o Embaixador e a senhora eram amigos de Yolanda” e conseguiu os contatos certos para ela. Diante da resposta negativa da Suíça, Yolanda fez chantagem comercial: “ameaçou, por exemplo, que se a Suíça não entrasse, em vez de encomendar teares suíços, encomendaria da Inglaterra” (BIVAR, 2004: 238-239).

²¹⁴ Além disso, Yolanda protagonizou trabalhos que podemos identificar como menos visíveis e igualmente importantes, como as grandes recepções e festas organizadas na sua fazenda Emyreo na ocasião da inauguração da Bienal, que reuniam políticos empresários e agentes do campo da arte em uma celebração que gerava e intensificava laços sociais entre esses agentes. Também, protagonizou trabalhos que podemos identificar como menos visíveis e igualmente importantes como negociações com o poder público a fim de favorecer politicamente a Bienal. Uma dessas façanhas é contada por Di Cavalcanti em uma entrevista gravada em 1970. Di Cavalcanti lembra que quando a Bienal “chegou a câmara, os deputados queriam que ela fosse para todos os estados”. Yolanda, a fim de convencer o presidente da Câmara, Benedito Valadares, a votar pela permanência da mostra em São Paulo, o convidou para um jantar com Chatô, Di e Maria Bonomi. Valadares fica então apaixonado por Bonomi: “achei ótimo, ele votou tudo o que eu queria”, comenta Yolanda. Bonomi, em entrevista para Bivar conta: “Yolanda era uma verdadeira lobista. Me fez usar um vestido vermelho, bastante decotado e disse ‘você faz o maior charme que amanhã ele vai aprovar a lei. Eu falei para ele que depois que ele aprovar a lei vocês vão para Paris’. (...) O Valadares estava crente que estava entrando num mundo maravilhoso. No dia seguinte fui à Câmara com Yolanda e ele assinou a lei para a Bienal ser realizada em São Paulo” (BIVAR, 2004: 224).

Com efeito, a articulação política e artística aliada ao capital econômico de Ciccillo Matarazzo e de alguns empresários nacionais colocaram a Bienal do MAM-SP no mapa do circuito da arte internacional. Ainda que com relevância e interesses distintos por parte dos Estados e artistas, as primeiras seis bienais, que compreendem o período ao qual a mostra esteve vinculada ao MAM-SP, foram recebidas com entusiasmo pela crítica de arte e resultaram na reclassificação de São Paulo no cenário artístico internacional.²¹⁵

A estrutura da exposição tomou como modelo de megaevento a Bienal de Veneza e, com isso, estabeleceu como elemento central a nação. Na época, em Veneza, os Estados que participavam da exposição construíam Pavilhões Nacionais no espaço denominado Giardini – ou seja, cada país construía um prédio e asseguravam assim sua participação constante na mostra.²¹⁶ Em São Paulo, esse elemento foi adaptado, primeiramente porque a Bienal só se estabeleceu com um prédio próprio no Ibirapuera a partir da quarta edição;²¹⁷ ademais, realizar uma bienal convencendo países a investir esforços e dinheiro em um país fora do eixo artístico

²¹⁵ Em carta enviada à Ciccillo Matarazzo em 21 de maio de 1949, Milliet – que na época trabalhava pelo MAM-SP em Paris – afirma que são difíceis as negociações para levar exposições e conferencistas ao Brasil, pois o país não é por lá considerado relevante no cenário artístico: “ao Brasil não se pensa em mandar conferencistas! Tive a impressão de que eu Brasil é olhado com pouco interesse por essa gente oficial. A Argentina é que atrai todo mundo. Isso é compreensível porque não temos ‘attaché’ cultural e nossos diplomatas pouco se incomodam com essas cousas”. Essa situação se modifica com as transformações do campo da arte brasileiro, que teve como um dos motores centrais a Bienal de São Paulo, como afirma Walter Zanini – que, na época, estudava na Europa com apoio financeiro da família Matarazzo – quando escreve a Profili, dizendo que “o Brasil aqui na Europa é conhecido por algumas coisas: café, Pão de Açúcar, Amazônia... não frequentei ainda os círculos esportivos para saber se o futebol tem tanta importância como se diz por aí, pois, por aqui parece que há também muitos times bons. Mas, uma verdade é que já se fala de São Paulo como centro artístico”.

²¹⁶ Desde sua origem, a mostra veneziana divide os países expositores em construções nacionais denominadas de Pavilhões. Estes são espaços disputados e que asseguram que o país detentor participe – sem necessidade de passar por uma seleção – de todas as edições da Bienal de Veneza. O Brasil é um caso de destaque, pois muito cedo, em meados de 1950, é construído seu Pavilhão. De acordo com os documentos encontrados nos *Archives della Biennale di Venezia*, o Brasil consegue esse pavilhão devido à influência de Ciccillo Matarazzo e a sua promessa de realização da 1ª Bienal de São Paulo. Ocorre que quem paga a construção deste prédio é o próprio Ciccillo Matarazzo e não o Governo brasileiro, o que nos ajuda a perceber a dimensão da importância que havia para o mecenas construir uma boa relação com a Bienal de Veneza. Diante desse investimento econômico privado, o Estado brasileiro decide que, dali em diante, o MAM-SP (e, com ele, a Bienal) serão os responsáveis por selecionar a delegação brasileira em Veneza. É preciso destacar, ainda, que o primeiro país latino americano que teve um Pavilhão em Veneza foi a Argentina, em 1901; a nota de rodapé anterior que destaca nas palavras de Milliet o interesse pela arte argentina em Paris poderia provavelmente ser compreendido também a luz dessa informação, i.e., a Argentina está presente em uma das principais mostras do cenário artístico europeu desde o início do século XX.

²¹⁷ Para a 1ª Bienal, Armando Arruda Pereira, então prefeito de São Paulo, cede o prédio do Trianon para a realização do evento. Mais tarde, Lucas Nogueira Garcez, Governador de São Paulo, pede para que Ciccillo Matarazzo escolha um lugar permanente para instalar definitivamente a Bienal. Assim, são construídos por Oscar Niemeyer primeiramente os prédios das Nações e do Estado e, alguns anos mais tarde, o prédio das Indústrias onde a Bienal está instalada até hoje.

legitimado já era demasiado, de modo que condicionar a participação nacional à construção de um edifício parecia absurdo; por fim, devemos considerar que há interesse por parte da Bienal de atrair o maior número possível de países, o que vai de encontro aos pavilhões que limitam a participação. Assim, a bienal realizada em São Paulo tem Veneza como inspiração, mas adaptou sua estrutura às condições e necessidades locais.²¹⁸ Essa aproximação, na qual há espelhamento, mas não cópia, é o que simultaneamente reforça Veneza – a torna modelo – e singulariza e legitima a reprodução.²¹⁹ Deste modo, a participação internacional em São Paulo se dava mediante convites oficiais feitos aos Estados e normalmente intermediados por representantes diplomáticos do Brasil no exterior.²²⁰ Os países que decidissem participar deveriam enviar as obras selecionadas, assumindo o custo do transporte até o porto de Santos. Nele, a Bienal tinha um espaço próprio no qual recebia tais obra e as enviava por caminhões da Metalma – empresa de transporte de Ciccillo Matarazzo – para São Paulo.²²¹ Quando chegavam ao espaço expositivo, eram dispostas em *standards* divididos por nações – temos aqui uma “versão” do que são os pavilhões venezianos.²²² Já a participação de artistas nacionais poderia se dar de dois modos: mediante convite da instituição – uma decisão que caberia principalmente ao diretor artístico – , ou por um processo coordenado pelo Júri de

²¹⁸ Em 9 de junho de 1950, Ciccillo Matarazzo envia uma carta para Rockefeller a fim de discutir seus planos para a Bienal de São Paulo; nela, ele afirma que seu projeto é “um empreendimento inspirado na Bienal de Veneza que, mesmo adaptado às condições locais, esperamos acabe por dar a São Paulo um posto destacado no panorama mundial artístico”.

²¹⁹ “Destinada sem dúvida a ser a mais importante manifestação artística da América Latina (...) Sem pretender com isso rivalizar com a mais famosa e tradicional manifestação artística do mundo, o museu se propõe a chamar, na América Latina, artistas de todo o mundo e oferecer, com as obras destes, uma ampla visão daquilo que é a contribuição sul-americana à arte contemporânea moderna”. (Cf: Carta 15 de junho de 1950).

²²⁰ Além das visitas semi-oficiais de Penteadó na Europa e do contato direto com o Rockefeller e o MoMa que garantia a participação dos EUA, o MAM-SP enviava inúmeras cartas para embaixadores e cônsules brasileiros no exterior pedindo para que eles ajudassem na negociação com as autoridades locais. Esse fato é de suma importância, pois demonstra o imbricamento do Estado e da classe econômica dominante nacional, já que um evento idealizado por um agente privado de uma instituição também privada – ainda que declarada Utilidade Pública em 1950 – consegue a façanha de acionar o setor público brasileiro no mundo – de certo modo, inclusive, nos fornece um mapa global do estado das relações internacionais do país neste momento histórico.

²²¹ Em 1955, foi criado um posto alfandegário no Parque Ibirapuera a fim de fiscalizar as obras enviadas do exterior para a Bienal “facilitando assim a abertura de caixas pelos funcionários da Alfândega e dando maiores garantias às companhias de seguro e aos governos” (PEREIRA, 2016:46).

²²² O espaço expositivo destinado a cada país era desigualmente distribuído; àqueles que possuíam maior relevância no cenário artístico eram destinadas salas maiores em melhores posições

Seleção²²³, composto por cinco pessoas, sendo três delas indicadas pelo MAM-SP e duas eleitas pelos artistas.²²⁴ Ao longo da exposição, além de apreciadas pelo público, as obras eram avaliadas por um Júri de Premiação²²⁵ e poderiam ser vendidas: na primeira edição, a porcentagem de venda da Bienal era de 5%, passando, já na 2ª Bienal, para 10%.²²⁶ Economicamente, as premiações eram também um modo de tornar a Bienal mais atrativa para os artistas, além de gerarem debates acalorados entre o público, especializado ou não.²²⁷ Os prêmios eram distribuídos em quatro categorias (pintura, escultura, gravura e cartazes)²²⁸ e se

²²³ Os artistas preenchiam as inscrições e enviavam as obras para serem avaliadas pelo Júri de Seleção. Os custos do transporte e demais despesas referentes à inscrição dos artistas era de responsabilidade desse Júri.

²²⁴ Além dos standards nacionais, a partir da 2ª Bienal, foram criadas salas especiais que eram destinadas à nações convidadas. Os países que tiveram salas especiais nessas seis edições foram: Brasil, Alemanha, Áustria, Bélgica, Dinamarca, EUA, França, Inglaterra, Holanda Itália, México, Noruega, Suíça, Argentina, China, Espanha, Japão, Paraguai, Polônia, Portugal, Uruguai, Iugoslávia, Suécia e Austrália. Nelas, eram apresentados artistas individuais ou movimentos artísticos (como o cubismo pela França ou o expressionismo pela Alemanha); são exceções à regra as salas da Austrália (arte aborígine), Iugoslávia (afrescos medievais), Paraguai (barroco missionário e arte hispano-guarani) e China (quatro mil anos de arte). Não é coincidência que sejam estes os países menos legitimados no cenário artístico internacional, de modo que o capital que eles tinham condições de mobilizar era o da sua particularidade artística (com certo tempero de curiosidade e exotismo). Além disso, com a exceção da sala da China que é apresentada na 5ª Bienal, todas as outras foram apresentadas na 6ª Bienal que tinha como Diretor Artístico Mário Pedrosa que, contra as críticas que chamavam a Bienal de elitista, imprimiu um caráter mais educativo à exposição.

²²⁵ O Júri de Premiação era composto por intelectuais e artistas reconhecidos nacional e internacionalmente no campo da arte como, por exemplo, Emile Langui (Bélgica), Eric Newton (Grã-Bretanha) Jan Van Às (Holanda), Jacques Lassaigne (França), Jorge Romero Brest (Argentina), Marco Valsecchi (Itália), René d'Harnoncourt (Estados Unidos), Wolfgang Pfeiffer (Alemanha), Herbert Read (Grã-Bretanha), James Johnson Sweeney (Estados Unidos), Max Bill (Suíça), W. Sandberg (Holanda), Rodolfo Pallucchini (Itália) Jean Cassou (França), Umbro Apollonio (Itália), Haim Gamzu (Israel), Alfred Barr (Estados Unidos), Maria Martins (Brasil), Kikihite Tokudaiji (Japão), Karl Gunnar (Suécia).

²²⁶ É um tanto estranho hoje em dia pensarmos que seja possível vender obras de arte em uma bienal, porém, é preciso lembrar que, na época, o Brasil não contava com um mercado sólido para a arte moderna, com um sistema de galerias e, principalmente, feiras de arte que são uma criação do fim dos anos 1960 – Colônia é criada em 1969 e Art Basel em 1970 – , que apenas chegam no Brasil em 2005 com a SP-Arte.

²²⁷ Em todas as edições, houve debate sobre a justeza ou não dos prêmios atribuídos. Destacam-se (i) a premiação de Di Prete (pintura nacional) na 1ª Bienal, que fomentou um debate sobre favoritismo já que o artista era íntimo de Ciccillo Matarazzo – o que só se intensifica quando, na 3ª Bienal, Maria Martins recebe o prêmio e, depois, novamente, Di Prete na 8ª Bienal; (ii) a divisão do prêmio (pintura nacional) entre Di Cavalcanti e Alfredo Volpi na 2ª Bienal; (iii) a eleição de Henri Laurens (Grande Prêmio internacional) na 2ª Bienal que foi vista como uma reparação da Bienal de São Paulo pelo fato de Laurens ter perdido para Ossip Zadkine na Bienal de Veneza dois anos antes, em 1952.

²²⁸ No que diz respeito aos suportes previstos na premiação da Bienal, eles refletem uma visão rígida e até mesmo limitada sobre as possibilidades de expressão artística. Um caso emblemático que reflete os limites dessa fixidez é a obra *Aparelho Cinecromático* de Abraham Palatnik, pois o Júri de Seleção da 1ª Bienal inicialmente recusou o trabalho justificando que ele não se enquadrava em nenhuma das categorias previstas no regulamento da Bienal. Depois, mesmo aceita, ela não pôde concorrer à premiação em nenhuma categoria, recebendo apenas menção honrosa do Júri de Premiação.

dividiam entre nacionais, internacionais e aquisição²²⁹. Terminada a exposição, as obras que não fossem adquiridas ou recebessem prêmio aquisição voltavam ao porto de Santos e de lá eram enviadas de volta aos seus respectivos países, enquanto a administração da Bienal começava o trabalho de pós-produção: agradecer, enviar matérias de jornal e catálogo da mostra para os países envolvidos, enfatizando o interesse de que estes continuem a participar da Bienal nas edições seguintes.

Este contato entre a produção artística nacional e internacional foi um impulso sem igual para o desenvolvimento do campo da arte no Brasil. A 1ª Bienal, mesmo que organizada em pouco tempo e com muitos improvisos,²³⁰ logrou apresentar a um público de 100 mil pessoas obras de mais de setecentos artistas advindos de 21 países diferentes. Não apenas no quesito numérico, mas também a qualidade das obras e o sucesso do evento foram tão significativos que a Prefeitura de São Paulo não só nomeou Ciccillo Matarazzo como presidente da comissão de organização do IV Centenário da Cidade de São Paulo, como a 2ª Bienal foi incluída na sua programação oficial. Isso teve efeitos impactantes para a proporção da exposição e para o interesse internacional no evento, tanto que, nessa Bienal, não só a assiduidade foi maior – 33 países participantes e 200 mil frequentadores – como as obras enviadas pelas delegações internacionais marcaram a história da mostra.²³¹ Também, os interesse do Estado e de empresários que financiavam prêmios e vinculavam seus nomes à Bienal se intensificou. Contudo, como explica Pereira (2016), mesmo assim o capital econômico necessário para a realização da bienal era substancialmente maior do que a instituição conseguiu arrecadar:

²²⁹ Os prêmios aquisição recebiam o nome dos industriais nacionais que os financiavam e as obras ganhadoras eram destinadas ao MAM-SP – o que enriqueceu o acervo do museu que posteriormente foi doado ao MAC-USP. Na 1ª Bienal, foram três Prêmios Aquisição no valor de 2,5 milhões de cruzeiros. Já na 2ª Bienal, foram doze prêmios e na 3ª Bienal treze, contudo o valor diminuiu significativamente sendo de CR\$ 500 mil e CR\$ 600 mil respectivamente. Um debate importante sobre o sistema de aquisição das bienais é levantado por Ana Magalhães (2015) que, ao reconhecer que “não há até o presente momento um estudo sistemático sobre o sistema de premiação da Bienal de São Paulo”, inicia uma investigação sobre os critérios de seleção e sobre a importância dessa premiação para a constituição de um acervo internacional de arte moderna no país (MAGALHÃES, 2015: 112).

²³⁰ A improvisação da 1ª Bienal é exemplificada pela montagem da exposição, que ficou a cargo de artistas e amigos do MAM-SP como Guimar Morelo, Aldemir Martins, Frans Krajcberg, Carmelo Cruz e Marcelo Grassmann. “Morelo conta que chegava a dormir no próprio Trianon, pois como o pavilhão ainda não tinha portas, as obras poderiam ficar desprotegidas por completo; Ademir Martins revezava com Morelo a vigilância” (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 40).

²³¹ O destaque dessa segunda edição da Bienal foi sem dúvidas a presença de Picasso. Porém, são também lembradas as Salas Especiais de Klee, Mondrian, Calder, Munch, Kokoschka, além da presença de Braque, Duchamp e de Walter Gropius, trazendo a Bauhaus para São Paulo.

Além dos prêmios regulares (total Cr\$ 600.000,00) e de aquisição, esta edição contou também com o prêmio “IV Centenário de São Paulo”, no valor de Cr\$ 200.000,00, para o artista, nacional ou estrangeiro, cuja obra, em seu conjunto, fosse reconhecida por maioria absoluta de votos do júri como de maior significação. No total, foram distribuídos cerca de Cr\$ 3.000.000,00 em prêmios. (...) Em termos financeiros, a 2ª Bienal foi patrocinada pela Comissão do IV Centenário, recebendo uma verba oficial de cerca de Cr\$ 3.500.000,00 para ser gasta inclusive com os prêmios. Para sua realização, estava previsto um orçamento de Cr\$ 6.500.000,00, mas as dívidas que serão acumuladas demonstram que o valor gasto foi muito superior. (PEREIRA, 2016: 43)

O déficit orçamentário que marcou a primeira década da Bienal nos sinaliza a ausência de um projeto de política cultural governamental e a incipiência do campo da arte nacional desse momento, pois mesmo uma mostra da magnitude da Bienal, que promovia encontros não só artístico, mas políticos e econômicos em nível global, não recebia por parte do campo do Estado e das classes dominantes o suporte econômico necessário. Ciccillo Matarazzo poderia muito bem ter abandonado o evento, mas, no lugar disso, ele cobria as despesas com os recursos (escassos) do MAM-SP e, principalmente, com dinheiro próprio.²³² As razões que o levaram a tomar essa posição são menos objetivas que os efeitos que ela causou, isto é, a Bienal durou, centralizando-se cada vez mais em Ciccillo Matarazzo, o que gerou elogios e críticas por parte dos agentes artísticos, que muitas vezes argumentavam que as decisões eram tomadas menos em vistas de critérios próprios à arte que pelos gostos e interesses do mecenas.²³³ Parece-nos, ao contrário do que dizem os críticos, que o ponto central não é o de acusar a seleção artística de ser determinada por interesses e gostos individuais – como se fosse possível imparcialidade no julgamento artístico – , mas sim notar que a administração da Bienal, em sentido weberiano, era pouco burocratizada e racionalizada; o improvisado e a administração entendida como “caseira” decorriam, em grande medida, da condição desse espaço de produção específico, o artístico, que não havia se autonomizado, i.e., estruturado leis próprias de funcionamento que assegurassem a legitimidade da seleção. Por isso, talvez

²³² “A documentação do Arquivo Bienal e o material de imprensa localizados não permitem aferir sobre os valores que teriam sido investidos pelo próprio Ciccillo Matarazzo. As versões sobre esta questão são as mais diversas. Entretanto, a análise dos números leva a crer que o mecenas teria sim injetado dinheiro próprio para a manutenção de “seu evento”. Se for realizada a soma das verbas possivelmente repassadas pelo poder público e pela iniciativa privada, conclui-se que as bienais jamais teriam sido realizadas sem a complementação de uma verba extra, possivelmente advinda dos bolsos do mecenas” (PEREIRA, 2016: 60).

²³³ A envergadura de Ciccillo Matarazzo colocou-o em uma posição pública de mais destaque que os agentes artísticos que estavam envolvidos na Bienal. Pedrosa em “A Bienal de cá para lá” problematiza essa situação: “quem dirigiu, quem a organizou, artística e tecnicamente? Sérgio Milliet” (PEDROSA apud ARANTES, 1995: 300).

nesse momento da história nacional esta fosse a única forma da instituição *ser*, contudo trata-se de uma condição que traz ganhos e perdas. Se as afinidades do mecenas favoreceram acordos com o poder público e com empresários, os desafetos também reverberaram na mostra, como é sintomático no corte de verbas do Governo Estadual para a 3ª Bienal, atribuído ao atrito entre Jânio Quadros e Ciccillo Matarazzo na ocasião do IV Centenário.²³⁴

Mesmo que os ruídos decorrentes da ausência de um campo artístico consolidado e articulado com o poder público e privado começassem a ser ouvidos nos bastidores da Bienal, o interesse internacional de participar da mostra paulista cresce significativamente na sua terceira edição, muito em decorrência do sucesso repercutido pela 2ª Bienal.²³⁵ O mesmo se passa dentre os artistas nacionais, o que, na prática, significou que “o Brasil inteiro parecia querer participar – eram milhares e milhares de artistas de todos os estados que deveriam ser selecionados por uma pequena comissão em São Paulo” (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 65). No entanto, os ruídos inaudíveis na pré-produção, após o fim da exposição começaram a ganhar forma: o alto custo da mostra e a falta de apoio levam Ciccillo Matarazzo a colocar em xeque a continuidade da Bienal²³⁶ de modo que surgem rumores sobre a dissolução do MAM-SP. Frente a essa situação e dada a importância simbólica adquirida pela mostra no que diz respeito à promoção internacional do Brasil, o poder público passa a ser pressionado para que tomasse para si a responsabilidade

²³⁴ O conflito entre Jânio Quadros e Ciccillo Matarazzo culminou na demissão deste da presidência do IV Centenário, quando boa parte do trabalho já havia sido realizado. Almeida, biógrafo de Ciccillo Matarazzo defende o amigo: “aqui se daria o inesperado, um episódio em que a desmedida ambição política de um prefeito levaria o dedicado presidente da comissão do IV Centenário a demitir-se do cargo quando, praticamente, via concluída sua imorredoura obra” (ALMEIDA, 1976: 108). Anos mais tarde, aparentemente com os ânimos entre Jânio Quadros e Ciccillo Matarazzo menos inflamados o primeiro declara: “Matarazzo, quero que o senhor saiba que nunca tive nada contra o senhor na Comissão do IV Centenário. Mas eu precisava de um impacto na opinião pública, e tive que forçar sua demissão” (ALMEIDA, 1976: 270).

²³⁵ A declaração de Jean Cassou, crítico francês, corrobora o argumento sobre a notoriedade internacional da mostra: “com duas manifestações apenas, a Bienal de São Paulo já conseguiu uma fisionomia particular: confrontar efetivamente as mais avançadas e mais vivas tentativas da arte de cada país apresentando-a com suas intenções e orientações mais recentes. Esta demonstração aparece tanto mais evidente e justificada porque acompanhada do testemunho de grandes artistas cujas atividades se divulga e que, para seus seguidores, assumem não somente o papel de mestres e exemplos, mas também de camaradas” (ALAMBERT, F. e CANHÊTE, 2004: 67).

²³⁶ “Esta Bienal será realizada, e isso Matarazzo Sobrinho já garantiu. Agora, sobre as próximas, tudo é muito obscuro. Cada Bienal fica mais ou menos de 4 a 5 mil contos. Na situação atual, isso é impraticável para o Museu” (Restrição das atividades do M.A.M. de S. Paulo. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 23 mar. 1955).

financeira do evento – e não apenas “ajudasse” com serviços ou repasses insuficientes e não regulamentados, tal como afirmado no Catálogo 30 da Bienal:

É chegada a hora de capacitar-nos de que, em algo muito menos aleatório e muito mais significativo do que o esporte profissional, encontramos oportunidade de fazer-nos conhecidos e respeitados lá fora. Assim, também, já não se trata de pedir aos poderes públicos a dignificação das cerimônias inaugurais, nem alguma eventual e sempre mal efetivada subvenção, que tais dádivas não são mais do que o devido a uma organização que conseguiu algo muito acima das possibilidades normais de qualquer administração (...). Devemos, agora, capacitar-nos de que a ação oficial deve penetrar – sem, contudo, tentar o seu domínio, que seria o mesmo que desnatura-la – essa realização, pois não poderá mostrar-se indiferente, nem fugir a um paralelismo de iniciativa que, seguramente, lhe dará segura participação nos feitos de uma manifestação que, sem exagero, nos coloca na vanguarda do mundo.²³⁷

A Prefeitura responde a essa demanda aprovando uma lei (Lei Municipal nº 4818) que destinava à Bienal – e não ao MAM-SP, como havia sido feito antes – a importância de Cr\$ 6 milhões para cada edição²³⁸. No entanto, disputas estéticas que tensionavam a produção artística no Brasil opondo, de um lado, a arte tradicional das Academias de Belas Artes representada pela Associação Paulista de Belas Artes (A.P.B.A.) e, de outro, a arte moderna que, mesmo que mais recente no cenário artístico, conseguia paulatinamente se firmar como a arte legítima – sobretudo com as recém criadas instituições artísticas – são apontadas por Pereira (2016: 48) como a causa para o pagamento incompleto desse montante que a Prefeitura deveria, por lei, destinar à 4ª Bienal²³⁹. Notamos, com isso, que por mais que a Bienal conseguisse mobilizar o Estado a seu favor, ela ainda enfrentava resistências, algumas das quais advindas dos próprios agentes artísticos. Ainda nesse sentido, nota-se que outro *front* de batalha entre artistas modernos foi travado na Bienal, ou melhor, entre aqueles artistas já renomados que ou não quiseram se submeter ao processo de seleção – já que artistas convidados deixaram de ser uma prática da Bienal –, ou foram recusados pelo Júri de Seleção e, de outro lado, uma nova geração de artistas que começava a ganhar relevância e colocar em risco a hegemonia dos modernos advindos da Semana de 22. Essas relações de proximidade e distância, que geram tensões e até mesmo lutas, são o fermento que dá corpo a um campo de

²³⁷ MACHADO, L. G. In: Catálogo 30 x Bienal, 2013: 88-89.

²³⁸ Este valor atualizado para fevereiro de 2018 equivale R\$ 3.030.914,97. No anexo 3 o leitor encontra uma tabela de gastos da Bienal de São Paulo; no Anexo 4 uma tabela histórica da legislação que versou sobre ela.

²³⁹ Foram pagos pouco mais de Cr\$ 4 milhões pela Prefeitura em uma mostra cujo custo total foi de Cr\$ 14 milhões.

produção social; quanto maior o volume de envolvidos e mais intensificadas as disputas, mais consolidado está um campo.

Dentre os diversos grupos que compunham a nova geração de artistas brasileiros estavam os concretos. Este movimento surge no início dos anos 1950 e se torna importante para nossa pesquisa porque representa uma nova posição da arte moderna brasileira no cenário internacional, sendo considerado por Pedrosa “o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos internacionais então predominantes” (PEDROSA, 2015: 186). Ademais, uma vez que a linguagem da arte concreta não se forja a partir da nação, ao contrário, ela ignora a nacionalidade, essa não identificação do que há de brasileiro (ou latino-americano) na arte concreta torna a obra de arte indistinta e cria empecilhos para a transposição de hierarquias político-econômicas em hierarquias artísticas:

“Se isolarmos os pintores brasileiros da Bienal e os colocarmos em boas condições técnicas de apresentação, ao lado dos pintores internacionais, o confronto nada terá de desfavorável a nós”. Esse julgamento afirmativo partiu de Mário Pedrosa. (...) De fato com todos os seus problemas, a IV Bienal marcou um momento de euforia com a arte concreta brasileira, que na visão do crítico não só nos colocava em pé de igualdade com a arte internacional do momento, mas permitia que ratificássemos a visão frequentemente anacrônica e particularista da própria crítica de arte europeia. Era isso que nos facultava as obras de Dacosta, Lygia Clark, Ivan Serpa, Mavignier ou Volpi. (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 73)

O reconhecimento institucional da arte concreta, contudo, não se deu de imediato, o que pode ser comprovado observando a premiação da 4ª Bienal que, com exceção de Lygia Clark, que recebe o prêmio aquisição – considerado um prêmio de menor destaque dentre os prêmios nacionais – , não elegeu nenhum artista concreto. Se considerarmos a importância que hoje a historiografia e o campo da arte atribuem a essa manifestação artística, torna-se necessário perguntar por que razão a Bienal de São Paulo não cumpriu, nesse momento histórico, o seu papel fundamental, isto é, o de legitimar a inovação na arte nacional.²⁴⁰ Pedrosa

²⁴⁰ Lygia Clark é premiada na 6ª Bienal, na qual o Diretor Artístico era Mário Pedrosa. No entanto, a arte concreta encontra dificuldades para adentrar à Bienal nos anos 1960 como prova a performance cancelada dos Parangolés de Oiticica em 1965. Se na época a arte concreta não recebeu da Bienal o lugar de destaque, hoje em dia ela é eleita pela instituição e reconhecida internacionalmente como a arte representativa do fim dos anos 1950 e dos 1960 no Brasil. Uma prova disso é a exposição do Tate Modern (2017-2020) intitulada *A view from São Paulo: abstraction and society*, que traz artistas neoconcretos como Sérgio Camargo, Lygia Pape, Lygia Clark e Oiticica. O discurso curatorial enfatiza o incentivo da Bienal de São Paulo a estes artistas: “This room looks at abstract works from different moments in the twentieth century which reflect the aspiration to invent a new society. With a focus on artists associated with the São Paulo Biennial, it includes work by Latin American artists who emerged in the 1950s, as well as European artists from the first half of the twentieth century. (Cf:

responderia argumentando que a arte concreta representa uma afronta às relações de dependência da arte latino-americana em relação à arte europeia e estadunidense, não apenas pela autonomização discursiva a que seus artistas chegaram em relação às linguagens das vanguardas no início do século, mas também porque modificaram a imagem da arte brasileira no exterior, retirando dela o traço do nacional ao propor uma estética universal trazida pela abstração geométrica.²⁴¹

Segundo Pedrosa, essa implicância revela o desgosto dos críticos europeus e norte-americanos como desejo dos brasileiros e latino-americanos de se libertarem das tradicionais influências europeias e buscarem, no internacionalismo da pesquisa das formas concretas, uma linguagem que fugisse justamente da estereotipia da maneira com que o primeiro mundo vê o “terceiro”. (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 74)

O sujeito a quem implicitamente se refere Pedrosa nessa citação é Alfred Barr, diretor do MoMa e um dos agentes com mais poder nas disputas sobre arte moderna. Mas não apenas ele se mostrava avesso ao conforto com o qual a Bienal parecia receber as manifestações artísticas que afrontavam as relações de poder estabelecidas. “A despeito dos cacoetes novos-ricos de Ciccillo Matarazzo ou de Yolanda Penteadó e das bênçãos de Rockefeller ou do MoMa, mas efetivamente por causa dos caminhos trilhados pelos críticos e intelectuais ligados ao MAM-SP” (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 92), a visão segundo a qual a Bienal, no fim dos anos 1950, era um berço da cultura de esquerda foi bastante difundida e causou retrações na direção da instituição, que levaram a instituição a tomar posições contrárias à afirmação da autonomia artística. Com isso, a questão passa a ser porque a Bienal cedeu às pressões políticas e econômicas que contrariam a produção de um campo artístico? Seria este um sintoma de um espaço de produção que não havia ainda adquirido condições de se autonomizar e, por isso, tinha pouco poder para ir além de reconhecer o já reconhecido e impor uma nova estética?

Apesar disso, a partir da 4ª Bienal já é possível notar com mais nitidez que a dinâmica da produção artística no Brasil passa a se mover cada vez mais no

<https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/artist-and-society/view-sao-paulo-abstraction-and-society>).

²⁴¹ Pedrosa narra um caso interessante ocorrido em 1959 em Viena, pois ele nos permite compreender a imagem da arte brasileira – e do país – que circulava no exterior: “um crítico estrangeiro austríaco, Jorge Lampe, em face de uma exposição brasileira itinerante apresentada em Viena, em 1959, estranhou, como todos os demais da confraria, a predominância do abstracionismo geométrico na mostra. Esta estranheza avultava tanto mais que procedia a mostra de um país dos trópicos, indesevolvido, o qual, segundo os preconceitos cultivados nos países do hemisfério norte, deveriam ter uma arte toda entregue a exuberâncias temperamentais e ao infalível exotismo” (PEDROSA, 2015: 187-188)

sentido de um campo, ou seja, se a disputa pela legitimidade artística opõe ortodoxos e heterodoxos, estes se definem cada vez menos substancialmente e mais relacionalmente. Dito de outro modo, até os anos quarenta, a disputa pelo gosto legítimo em arte no Brasil opunha acadêmicos e modernos, sendo que aos primeiros era atribuída a posição ortodoxa, pois detinham as instituições capazes de produzir legitimamente o gosto artístico, e aos segundos reservava-se a posição de heterodoxos, que se esforçava para definir um novo gosto estético. Com as transformações paulatinas das condições materiais de produção e apreciação artística que tiveram nas instituições de arte e, sobretudo, na Bienal, seu principal combustível, não apenas a arte moderna no Brasil deixa de ocupar a posição dominada, como também surgem novas disputas no discurso do moderno, que recolocam a relação entre ortodoxia e heterodoxia sob outros paradigmas: figurativos e abstratos, abstratos de diversas tendências, dentre as quais os concretos. Com isso, as práticas artísticas passam a ser definidas como dominantes ou dominadas, ortodoxas ou heterodoxas, dependendo do que é posto em relação e da correlação de forças que se atualiza em cada disputa.

Devemos perceber que essa mudança na lógica das relações artísticas tem como efeito necessário a implementação de uma linguagem cada vez mais hermética, de modo que o domínio dos códigos que definem a legitimidade artística tende a ser menos evidentes para os agentes não iniciados. Se, por um lado, à arte será atribuída a propriedade de distinção social e, conseqüentemente, de poder, por outro, as instituições artísticas terão papel importante na interiorização desses códigos através de práticas pedagógicas mais ou menos diretas – que vão desde as visitas guiadas, passando pela expografia, até o modo do corpo dos agentes se mover no espaço artístico.²⁴² Estamos diante de um processo por meio do qual a arte passa a se afirmar como um espaço relativamente autônomo, produtor de uma história e de uma linguagem (verbal e corporal) próprias, que estruturam a visão de mundo dos agentes e têm a potência de converter o gosto legitimado nesse espaço em uma espécie de capital que é mobilizado em estratégias de distinção e acúmulo de poder.

²⁴² A tese de José Minerini Neto intitulada *Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: dos cursos do MAM ao Educativo Permanente* (2014) mostra as mudanças na posição primeiramente do MAM-SP e depois da Bienal em relação ao seu papel educacional.

É significativo notar que no fim dos anos 1950 há uma *décalage* temporal entre as propostas estéticas que apareciam nas bienais e demandavam um campo de produção autonomizado, e o estado da política cultural nacional, que não respondia econômica e juridicamente a essa transformação. A produção das bienais – mesmo depois de quase uma década em que as exposições repercutiram para além dos debates artísticos, fazendo convergir Estados e classes dominantes – têm que, a cada edição, batalhar sua existência, justificando a sua importância e a necessidade de suporte econômico, seja ele público ou privado. Essa ausência de estabilidade, no lugar de despotencializar a bienal, acaba reforçando seu poder, pois obriga a instituição a manter um trabalho constante de convencimento, tanto na mídia quanto diante dos seus apoiadores mais instáveis, i.e., o campo econômico e o Estado. Deste modo, a produção das bienais, mesmo nos anos em que não havia exposições, pôde manter-se nos debates públicos e, ao se tornar uma questão não apenas artística e direcionada a uma parcela já convertida da população, se tornou uma produção cultural de interesse público e nacional.

Observamos que, na Bienal – assim como, por hipótese, em outras produções geridas pela economia simbólica –, as tomadas de posição resultam em efeitos diversos e, em alguns casos, contraditórios e até mesmo imprevistos do ponto de vista da intenção inicial. Se o movimento do MAM-SP nos anos 1950 de dar centralidade à Bienal através da destinação de grande parte dos escassos recursos econômicos e dos seus esforços políticos para a manutenção do evento garantiu sua permanência no tempo e que fosse ela, a Bienal, o palco das transformações estéticas e operacionais do campo da arte, essa postura também engendrou a mingua do MAM-SP quando a Bienal se separa dele e direcionou o alinhamento da mostra periódica com agentes e lógicas de funcionamento alheios ao campo da arte.

O período que podemos compreender como de *transição* entre a condição original da Bienal e aquela que ela apresentará ao longo dos anos 1960 e 1970 inicia-se na última edição da década de 1950. Na 5ª Bienal, duas posturas abrem caminho para uma nova fase da exposição: (i) do ponto de vista da administração interna, o MAM-SP reestrutura seu estatuto criando o Conselho Administrativo que, nos anos 1960, sob outros nomes, ocupará o lugar do diretor

artístico na Bienal²⁴³ e, além disso, a Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo passa a se chamar apenas de Bienal de São Paulo,²⁴⁴ o que já indica a futura cisão entre as duas instituições; (ii) já do ponto de vista da relação da instituição com o espaço social e com os poderes vigentes, a Bienal segue visando uma aproximação estratégica com os Governos a fim de assegurar o investimento econômico – uma vez que a exposição não conseguia mais se sustentar sem recursos públicos²⁴⁵ –, aumenta substancialmente a quantidade de agentes do Estado que compunham a Comissão de Honra da Bienal, passando a incluir “todos os representantes de cargos públicos, desde o presidente até o prefeito de São Paulo, passando pelo vice-presidente da república, todos os embaixadores e uma infinidade de secretários estaduais e municipais” (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 82).

Do ponto de vista econômico, estas estratégias podem não ter sido suficiente para assegurar a sobrevivência financeira das futuras exposições, pois dos Cr\$ 30 milhões que a 5ª Bienal custou, apenas Cr\$ 15 advieram do poder público. Contudo, outras ações políticas necessárias ao campo da arte foram instauradas como, por exemplo, mudanças legislativas na importação e exportação de arte, que passam a poder circular sem cobertura cambial, conforme determinação da Superintendência da Moeda e do Crédito (SUMOC). Esta determinação aplicava-se tanto às obras de arte nacionais quanto àquelas internacionais destinadas a exposições públicas. O efeito sobre as bienais é direto: uma vez que parte do caixa das mostras advinha da venda das obras expostas – sobre as quais a instituição recebia 10% do valor total –, a ausência de tarifa cambial estimulava a venda e,

²⁴³ O poder até então atribuído ao Diretor Artístico, isto é, o poder de tomar as decisões de caráter artístico, será distribuído entre agentes que, nos anos sessenta, farão parte do que será chamado primeiramente de Assessoria de Artes Plásticas (1963-1967), depois de Comissão Técnica de Arte (1969-1973) e, por fim de Conselho de Arte e Cultura (1975-1979). Neste caso – assim como nos ensina Maquiavel sobre o domínio de um território – a divisão resulta no enfraquecimento do poder desses agentes e, conseqüentemente, na diminuição da autonomia dos critérios artísticos para a produção das bienais.

²⁴⁴ Entre 1977 e 1996, a mostra passa a ser chamada de Bienal Internacional de São Paulo. O termo “internacional” foi acrescido ao nome da mostra paulista em todas as edições do período com exceção a 16ª Bienal (1981) e a 17ª Bienal (1983), ambas com curadoria de Walter Zanini que mantiveram o nome Bienal de São Paulo. Parece-nos que a inserção da palavra “internacional” para qualificar o evento faz parte de uma estratégia que busca, ao afirmar a presença de arte e artistas internacionais, combater a desvalorização internacional que a Bienal de São Paulo viveu desde seu alinhamento com o Estado ditatorial.

²⁴⁵ Em carta de Ciccillo Matarazzo ao então governador Carlos Alberto Alves de Carvalho Pinto em 5 de março de 1960, ele diz que “o Museu atravessa situação difícil, com excesso de despesas acumuladas das várias Bienais. Além disso, necessita ele, para programar suas atividades, estar seguro daquilo que pode obter, daquilo que pode merecer, daquilo com o que pode contar” (PEREIRA, 2016: 51). Segundo Pereira, as dívidas somavam US\$ 115 mil (PEREIRA, 2016: 50).

consequentemente, tendia a aumentar a arrecadação. Indiretamente, essa medida estimula a formação de coleções de arte no país e a exportação de nossos artistas (o que valoriza a arte nacional) e, mais ainda, é possivelmente um dos fatores que corroborou o surgimento de diversas galerias nos anos 1960, principalmente na cidade de São Paulo e do Rio de Janeiro (BUENO, 2005: 389)²⁴⁶.

O prenúncio das transformações que viriam a estremecer as bases da Bienal (mas também do campo da arte) nas duas décadas seguintes já se fazia sentir neste momento histórico. Foi nesse clima – em que os antagonismos necessariamente emergem – que, em outubro de 1961, é inaugurada a 6ª Bienal de Arte de São Paulo e a última a ser organizada pelo MAM-SP. Em um dos lados da tensão está a eleição de Mário Pedrosa como Diretor Artístico desta edição, que soa como o golpe derradeiro do campo da arte a fim de demonstrar a importância de que as decisões artísticas sejam autônomas. Pedrosa, traz para a exposição pela primeira vez países do leste europeu como Hungria, Bulgária e Romênia e a URSS e os novos Estados independentes Africanos, ampliando as relações artísticas e políticas na (e através da) Bienal. Em sentido similar caminha a proposta histórica e educativa dessa edição, que trouxe obras do período missionário jesuíta (Paraguai), afrescos medievais bizantinos (Iugoslávia), a história da caligrafia japonesa (Japão), arte aborígine (Austrália) e reproduções de afrescos de Ajanta (Índia).²⁴⁷ Ainda que o aspecto pedagógico dessa edição tenha gerado críticas no meio artístico, foi ele uma estratégia não apenas de calar aqueles que acusavam a Bienal de se manter com dinheiro público e, apesar disso, apresentar uma linguagem artística direcionada

²⁴⁶ Desde 1957, as obras de arte eram isentas de taxa aduaneira, sendo tarifadas apenas no controle cambial; no entanto essa medida não era suficiente para estimular o comércio de obras estrangeiras no Brasil, pois “enquanto em outros países já havia uma legislação voltada para o incentivo a essas compras – portanto enriquecendo o patrimônio nacional – no Brasil as normas oneravam de tal forma o comprador que se tornava praticamente impossível a compra de obras de arte do exterior” (PEREIRA, 2014: 52). Com a determinação da SUMOC, o comércio aumenta significativamente, pois se torna atrativo trazer obras de delegações estrangeiras para exposições como a Bienal, porque “abolido o controle cambial e não havendo obrigação do retorno total das obras recebidas no país para a exposição, passa a haver maior possibilidade de venda dessas obras no Brasil” (PEREIRA, 2014: 52).

²⁴⁷ “O Paraguai compareceu com sessenta esculturas do ‘regime teocrático-paternalista dos jesuítas’, feitas entre 1610 e 1667, sob organização do grande gravador brasileiro Lívio Abramo, que viveu grande parte da sua vida, até sua morte recente, no país. A Iugoslávia trouxe vinte reproduções de afrescos medievais de estilo bizantino, dos séculos XII ao XV. A Austrália teve exposição de arte aborígine. O Japão apresentou uma exposição sobre a história de sua caligrafia. Amarante comenta que a obra mais antiga da exposição, do século VIII, possuía ainda traços de caracteres chineses. Ainda nessa linha do ‘museológico’ estava a delegação da Índia, com reproduções de afrescos e fotografias do santuário de Ajanta, conjunto de 29 cavernas que serviam aos budistas nos séculos II a.C. a VII d.C.” (ALAMBERT & CANHETE, 2004: 84).

apenas aos iniciados, mas, principalmente, uma afirmação material e pública da importância da Bienal como evento cultural no país diante da ausência de políticas culturais que suprissem esse vácuo na formação da nação.²⁴⁸ Com Ferreira Gullar no Júri de Premiação,²⁴⁹ outro recado sobre a autonomia da arte foi dado através da premiação de Iberê Camargo (pintura) e, sobretudo, de Lygia Clark (escultura) com *Os Bichos*, obra que rompia a relação de distanciamento e sacralização entre o público e a arte, característico do modo de exibição europeu.²⁵⁰ De acordo com Pedrosa:

Esse prêmio representa uma ruptura com os cânones tradicionais da arte moderna. Ela traz à apreciação internacional a invenção revolucionária dos “bichos”, ou uma construção de planos articulados no espaço por dobradiças e que se armam e se combinam pela ação do espectador. Este passa a participar por assim dizer da obra, e a fazê-la e a desfazê-la dentro das combinações possíveis. Com isso, ela [a arte moderna] abria caminho, por suas implicações, a uma das tendências decisivas entre as modalidades inúmeras que vieram após o tachismo e o informal, ou precisamente, a que nega a contemplação da obra de arte como essencial ao completar do ato

²⁴⁸ Dentre os críticos de arte que contrapunham-se ao caráter histórico da Bienal estava Aracy Amaral. A posição de Amaral é interessante porque ataca não apenas a Bienal, mas a postura do Governo em relação às exposições de arte públicas, evidenciando o estado do campo da arte nacional no momento. Ao contrário de Leonor Amarante que simplesmente acusa como excessivo o “caráter histórico e museológico” da 6ª Bienal (AMARANTE, 1989: 108), Amaral nos faz notar que essa proposta de Pedrosa é um sintoma da carência de investimento e projeto público em arte. Sem o Estado ocupando a posição pedagógica necessária à formação de um público apreciador de arte, cabia a um museu de arte moderna como o MAM-SP ocupar suas salas com exposições educativas, transferindo para si o que deveriam ser obrigação do Estado: “O Ministério da Educação e Cultura faz muito pouco – ou nada – para trazer ao nosso País exposições de qualquer ramo da arte ou da cultura. Até hoje, praticamente tem cabido exclusivamente ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, através de suas Bienais, a iniciativa de estabelecer intercâmbio com os movimentos culturais de outras nações (cinema, teatro, artes plásticas). E parece que há um conformismo por parte de nossas autoridades encarregadas da cultura (...) O MAM de S. Paulo tem contatos constantes com adidos culturais dos outros países, em virtude da Bienal, sendo bem duvidoso que as autoridades governamentais tenham alguma vez procurado alguma embaixada para consultar sobre a possibilidade da vinda de exposições de arte ao Brasil. (...) portanto, o MAM de S. Paulo já faz muito. Se o governo patrocinasse (e não é essa sua função mínima?) tais mostras retrospectivas e históricas, a Bienal poderia ser, realmente, uma vitrina sempre atual do que os artistas de todo o mundo fazem em todos os ramos das artes plásticas em nossos dias” (AMARAL, 1983: 109-10).

²⁴⁹ Além de Gullar e Pedrosa, estavam também presentes no Júri de Premiação nacional Quirino Campofiorito, Bruno Giorgio, Nelson Coelho, José Geraldo Vieira, Lourival Gomes Machado.

²⁵⁰ A premiação de Lygia Clark é carregada de significado. Primeiramente, ela representa a autonomização da linguagem alcançada pelos artistas brasileiros, os quais, no lugar de afirmarem a particularidade (ou o exotismo) do nacional, produzem um discurso universal. Ademais, esse grau de autonomia deve muito às bienais dos anos 1950, que cultivaram e ampliaram o repertório dos nossos artistas com o que se fazia de mais radical e inovador na arte internacional. Por fim, a premiação de Clark repete a de Max Bill na 1ª Bienal, fechando um ciclo histórico da Bienal: “Cumpre ressaltar, ainda, que esse prêmio se insere em um complexo histórico iniciado com a própria criação da Bienal de São Paulo. Foi também nesta Bienal que, em 1951, a crítica internacional premiava Max Bill, antecipando-se aos juízos dos grandes certames europeus. A Premiação de Max Bill não se harmonizava, àquela época, com a lógica aparente das premiações internacionais, do mesmo modo que a de Lygia Clark agora. É tanto mais interessante esse fato, se se observa que a artista brasileira agora premiada apresenta ao público e à crítica uma obra que é consequência lógica de um movimento precipitado no Brasil pela premiação de Max Bill” (GULLAR, 2013: 96)

do gozo estético. E assim negando, nega a sacrossanta intocabilidade da obra de arte. (PEDROSA, 2015: 492-493)

Tudo se passa como se Pedrosa ao conceber essa Bienal propusesse uma reflexão visual sobre *o que* conhecemos de arte no Brasil – isto é, a condição atual do campo artístico – e *o porquê* de ser este e não outro o conhecimento que possuímos, colocando em questão as relações de poder que constituem nossa apreciação estética. Vista por outro ângulo, foi também essa a exposição que demonstrou a qualidade do poder da economia simbólica, seja no sentido de estabelecer relações entre Estados (lembrando que estávamos diante da Guerra Fria e das guerras de descolonização na África), seja no sentido atuar na educação cultural da população ou, ainda, de ampliar nossos horizontes sobre o que conhecemos. Esses dois movimentos – de balanço histórico e de capacidade de expansão – fazem da 6ª Bienal uma edição que demonstra o grau de autonomia adquirido pela Bienal e a potência do campo da arte nacional.

Em contrapartida, o polo antagônico que tensionava no sentido contrário à autonomização dos critérios artísticos, isto é, o poder público, aumenta o valor da verba repassada para a 6ª Bienal. Se compararmos à edição anterior, os Cr\$ 36 milhões pagos pelos Governo Federal, Estadual e pela Prefeitura são mais do que o dobro da quantia destinada à 5ª Bienal. Mesmo que o valor total dessa exposição tenha custado muito mais (Cr\$ 60 milhões) e que as dívidas se acumulassem no MAM-SP, quando olhamos o repasse parece-nos que a estratégia de aproximação com o Estado surtia efeitos positivos. Porém, outra vez, mais que o dinheiro, a principal ação do Estado a favor da Bienal foi o suporte jurídico – neste caso, uma operação decisiva para o futuro da Bienal.

Em julho de 1961, Jânio Quadros autoriza Mário Pedrosa – então Secretário do Conselho Nacional de Cultura – , a redigir um projeto de lei a fim de transformar a Bienal de São Paulo em uma instituição autônoma, ou seja, desvinculada do MAM-SP. Pedrosa procurou estabelecer condições jurídicas para que a Bienal pudesse captar recursos privados, valendo-se de leis de incentivo fiscal, e não mais depender apenas da boa vontade (mecenato) da burguesia nacional.²⁵¹ No caso do MAM-SP, a intenção era transformá-lo em uma economia mista: o museu

²⁵¹ Almeida, biógrafo de Ciccillo Matarazzo, diz que “para Ciccillo alegravam-se os horizontes e planos de realização, enquanto folgavam os seus bolsos, cansados de se abrir para o suporte de seus ideais”. (ALMEIDA, 1976: 62).

seria mantido pelo Estado e por iniciativas particulares. Em maio de 1962, a separação é concretizada juridicamente; no entanto, diferentemente do que Pedrosa imaginava, não apenas os caixas das instituições foram separados, mas também a Bienal tornou-se uma Fundação de caráter privado e o MAM-SP, no lugar de se tornar uma economia mista (público-privado), continuou como sociedade civil.²⁵² Além disso, foi determinado que o MAM-SP deveria transferir os convênios que tinha com o governo para a Fundação Bienal – como, por exemplo, as anteriormente mencionadas Lei 4818 e a subvenção da Lei 3812, que asseguravam verbas anuais ao museu –, de modo que este ficou apenas com a mensalidade de seus sócios. Sem conseguir chamar para si um novo mecenas, o MAM-SP minguou e, em 1963, Ciccillo Matarazzo decide em assembleia pela extinção do museu.²⁵³ O desfecho revolta Pedrosa, que diz que não se fecha ou suprime museus como não se fecha ou suprime escolas e teatros, “pois museu não é loja ou botequim”. Por mais justa que seja a indignação de Pedrosa, é preciso, por outro lado, reconhecer que não se mantém um museu sem um campo artístico autônomo, de modo que a entrada de capital econômico – advindo seja da classe econômica dominante, do Estado ou, ainda, como vemos nos dias atuais, dos dois – não tenha efeitos imperativos sobre as decisões artísticas.²⁵⁴

A separação da Bienal e o anúncio do provável fim do MAM-SP impuseram como incontornável o debate sobre o que fazer com o espólio do museu. A decisão, ainda que tomada em assembleia entre os sócios do museu, tem semblante autocrático: as obras da coleção do MAM-SP seriam transferidas para a

²⁵² Pedrosa afirma em conferência realizada em maio de 1963 que “a minha ideia era que a Fundação Bienal fosse um organismo não executivo, constituído apenas de uma comissão para administrar os fundos. Através de um convênio com o nosso Museu de Arte Moderna, a Fundação Bienal lhe entregaria a tarefa, que já vinha sendo sua, de preparar e organizar as bienais paulistas” (PEDROSA, 1995: 303)

²⁵³ O MAM-SP não chegou de fato a ser extinto. Ele continuou a existir e ser usado como meio para repassar verbas para a Bienal. Além disso, Maia Neto (2004: 35) argumenta que, devido à importância do Museu e ao peso que havia nos projetos nacionais, a tentativa de dissolução não se concretizou. Foi criada uma comissão para a reestruturação do MAM-SP que tinha na liderança Armando Oscar Pedroso d’Horta, o que garantiu sobrevivência, mas não reanimou o museu. Pedrosa foi eleito para a direção do Museu, mas diante da conjuntura que antecede o golpe militar as posições políticas de Pedrosa fizeram com que seu nome fosse rejeitado.

²⁵⁴ Sobre esse momento, Zanini se recorda que a classe dominante não reconhecia a relevância de investir capital em empreitadas artísticas: “os empresários geralmente tinham pouco interesse pelo Museu de Arte Moderna. Raros deles tinham comprometimento mais efetivo de contribuir para o museu. A Bienal se tornou uma Fundação e o museu estava em crise” (BALDINI et al., 2018: 312).

USP,²⁵⁵ onde, um ano depois, em abril de 1963, seria inaugurado o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP).²⁵⁶ Este acontecimento nos evidencia os efeitos decorrentes da administração caseira que vigorou no MAM-SP desde sua criação, principalmente a indivisibilidade entre o que era considerado propriedade do MAM-SP e o que era propriedade de Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado, mas estava consignado no museu. A questão se dá, como narra Zanini, porque “Ciccillo resolveu doar as obras dele e as da esposa, Yolanda Penteado” (BALDINI et al., 2018: 312).²⁵⁷ Contudo, como argumenta Ana Magalhães (2015), parte das obras que foram destinadas ao MAC-USP não poderiam ser doadas, pois muitas pertenciam ao MAM-SP e não a Yolanda e Ciccillo. As obras do MAM-SP, de acordo com seu estatuto, só poderiam ser doadas no caso da instituição ser dissolvida, o que foi proclamado por Ciccillo Matarazzo em assembleia, mas jamais aconteceu de fato. Assim, a assembleia que repassou as obras do MAM-SP para a USP o fez sob sérias suspeitas de irregularidade. Porém, devido à ausência de maior organização e autonomia da produção artística no país, as críticas e reivindicações que emergiram dos profissionais da área não tiveram força de coação suficiente para modificar o cenário. Diante da doação de um acervo inteiro para a construção de um futuro museu, a USP retribuiu simbolicamente ao homenagear Yolanda com o diploma de benemerência e

²⁵⁵ Transferir as obras do MAM-SP para a USP, que tinha como reitor Gama e Silva, mais tarde redator do AI-5, foi considerado dar o controle do maior acervo de arte moderna do país para um Estado que já apresentava sinais, menos na política cultural, de conservadorismo. Neto (2004) mostra que aqueles que não compreendiam as tomadas de posição de Ciccillo Matarazzo precisavam rever a teoria sobre a qual amparavam a suas expectativas de comportamento das classes dominantes e do Estado: “muitos consideraram o ato insensato, não dando conta que a teoria precisava ser revisada por força mesmo dos acontecimentos. Um dos maiores conjuntos de arte moderna do país, o acervo do MAM, passou a ter controle estatal, transformando-se em outra máquina produtora de discurso da modernidade, o MAC-USP, agora sob tutela do estado autoritário”.

²⁵⁶ Como muitos sabem, as separações não se reduzem à assinatura de papéis, de modo que desvincular ambas as instituições (os bens e os agentes envolvidos) foi um processo longo cheio de obstáculos que, segundo os dados do Arquivo Bial, perdura até o fim dos anos 1970, quando ocorre a transferência das últimas obras do MAM-SP para o MAC-USP. Essa transferência ocorreu em três momentos: o primeiro, em setembro de 1962, quando foram doadas 469 obras de artistas nacionais e internacionais; esta coleção ficou conhecida como Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho. Em seguida, em 1976, as 19 obras doadas foram chamadas de Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado. Por fim, (s/data), foram doadas 1243 obras na coleção que foi chamada de Coleção MAM-SP feita com base na decisão da assembleia geral extraordinária dos sócios do MAM-SP. É interessante notar que, sem haver lugar na USP para guardar, as obras transferidas ao MAC-USP ficam guardadas no Ibirapuera. Na luta do MAM-SP para sobreviver, em 1969, ele ganha sede definitiva no Parque Ibirapuera. Ironicamente, justamente onde se localizavam a Fundação Bial e o MAC-USP, de modo que as três instituições compartilhavam o mesmo espaço.

²⁵⁷ Além do problema sobre a propriedade jurídica das obras, Zanini menciona o quanto estavam elas em condições precárias de organização: “Que obras vão passar? Elas estavam todas espalhadas pelo prédio atual da Bial. As do [Alexandre] Calder, por exemplo. Tinha que fazer o relatório, obra por obra. Eu me lembro que me deu muito trabalho” (BALDINI, 2018: 312-13).

Ciccillo Matarazzo com o título de Doutor Honoris Causa.²⁵⁸ O modo como os acontecimentos se encadeiam deixa claro que o *desinteresse* do mecenas só é *desinteressado* no sentido que nos coloca Bourdieu, isto é, Ciccillo Matarazzo possui um *habitus* alinhado à lógica de funcionamento das economias simbólicas que, ao menos no que temos visto em relação à arte, não estava devidamente implementada no Brasil. Essa lógica inviabiliza, mas não exclui o interesse. Com isso, não acusamos o mecenas de cinismo, mas também não deixamos de notar que suas práticas aparentemente “gratuitas” e conscientemente percebidas como “amor pela arte” portam possibilidades objetivas de lucro e ascensão no espaço social.²⁵⁹ Esta afirmação se sustenta quando distinguimos a seguinte sequência de acontecimentos: depois de decidir pela instituição que lhe renderia maior projeção, Ciccillo Matarazzo assume como sua propriedade todo acervo do MAM-SP – incluindo as obras advindas de doações como, por exemplo, as presenteadas por Rockefeller em 1946 ou aquelas que ganharam Prêmio Aquisição nas bienais dos anos 1950 – , e, por isso, é ele, e não o MAM-SP, que é homenageado com capital acadêmico de elevada importância pela transferência das obras para a USP; a Fundação Bienal mantém Ciccillo Matarazzo como Presidente vitalício e mantém, com isso, a projeção nacional e internacional do seu nome. Além disso, o mecenas ganha legitimidade suficiente para se lançar em outra empreitada: entra no campo da política na disputa pela prefeitura de Ubatuba.

Assim, depois da separação, Ciccillo Matarazzo concentra e acumula ainda mais poder. Na Fundação, enquanto ele se mantém no posto de Presidente, o cargo de Diretor Artístico é destituído e, no seu lugar, são criadas comissões – geralmente com mais de cinco pessoas – que assumiam as decisões artísticas.

²⁵⁸ A historiadora comenta que esses trâmites são difíceis de comprovar pois falta documentação sobre a proveniência das obras, pois o MAM-SP teve, nos seus primeiros anos, uma administração caseira.

²⁵⁹ Em uma carta cujo autor não é identificado, mas o destinatário é Everaldo Dayrell de Lima, então Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, é debatido o investimento econômico e pessoal de Ciccillo Matarazzo na Bienal: “as despesas do certame, até hoje, sempre superaram a receita prevista, levando em todas as Bienais o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, pessoalmente, a cobrir o inevitável “déficit”. Isso, sem levar em conta que o Sr. Matarazzo antecipava ainda o valor das verbas governamentais, cujos recebimentos estavam condicionados às irremovíveis dificuldades burocráticas. Cumpre-nos acentuar que muitas dessas dotações jamais foram recebidas. Não ficou somente no apoio financeiro, no apoio moral e no esforço pessoal as contribuições do Sr. Matarazzo para a Bienal. Foi além. Sua organização industrial, sua empresa transportadora, seus depósitos e armazéns – em regime de trabalho extraordinário – foram mobilizados para o desembaraço e retirada da Alfândega do Rio e Santos, das obras destinadas a mostra, acondicionando-as e transportando-as até o local da exposição. Isso durante 14 anos, sem qualquer ônus ou encargo para a Fundação”.

Apesar de Ciccillo Matarazzo não tomar para si, ao menos formalmente, a responsabilidade artística das futuras bienais, a nova estrutura da Fundação, marcada pela distribuição do poder artístico, pela cisão com um museu que lhe transferia legitimidade e pela condição privada da instituição, favorecia a ausência de enfrentamentos aos mecenas e a diminuição de poder do campo da arte sobre as bienais. Os agentes que compuseram as comissões artísticas dos anos 1960 e 1970 não detiveram a mesma legitimidade que os antigos diretores artísticos e, por isso, não tinham condições de abrir, como fizeram os primeiros, os flancos do campo da arte para tornar as bienais espaços de confronto do público, com as inovações artísticas mais radicais. Como o financiamento das bienais agora poderia ser dividido com o Estado e com os homens de negócio, que pouco questionam a execução da mostra, Ciccillo Matarazzo não encontrava tantos opositores dentro da instituição. Porém, quando se trata de economia simbólica, é preciso ter cuidado ao pesar demasiadamente o capital econômico e político, deixando de lado aquilo que lhe confere legitimidade. Sendo assim, essa nova estrutura da Fundação apresentava sérios riscos ao capital artístico acumulado pelas bienais paulistas ao longo dos seus primeiros anos de existência. Como veremos, a Bienal sobrevive – todavia, não sem perdas.

3. A Bienal na Ditadura

A Bienal é um pequeno mundo, um microcosmo. Não é nem belo nem feio, nem bom nem mau, nem sábio nem ignorante, nem complicado nem simples “em si”, mas pode ser tudo isso em relação a nós. No primeiro contato com ela, a Bienal nos faz sentir vivos. Se quisermos viver, precisamos abrir-nos para o microcosmo que nos oferece. (FLUSSER, 1967. Apud AMARANTO, 1989: 373)

Cada período que analisamos da história da Bienal é marcado por reestruturações tão profundas na lógica de produção e exibição da mostra que, mesmo perdurando no tempo, podemos dizer que a instituição torna-se também outra. Em todos os casos, a mudança de sentido – na dupla conotação do termo, isto é, vetorial e existencial – apresenta riscos e incertezas. Os passos, se não forem

dados com cuidado ou amparados pela fortuna, têm grande probabilidade de liquidar em pouco tempo os esforços incomensuráveis e acumulados durante anos. Assim como nada garante que aquilo que a Bienal logrou alcançar nos anos 1950 será mantido nessa nova estrutura que se desenvolverá entre os anos 1960 e o final da década de 1970, como veremos, isso também valerá para as fases seguintes. No entanto, neste momento encontramos-nos em uma situação particularmente delicada quando comparada às que se seguirão, pois, nos dezessete anos que comportam a fase denominada “Bienal na Ditadura” (1962-1979), a instituição tomará um caminho pouco aconselhável para aqueles espaços sociais que se definem como majoritariamente regidos pela economia simbólica: ela altera a relação de dominação que predomina em sua estrutura, de modo que, apesar de manter a presença de profissionais da arte no seu organograma, estes perdem a posição de subordinantes e passam a se portar majoritariamente como subordinados aos interesses e determinações que não têm o valor da arte como horizonte. Se o processo que analisamos no Capítulo 1 sobre a construção de um campo da arte como espaço de poder e de distinção social implica relativa autonomização da arte em relação tanto à política quanto à economia, fazendo surgir como critério de legitimação um *nomos* propriamente artístico, essa nova *com-posição*²⁶⁰ da Bienal – i.e., a forma assumida pelas correlações dos poderes envolvidos – tende, portanto, a não corroborar a estabilização do campo artístico nacional? Por que a Bienal toma posições desacordadas e até mesma antagônicas em relação aos princípios que, em tese, ela deveria sustentar, i.e., aqueles definidos pelo campo artístico?

Certamente a instabilidade política que gerou a renúncia de João Goulart, a deposição de Jango e – em data que seria cômica se não fosse trágica – o Golpe Militar de 1 de abril de 1964 faz parte da conjuntura que corrobora as posições tomadas pela Bienal;²⁶¹ ademais, o engajamento do campo econômico no

²⁶⁰ A razão teórica de grafarmos com um hífen a palavra *composição* será objeto de análise do Capítulo 4. Neste momento, é importante destacar que estamos interessados não apenas nos elementos que compõem a Bienal, mas também na posição (de subordinante ou subordinado) que assumem conjuntamente na produção da exposição.

²⁶¹ O Golpe civil-militar de 1964 não é um acontecimento isolado e inédito na história nacional. Para compreendermos o porquê dele ter logrado sucesso é preciso notar que ele decorre de uma sequência de tentativas fracassadas de golpismo. É o que argumenta Pedro F. Souza (2017) com base nos trabalhos de Leslie Bethell (2008), “Em 1950, Carlos Lacerda foi o ponta de lança da campanha contra a candidatura e posse de Getúlio Vargas, que não prosperou devido à falta de coesão política e ideológica do alto comando militar naquele momento. Em 1954, a oposição civil e militar a Vargas em seus meses finais foi muito mais ampla e a defesa de uma intervenção militar intensificou-se após o fracasso do pedido de impeachment do presidente e do atentado contra Lacerda, culminando com o

financiamento das bienais dos anos 1950 não provia recursos suficientes – o que diz menos sobre a riqueza acumulada por esses agentes do que sobre a condição da arte e do gosto como estratégias de distinção social para as camadas dominantes do país nesse momento histórico. A questão, no entanto, é percebermos que, apesar de nesse período a Bienal não assumir o primado da arte sobre as outras forças que a constituem, ela não foi completamente subserviente aos ditames do Estado e da burguesia nacional; além disso, muitas de suas práticas tencionaram no sentido da consolidação do campo da arte. Certas leis que, por pressão da Fundação Bienal, foram aprovadas nesses anos eram imprescindíveis para o funcionamento e a potencialização do campo da arte nacional como, por exemplo, a dedução de imposto para investimento privado em instituições artísticas – a qual pode ser interpretada como um esboço do que será mais tarde a Lei Sarney (1986) e, posteriormente, a Lei Rouanet (1991). Também, a manutenção da Bienal e sua elevação à condição de megaevento em um período em que muitas das manifestações artísticas no país estavam sendo reprimidas e, em muitos casos, tendo seus participantes exilados ou mortos, significou a oxigenação de toda uma geração de artistas e público, que mantiveram contato com a contemporaneidade artística nacional e internacional. Ademais, as disputas que ela gerou – dentre as quais também as que envolveram as seleções – engajaram e posicionaram agentes e instituições produzindo, a partir dessas lutas, lenta e cumulativamente, uma história própria. Se, por um lado, como afirma Aracy Amaral, “como entidade cultural, mesmo no caso de haver censura, ela deveria ser a censurada e não o autor da censura” (AMARAL, 1983: 182), ao manter as exposições, a Fundação manteve um ritmo e a ritualidade do debate sobre arte moderna e contemporânea. Por isso, Mário Schenberg “entendeu que aderir à Bienal era uma forma de resistência, uma maneira de preservar o espaço da cultura no país” (MARQUES, 2001: 121). Menos que atribuir à Bienal o papel de herói ou de vilão por

suicídio de Vargas. Em 1955, setores das Forças Armadas defenderam abertamente o golpe e a UDN mobilizou-se repetidamente para impedir a candidatura e depois a posse de JK, que só foi garantida pela “Novembrada”, o “golpe constitucional” dado pelo General Henrique Lott. Em 1961, Lacerda, que fora um dos mentores do apoio da UDN a Jânio, clamou por um golpe preventivo para impedir uma suposta ditadura janista, mas foi rechaçado pelos ministros militares. Com a renúncia de Jango, o golpismo voltou à tona para impedir a posse de João Goulart, gerando a crise que só se pacificou com a mudança casuísta para o parlamentarismo. Em 1963, quando a vitória do presidencialismo no plebiscito de janeiro acirrou a polarização política, o golpismo ganhou ainda mais força, em uma espiral que culminou com a deposição de Jango em 1º de abril de 1964”. Tudo se passa como se no lugar de diminuir a possibilidade de intervenção militar a sucessão de golpes a aumentassem; como se o conservadorismo e a tensão gerados por esses atos se dissipassem, engajando mais agentes.

conta da sua relação com a Ditadura, procuraremos – seguindo a sugestão de Flusser, citado no epílogo deste item – , tratá-la como um espaço no qual se concentram interesses antagônicos, existentes independentemente dela, mas que, ao fazerem dela palco, a mantêm como artífice (ORTIZ, 1994) nacional da estabilização e potencialização dos valores artísticos que definem estratégias de distinção, legitimam gostos e estruturam habitus.

Se a Bienal, agora Fundação, consegue sustentar a posição de artífice, o modo como ela continuou a exercer esse poder é o que nos interessa neste período investigado. Alguns elementos da fase anterior permaneceram; no entanto, sem o museu e diante de uma nova conjuntura, a exposição precisa se repensar. Seu estatuto e organograma são refeitos, as premiações continuam a existir, mas os critérios se modificam e novas leis passam a reger o funcionamento da instituição, que é submetida a uma auditoria fiscal pela primeira vez em 1969. Além da exibição de artes plásticas, a Fundação continuará a promover diversos eventos que antes eram realizados pelo MAM-SP, o que, junto com o crescimento do número de países e artistas participantes das bienais, caracterizava a mostra como uma megaexposição, em certo sentido um pouco semelhante às Feiras Mundiais.²⁶² A

²⁶² Nesses dezesseis anos, foram realizadas quatorze bienais de artes plásticas dentre as mostras internacionais nacionais e a latino-americana. Parte desses eventos antes eram produzidos pelo MAM-SP e outros foram criados pela própria Fundação. Em sua maior parte, estavam direcionados às artes como teatro, cinema, literatura, etc. Porém, alguns como a Bienal de Ciências e Humanismo (1967, 1969 e 1971), Exposição Cientista de Amanhã (1970) e Feira Estudantil de Ciência (1976) são características de eventos como Feiras Mundiais. As exposições organizadas pela Fundação Bienal aconteciam em concomitância ou não às bienais de artes plásticas – o termo atual é *artes visuais* –, que permaneceu sendo sua mostra principal. O número e a variedade de exposições chamam atenção em um momento da história nacional em que as artes estavam emudecidas. Além das já mencionadas, foram realizadas as seguintes exposições: Bienal de Joias (1963), Bienal do Teatro (1965), Bienal do Livro (1965) Bienal Internacional do Livro (1970, 1972, 1974 e 197), Bienal Internacional de Arquitetura (1973), Exposição de Artes Plásticas do Teatro (1963 e 1969), Exposição Internacional do Livros e das Artes Gráficas (1963), Mini Bienal e Exposição em Brasília (1976), Exposição Internacional de Arquitetura (1965 e 1969) Exposição de Joias Artísticas Brasileiras (1965), Exposição de Livros e Artes Gráficas (1965 e 1969), Exposição Internacional do Surrealismo e do Fantástico (1965), Exposição de Arquitetura Pré-Colombiana do Peru (1967) Exposição Internacional de Fotografias (1967 e 1973), Exposição Filatélica Argentina-Brasil-Uruguai (1969), Exposição de Joias (1971 e 1973) Concurso Internacional para escolas de Arquitetura (1963, 1965, 1967 e 1969), Concurso de Cartazes (1967) Concurso Latino-Americano de Escolas de Arquitetura (1971), Curso de História da Arte do Século XX (1974), Festival de Cinema (1963 e 1965), Mostra de Cinema (1979), I Seminário de Literatura das Américas (1970 e 1972), Seminário Nacional do Livro (1970 e 1972), Mostra de Arte Sesquicentenário da Independência (1972), Brasil Plásticas 72 (1972), Mostra de Gravura Brasileira (1974), Projeto Música, Dança e teatro (1979). Observando o título desses eventos podemos esboçar perguntas e hipóteses que poderiam ser aprofundadas em pesquisas futuras; por exemplo, nos chama atenção que o cinema, na efervescência em que se encontrava depois do Cinema Novo, tenha deixado de figurar no cronograma da Fundação depois de 1965 e tenha voltado apenas em 1979, quando se redesenhava a abordagem da Fundação com os profissionais da arte e com o Estado. Além disso, é notório que, nos anos 1970, a Fundação tenha se dedicado mais a temas nacionais, se permitindo exposições,

novidade em termos de eventos paralelos está na criação, nos anos 1970, do que ficou conhecido como Bienal Nacional (1970, 1972, 1974 e 1976),²⁶³ assim como da Bienal da América-Latina, em 1978. O modelo de participação internacional na Bienal de São Paulo continuou sendo baseado em seleções feitas por delegações estrangeiras autônomas, as quais exibiam seus artistas separadamente, enquanto que a representação nacional era responsabilidade das comissões que assumiram o papel do Diretor Artístico e do Júri de Seleção. O estreitamento da relação da Bienal com o Estado levou a mostra a ser considerada alinhada ao Governo Militar, ao ponto de ser tomada por este como emblema da Ditadura no exterior.²⁶⁴ Tal vínculo fez com que parte dos acordos da Bienal com o Estado fossem mantidos, como, por exemplo, aquele que fazia da mostra paulista o órgão responsável por enviar a representação nacional para a Bienal de Veneza. No entanto, a segurança do repasse de verba, que foi o ponto substancial no argumento de Ciccillo Matarazzo para justificar a separação da Bienal do MAM-SP, é questionável. No cenário artístico internacional, esse vínculo repercutia de maneira pouco favorável, tanto que essa fase será marcada fundamentalmente pelo Boicote à Bienal,²⁶⁵ que começa na sua décima edição em 1969, mas só deixa de fazer efeito nos anos 1980 quando, após a morte de Ciccillo Matarazzo, em 1977, a Bienal passará novamente por reestruturações que modificarão a *com-posição* das relações de força que a mantém. O período aqui narrado não termina com o fim da Ditadura Militar, mas com o poente de outra ditadura: a ditadura de Ciccillo no interior da Fundação.

Nesse sentido, este período também começa antes da do Golpe civil-militar, com a 7ª Bienal, em 1963. Nela, segundo Alambert e Canhête, os efeitos da dissociação com o MAM-SP, principalmente no âmbito das decisões artísticas, foram já sentidos, pois a Assessoria de Artes Plásticas (AAP) – que fora implementada nesta edição e se manterá até 1967, na 9ª Bienal – não se mostrou um grupo coeso e com

seminários e concursos que visavam menos a inovação contemporânea da arte em suas diversas manifestações e mais a história da arte, em uma abordagem que podemos supor conservadora.

²⁶³ Para tratar das Bienais Nacionais, foi-nos imprescindível o trabalho de Renata Zago (2013).

²⁶⁴ Teixeira Coelho mostra que a Bienal foi preterida em detrimento de outras manifestações culturais internacionais – como o Cinema Novo e a Arquitetura Moderna – por sua legitimidade internacional que favorecia a construção da imagem de um Brasil moderno no exterior e, principalmente, por sua estrutura de funcionamento: ela era produzida em um ambiente controlado e confiável, que poderia ser previamente investigado e, mesmo no caso de haver manifestações ou incidentes políticos, o “eco”, segundo Coelho, era menor que o do Cinema; por fim, além de tudo isso, ela contava com um público que era como uma caixa de ressonância.

²⁶⁵ Sobre esse tema, a dissertação de Caroline Schroeder (2011) nos serviu de suporte argumentativo.

condições de selecionar obras acordadas com os desenvolvimentos recentes da arte nacional, de modo que a 7ª Bienal foi considerada pela crítica como uma exposição extremamente heterogênea e gigante.²⁶⁶ Com mais de cinco mil obras expostas, no lugar trazer as inovações estéticas – mantendo a proposta inicial da instituição –, a AAP optou por um formato muito mais conservador, com salas especiais para artistas brasileiros premiados nas edições anteriores. A ausência de critérios artísticos claros que justificassem tanto as seleções e premiações nas bienais, quanto a competência artística dos que produzem a mostra, estimulou um conjunto de críticas à Bienal que condensaram na figura de Ciccillo Matarazzo uma imagem contrária àquela que ele almejava projetar na história. Assim, de um mecenas e *connaissanceur* das artes, ele passa a ser visto por muitos dos agentes artísticos como um empresário ávido por poder, que usa a arte para obter vantagens pessoais. No esteio dessa crítica, Amaral chega a afirmar que Ciccillo Matarazzo não se interessava pela qualidade artística das obras expostas nas bienais, pois, para ele, apenas importava “ostentar o maior número de bandeiras na fachada do prédio da Bienal, e ver publicado em manchetes de jornais “12 quilômetros de arte”” (AMARAL, 2006: 96). A estratégia de vulgarização do gosto artístico do mecenas e as críticas à legitimidade da arte exposta e premiada nas bienais já começavam a ser tecidas pelos profissionais da arte na 7ª Bienal, mas se exasperaram e ganharam consistência somente na 8ª Bienal, quando, pela segunda vez, Di Prete – amigo íntimo de Ciccillo Matarazzo – recebe o prêmio na categoria de melhor Pintura, o que torna urgente a questão da idoneidade dos prêmios:

Seus prêmios acabam por perder qualquer significação, tornando-se um jogo de marchands ou de combinações políticas em função de rivalidades nacionais que se compensam reciprocamente; quando não explodem em conflitos e escândalos no plano internacional; enquanto no plano nacional, se a influência do marchand não é tão pronunciada, é ainda, contudo menos retida ou controlada a dos conchavos políticos personalistas. (Houve um júri internacional de uma das bienais em que várias mulheres artistas espalhadas

²⁶⁶ “A primeira das falhas de todo júri de arte é a precariedade dos critérios de julgamento. Essa precariedade provém de duas heterogeneidades irreduzíveis: a das personalidades julgadoras em presença e a das obras a julgar. Esses julgadores não são só individualidades em diferentes graus de cultura, experiência e saturação, são também pegados ao acaso e reunidos. Dessa maneira, quanto maior o corpo deles, mais heterogêneo, com toda probabilidade, há de ser o julgamento e mais difícil, por conseguinte, formular de antemão um critério geral – mesmo o mais simples possível – de proceder (...) erros de apreciação e de julgamento não estão excluídos pelo fato de um corpo de jurados ser em pequeno número. Mas pode evitar contradições das mais gritantes ou despautérios nas decisões, capaz de desnortear o público (esclarecido) e não apenas desconcertá-lo. O critério ideal de um júri não é o de tomar decisões que não descontentem ninguém, mas de não desnortear. O ideal seria que cada decisão pudesse ser instrutiva para o espectador” (PEDROSA, In: Catálogo 30 x Bienal, 2013: 101).

pelos diversos pavilhões tinham seus respectivos esposos como membros do júri: todas sem exceção foram contempladas com prêmios.) A falta de qualquer critério objetivo da distribuição desses prêmios acabou por levar um desses júris a dar ao mesmo pintor que ganhou o grande prêmio brasileiro de pintura na I Bienal, o grande da VII. Até hoje não se sabe a razão das preferências, o que terminou por afundar no ridículo essa cerimônia custosa e arcaica” (PEDROSA, 2015,496)²⁶⁷.

Na sua crítica às premiações, Pedrosa acaba por esboçar o estado das relações de força que atuava sobre as bienais nesse período histórico. Se o mercado de arte dos anos 1960 em São Paulo ainda engatinhava e, por isso, nas decisões da mostra “a influência do marchand não é tão pronunciada”, o mesmo não se pode dizer dos interesses políticos e pessoais ou, como diz Pedrosa, dos “conchavos políticos personalistas”, conforme demonstra o caso Di Prete. Uma vez que os interesses políticos são, nesse momento, um obstáculo à autonomia artística na Fundação, não é de se estranhar que a 8ª e a 9ª Bienal, feitas sob os auspícios da Ditadura, não só mantiveram como intensificaram os conflitos entre, de um lado, os agentes artísticos e, de outro, as orientações políticas e personalistas na Bienal. A cena emblemática que condensa o embate desse período ocorre na inauguração da 8ª Bienal, quando os artistas Maria Bonomi e Sérgio Camargo entregam ao então Presidente da República Castelo Branco – convidado pela Fundação para a abertura da exposição – uma moção pedindo a libertação dos intelectuais que haviam sido presos por se manifestarem contrários ao Governo. Neste enfrentamento, nos chama atenção a presença da Bienal, pois dentre as diversas práticas da instituição alinhadas a Ditadura Militar – como, citando apenas a 8ª Bienal, a adesão da AAP à censura imposta pela Ditadura à obra de Décio Bar e o impedimento da performance dos Parangolés de Oiticica na abertura da exposição, por exemplo – ,²⁶⁸ a prisão desses intelectuais não tinha diretamente nada a ver com ela, o que torna a escolha por parte dos artistas deveras simbólica. Mostra, por um lado, a relevância da Bienal dentre as instituições de arte nacionais, não apenas por ter sido ela a eleita para a manifestação, mas por ser uma das poucas instituições de arte com capital simbólico suficiente para trazer o Presidente da República para sua inauguração e com força

²⁶⁷ O Prêmio na categoria de melhor Pintura foi entregue a Di Prete na 1ª e na 8ª Bienal. Na 7ª Bienal, ao contrário do que afirma Pedrosa, Di Prete será o ganhador na categoria Cartaz e Catálogo. Nesta ocasião, o Prêmio de melhor Pintura foi para Yolanda Mohalyi. Em detrimento da confusão, ela nos reforça o argumento de Pedrosa ao mostrar que Di Prete foi o único artista a figurar três vezes como ganhador dos Prêmios conferidos pela Bienal.

²⁶⁸ Oiticica crítica a Fundação dizendo que “as Bienais, ou vão para propostas de ordem ampla, coletiva, ou cairão num academicismo universal, uma espécie de ONU das artes, o que seria lamentável e já começa a acontecer” (OITICICA, 2009: 49).

política nacional e internacional capaz de repercutir a crítica e manter os artistas seguros após o ato. Além disso, a escolha evidencia que, apesar da Bienal não ser neutra diante desses dois poderes e claramente buscar estabelecer uma relação de filia com o Estado, para se manter, ela não poderia se abster das questões que afetam o setor artístico na sua contemporaneidade. A Bienal, diante dessas duas demandas que, nesse momento político do país, estavam cada vez mais polarizadas, atuou ora a favor de uma, ora de outra, como uma espécie de balança que não busca o equilíbrio, mas contém a disputa sem eliminar um dos seus lados.

A aproximação da Fundação com o Estado – ou, como seria mais correto, a afinidade de Ciccillo Matarazzo com agentes do campo da política – foi uma forma de garantir, da mesma maneira que no período anterior, muito mais do que capital econômico. A manutenção da Bienal depende também, no âmbito do poder público, da implementação de leis e de distribuição de favores políticos e foi nesse sentido que Ciccillo Matarazzo orientou seus esforços nos anos 1960. Uma das suas principais empreitadas diz respeito à condição jurídica da Fundação, para a qual ele almejava o título de Utilidade Pública. Com este título, a Bienal passaria a ser compreendida pelo Estado como uma entidade filantrópica, de modo que poderia se beneficiar de isenção de tributos alfandegários, de taxas de despacho aduaneiros, de taxas mercantes e, principalmente, angariar recursos financeiros de pessoas físicas ou jurídicas pela isenção de 5% do imposto de renda.

Entretanto a maior vantagem para a Fundação com a obtenção deste título seria que, a partir de então, a instituição se encaixaria no conceito de entidade filantrópica – e se adequaria aos termos da legislação sobre o imposto de renda – à qual o doador, pessoa física e/ou jurídica, dava sua contribuição (calculada em ORTNs). A cada pagamento era oferecido um desconto para o imposto de renda respeitando o limite de dedução de até 5% do lucro tributável das empresas para investimento em projetos culturais. As doações da iniciativa privada poderiam ser classificadas como despesas operacionais da empresa e, portanto, dedutíveis dos lucros líquidos apurados no exercício. (PEREIRA, 2014: 64)

Tamanha era a relevância desse título que a Fundação, logo após a separação com o MAM-SP, no fim de 1962, inicia as negociações com o poder público que só terminam três anos depois, em 18 de junho de 1965 quando, através do decreto de nº 56.486, a Fundação recebe o tão almejado título de Utilidade Pública. Em contrapartida, como ocorre nas trocas de dádivas, a Fundação parece retribuir o poder público na reformulação do seu estatuto, em 1966, em que modifica a composição da Diretoria da Fundação (Capítulo IV artigo 8ª). A partir de então, esta passaria a ser composta por dez membros, sendo que três deles seriam escolhidos

pelos Governos da União, do Estado de São Paulo e da Prefeitura Municipal de São Paulo. A Bienal dava, com isso, poder para que os governos Federal, Estadual e Municipal participassem oficialmente e internamente da gestão da mostra.

Se os agentes políticos ganhavam cada vez mais espaço na instituição, o contrário ocorria com os agentes artísticos. As Associações representativas de dois de seus setores mais importantes – a Associação Internacional de Artes Plásticas (AIAP) e a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA),²⁶⁹ que, nos anos 1950, tinham seus agentes participando da organização artística das bienais – , ao mesmo tempo que perdiam força dentro da Fundação para os interesses do Estado, cresciam como antagonistas a ela. A questão, por um lado, é notar que ao se *oporem* à Bienal essas Associações também a *põem* como um espaço de disputa artística e, ao fazer isso, legitimam sua existência. Por outro, é preciso notar também que havia força nas demandas artísticas, de tal modo que, se não foram acolhidas sem resistência e se sofreram coerções, não deixa de ser evidente que muitas surtiram efeitos nas bienais.

Depois das críticas fomentadas na 8ª Bienal sobre a divisão tanto dos prêmios entre artistas nacionais e internacionais, quanto das obras por tipos de suporte (pintura, escultura, gravura, desenho e cartaz), a 9ª Bienal responde positivamente às associações artísticas e suspende tais separações, de modo que, daí em diante, os artistas não são mais obrigados a identificar o suporte da sua obra nas fichas de inscrição – o que atualiza a bienal em relação às diversas linguagens que a arte moderna desenvolvia naquele momento, afinal como classificar os *happenings*, a *pop art* ou a arte conceitual que rompiam com a rigidez dos tradicionais suportes artísticos? Esses deslocamentos demonstram, assim “a necessidade da exposição de ter características interdisciplinares, para comportar as experiências artísticas mais atuais” (ATA DA 9 REUNIÃO, 1969, s/n). Já as premiações se unificaram e passaram a ser divididas entre “Prêmio Bienal” e os recém criados

²⁶⁹ A criação de ambas as associações estiveram ligadas ao projeto UNESCO, que discursava a favor da liberdade e da diversidade artística e cultural. A Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) é uma das primeiras associações nacionais a se desdobrar da *Association Internationale des Critiques d'Art* (AICA), criada, por sua vez, em 1948 em um congresso promovido pela UNESCO no qual estiveram presentes críticos de arte de diferentes nacionalidades – dentre os quais o brasileiro Sérgio Milliet. Este foi quem, em 1949, criou no Brasil a ABCA e se tornou seu primeiro presidente. Já a *Association Internationale des Arts Plastiques* (AIAP), destinada aos artistas visuais, foi oficialmente fundada em 1954, em uma reunião ocorrida em Veneza na qual estiveram presentes dezoito países como membros efetivos e outros vinte dois como associados. Desde então, são mais de noventa países vinculados a AIAP.

“Prêmio Itamaraty” – que claramente demonstra a presença do Governo na Fundação – e “Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo Sobrinho”,²⁷⁰ que marca o caráter personalista da Fundação.

No entanto, mesmo com esses esforços da AIAP e ABCA, a Bienal sofria os efeitos da falta de autonomia artística. No Arquivo Bienal, foram encontradas cartas assinadas pelo General Ref. Silvio Correa de Andrade e endereçadas diretamente a Ciccillo Matarazzo, solicitando que ele tivesse a “fineza de excluir da próxima exposição pública de arte contemporânea” as obras de Quissak Jr, Alves Dias e de Dona Cibele. A obra de Cybele Varela – à qual o militar se refere apenas como D. Cibele (errando até mesmo a grafia) – foi considerada ofensiva.²⁷¹ Também a obra de Quissak Júnior, Políptico Móvel, foi acusada de usar a bandeira nacional de forma indevida.²⁷² Além disso, “o júri do prêmio de aquisição do Itamaraty se recusou a conceder prêmios a trabalhos de pesquisa eróticos ou de fundo político” (SCHROEDER, 2010: 6). A posição passiva da Bienal em relação às censuras políticas repercutem negativamente entre os agentes artísticos nacionais e internacionais, afetando o capital simbólico da instituição. A ausência de uma direção artística que orientasse a construção da exposição foi sentida pela crítica de arte que, dentre os diversos ataques, chegou a afirmar que a representação brasileira “parecia ser feita por mulheres de posses (esposas de homens de negócio) com muito tempo para matar. Ou então por jovens que recorrem ao dinheiro da família” (KRAMER, 1967; apud AMARAL, 1983: 137). O clima era de tanta insatisfação que “nos corredores da Bienal se ouvia que era melhor ir até Buenos Aires na semana do Prêmio Di Tella ou para Paris na Bienal dos Jovens” (ALAMBERT & CANHETE, 2002)²⁷³. Aracy Amaral é direta ao apontar a causa de tamanha decepção:

²⁷⁰ O sistema de premiação como um todo dura até a 14ª Bienal em 1977 e com ele se finda tanto a categoria “Prêmio Bienal” como o “Prêmio Itamaraty”. Já o “Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo Sobrinho” termina uma edição antes, na 13ª Bienal de 1975.

²⁷¹ A obra da artista era uma caixa que “quando aberta, soltava um mapa do Brasil colado à foto de um general e a uma frase do Hino à Bandeira Nacional – ‘recebe um afeto que se encerra em nosso peito juvenil’” (ZAGO, 2013: 42).

²⁷² O Políptico Móvel era um composto de cinco quadros-caixa com partes da bandeira brasileira que poderiam ser movimentadas pelo espectador e, assim, apresentarem novas configurações. Além da retirada da obra de Quissak Júnior, o que gerou debate e incômodo no campo artístico o fato de que na mesma Bienal a série *Flags* de Jasper Johns foi premiada.

²⁷³ Pedrosa considerou a seleção nacional “de pouca qualidade” e que a internacional “deixou-se levar pela rotina”. Paulo Mendes de Almeida parece tecer uma crítica branda e até mesmo animadora, dizendo que o Brasil “perdeu a oportunidade de se transformar na melhor de todas as representações da 9ª Bienal. E não só pelo seu mérito, como pela fragilidade da contribuição estrangeira”, mas que termina sentenciando que “o júri deveria ter tido a coragem de não premiar ninguém” (ALMEIDA, “A

que amadores tivessem decidido expor na Bienal é um problema de autocrítica, e o júri de seleção confirmou a muitos essa pretensão. Porém esquecer que a Bienal não é uma exposição doméstica, mas um encontro de arte em nível internacional é muito mais grave. (AMARAL, 1983: 133)

A força dos ataques à 9ª Bienal talvez possa ser explicada pela derrota que a AIAP e a ABCA sofreram na Fundação. Como vimos, desde a separação com o MAM-SP, estas instituições negociavam com a Bienal maior participação nas decisões artísticas da exposição e, segundo Maria Bonomi “essa questão foi se agravando nas duas últimas Bienais [1963 e 1965], pois a ausência de um responsável nesse setor fez aumentar a agonia e foi dando aos improvisadores e irresponsáveis as suas melhores oportunidades” (BONOMI, 1966, s/n). Respondendo favoravelmente a essa exigência, em 1966 Ciccillo Matarazzo concorda com a criação de uma comissão que teria como objetivo fazer um estudo sobre os problemas artísticos da Bienal e propor soluções.²⁷⁴ Porém, a comissão logo percebe que foi dado a ela um papel meramente figurativo, feito para acalmar os ânimos do campo da arte e maquiar a falta de democracia da mostra. Depois de alguns meses de estudo e da produção de um relatório no qual eram discriminados os pontos a serem melhorados pela Fundação, o grupo percebe que suas sugestões não serão acatadas e interrompe o trabalho.²⁷⁵ A principal derrota – e, para o grupo, o ponto central da disputa – foi que a Fundação se recusou a admitir a entrada de um coordenador artístico com o mesmo poder de voto de um diretor.

Bienal, as Bienais”). A expografia é concebida tanto por Almeida quanto por Amaral como uma feira; “a coisa toma o aspecto de uma feira livre, em que cada qual expõe, a sua falante, sua mercadoria” diz o primeiro e, a segunda, identifica a falta de critério da Bienal como o problema: “há de tudo nesse bazar imenso, caótico, vibrante, ‘poseur’ em certas salas, ‘port-pourri’ na maioria, expressão nervosa e fabricitante da atmosfera artística perdida no Brasil de hoje. Faz-se de tudo um pouco, mas falta técnica, profissionalismo, cultura, devoção à causa, enfim” (AMARAL, 1983: 133).

²⁷⁴ A comissão foi composta por Maria Bonomi, Fernando Lemos, Maria Eugênia Franco e Salvador Candia. Eles, segundo Bonomi, queriam arrancar a Bienal do “individualismo (e dos individualismos que naturalmente à sua volta se criam)” para fazer com que ela cumprisse seu papel de entidade cultural antes que ela acabasse cedendo completamente “aos interesses mais mesquinhos de quem a viesse patrocinar valendo-se dessa estrutura sem definição tal como atualmente se apresenta” (BONOMI, 1966, s/n).

²⁷⁵ Segue uma lista das demandas e críticas feitas pela comissão e que também não foram aceitas: (i) sugestão para que a Bienal de São Paulo estabelecesse com a Biennale di Venezia uma relação intelectual e não apenas administrativa; (ii) mais atenção à representação brasileira e clareza nos processos de seleção nacionais; (iii) abertura para as novas tendências artísticas; (iv) falta de padrões museológicos como luz adequada e identidade visual; (v) mais abertura por parte da Fundação ao campo artístico, ao qual deveria ser direcionado poderes deliberativos a respeito de questões artísticas que estavam se concentrando na Diretoria Geral, que, por sua vez, deveria ter funções apenas burocráticas, mas vinha acumulando poder desde a VII Bienal. Segundo o relatório, era indispensável que a Bienal estivesse aberta para receber as demandas do campo artístico e contasse com pessoas competentes para tanto, isto é, uma diretoria artística, assessorias especializadas e um coordenador artístico.

O enfrentamento, que até então advinha de fora da Fundação, ganha contornos de crise administrativa interna entre a 9ª e a 10ª Bienal. De acordo com Caroline Schroeder (2010: 49-50), o descontentamento por parte da Secretaria Geral da Bienal, decorrente das funções artísticas que lhe eram incumbidas quando sua competência era apenas burocrática, levou à demissão de Luiz Fernando Rodrigues Alves (diretor-secretário) e de Radha Abramo (secretária-geral). Esta procurou o Conselho da Bienal e a imprensa para divulgar uma carta em que apontava os problemas burocráticos da instituição, mas não conseguiu ser ouvida; em suas palavras: “fiquei indignada pois havia aí um problema de censura”. A recepção recebida apenas endossou o argumento de Abramo sobre a arbitrariedade e o autoritarismo da Fundação, pois “cada ano o sujeito que se atreve a fazer frente às responsabilidades assumidas é invariavelmente degolado. Esta ano foi o Luiz Rodrigues Alves”.²⁷⁶ Os escândalos tomaram tal proporção nesse período que a Fundação buscou acalmar os ânimos e demonstrar disposição para rever suas práticas, contratando a empresa Boucinhas & Campos para fazer uma auditoria interna. Conforme consta na ata da décima nona reunião da Diretoria Executiva, no ano de 1968, o relatório da auditoria apontou para problemas similares àqueles identificados por Abramo e pelas associações artísticas, isto é, uma administração caseira das exposições que precisava ser repensada tendo como meta uma organização mais racional das mostras. Contudo, no lugar de buscar sanar esse problema, Ciccillo Matarazzo declara que não vê condições da Fundação ser de outro modo.

Apesar dessa indisposição, talvez por conta da virulência e da convergência das críticas artísticas à 9ª Bienal e da penetração da crise nos quadros administrativos da instituição, na edição seguinte a Fundação revê sua posição.²⁷⁷ Na reunião de 11 de março de 1969, a Assessoria de Artes Plásticas é substituída por uma Comissão de Artes Plásticas²⁷⁸ composta por três membros indicados pela

²⁷⁶ AYALA, Walmir. Bienal de São Paulo: 18 anos de crise. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1968.

²⁷⁷ Até mesmo dentro da Fundação essas críticas reverberaram. Radha Abramo em entrevista ao jornalista Walmir Ayala do *Jornal do Brasil* falou que a Bienal estava em crise e que precisava urgentemente redirecionar as suas prioridades: a hierarquia dos acordos úteis para o país, os culturais têm primazia, depois é que vêm os comerciais e militares. É importante que se tome consciência de sua significação e se coloque dentro da Bienal gente capaz de criar uma plataforma de trabalho à altura. (AYALA, 1968)

²⁷⁸ Essa comissão é também chamada de “Comissão Técnica” (AMARANTE, 1989: 181), de Conselho Artístico (SCHROEDER, 2010 54), Conselho de Arte e Cultura (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 127).

Bienal e outros três indicados pela AIAP e pela ABCA; ela teria como função organizar as salas nacionais e atividades artísticas paralelas²⁷⁹. Porém, mesmo formada a Comissão, segundo Zago, há uma disputa constante entre a Comissão e a Diretoria da Fundação pois

a insistência da centralização do poder em Ciccillo e a limitação da organização impediram a Comissão de apresentar um regulamento mais ousado para esta edição da Bienal. Em contrapartida, a diretoria não se demonstrava satisfeita com as pressões colocadas pela Comissão na reestruturação da Bienal, na indicação dos nomes e nas medidas que buscavam descentralizar o poder. Paralelamente, no cenário político brasileiro, acentuaram-se os embates entre a comunidade artística e o poder político vigente no país. (ZAGO, 2013: 65)²⁸⁰

O desenho da disputa feito por Zago nos direciona para um contexto mais amplo, capaz de explicar as razões pelas quais a Direção, mesmo sem desejar e apresentando resistências, decide neste momento acolher as demandas artísticas. Com a promulgação do AI-5²⁸¹ e as sucessivas censuras que diversas exposições e

²⁷⁹ Na negociação com a Fundação, a ABCA faz uma série de exigências dentre as quais “que a Bienal organize um seminário internacional com participação de críticos e artistas nacionais e internacionais” (SCHROEDER, 2010: 55). Assim, na 10ª Bienal foi realizada a I Mesa Redonda de Críticos de Arte. Nela, nos chama atenção o debate sobre a reformulação do projeto expográfico tendo em vistas o fim das delegações internacionais – forma de participação que mais tarde será chamada de *arte consular*. É significativo que esse modo de participação nas bienais paulistas só será alterado definitivamente em 2006, na 27ª Bienal. Em parte, as causas da decisão ser tão tardia já eram conhecidas de quem a propunha; Alfred Barr, em entrevista a Geraldo Ferraz em 1967, diz que “sem dúvida, o critério de uma Bienal livre de compartimentos nacionais seria ideal; o difícil, por um lado, é ver que classificações se manteriam; e mais difícil ainda levar os governos a financiarem um artista ou uma representação de artistas à Bienal, subordinado a uma classificação e não a uma cor de caracterização nacional. Seria preferível a dado governo, sempre, dizer que as verbas empregadas são para um colombiano ou austríaco, do que para um artista Pop ou minimalista, para só dar dois exemplos concretos. Para mim, a não classificação é ideal, porque acabaria com os nacionalismos – como, se se fizesse a Bienal sem prêmios, eliminaríamos dela a política, o que seria também notável” (FERRAZ, “É inevitável a arte mudar”, *O Estado de São Paulo*, 20 de maio 1967).

²⁸⁰ Um dos pontos irredutíveis da Fundação dizia respeito às delegações internacionais. A Comissão pretendia assumir o controle das relações entre a Bienal e as representações internacionais, o que significaria que a Comissão interferiria na relação da Bienal com o Itamaraty e com o Ministério das Relações Exteriores, o que não foi permitido. Dentre as mudanças proposta pela Comissão e aceitas pela Bienal estavam questões de ordem técnica, que pouco afetavam a relação da Bienal com os poderes políticos e econômicos nacionais, como, por exemplo, a seleção nacional passou a ter um número limite de artistas para a exposição, cinquenta, dentre os quais vinte e cinco seriam convidados e teriam salas especiais e vinte cinco seriam selecionados por um júri técnico mediante ficha de inscrição.

²⁸¹ É preciso lembrar que o AI-5 foi promulgado em dezembro de 1968. Em julho de 1969, a Operação Bandeirante (Oban), um órgão de repressão de grupos e movimentos de esquerda, foi instaurada em São Paulo. Em outubro do mesmo ano, assume o poder Emílio Garrastazu Médici. O Governo passa a ter a tortura como prática rotineira nos interrogatórios, muitos são presos e outros exilados ou mortos. Em 1970, o modelo da Oban é estendido para outras capitais do país, institui-se o DOI-CODI e se inicia o que ficou conhecido como os “anos de chumbo” do período da ditadura militar. Artigas afirma que, após a instauração do AI-5, “as artes foram habilmente inviabilizadas durante esse período. A liberdade de expressão e de crítica foi reprimida, o debate foi calado com a cassação e o exílio de intelectuais e artistas, a pesquisa foi desestimulada, a censura instaurada” (FARIAS, 2001: 42).

artistas brasileiros sofriam por parte do Estado Militar,²⁸² o silêncio da Bienal sobre a repressão e sua surdez em relação às demandas dos profissionais da arte estavam sendo cobrados com desprestígio artístico. Somado a isso, Schroeder (2010: 69) conta que uma circular, supostamente de autoria da Bienal,²⁸³ que aconselhava aos artistas e delegações internacionais a não enviarem obras com conteúdo erótico e/ou político para a 10ª Bienal teria sido o estopim de um movimento artístico internacional de boicote às bienais paulistas.²⁸⁴

A questão parece ser que, independentemente da veracidade da circular, o acúmulo²⁸⁵ de críticas à Fundação se exasperaram em 16 de junho de 1969 quando, em uma reunião no *Musée d'art Moderne* em Paris, liderada pelo crítico

²⁸² “As razões para o boicote [da Bienal Internacional de São Paulo de 1969] têm sua origem em violentos atos de censura, praticados desde a II Bienal da Bahia (dezembro de 1968), contra seus organizadores, incluindo a remoção de obras de arte da mostra e de exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto. A atitude mais chocante foi o encerramento, pelo governo, da exposição dos artistas brasileiros selecionados para a *Biennale des Jeunes* (a ser levada a efeito em Paris), que se realizava no MAM no Rio, devido a certas obras de arte que comportavam o protesto, ou eram de natureza erótica” (AMARAL, 1983). Mais que o encerramento da exposição, um artigo escrito na *Folha de São Paulo* pelo então ministro das Relações Exteriores José Magalhães Pinto inflamou as reações, o ministro afirmava que a “seleção do MAM-RJ pretendia transmitir ideologias ao invés de se limitar a ser obras de arte”.

²⁸³ Em nota oficial, a Fundação afirma que não faz restrições “ao pensamento e à criatividade dos artistas”, pois seu objetivo é “o aprimoramento e a permanente renovação da arte”. De modo mais direto, declara que “não distribuiu nenhuma circular formulando recomendações quanto a motivos eróticos, políticos ou ideológicos. Informação idêntica circulou no exterior, obviamente, com o objetivo de criar um clima de desistência e não comparecimento à X Bienal. Não existe, no entanto, a referida circular, a menos que falsa, forjada, como meio de envolver a Bienal que é apolítica, numa contestação de natureza política ou ideológica. Para continuar como força estimuladora das artes e da cultura, o que reconhecido nacional e internacionalmente, a Bienal de São Paulo está decidida a manter-se nessa posição, de acordo com os seus estatutos. Só assim a Bienal de São Paulo, que é hoje uma das maiores assembleias de arte do mundo inteiro, cumprirá sua missão, que é de dimensão universal” (“Bienal não interfere na temática artística”. In: *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 27 jul. 1969).

²⁸⁴ Amaral sintetiza as razões que levaram a ser a Bienal – e não outra instituição nacional – o alvo das críticas dos artistas em relação ao Governo: (i) o veto do Itamaraty ao crítico francês Jacques Lassaigne, que havia sido convidado por Ciccillo Matarazzo para a 10ª Bienal; (ii) a prisão de Niomar Muniz Sodré Bittencourt, então diretora do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que gerou repercussão internacional; (iii) a recusa por parte de Ciccillo Matarazzo de nomear Mário Schenberg (eleito pela AIAP) para o Júri de Premiação da 10ª Bienal; (iv) a atuação do Estado contra os estudantes e a aposentadoria punitiva dos críticos Mário Barata, Quirino Campofiorito, Mário Schenberg, do desenhista Abelardo Zaluar, dos arquitetos Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha; por fim, (v) Amaral cita a carta enviada por Oiticica à delegação francesa da 10ª Bienal na qual o artista afirmava que aqueles que aceitassem enviar suas obras para a Bienal estariam contribuindo “com as ideias fascistas em um país empobrecido pelo subdesenvolvimento, em um país com necessidade de mentes inteligentes no trabalho para salvá-lo do total desastre” (CALIRMAN, 2012: 164).

²⁸⁵ Arnaldo Pedrosa D’Horta (1969) diz que o Boicote à 10ª Bienal foi o estopim dos problemas que vinham se acumulando na instituição nos últimos anos e que tinham como causa fundamental a ausência de uma forte direção artística. Para ele o desequilíbrio e o desprestígio da Bienal deu-se quando ela deixou de lado aquilo que foi uma de suas marcas nos anos 1950: o grandes profissionais como foram Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa. D’Horta, diante da situação artística que se encontrava a Bienal, chegou a compará-la a uma “feira de arte, amontoando objetos e acumulando participações, que nem sempre possuíam qualidade para ali figurarem” (D’HORTA, A. P. “Ainda a Bienal”. In: *Jornal da Tarde*, São Paulo, 22 out. 1969).

francês Pierre Restany e contando com a presença de artistas brasileiros residentes na França, foi assinado um manifesto denominado *Non à la Biennale*. No documento, eram citados casos de repressão no Brasil, suspensão de direitos civis, políticos, intelectuais e artísticos e prisão sem justificativa legal de artistas, críticos e intelectuais. A Bienal responde dizendo que lamenta, mas que “não devem ser confundidos arte e política”.

A Bienal de São Paulo, por seus estatutos, situa-se acima de credos políticos e religiosos, não indaga e nem faz restrições às convicções de seus participantes. Sua preocupação maior é reunir todo o Mundo, em torno da cultura, acima de diferenças de qualquer natureza, política ou religiosa. Lamentamos o boicote, inoportuno e contraproducente, pois não devem ser confundidos arte e política, mais ainda porque os argumentos usados e as informações veiculadas, principalmente no Exterior, contêm exageros e até mesmo inverdades, objetivando criar um clima de hostilidade não só em relação às autoridades brasileiras como à própria Bienal que insiste em ser fiel a seus estatutos. (ALMEIDA, 1976: 71)

Enquanto no exterior a decisão pela participação na Bienal de São Paulo se dava coletivamente, através da articulação entre artistas e Estado, no Brasil, a decisão era de caráter individual. O Júri de Seleção nacional que deveria, segundo as novas regras estabelecidas pelo acordo entre Diretoria e Comissão, selecionar cinquenta artistas, sendo vinte e cinco convidados e a outra metade aprovada mediante processo seletivo. O problema é que, dos vinte e cinco convidados,²⁸⁶ apenas oito aceitaram participar da mostra.²⁸⁷ Segundo Renata Zago, existem muitas contradições a respeito do desfecho dos artistas convidados, pois alguns deles, mesmo dizendo que iriam participar e figurando no catálogo, não apresentam as suas obras, ou as retiraram no início da exposição.²⁸⁸ A despeito dessas ações controversas, a repercussão na imprensa deixa claro que, mesmo com todos os esforços da Fundação para amortecer esse golpe, o resultado da exposição não foi positivo: Ciccillo esforçou-se para preencher os espaços, mas, na maioria dos casos, o fez deixando de lado a qualidade artística. Uma reportagem no *Jornal da Tarde* é aberta nesse sentido: Despender centenas de milhões de cruzeiros, para chegar a esse resultado, é deprimente. Já seria lamentável se algum Mecenas, mal orientado, assim decidisse esbanjar sua fortuna pessoal; mas em se tratando de recursos que saem dos impostos, e, portanto, da coletividade, deveria haver rigor e seriedade na sua aplicação, e a esta não deveriam ser estranhos os autênticos profissionais, que não são uma multidão, mas que existem: críticos de arte, especialistas em

²⁸⁶ Os primeiros convidados foram: João Câmara, Wyllis de Castro, Lygia Clark, Roberto de Lamônica, Antonio Dias, Hermelindo Fiaminghi, Rubens Gerchman, Gastão Manoel Henrique, Tomoshige Kusuno, Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Roberto Magalhães, Marcelo Nitsche, Hélio Oiticica, Abraham Palatnik, José Resende, Ione Saldanha, Mira Schendel, Ivan Serpa, Amélia Toledo, Yutaka Toyota, Rubem Valentim, Carlos Vergara, Mary Vieira e Franz Weissmann.

²⁸⁷ Com medo de ficar sem delegação nacional, já que a maioria dos artistas haviam se recusado a participar, a Bienal convida muitos artistas indiscriminadamente.

²⁸⁸ De acordo com os dados oficiais da mostra, a X Bienal contou com a participação de 58 países e de 2.572 obras. Porém, as informações não parecem muito confiáveis: existem países e artistas que constam no catálogo, mas não enviaram delegações e obras para a Bienal. Amaral explica que nem todos os que recusaram o convite o faziam devido a uma posição política, mas que “muitas desistências foram devidas ao orgulho ou a sentimentos pessoais (por não serem artistas convidados), ou até mesmo uma oposição ao conhecido personalismo de Matarazzo Sobrinho. Houve até aqueles que se recusaram a participar porque a Bienal apresentaria padrões muito baixos” (AMARAL, 1981: 157).

museologia, historiadores do ramo, professores de estética. (D'HORTA. "Ainda a Bienal". *Jornal da Tarde*, 22 out. 1969.)

Além disso, os efeitos do boicote não pareciam ser pontuais, de modo que a Fundação divulgou uma nota oficial garantindo que não houve restrições para a seleção de obras da Bienal:

A X Bienal de São Paulo ficou no centro de uma contestação internacional de natureza política. [...] Vale destacar que a realização da Bienal veio provar ainda ao mundo que não havia e nem houve restrições a apresentação de obras de arte, desmentindo-se assim as notícias inverídicas, institucionalmente divulgadas no exterior quanto à censura de obras e até a prisão de artistas e críticos de arte. (BIENAL, 1970. Arquivo Bienal)

De fato, a preocupação não era sem razão. O boicote durará, em maior ou menor grau, toda a década de 1970, deixando a legitimidade artística que as bienais paulistas haviam acumulado nos seus primeiros anos em sérios riscos. Isso nos mostra mais que o enfraquecimento simbólico da Bienal; atesta a potência adquirida pelo campo da arte no Brasil que, complexificado nacionalmente e articulado internacionalmente, conseguiu enfrentar a Fundação Bienal e fazê-la sentir o impacto de não compactuar com os critérios por ele estabelecidos como legítimos à consagração artística. As artes visuais – e, com elas, o gosto como um elemento de distinção social – modificaram significativamente sua maneira de operar desde a criação da 1ª Bienal; os agentes artísticos nacionais – intelectuais e artistas – não apenas cresceram numericamente e se descentralizaram do eixo Rio-São Paulo, como também se profissionalizaram devido à criação de instituições de ensino superior no país – como, por exemplo, a Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), em 1966. O número de galerias de arte moderna em São Paulo, que, no início dos anos 1950, se resumia à Galeria Domus (1947-1953), de modo que a maior parte das aquisições eram feitas diretamente com os artistas (BUENO, 2012: 84), cresce significativamente entre 1958 e 1964²⁸⁹. Ademais, amparadas pelo lugar que a arte moderna conquistou entre 1940 e 1950, depois da criação dos museus e da Bienal, surgiram exposições e organizações artísticas em diversas capitais brasileiras, que não se orientavam necessariamente pelo que essas instituições oficialmente propunham como arte legitimada, sustentando-se, em muitos

²⁸⁹ São criadas seis galerias de arte moderna e contemporânea em São Paulo: Galeria São Luís (1958), Galeria Astréia (1959), Atrium (1961), Petite Galerie (1962), Novas Tendências (1963) e Mirante das Artes (1964). Bueno, comparando as galerias paulistas às cariocas, constata que ao contrário do Rio de Janeiro, onde o comércio foi orientado “para a constituição de um mercado” (BUENO, 2012: 89), na capital paulista era valorizado o “o caráter cultural e mundano de sua atividade” (BUENO, 2012: 85)

casos, pelo que se passava na produção artística internacional. Com isso, notamos que os processos de consagração artísticos no país ganharam certa autonomia em relação à Bienal, justamente porque se diversificaram e se internacionalizaram. Se a Bienal não deixou de ser um espaço importante no campo da arte nacional, ela não era mais o único capaz de colocar em contato as inovações da arte nacional e internacional.²⁹⁰ Ao não reconhecer essa transformação nas condições artísticas e se posicionar de acordo com ela, i.e., a favor da autonomização da arte, a Bienal perdeu prestígio também internacionalmente.

O resultado mais imediato desse movimento foi que a Bienal, contrariando seu propósito de atualizar o público, distanciou-se quase por completo das tendências mais radicais, como a arte conceitual, a body art, arte povera, etc., que dominavam a cena artística naquele final de década. (FARIAS, 2001: 148)

Ao fim dos anos 1960 podemos perceber que, diante das estratégias de aproximação com o Estado, a Bienal sofreu um revés e deixou de lado os agentes e organizações diretamente ligados à arte quando buscou se manter pelo apoio financeiro do poder público e do campo econômico nacional.²⁹¹ Como vimos, o argumento oficial para justificar essa estratégia arriscada fora o aumento do custo das exposições ao longo dos anos 1950 e o consequente endividamento do MAM-SP. No entanto, mesmo que os números apresentados aparentemente confirmem esse argumento, é preciso problematizar tal discurso a partir de duas variáveis: (i) se o valor das exposições de fato aumentou e (ii) se a estratégia de aproximação com o Estado surtiu efeitos econômicos significativos nas bienais, isto é, se fora ela suficiente para justificar a perda de capital simbólico que gerou.

De fato, se observarmos os números em cruzeiros, notamos que há um aumento significativo no custo das exposições, e mesmo exponencial a partir da 3ª Bienal, o que significa que a 7ª Bienal custou quase vinte cinco vezes mais que a 4ª Bienal.

²⁹⁰ Um caso interessante que atesta a descentralização ou desmonopolização da Bienal ocorre na 12ª Bienal em 1973, quando 90% dos artistas inscritos teriam sido recusados pelo Júri de Seleção. A polêmica foi grande e os artistas indignados realizam uma mostra paralela denominada Bienal dos Recusados – claramente inspirada no Salão dos Recusados na França do séc. XIX. A mostra, que juntou oitenta artistas, teve a organização de Lucília de Toledo Mezzotero, Duilio Galli e Lília Pereira da Silva e foi apresentada na Galeria Espade.

²⁹¹ Essa situação nos remete à carta anteriormente citada de Smith a Machado, que aconselhava o MAM-SP sobre a importância de ter junto de si grandes nomes da arte e da crítica “numa entidade representativa dos elementos paulistas interessados na arte contemporânea, esperamos ver nomes como os de Sérgio Milliet, Tarsila, Eduardo de Melo, Luís Saia, Almeida Sales, etc. (SMITH, (carta) de x de x 1947 [para] Machado [Lourival Gomes Machado]. Arquivo Bienal.)

Tabela 2. Comparação entre custo em cruzeiros e reais das primeiras bienais²⁹²

Edição	Subvenções do Estado	Conversão (R\$, Fev./2018)	Despesa Total	Conversão (R\$) (Fev. 2018)
1ª Bienal (1951)	Cr\$ 1.500.000,00	R\$ 1.570.073,63	Cr\$ 8.000.000,00	R\$ 8.373.726,04
2ª Bienal (1953)	Cr\$ 3.500.000,00	R\$ 2.955.953,10	Cr\$ 6.500.000,00	R\$ 5.489.627,18
3ª Bienal (1955)	Cr\$ 3.500.000,00	R\$ 1.190.040,97	Cr\$ 7.200.000,00	R\$ 3.985.251,36
4ª Bienal (1957)	Cr\$ 6.000.000,00	R\$ 2.315.185,89	Cr\$ 14.000.000,00	R\$ 5.402.100,41
5ª Bienal (1959)	Cr\$ 15.000.000,00	R\$ 4.360.270,99	Cr\$ 30.000.000,00	R\$ 8.720.541,98
6ª Bienal (1961)	Cr\$ 36.000.000,00	R\$ 5.877.651,28	Cr\$ 60.000.000,00	R\$ 9.796.085,46
7ª Bienal (1963)	Cr\$ 98.000.000,00	R\$ 6.692.156,26	Cr\$ 180.000.000,00	R\$ 12.291.715,58
8ª Bienal (1965)	Cr\$ 113.200.000,00	R\$ 2.320.500,90	Cr\$ 350.000.000,00	R\$ 7.174.693,59
9ª Bienal (1967)	(Sem dados)	(Sem dados)	(Sem dados)	(Sem dados)
10ª Bienal (1969)	NCr\$ 400.000,00	R\$ 2.884.762,03	NCr\$ 1.000.000,00	R\$ 7.211.905,08

No entanto, antes de avaliarmos essas questões é preciso considerar que as informações oficiais – principalmente nos primeiros anos da instituição, quando a Bienal tinha uma administração pouco burocratizada – podem não corresponder ao que foi efetivamente gasto devido à escassez e/ou à qualidade das informações encontradas (Pereira, 2016: 14). Em alguns casos esse limite é mais notório, como, por exemplo, na 9ª Bienal, sobre a qual não há informação; contudo, também na 3ª Bienal faltam dados oficiais e, por isso, foi necessário supor o montante total com base em um cálculo feito por Durand, no qual ele afirmava que as três primeiras bienais custaram juntas Cr\$ 21 milhões (DURAND; 2009: 137) o que nos levou a concluir que a terceira deve ter custado Cr\$ 7,2 milhões. Por isso, a confiabilidade desse dado é menor quando comparado ao das outras edições e o fato dele expressar um valor abaixo dos outros deve ter menos impacto na avaliação. Deste modo, e considerando estas ressalvas, quando analisamos os dados levando em conta a inflação do período, se verifica pouca variação no valor total das

²⁹² A tabela completa encontra-se em anexo (cf. Anexo 3). Os dados sobre a origem e o montante do capital econômico destinado a cada edição da Bienal foram baseados fundamentalmente na pesquisa de Verena Pereira intitulada *A gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo: pode entrar sem medo que é só arte* (2016). Esses valores foram convertidos para Reais pela cotação de fevereiro de 2018 tendo como base o *Índice Geral de Preços - Disponibilidade Interna* (IGP-DI). Escolhemos trabalhar com o IGP-DI no lugar do Índice de Preços ao Produtor Amplo (IPA) ou do Índice de Preços ao Consumidor (IPC), porque o primeiro foi criado em 1944 e os outros dois, em 1980 e 1979 respectivamente; assim, com o IGP-DI, foi possível calcular a conversão de todas as edições da Bienal. Para a análise e conversão dos dados, contamos com a ajuda do economista Eduardo Djanikian, a quem agradecemos.

exposições, de tal forma que, mesmo selecionando os exemplos mais radicais para comparação, a diferença entre o custo da 2ª e da 7ª Bienal não chega a triplicar. Além do aumento não ser exponencial, com a atualização dos valores, percebemos que ele também não é linear, isto é, a 1ª, 5ª, 6ª, 8ª e 10ª Bienais têm valores muito parecidos. Essas análises demonstram que o argumento do aumento do custo das exposições não é sólido o suficiente para justificar a separação com o MAM-SP e vinculação da Fundação ao Estado. Porém, poder-se-ia contra-argumentar que o Estado passou a destinar mais verbas e, além disso, que favoreceu a Fundação em questões jurídico-políticas como, por exemplo, a concessão de declaração de Utilidade Pública para a Fundação.²⁹³ Sobre este último ponto, ainda assim, é preciso notar que, com relação à verba, o Estado continuou a contribuir com uma parcela pequena dos custos das Bienais e, em muitos casos, o pagamento atrasou ou chegou incompleto (PEREIRA, 2016). Ademais, a contribuição do Estado nos primeiros anos da Ditadura foi pouco substancial, chegando a um quarto do custo total da exposição. Assim, parece-nos que Ciccillo Matarazzo, ao afastar-se das demandas do campo da arte, não garantiu por parte do Estado retornos materiais tão significativos, ao menos não ao ponto de justificar economicamente a manutenção desse apoio.

Talvez estejamos diante de uma contradição insolúvel: as Bienais, como instituições internacionais e destinadas a abrigar a inovação e a crítica, não convivem bem com estados autoritários nacionalistas. Em palavras mais precisas: as Bienais são, como procuramos demonstrar no Capítulo 2 desta tese, o megaevento do campo da arte e, desse modo, precisam de autonomia em relação aos outros poderes (Estado, religião, exército, mercado) para que tenham condições de existência, isto é, para que exerçam as práticas que lhes são cabíveis. Quando o Estado atua com golpes de tirania ele interfere na lógica de funcionamento específica dos campos sociais, impondo-lhes valores e práticas que podem não estar acordadas com aquelas que o estruturaram; no caso da arte, o Estado brasileiro interferiu nas formas de expressão e consagração e na autonomia econômica. O campo da arte não pode, para continuar existindo, consentir à tirania estatal e, como a Bienal representava esta recepção permissiva, a retaliação era uma certeza; ademais, o

²⁹³ Além disso, auxílios menores e com pouca visibilidade também ocorreram. Encontramos no Arquivo Bienal solicitações de isenção de taxas de telefone, eletricidade, impostos sobre o ingresso da exposição, etc. Não é possível saber qual a importância numérica que esses auxílios tiveram para a Fundação, mas foi certamente mais uma colaboração por parte do poder público que, neste caso, normalmente fica fora dos registros oficiais.

momento para o Boicote foi bastante oportuno, pois ocorre quando agentes artísticos nacionais têm condições de fazer com que suas demandas mobilizem o campo da arte internacional, isolando a Bienal no território nacional.

Assim sendo, o resultado do Boicote somado a uma Bienal de arte sob a tutela do Estado Militar modificou as exposições que deixaram de se orientar para o cenário internacional e de apresentar as vanguardas artísticas mais recentes, pois estas estavam, quase na sua totalidade, ou censuradas pelo regime ou censurando a Bienal. Neste contexto, uma ideia que até então havia sido desconsiderada torna-se uma das principais estratégias da instituição para que ela consiga se manter frente ao Estado e ao campo da arte:²⁹⁴ Além das exposições internacionais (as Bienais de São Paulo), a Fundação passa a organizar outra Bienal, restrita aos artistas nascidos ou naturalizados brasileiros, que ficou conhecida como Bienal Nacional.²⁹⁵ Ao todo, quatro Bienais Nacionais (1970, 1972, 1974 e 1976) aconteceram no prédio da Fundação em São Paulo, no entanto, a seleção as obras para a exposição eram regionais, realizadas em algumas das principais cidades do país – Belo Horizonte, Recife, Brasília, Porto Alegre, Belém, etc. Segundo a Fundação, assim seria possível dar visibilidade para artistas brasileiros que não se

²⁹⁴ Paulo Mendes Almeida afirma ser dele – ao menos cronologicamente – a origem da ideia de uma Bienal Nacional, pois em 1960 – quando era diretor do MAM-SP – sugeriu um programa de exposições destinada aos artistas brasileiros a ser realizado entre uma Bienal e outra que serviria como uma pré-seleção para a representação nacional na Bienal de São Paulo. Porém, Almeida diz que “a proposta, naquela ocasião, passou por nuvens brancas. Vejo, agora, com agrado, que ela é ressuscitada e aceita (...). A Bienal Nacional deverá ser realizada em 1968. A paternidade da ideia, porém, devo tê-la perdido...” (ALMEIDA, 1967. Apud ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 128). Do ponto de vista documental, a segunda origem da ideia da Bienal Nacional data de 1967; em uma nota publicada no Diário de São Paulo a Fundação declara que “com o objetivo de dar à representação brasileira mais qualidade em menor número de artistas e obras a serem incluídos nas bienais internacionais e alterando o critério da seleção por júris nacionais, a Assessoria da IX Bienal de São Paulo recebeu uma sugestão do presidente da Fundação, sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, no sentido de ser estudada, para 1968, a realização de uma Bienal exclusivamente nacional. Desse modo, nos anos pares haverá uma exposição a ser considerada prévia das Bienais dos anos ímpares, devendo servir para selecionar artistas brasileiros e, conseqüentemente, permitir à nossa representação impor com mais ênfase as suas possibilidades. (Bienal Nacional. Diário de São Paulo, 5 de fevereiro de 1967)”. O planejamento parece ter vingado, pois Luiz Rodrigues Alves envia um ofício (Ofício IXB/1715) em dezembro de 1967 para José Geraldo Vieira, Fábio Magalhães, Maria Bonomi, Sergio Ferro, Jayme Maurício e José Roberto Teixeira Leite marcando a primeira reunião da Pré-Bienal para “quatro e cinco de janeiro de 1968, às 16h, a fim de elaborar a redação final do Regulamento da Pré-Bienal de 1968”. Tudo indicava que a I Bienal Nacional deveria ocorrer em junho de 1968. No entanto, exposição não foi realizada e a origem acontecimental da Bienal Nacional ocorre na terceira tentativa, em 1970, quando depois do Boicote à 10ª Bienal a ideia ganha premência e a Fundação vê nela uma forma de reerguer e garantir a representação brasileira na 11ª Bienal.

²⁹⁵ A pesquisa mais completa realizada até então sobre Bienais Nacionais é de autoria de Renata Zago e se intitula *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76* (2013).

inscreviam na Bienal.²⁹⁶ O argumento da Fundação apontava a intenção de democratizar o acesso aos espaços legitimados da arte e, simultaneamente, apresentava consonância com o projeto de integração nacional do Governo Militar, que visava levar progresso e desenvolvimento para todas as regiões do país (ZAGO, 2013: 30).²⁹⁷ No entanto, as Bienais Nacionais não se mostraram capazes de cumprir tais objetivos; foram expostos criticados do ponto de vista da qualidade artística e pouco harmoniosas entre si, de modo que a proposta artística fundamental de integrar a produção nacional e dar visibilidade internacional para artistas de regiões fora do eixo Rio-São Paulo não foi bem sucedida. Ademais, as edições não conseguiram se estabilizar e apresentaram critérios muito divergentes entre si. No início, a Fundação assegurava aos artistas selecionados para a 1ª Bienal Nacional sua participação na 11ª Bienal de São Paulo,²⁹⁸ mas o mesmo não aconteceu com a 2ª Bienal Nacional, principalmente porque a instituição notou que os artistas brasileiros consagrados não estavam dispostos a expor junto com quem estava no começo da carreira ou tinha pouca notoriedade²⁹⁹. Porém, tornou-se evidente que a decisão de não mais garantir a presença dos selecionados na exposição de São Paulo não era acertada, pois fez com que a Bienal Nacional deixasse de lado uma das suas principais razões de ser e, na 3ª Bienal, sob efeito de questionamentos da edição anterior, a Fundação volta a incluir os artistas nela selecionados na 13ª Bienal. Já na última edição, em 1976, a história é ainda mais inesperada: o Júri tomou a surpreendente posição – alegando

²⁹⁶ Na pesquisa feita no Arquivo Bienal, constatamos alta concentração de artistas de São Paulo e Rio de Janeiro nas Bienais até 1969. Na 9ª Bienal, dos 1098 artistas inscritos 603 eram do Estado de São Paulo (sendo 532 da capital), 284 do Rio de Janeiro, 48 de Minas Gerais e os outros vinte três Estados representavam apenas 153 dos artistas inscritos. A ampliação dos Estados nacionais participantes da mostra era utilizado discursivamente para afirmar o caráter democrático da Fundação Bienal.

²⁹⁷ Ciccillo Matarazzo se manifestava favorável à política do Estado e nutrir a “vontade de realização de uma Bienal Nacional e, em especial, uma exposição de arte popular e arte primitiva, destacando a grande importância de trazer à tona manifestações populares, em consonância com os objetivos do Estado” (Fonte: Arquivo Bienal).

²⁹⁸ “A Fundação Bienal de São Paulo institui a partir de 1970, nos anos pares, uma exposição nacional destinada a apresentar e permitir amplo confronto do que está sendo realizado no país no campo da arte visual, para a escolha da representação brasileira à Bienal de São Paulo” (Regulamento. In: Catálogo Pré-Bienal 1970. São Paulo: Fundação Bienal, 1970: 86).

²⁹⁹ “Sob o ângulo dos pontos negativos da Pré-Bienal de São Paulo (...) devemos destacar a omissão de artistas pátrios de alto teor, os quais se abstiveram de concorrer a fim de não se aventurarem aos riscos de uma competição. (...) E foi justamente essa abstenção a causa determinante do estranho nível da exposição destinada à formação da delegação brasileira. (...) a exposição aberta atualmente no pavilhão das Bienais dá a impressão de que se destina a uma mostra internacional da jovem arte contemporânea e jamais à XI Bienal de São Paulo, na qual é apresentado o que há de mais representativo no campo da criação artística das grandes nações da civilização atual” (Hugo Auler, “Quatro críticos de arte que...”. *Correio Braziliense*, 18 de setembro de 1970).

ser esta uma “em homenagem ao fim” – de incluir na 4ª Bienal todos os artistas que para ela se inscreveram, mesmo sem os levar à mostra internacional.³⁰⁰

As mostras Nacionais terminam em 1976, depois de quatro edições que não tiveram os resultados esperados. As Bienais de São Paulo seguiram sendo feitas, mas também continuaram sendo boicotadas pelos artistas nacionais e internacionais. Sem abandonar a tutela estatal, a Fundação procurou reverter a situação:³⁰¹ revestiu as bienais de um discurso sobre a liberdade de expressão, afirmando que nelas “a criatividade artística sempre encontrou liberdade, sem restrições, sem censuras [e que] Jamais houve condicionamentos em nossas atividades e em nossas mostras”,³⁰² realizou reuniões de especialistas em arte e modificou a direção artística, criando o Conselho de Arte e Cultura, (CAC)³⁰³ que substituiu as Comissões e Assessorias anteriores.³⁰⁴ Porém, essas medidas não tiveram os resultados esperados e não eram o único problema da Fundação.

Entre 1974 e 1977, a presença de Ciccillo Matarazzo à frente da Bienal torna-se uma incógnita. Ele se demite mais de uma vez até que, em 1975,³⁰⁵ deixa definitivamente a Presidência da Fundação, falecendo em 16 de abril de 1977, antes da inauguração da 14ª Bienal. Tamanho era, então, o desprestígio de Ciccillo Matarazzo no campo artístico que apenas o MAC-USP faz uma homenagem a ele;

³⁰⁰ O júri desta edição era formado por Carlos Von Schmidt, Olívio Tavares de Araújo e Radha Abramo. Estes em uma tomada de posição inédita – e não prevista no regulamento – decidem aceitar todas as obras inscritas no evento. Foram 1200 trabalhos de 330 autores apresentados na 4ª Bienal Nacional. Abramo afirma que “pareceu-nos a hora exata para fazer um balanço total, completo, abrangente, sem maquiagem, da verdadeira situação atual da arte no Brasil”. A decisão foi também um ato “em homenagem ao fim” e, por isso, todos os artistas foram aceitos (Arte Brasileira apresenta sua Bienal, saúde e dá passagem. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22 out. 1976, p.4. Caderno B.).

³⁰¹ “Como é de conhecimento de Vossa Excelência, vem nosso país sendo alvo sistemático de conhecidos grupos subversivos, que tudo fazem para evitar o sucesso de qualquer esforço ou realização brasileira que projete com brilho e prestígio nossa imagem no exterior” (Ciccillo Matarazzo em carta para o Ministro das Relações Exteriores, Mário Gibson Barbosa, em 10 de fevereiro de 1971”. Fonte: Arquivo Bienal)

³⁰² Ciccillo Matarazzo, In: Apresentação e Agradecimento. Catálogo 11ª Bienal, 1975: 6.

³⁰³ O Conselho de Arte e Cultura (CAC) em 1970 era composto por Antônio Bento, Bethy Giudice, Mário Wilches, Vilém Flusser e presidido por Francisco Matarazzo Sobrinho.

³⁰⁴ Por exemplo, a II Mesa Redonda de Críticos de Arte em 1970.

³⁰⁵ Na primeira vez, em outubro de 1974, Ciccillo Matarazzo nomeia seu sobrinho, Ermelino Matarazzo, como vice-presidente. Porém, com o afastamento do mecenas, o Prefeito Miguel Colasuonno revoga o acordo da Fundação com a Prefeitura alegando desconfiança com relação a deslizamentos financeiros e administrativos da Bienal. A prefeitura anuncia que só irá liberar a verba (Cr\$ 1.500.000,00) depois que a Fundação apresentasse suas contas. Para manter o repasse, apostando no seu capital político acumulado, Ciccillo Matarazzo retorna ao cargo até que o valor seja transferido para a Fundação; em maio de 1975, anuncia sua saída novamente e Oscar Landmann é nomeado Presidente.

na Bienal, surpreendentemente, não foi vista manifestação alguma. Este é um daqueles silêncios que incomodam, justamente porque dizem mais do que calam.

Do ponto de vista da Bienal, era este um momento de transformação,³⁰⁶ não apenas pela morte de seu patrono-[dono], mas porque, neste fim da década de 1970, o campo artístico nacional começa a problematizar as desiguais condições (materiais e simbólicas) dos artistas (e da própria arte) de participarem da Bienal: “nós, os latino-americanos, ficávamos meio “de pingentes”, por assim dizer, nas Bienais, não nos olhando muito e vendo-nos sempre como um reflexo nativo em versão subdesenvolvida das correntes europeias ou norte-americanas” (AMARAL, 183: 297). Frederico Moraes endossa a crítica de Amaral, acrescentando que, nas quatorze edições da Bienal, apenas uma vez um artista latino americano recebeu o Grande Prêmio da Bienal, contra doze para a Europa e uma dos EUA (MORAES, 1979: 56). Muitas organizações artísticas e intelectuais passam a atacar a naturalização dessas posições e a exigir maior visibilidade para os artistas latino americanos, ao ponto desses questionamentos culminarem, em 1978, na 1ª Bienal Latino-Americana.

Historicamente e por vários motivos, América Latina quase sempre foi mal representada em mostras como as bienais. A maior parte das obras vinham através das embaixadas, que escolhiam um comissário nem sempre conhecedor da arte de seu próprio país. Quando, porém, o comissário era uma pessoa envolvida com a área e selecionava nomes realmente representativos, muitas vezes o governo não tinha dinheiro suficiente para cobrir o alto custo do seguro e do transporte das obras. (AMARANTE, 1989)

O argumento ganhou tanto fôlego que muitos críticos – dentre os quais estava firmemente Amaral – defenderam a possibilidade de transformar a Bienal de São Paulo em uma Bienal da América-Latina.³⁰⁷ A proposta não seguiu adiante,

³⁰⁶ A transformação já estava sendo anunciada no Catálogo da 4ª Bienal Nacional: “este ano de 1976 marca dois acontecimentos extraordinários para a história das bienais. A Nacional, que está sendo agora inaugurada, irá dar lugar a uma bem mais ampla a partir de 1978: a Bienal Latino-Americana. A Internacional, a realizar-se no próximo ano, apresentará mudanças profundas em sua elaboração, no caminho de uma maior e permanente atualização. (...) “funcionará como verdadeiros laboratórios de arte e idéias. Possibilidades maiores de pesquisas serão oferecidas para os artistas (...) “sendo a última, converte-se simultaneamente em uma nova abertura, em termos dimensionais, já que passará a dar lugar a uma autêntica assembleia de artistas latino-americanos” (Apresentação. In: Catálogo Bienal Nacional/76. Fundação Bienal: São Paulo, 1976, p. 9).

³⁰⁷ Em uma reunião de Críticos de Arte da América Latina em 1980, a proposta foi defendida, mas depois de disputas internas, foi decidido que a Bienal se manteria como uma mostra internacional, mas que daria especial ênfase à arte latino-americana. No entanto, essa ênfase também é questionada pela Direção da Fundação; em particular, Walter Zanini, então curador, não adere ao pedido: na ata de uma reunião ocorrida em em 3 de dezembro de 1980, Zanini questiona “porque dar um Núcleo para a América Latina se não vão haver representações nacionais”. Na reunião seguinte, em 8 de dezembro de 1980, Zanini afirma que o destaque da América Latina é “uma discriminação contra o resto do mundo” (Ata da reunião de 8 de 1980. Fonte: Arquivo Bienal).

no entanto isso não significa que ela não teve efeitos. Apenas o fato do campo da arte colocar em questão as condições desiguais dos países que participavam da Bienal e, sobretudo, desta questão ser recebida (e não ignorada) pela Fundação, revela que há maior permeabilidade da instituição para as demandas artísticas. É o que verificamos nas últimas edições da Bienal da década de 1970, quando, já sem Ciccillo Matarazzo, o modo como são tomadas as decisões artísticas da exposição se modificam. Na 14^a Bienal, em 1977, o CAC assume poderes deliberativos e realiza a primeira experiência que poderíamos chamar de curatorial na Bienal: ele solicita que as delegações estrangeiras selecionem obras dentro de uma linha conceitual e abandona a divisão expográfica por países.³⁰⁸ Já a 15^a Bienal (1979) trouxe uma proposta retrospectiva, de rememoração e crítica da história recente da arte nacional: foram apresentados os artistas premiados nas edições anteriores e os movimentos artísticos dos anos 1960 e 1970, como uma reparação histórica à ausência dessas manifestações nas bienais no período ditatorial. Porém, para uma Bienal que almejava ser o marco de uma época, ela despertou poucas questões. Alambert e Canhête afirmam que, nos corredores do Pavilhão, perguntava-se se haveria algo a ser comemorado considerando a atuação da Fundação nesses anos de Governo Militar, principalmente devido à ausência de agentes vinculados ao campo da arte, que fez com que a Bienal não conseguisse inovar e apresentar tendências contemporâneas para o público nacional. A decisão da Fundação de apresentar na 15^a Bienal o que ela não havia apresentado nas suas últimas oito edições – ou seja, de propor mais uma vez uma exposição que valorizasse mais a história que a inovação – , pareceu um *mea culpa* conformado. Amaral lamenta, pois enquanto as bienais dos anos 1950 e início dos 1960 eram “uma vitrine para os artistas da América-Latina saberem o que acontecia no resto do mundo”, com a Ditadura pouco se via nessas vitrines e a Bienal viveu sua crise mais profunda.³⁰⁹

³⁰⁸ Bonomi afirma ser a primeira experiência de curadoria na Bienal: “essa comissão da qual fizemos parte profundamente definiu os novos destinos visuais da Bienal e do país sempre dentro da morfologia democrática de livre participação, mas querendo obter também o que fosse melhor de fora para o Brasil, que já viesse corresponder ao nosso ampliado conhecimento contemporâneo e não apenas propostas diplomáticas; definindo nomes, definindo esses canais e definindo esse novo estilo. Essa comissão atuou praticamente como a primeira operadora cultural e agiu como uma alta curadoria” (BONOMI, 2001:35). Porém, nem todos os países tinham condições equivalentes de participação. Segundo Bonomi, a delegação japonesa alegou desconhecer artistas que produzissem dentro das solicitações conceituais da Bienal, o que levou o CAC a apresentar uma lista de artistas japoneses que poderiam ser enviados para a Bienal.

³⁰⁹ Amaral foi uma das árduas defensoras da criação de uma Bienal Latino-Americana, que ocorre apenas uma vez, em 1978. Ela apontava esta como sendo a solução para que a Bienal de São Paulo

Nesse cenário, é preciso pontuar, como faz Spricigo, que o vazio artístico que tomou conta das bienais desse período não expressava uma crise própria do fazer artístico. A arte no Brasil se expressava com cada vez mais autonomia, demonstrando força política e criativa ao longo das décadas de 1960 e 1970. Ocorre que o espaço no qual ela se apresentava não era mais a Bienal, mas exposições independentes, museus e galerias, dentre os quais o MAC-USP. Trata-se, pois, de uma crise da própria instituição que, “como emblema oficial” da Ditadura, foi impedida de exibir obras que envolvessem qualquer tipo de protesto” e, assim, se absteve “da discussão sobre arte e cultura no seio da Bienal de São Paulo devido em parte à censura imposta pelo regime, mas também pela administração burocrática centralizada de Ciccillo Matarazzo” (SPRICIGO, 2011:159). Ao contrário da perda de capital econômico, o desprestígio simbólico é muito difícil de ser recuperado e a Fundação terá na próxima fase um árduo trabalho a enfrentar.

4. Bienal: uma empresa nacional

Os anos 1980 inauguram uma nova fase da Bienal, condicionada pelas transformações na política econômica nacional, principalmente pela mudança na posição do Estado com relação às práticas culturais e artísticas. Apesar da censura abrandar,³¹⁰ a Fundação precisará despender muito esforço para que suas marcas sejam sobrepostas por outras. Do ponto de vista da legitimidade artística, essa nova fase começa com uma Bienal quase em ruínas, porém termina com uma das mostras de maior envergadura da sua história, a 24ª Bienal (1998), considerada pela revista

conseguisse se reerguer. Ademais, sugere que seria mais sensato organizar a mostra não em biênios, mas em triênios ou quadriênios para que houvesse mais folga para os cofres públicos e para as comissões organizadoras.

³¹⁰ A intensidade da censura durante a ditadura não foi homogênea. Segundo Marcos Napolitano (2010) é possível distinguir três momentos que designam práticas distintas: no primeiro (1964-1967), a censura é direcionada à agentes e instituições considerados de esquerda estavam sujeitas a serem fechadas – como ocorreu com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC/UNE) e com o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) – ou, como vimos no caso de Mário Schenberg, intimados e presos. No entanto, neste primeiro momento, o Estado não atuava ainda de maneira sistemática. A sistematicidade será uma característica do segundo momento do Regime Ditatorial (1968-1979), quando é implementado o Serviço Nacional de Informações (SNI) e o DOI-CODI, que visam reprimir expressões culturais que possam afrontar o Governo; no entanto, a partir de 1974, com Geisel na Presidência e Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura, o regime buscava incorporar à ordem artistas de oposição (NAPOLITANO, 2010: 150). Por fim, Napolitano considera a censura do último momento (1979-1984) como branda preocupada em “controlar o processo de desagregação da ordem política vigente, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem para a expressão artística” (NAPOLITANO, 2010: 150).

Artforum – uma das principais revistas especializadas do campo da arte – , como uma das dez exposições mais importantes no mundo daquele ano. Como ela realizou esse feito é o objeto desse momento da investigação.

Reconstruir a legitimidade é uma operação simbólica delicada, que passa necessariamente por mudanças tão substanciais nas práticas e nos discursos da instituição que, em última análise, podemos compreender esse momento da Bienal como uma segunda fundação, ou melhor, uma refundação dos seus princípios. Para tanto, a narrativa que ela produz sobre si própria é reorganizada a fim de que determinados elementos da sua história sejam destacados, constituindo a memória, e outros apagados, deslocados para o esquecimento.³¹¹ O alinhamento com a Ditadura, a condescendência com o Estado, a desvalorização das demandas do campo da arte e, principalmente, o Boicote são esquecimentos necessários para que a Bienal consiga se manter e se potencializar. Em contrapartida, ser a segunda bienal do mundo – sobretudo sendo ela produzida fora do eixo Europa-EUA – , ter apresentado ao público brasileiro nas suas seis primeiras edições, com destaque para a 2ª Bienal, grandes nomes da arte nacional e internacional, corroborando a produção de um gosto por arte moderna no país são alguns dos elementos colocados em primeiro plano – isto é, são parte da memória selecionada pela Fundação. Nesse sentido, há uma conexão maior entre os acontecimentos dos anos 1980 e os dos anos 1950, do que entre aqueles dos anos 80 com as duas décadas imediatamente anteriores; é como se na mitologia própria da instituição houvesse uma suspensão do tempo linear-cronológico e a terceira fase da Bienal procurasse, ignorando a segunda, continuar a partir da primeira. Essa reconstrução histórica sedimenta a narrativa oficial da instituição, porém, ela não é eficaz se mantida apenas no plano discursivo. As práticas e a estrutura da mostra devem sofrer alterações suficientes para que, com o tempo, convençam o imaginário social, naturalizando a história selecionada como história de fato, i.e., como aquilo que realmente ocorreu.

A principal mudança estrutural começou na 14ª Bienal, quando a Fundação esboçou sua primeira curadoria, deixando que os agentes do campo da arte tomassem a frente nas decisões artísticas da exposição. No entanto, a diferença

³¹¹ O esquecimento é uma *atividade* da memória. Só se produz a memória produzindo, em concomitância, o esquecimento. Algo que é esquecido é diferente de algo que não existe; o que esquecemos tem existência, porém como não-dito. Ademais, sendo uma *atividade*, ela é um movimento, ou seja, é preciso empregar trabalho – isto é, desprenda energia, pois até para ignorar é necessário esforço e certa estratégia – para produzir o esquecimento.

desta em relação à 16^a Bienal é bastante notória, pois mesmo que nas duas últimas edições dos anos 1970 houvesse a proposta de não dividir a expografia por países e o CAC tenha recebido poderes deliberativos, nos anos 1980, a Bienal vai além; ela não só rompe com o padrão instituído pela Bienal de Veneza, subordinando a nação ao conceito eleito pelo curador, como faz deste uma espécie de artista dos artistas, que cria uma relação singular das obras com o espaço arquitetônico, fazendo da proposta curatorial também uma obra de arte que imprime a assinatura de quem a concebe. Assim, a 18^a Bienal, com curadoria de Walter Zanini³¹², se alinha ao que há de mais contemporâneo no campo da arte internacional,³¹³ assumindo a posição, depois de tantos anos, de pioneira e mobilizadora de propostas inovadoras no cenário artístico nacional.³¹⁴

Ademais, mudanças no processo seletivo nacional foram uma forma da Bienal primar os critérios estabelecidos pelo campo da arte. A partir da 16^a Bienal, os artistas não mais submeteriam seus trabalhos para um Júri de Seleção; no lugar do Júri receber uma infinidade de inscrições de artistas consagrados ou não e avaliar aqueles que considerava adequados para figurar na Bienal, a escolha passa a se dar por convites formais, o que, por um lado, acentua o poder do curador (e de seus assistentes) e, por outro, faz com que os artistas disputem a participação nas bienais indiretamente, através da consagração no campo da arte, dificultando a participação de artistas não reconhecidos pelo campo. Com isso, a curadoria altera a posição de subordinação do campo da arte nas bienais e intensifica suas dinâmicas internas de

³¹² Na 16^a Bienal, Zanini é auxiliado pelo CAC composto por Casimiro Xavier de Mendonça, Donato Ferrari, Esther Emilio Carlos, Paulo Sérgio Duarte, Ulpiano Bezerra de Menezes, assim como por um Comitê Internacional no qual estavam presentes Milan Ivelic (Chile), Donald Goodall (EUA), Bruno Mantura (Itália), Toshiaki Minemura (Japão) e Helen Escobedo (México). A seleção internacional se manteve como responsabilidade das delegações internacionais, mas a Bienal convidou alguns artistas diretamente.

³¹³ A curadoria – compreendida como um modo específico de produzir exposições e colocar artista e nações em relação – assume a posição dominante no campo da arte entre o fim dos anos 1980 e 1990, quando, segundo Lagnado, acontecimentos políticos como a queda do Muro de Berlin em 1989, reforçam “a necessidade de tecer leituras cruzadas entre o contexto político e a produção artística” (LAGNADO, 2015: 90).

³¹⁴ Como afirma Lisette Lagnado (2015), com exceção da mostra *Bahia no Ibirapuera*, organizada por Lina Bo Bardi na ocasião da 5^a Bienal, “até as bienais de Zanini e Leirner, não se tem registro de grandes alardes em matéria de expografia” (LAGNADO, 2015: 85). Fora da Bienal, ela ainda destaca as propostas de Frederico Morais em “Do corpo à terra” (1970) e “Domingos de criação” (1971), pois “escrever a trajetória da curadoria no Brasil sem estes dois marcos revela o quanto o meio artístico carece de perspectiva histórica, reiterando apenas as iniciativas do presente, como se não houvesse pensamento curatorial antes da globalização desta atividade” (LAGNADO, 2015: 87).

disputas e alianças, corroborando a autonomização do campo e estimulando a formalização de critérios próprios que darão às escolhas artísticas caráter legítimo.

Além disso, do ponto de vista da administração da instituição, notamos modificações substanciais. Desde o início desta fase, há considerável alteração na posição do poder público e do poder privado nas exposições, se considerarmos o caminho percorrido pelo capital econômico até chegar à Bienal. Os Presidentes da Fundação, a começar por Luiz Diederichsen Villares, entendem que, nesta nova fase, é desejável que os recursos advenham cada vez menos do Estado e mais do setor privado. Parece-nos evidente que essa inversão dos papéis contribui para dissociar a Bienal dos efeitos negativos causados pela proximidade com o Estado ditatorial, sendo, portanto, uma estratégia alinhada à refundação da instituição. Contudo, é preciso convencer o campo econômico – que, até então, participava das bienais ganhando muito e dando pouco – a contribuir com valores significativamente maiores do que os destinados à Fundação nos períodos precedentes. Para tanto, o discurso sobre as razões pelas quais um agente ou uma empresa destina dinheiro para uma instituição artística como a Bienal – e, com ele, o próprio sentido da arte – sofrerá tamanhas deformações que a importância do argumento de que é responsabilidade da elite financiar a arte nacional, ou de que a arte enobrece aqueles que se dedicam a ela, perde a centralidade. O discurso que tomará seu lugar será menos alinhado com o princípio da *denegação* e do desinteresse econômico tão típicos ao funcionamento do campo da arte. Para os empresários, a Presidência da Bienal desenvolve uma narrativa que compreende a arte como um bom investimento e, mais ainda, que a Fundação Bienal não é um espaço de caridade, mas uma empresa lucrativa, tal qual deve ser qualquer outra empresa.

Quem fornece as bases para esse argumento é Villares e, pelo estado no qual ele encontrou a Fundação, podemos perceber que a tarefa não foi nada fácil. Para fazer da Bienal uma empresa lucrativa – ou ao menos lucrativa o suficiente – ele: (i) organizou o caixa da instituição que naquele momento acumulava sérias dívidas dos anos anteriores;³¹⁵ (ii) depois, ampliou o alcance da Bienal desenvolvendo

³¹⁵ “Do ponto de vista administrativo, levei um grande susto quando assumi minhas funções, ao verificar que não havia verba nem para a folha de pagamento naquele mês. Tive de fazer um empréstimo bancário com meu aval pessoal. Iniciamos uma árdua tarefa de sanar as contas da Fundação, que tinha dívidas de toda espécie. Conseguimos fazê-lo depois de vários meses. Foi igualmente difícil o trabalho de reverter a imagem negativa da instituição no exterior. Iniciei uma série de viagens na

projetos em parceria com o Estado, setor privado e instituições de arte nacionais³¹⁶ que fizessem da Bienal uma presença constante e intensiva na cidade de São Paulo, de modo que a Fundação tivesse condições de se comunicar com a população, sobretudo com aquela parcela não iniciada em arte e que nunca estivera em uma Bienal;³¹⁷ (iii) por fim, com o intuito de preencher o calendário da instituição e estreitar laços com entidades culturais internacionais – principalmente com a UNESCO – Villares se engaja na produção de diversos projetos expositivos que aconteceriam em paralelo às bienais como Projeto Unesco³¹⁸, Projeto Islã³¹⁹, Projeto China, Revue Parlée, Projeto Reciclagem³²⁰; (iv) além disso, nos momentos em que o prédio não

companhia de minha esposa, Raquel com meus próprios recursos, para tentar convencer os organismos culturais dos vários países a enviar obras para a Bienal” (VILLARES apud FARIAS, A. *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001: 310).

³¹⁶ Algumas das iniciativas da Bienal foram (i) a 4ª Bienal Internacional do Livro, (ii) o curso de “Arte e Utopia” com duração de seis meses, (iii) a mostra “Pompéia 1748-1980 Descoberta e redescoberta de uma grande civilização”, proposta de Ivo Mesquita em parceria com a USP e o Instituto Italiano, que apresentariam documentos e materiais arqueológicos encontrados nas escavações de Pompéia nos anos 1970; (iv) e o Projeto Arte Bruta realizado em parceria com Nise da Silveira – conhecida pelo trabalho no Engenho de Dentro – e Pedrosa. São propostas muito variadas que demonstram o empenho – e o fôlego – da instituição para abrir seu leque de atuação.

³¹⁷ Em documento recolhido no Arquivo Bienal datado de 28 de setembro de 1980, Paulo Sérgio Pinheiro pergunta “o que a Bienal até agora trouxe para a cidade?” (Arquivo Bienal, Doc. 1814-20). Em resposta, Villares defende a popularização da Bienal; nota, porém, que, para que isso ocorra, ela teria que modificar o modo de operar das edições anteriores; além das transformações na montagem, que seguiria o conceito de analogia de linguagens, “seria necessária uma postura bastante ativa, agressiva até, em que a Bienal rompesse suas envidraçadas paredes e caminhasse em direção à cidade. Na prática, deveríamos ocupar os gramados e a marquise circundantes ao espaço tradicional da exposição, como um convite efetivo a participação popular. É o momento oportuno de descer dos incômodos pedestais abandonando o clima de silêncio sacrário em alguns ambientes da mostra, substituí-los pelos ambientes festivos, circenses, semelhantes às feiras medievais”. Ele propõe uma aproximação com a os meios de comunicação de massa e com agentes que têm alto poder de repercussão, mesmo que não estejam presentes no campo da arte: “a divulgação deve transcender as colunas especializadas e chegar às ruas através de outdoors. Chegar à periferia através de programas de rádio e TV de audiência expressiva. Conseguir que Silvio Santos, Chacrinha, Hebe Camargo, Shenia, Agnaldo Timóteo, jogadores de futebol, atores de novelas e outros falem publicamente sobre a bienal”. Este projeto de Bienal (abrangente e atravessado pela mídia de massa não especializada) seria impensável na década anterior e, como mostra saber Villares, “não será possível a conciliação total entre a forma tradicional com que se caracterizou a bienal até aqui e a nova forma sugerida na presente proposta”.

³¹⁸ O Projeto foi desenhado para o quadro “Programa de Participação da Unesco” depois de uma conversa de Villares com Gustavo Lopes e Agostinho Olavo (diretor da Comissão Nacional da Unesco) em Brasília. A Bienal não tinha nenhum interesse anterior, mas depois da conversa que mostrou sinais de que o financiamento seria facilmente obtido, a Bienal se empenha em criar um projeto. Pensa na possibilidade de fazer um projeto América-Latina e África, ou só América Latina. Notamos que tudo aparece de modo incerto, pois não se trata de ter um projeto e buscar financiamento, mas o inverso.

³¹⁹ A exposição foi financiada pela Unesco e decorre de uma exposição homônima que acontecia em Paris. Interessa notar que assim como a exposição China, tudo indica que nesta foi apresentada uma visão ocidental Islã – por exemplo, são solicitados livros franceses que tratem do Islã. No Brasil a mostra contou com o apoio da missão ligada aos Estados Árabes. Trata-se de uma exposição produzida pela diretoria da Fundação e não pelo CAC.

³²⁰ Um dos critérios para a seleção desta mostra é que ela traria um tema que interessaria à Unesco. Além disso, Villares tentou uma parceria com a Fundação Roberto Marinho para torná-la viável

está sendo usado para as exposições de arte, a Fundação passa a angariar recursos alugando o Pavilhão para eventos dos mais variados, o que fortalece a imagem de eficiência que ela visa construir frente à iniciativa privada.³²¹ Estas mudanças de posição, apesar de parecerem dispersas, têm em comum o objetivo de ampliar o alcance simbólico da Bienal, trazer mais mídia, público e, claro, recursos econômicos para as exposições. Nesse sentido, a assiduidade e a publicidade geradas por esses movimentos são convertidos pela Fundação em argumentos a fim de convencer as empresas a patrocinarem as bienais, pois, segundo Villares, os patrocinadores ganham porque “constroem uma imagem cultural perante a comunidade”.³²²

Do lado do campo econômico, os empresários são motivados tanto pelos potenciais lucros simbólicos do marketing cultural, quanto pela possibilidade deste investimento ser abatido no imposto de renda. Assim, a isenção fiscal é uma estratégia objetiva e imediata que fornece lucros muitas vezes mais interessantes para as empresas do que o pagamento de impostos e, com isso, o patrocínio privado na Bienal é estimulado. Porém, seria um erro supor que uma vez que a Bienal inicia a angariação de fundos frente à iniciativa privada, ela se distancia do poder público e que, portanto, sua relação de dependência com o Estado diminui. Veremos que essa fase não extingue a participação do Estado e nem diminui a importância deste para o desenvolvimento da arte no país; o que ocorre é que a posição que ele ocupa é distinta da que conhecíamos até então, camuflando-se de incentivo fiscal. Por isso, parece-nos mais acertado afirmar que, do ponto de vista da Bienal, a relação entre o Estado e a iniciativa privada é reorganizada de tal forma que o último assume neste período o protagonismo – ao menos formal – do financiamento da Bienal. Ainda assim, o Estado não perdeu a posição de suporte das exposições, seja porque sem sua anuência jurídica não seria possível a isenção de imposto para o patrocínio privado – que, em última instância, é dinheiro público – , ou então porque, em momentos de crise econômica ou ausência do investimento privado – como é o caso no início dos anos 1990 – , é o Estado que “socorre” o caixa da Fundação.

³²¹ Este é o caso do Salão do Automóvel, cuja primeira edição foi em setembro de 1981 e até hoje acontece no prédio da Bienal. O uso do prédio pela Fundação será formalizado junto ao poder público em 1996, quando o então Prefeito de São Paulo Maluf, através da Lei nº 11.985/2011, concede à Bienal o direito de usufruir do espaço por 90 anos.

³²² Arquivo Bienal. Doc. 1883, ata da reunião de 7 de novembro de 1982. No caso da parceria firmada com a Fundação Roberto Marinho, o argumento é similar; Villares considera que “essa seria uma forma bastante eficiente da Fundação Roberto Marinho identificar-se com as artes em todos os seus aspectos” (Arquivo Bienal. Doc. 1601).

Ainda que sejam estas as características gerais das transformações nas condições de produção das bienais deste período, elas não tiveram efeitos imediatos, já na 16ª Bienal (1981) ou 17ª Bienal (1983), sendo sentidas com maior intensidade a partir da 18ª Bienal (1985). Ademais, apesar desse novo modo de proceder da instituição ser consolidado paulatinamente, isso não acontece sempre e/ou de forma necessariamente linear, o que pode ser comprovado pela 20ª Bienal (1989), na qual a exposição retomou os paradigmas expositivos dos anos 1960 e 1970, dividindo a mostra em países e distribuindo prêmios. Assim, os anos 1980 serão um momento de instabilidade na estrutura da Bienal, quando ela ensaia meios de acomodar uma nova estrutura que comporta práticas, discursos e valores distintos da anterior. Assim, na 17ª Bienal, na qual a Presidência foi ocupada novamente por Villares e a curadoria por Zanini, percebemos que o patrocínio público (direto) deixa de ser a principal fonte de recursos da Fundação pela primeira vez na história da instituição e a iniciativa privada assume papel central. Ao contrário do que era praticado anteriormente, na época do mecenato, quando as empresas evitavam divulgar o montante repassado para a exposição, nesta edição, o valor e o destino do patrocínio foram amplamente expostos, a tal ponto que a IBM Brasil teve seu nome anunciado como o patrocinador da Sala Flávio de Carvalho e da Exposição de Arte Plumária e a TELESP da Exposição Arte e Videotexto. Havia um esforço por parte da direção da instituição de tornar a relação entre arte e mercado – que tradicionalmente instituiu tabu fundador do campo da arte – um mutualismo identificado pela insígnia do marketing cultural:

A Bienal de São Paulo que sobrevive magicamente como uma fundação sem fundos, não poderia ter batido um único prego este ano se dependesse dos minguados 170 milhões que recebeu dos poderes públicos. Mas com os 500 milhões que arrancou, vendendo o patrocínio geral para o Comind e o de salas específicas para outras empresas, chegou mais perto do orçamento que considera mínimo para se tornar viável: 1 bilhão de cruzeiros³²³.

Se na fase anterior da Bienal a associação entre arte e Estado foi uma tomada de posição arriscada por parte da Fundação, a nova aliança estabelecida entre arte e empresas privadas é também delicada. No entanto, ao contrário da relação com a política ditatorial, as empresas não desafiaram – ao menos não diretamente – a autonomia das decisões artísticas e, com isso, os efeitos negativos dessa nova parceria sobre o capital simbólico da instituição foram controlados. Nesse

³²³ CASTRO, R. A cultura brasileira à caça de mecenas. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 set. 1983.

sentido, a 18ª Bienal³²⁴ é emblemática justamente porque conseguiu fazer dessa relação uma combinação simultaneamente potente e relativamente autônoma. Em parte, isso se deve aos agentes que estiveram à frente da produção – a Presidência foi ocupada por Roberto Muylaert³²⁵ e a curadoria por Sheila Leirner³²⁶ –, que tiveram fôlego para avançar as propostas de Villares e Zanini nos anos anteriores. Notamos que Muylaert estabiliza a participação do capital privado e Leirner radicaliza o papel do curador, forçando o campo da arte a se posicionar. Certamente, com Zanini o campo da arte nacional já havia entrado em contato com o trabalho curatorial no qual o curador atua como um artista e faz da exposição sua obra de arte. Porém, a 18ª Bienal levou essa autonomia discursiva do curador em relação às obras a limites que até então não se conhecia: a expografia consistiu em três corredores, cada um com cem metros de comprimento, nos quais estavam dispostas centenas de pinturas (grandes telas) de artistas de diferentes nacionalidades, uma ao lado da outra, separadas apenas por um espaço de 20 cm entre as obras. Leirner não apenas afrontou a divisão entre nacionalidades, como produziu uma mostra na qual o central era menos a apreciação artística das obras individuais – uma vez que, com esta disposição, não havia espaço para que o espectador tomasse distância para ver as telas individualmente – e mais o efeito que a composição criada pelo curador causava nos visitantes. Tamanha foi a atenção dada às obras e a repercussão que a mostra causou, que ela ficou conhecida como a Bienal da Grande Tela.

Descentrar a criatividade e o sentido da obra de arte das mãos dos artistas para os curadores gerou forte insatisfação por parte dos primeiros.³²⁷ Mesmo

³²⁴ As análises sobre a 18ª Bienal e a 19ª Bienal tiveram como referência bibliográfica principal a dissertação de Tálisson Melo de Souza intitulada “*18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil*” (2015).

³²⁵ Muylaert é jornalista e empresário. Além da Bienal, foi presidente da Fundação Padre Anchieta entre 1986 e 1995 e ocupou o cargo de Ministro-chefe da área de comunicação no governo de Fernando Henrique Cardoso.

³²⁶ Nos interessa atentar para o fato que, na curadoria geral da Bienal, só figuraram duas mulheres ao longo da sua história: Leirner faz a curadoria da 18ª Bienal e 19ª Bienal e Lisette Lagnado a 22ª Bienal (2006). Em posições secundárias (membros de órgãos de seleção de arte, ou assistência da curadoria), temos uma proporção de 13 mulheres para 84 homens entre 1951 e 2016, sendo que a primeira participação ocorre em 1969. Jamais uma mulher ganhou o Grande Prêmio da Bienal ou assumiu a função de presidente da instituição (com exceção de Maria Rodrigues Alves que teve um breve mandato de um ano à frente da Instituição, mas foi deposta em 1993 antes de realizar uma exposição). Sobre a relação entre arte moderna e gênero, as pesquisas de Ana Paulo Cavalcanti Simioni são referência no Brasil, principalmente *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Brasileiras, 1884-1922* (2008).

³²⁷ “‘Odiei a Grande Tela’ – diz Middendorf. ‘Não fomos avisados antes de que seríamos exibidos naquelas condições. Disseram-nos que teríamos tantos metros lineares para expor e só. Nem espaço

com Leirner argumentando que “o curador é o crítico colaborador do artista”, muitos desses artistas não receberam bem essa chamada “colaboração”:

As pessoas que ficaram encarregadas de pendurar os quadros têm uma idéia engraçada sobre pintura. Elas acham que quadros de 7,5 metros de altura (sic), como é o caso de algumas das minhas telas, podem ser vistos a três metros de distância. Isso, para mim, é o mesmo que colocá-los no escuro. Tenho muita vontade de participar da Bienal, mas acho que mostrar essas telas dessa maneira é o mesmo que não mostrá-las.³²⁸

O desconforto tornou-se ainda maior porque a curadoria, ao primar o conceito, não distingue nem a nacionalidade, nem o grau de legitimidade dos artistas, de modo que artistas prestigiados tiveram suas obras expostas ao lado de desconhecidos – e, muitas vezes, brasileiros – do campo artístico.³²⁹ Bernard Koberling, por exemplo, retira duas das nove telas que estavam expostas; Salomé exige que haja uma distância mínima de 30cm entre suas obras. Assim, percebemos que o abalo sísmico no campo da arte se deu não apenas pela mudança expográfica, mas pelo tratamento que a curadoria deu às posições ortodoxas deste campo, o que representou uma afronta às fronteiras simbólicas da legitimidade artística.

Foi por causa da ‘grande tela’, considerada uma *petulância brasileira* na forma de mostrar ‘primas donas’ como Salomé, Middendorf, Paladino, que o crítico alemão Jurgen Harten, convidado pela Bienal para opinar sobre os ajustes finais da montagem, se retirou da equipe, alertando até mesmo artistas e o comissário alemão sobre a maneira que estavam sendo tratados. Afinal, *em Kassel esses ‘estrelas’ figuravam sozinhos* em paredes enormes com destaque e aqui eles convivem ‘democraticamente’ nas paredes de três imensos túneis *ao lado de novatos* de vários países e de outros pintores de renome internacional.³³⁰

Mesmo com conflitos – e também por causa deles – , a “petulância brasileira” da 18ª Bienal foi uma exposição que reposicionou a Bienal de São Paulo

de recuo há para os espectadores observarem os quadros” (ROELS Jr, Reynaldo. “Middendorf - conciliação com o público”. Para o Jornal do Brasil, 19 de outubro de 1985).

³²⁸ Declaração de Dokoupil para o Jornal da Tarde, 14 de outubro de 1985.

³²⁹ Para Luiz Pizarro, na época um artista jovem que expunha pela primeira vez na Bienal, a mostra foi positiva: “minha participação na bienal teve uma repercussão muito grande. O problema é que ficou essa discussão sobre o neo-expressionismo se está acabando ou não, mas acho que a mostra era bastante mais ampla. Tinha de tudo. Não sei se a bienal me ajudou no mercado, ao menos diretamente. Indiretamente, ela nos facilita para que possamos ter depois mais espaços para expor”.

³³⁰ O Estado de São Paulo. “Um roteiro para percorrer a arte de 46 países”. 4 de outubro de 1985. *Itálico nosso*. É interessante notar que, na reportagem, o jornalista deixa claro o incômodo por parte do crítico alemão com aproximação de artistas alemães consagrados e novatos de “vários países”. Das muitas análises que poderíamos tecer sobre esse acontecimento – começando pela distinção artística baseada em critérios geográficos – , nos chama atenção que a legitimidade do artista contemporâneo não é uma certeza e os passos equivocados – como ser confundido com um novato – podem desvalorizar a obra e, conseqüentemente os críticos, galeristas e compradores que investiram nele. Ademais, chamar a posição de Leirner de “petulância brasileira” parece-nos um eufemismo para o imperativo “ponha-se no seu lugar”, afinal, como um país como o Brasil, descentrado no cenário artístico internacional, ousa ser mais radical que a Kassel e afrontar o sistema de exposição e consagração cunhado pela poderosa exposição de Colônia?

no cenário artístico nacional e internacional ao convergir e intensificar os debates sobre as condições de exposição artísticas. Inovador também foi o modo como Muylaert tratou o patrocínio da exposição.³³¹ Foi feito muito alarde para que se soubesse que, nesta edição da Bienal, a origem do capital econômico provinha quase na sua totalidade da iniciativa privada, sendo esta responsável por 85% dos recursos captados.³³² Muylaert argumentava que, com a inflação chegando a 235% ao ano, a Fundação Bienal conseguia desonerar os cofres públicos. Parte dos agentes do campo da arte louvaram a iniciativa.

Um saldo positivo resulta da observação desta Bienal para com Roberto Muylaert: nunca uma Bienal de São Paulo foi tão bem organizada quanto esta 18ª Bienal, em detalhes que não escapam, em sua complexidade como empreendimento, aos que militam na área de iniciativas culturais. Somente um homem de empresas, com sua experiência, é capaz de projetar, cobrindo tantas áreas, todas as minúcias que fizeram, para o público e visitantes convidados, sentir que a Bienal era um evento sob controle de sua direção. (...) *esta foi a Bienal da qual se pode dizer que teve uma visitação regular, do primeiro ao último dia de exibição.* Não sofreu, como todas as demais até agora, o esvaziamento tácito depois de duas semanas de abertura, após ter sido vista pelo diminuto meio artístico e os eventuais interessados que nem se sabe por que ali entravam ou o que viam. (AMARAL, 2006: 33. *Itálico nosso*)

A assiduidade do público na 18ª Bienal (que é elogiada por Amaral), não se deve ao acaso; ao contrário, é o resultado de uma política administrativa da Fundação, pois, uma vez que o patrocínio é motivado pelo marketing cultural, as empresas têm interesse de atingir o maior número de consumidores possíveis e a Bienal corrobora esse objetivo buscando formas de aumentar a afluência de público e expandir o perfil do seus frequentadores.³³³ A questão era que a busca por público em um momento de financiamento privado era impreterível. Para tanto, a Bienal investe na divulgação da exposição e cria meios para atrair o que identificou como o

³³¹ Leirner, em entrevista para O Estado de São Paulo, afirma que Muylaert está “tentando combinar marketing com arte” e busca patrocínio privado prometendo “um retorno bem maior que qualquer outro tipo de publicidade. ‘Colocaremos o nome da empresa em cartazes e catálogos, e, além disso, ela poderá organizar reuniões de seus funcionários no interior da Bienal’” (O Estado de São Paulo, 19 de março de 1985).

³³² A edição teve um custo de 1,35 milhões de dólares, dos quais 1 milhão adveio de empresas como Antarctica, Associação Paulista dos Fabricantes de Papel e Celulose, Bovespa, Flying Tigers, Gradiente, IBM Brasil, Imprensa Oficial do Estado, Telem e Vasp e, sobretudo da Comind que contribuiu com Cr\$ 650 milhões.

³³³ Enquanto Amaral enxerga com bons olhos essa estratégia, outros, como Olívio Tavares de Araújo, ponderam que, se considerarmos a população da cidade de São Paulo e o custo da Bienal, o número de visitantes é ainda pouco: “o grande público dessa Bienal, estimado em 200 mil pessoas, não é nada numa cidade de 13 milhões de habitantes e num país de 150 milhões de habitantes. Foram gastos 8 bilhões de cruzeiros para 200 mil pessoas! Pensei que no mínimo 3 milhões de pessoas fossem ver a Bienal”.

“visitante-anônimo”, ou seja, o público que não tem o hábito de frequentar exposições de arte. Esses “novos consumidores” são o principal alvo da estratégia de marketing na 18ª Bienal.³³⁴ Como resultado, a visitação quintuplicou em relação à última edição da mostra; Muylaert demonstra satisfação e afirma que “alcançamos inteiramente nosso objetivo de atingir o chamado visitante ‘anônimo’ e de transformar a bienal numa grande festa”.³³⁵

O clima festivo e as transformações artísticas e econômicas da instituição pareciam indicar que a Bienal havia definitivamente ressurgido das cinzas e retomado a posição de legitimidade artística perdida durante a Ditadura Militar. Foi com essa confiança e proposta de continuidade que aconteceu a 19ª Bienal (1987). Leirner foi mantida como curadora – o que significa que, apesar das críticas, o primado do discurso curatorial sobre as obras conduziria novamente a expografia – e a Presidência ficou sob a responsabilidade de Jorge Wilhelm que seguiu os passos de Muylaert na busca de capital privado e na estratégia de divulgação da exposição com meios de comunicação de massa.³³⁶ No entanto, apesar da Fundação procurar

³³⁴ Para tanto, duas novas atitudes são tomadas. Enquanto pré-produção, além da publicidade, há a criação do projeto Educativo “A Criança e o Jovem na Bienal”, que previa a realização de atividades em ateliê, preparação de professores, workshops e exposição dos trabalhos gerados. E, no que poderíamos denominar de pós-produção, a Fundação realiza pela primeira vez uma pesquisa de público oficial. A pesquisa concluiu que 53% dos visitantes nunca haviam comparecido a uma Bienal. Dos 222 mil visitantes, 30% eram provenientes de outras cidades ou países. Outro dado relevante é o nível socioeconômico do público, pois mesmo com a predominância de “iniciantes” na Bienal, 78% deles declararam pertencer às classes A e B. Por fim, 97% dos entrevistados declararam intenção de voltar em uma próxima edição, o que foi recebido pela Bienal como forte argumento para incentivar a iniciativa privada e demonstrar a potência da exposição. Estes são dados preciosos para a instituição, pois permitem que ela conheça o seu público e mobilize os resultados para as próximas edições a fim de argumentar a favor de patrocínio e traçar “metas”, como fazem as empresas.

³³⁵ MUYLEAERT. In: Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985:11. A atração de novos visitantes passava por uma reformulação no discurso da Bienal; o presidente esforçava-se para descaracterizar a exposição de arte como um momento sóbrio de apreciação artística e mostrá-la como uma “grande festa”, o que atrairia o “visitante anônimo”. Este argumento foi endossado pelo então presidente da República, José Sarney, que na abertura da 18ª Bienal afirmou que a mostra “é uma festa de confraternização, através da imagem e da forma”. Segundo o jornal *O Estado de São Paulo*, a abertura da 18ª Bienal foi um grande encontro, no qual estiveram presentes além dos agentes do campo da arte, também políticos, homens de negócio, celebridades, etc. uma multidão nunca antes vista nas bienais precedentes, “formada por vários ministros, o governador Franco Montoro, inúmeros artistas das mais diferentes áreas, muitos políticos e um exército de jornalistas da imprensa, rádio e TV” (*O Estado de São Paulo*, 5 de outubro de 1985). É interessante porque, justamente no momento em que a Bienal direciona seus esforços para a iniciativa privada, o Presidente comparece e discursa na abertura da mostra, o que não acontecia há 18 anos: “o último chefe de Estado brasileiro a inaugurar uma Bienal foi o presidente Costa e Silva, e, antes dele, os presidentes Castello Branco, João Goulart e Juscelino Kubitschek” (*O Estado de São Paulo*, 26 de setembro de 1985).

³³⁶ Com o patrocínio do canal de televisão Rede Globo, a Bienal foi apresentada ao grande público por dezoito dias, cada um deles dedicado a uma das edições anteriores da mostra. A programação foi chamada de “Minuto Bienal”.

seguir a mesma linha de trabalho, as condições históricas nacionais e os limites geopolíticos freavam sua ambição. Do ponto de vista econômico, mesmo com a promulgação da Lei 7505, conhecida como Lei Sarney, que incentivava empresas a patrocinarem instituições culturais,³³⁷ o índice de inflação, que chegava a 1.037,6% ao ano, foi um obstáculo para a Bienal manter o percentual de patrocínio privado da edição anterior.³³⁸ Também, do ponto de vista simbólico, mesmo com esforços e pioneirismo na proposta curatorial,³³⁹ Leirner se dá conta que “a Bienal acaba sendo o resultado de um compromisso entre o que queremos e o que podemos, o resultado de nossa condição terceiro-mundista”.³⁴⁰

Esses dois limites se exasperaram nas edições seguintes e tanto a curadoria quanto a participação do capital privado na 20ª e na 21ª Bienal perdem a posição de destaque que vinham recebendo desde o início dos anos 1980. No caso da 20ª Bienal (1989), a proposta expográfica da curadoria³⁴¹ opunha-se às de Leirner e Zanini, afirmando que a Bienal não deveria, sob um argumento “intelectualista”,

³³⁷ Artigo 1º: “o contribuinte do imposto de renda poderá abater da renda bruta, ou deduzir despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizada através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura, na forma desta Lei”.

³³⁸ Isso fez com que a Bienal buscasse outros recursos para cobrir o custo de Cz\$ 112.176.348,00, sobretudo porque o Estado havia se comprometido com menos de 20% desse valor. Assim, a Fundação estimulou o aluguel do Pavilhão e aumentou a porcentagem sobre a venda de obras de arte de 15% para 25%. Ela também diversificou as formas de patrocínio, estipulando três modos diversos de financiamento, sendo que cada um destes correspondia a um valor econômico doado à Bienal e, claro, ao direito sobre determinados espaços publicitários na divulgação da mostra: O “Patrocinador Geral”, que era o maior contribuinte, tinha destaque no Catálogo, *releases*, painel de agradecimentos, recebia uma cota de catálogos e de ingressos; já o “Patrocinador das Salas Especiais” também divulgava sua marca nos meios acima citados, mas em menor destaque; por fim, os “Colaboradores” eram empresas que faziam doações em espécie ou em serviços/mercadorias e, para isso, elas recebiam citações de agradecimento no Catálogo e no painel de agradecimentos. Isso fez com que diferentes empresas pudessem associar seu nome à Bienal. Os principais patrocinadores foram Banco Real como Patrocínio Geral e, como patrocínio especial, a Bienal contou com Banco do Brasil, Lojas C&A, Rede Globo de Televisão e da VITAE (Fundação de Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social).

³³⁹ Nesta edição, acentua-se a crítica à arte consular, considerada um fator de instabilidade para a proposta curatorial, uma vez que com ela não é possível assegurar que as obras enviadas pelas delegações estrangeiras estarão de acordo com o conceito escolhido para a exposição, de modo que o ideal, segundo Leirner, é que o curador selecione a representação internacional, assim como faz com a nacional. Sem isso, a defasagem entre o que pretendem os conceitos “extremamente avançados” da curadoria e o que determinadas delegações enviavam causava “ruídos” na exposição e deixava a Bienal de São Paulo subordinada às delegações estrangeiras.

³⁴⁰ Leirner, Apud. ROELS Jr. R. “Bienal em processo”. Jornal do Brasil, junho de 1987.

³⁴¹ Nesta edição, a curadoria se dividiu entre Carlos von Schmidt, que assumiu o cargo de curador geral e responsável pelas representações internacionais, João Cândido Galvão, responsável pelos eventos especiais, e, como representantes da seleção nacional, tivemos Stella Teixeira de Barros e o CAC.

privar o público de estabelecer as suas próprias analogias.³⁴² Assim, as escolhas artísticas do curador Schmidt, recusando a ideia de assinatura ou autoria curatorial a fim de assumir uma postura dita neutra na expografia, discursava a favor da livre apreciação estética do público; porém, no lugar de propor algo distinto do que já havia sido feito na história das bienais, a curadoria desta edição, defendendo a imparcialidade, escolheu práticas artísticas que nos remetem aos anos 1960 e 1970: retomou a divisão por países e as premiações. Certamente as mudanças quando se trata de práticas culturais dificilmente são lineares; a resistência própria à inércia social, tende a manter ou fazer retornar aquilo que fora o habitual. Esta edição é um exemplo disso. Nos chama atenção uma possível correlação entre as críticas que Leirner recebeu de agentes dominantes no cenário artístico internacional como, por exemplo, de Jurgen Harten, na 18ª Bienal – as quais se assentavam no incômodo ao que consideravam um desrespeito por parte da Bienal paulista às hierarquias artísticas – e o reposicionamento de práticas de exibição e premiação que têm a propriedade de legitimar as desiguais condições de participação dos artistas e países na Bienal. Parece-nos que nesta edição, assim como na próxima, há uma retração da autonomia artística que o campo da arte nacional vinha galgando na Bienal.

Corroborando a despotencialização artística da mostra a condição econômica da Fundação, que volta a ter suas dívidas divulgadas, o que vai de encontro à concepção de que a Bienal estaria caminhando para se tornar uma empresa lucrativa. Nesta edição (20ª Bienal), sem a participação do Estado e com um índice de inflação de 1.782,9% ao ano, o Presidente Alex Periscinoto precisou se esforçar, mas conseguiu levantar fundos para a Bienal através da Lei Sarney; no entanto, na edição seguinte a situação seria outra.³⁴³ Tudo se passa como se as crises – econômicas, políticas e artísticas – , quando coadunadas, produzem efeitos drasticamente maiores do que quando se manifestam de modo isolado. Esta constatação – que vale para os campos sociais de maneira geral e nos mostra que

³⁴² Os seus curadores consideram que a linha curatorial anterior retirava o poder do público de estabelecer suas próprias analogias, privando-o do “prazer de encontrar na obra de arte enigmas e mistérios” a fim de propor uma narrativa mistificada “através de textos pedantes, pseudo-eruditos, verdadeiros exercícios de criptologia” (Introdução dos Curadores. Catálogo 20ª Bienal: 13).

³⁴³ A configuração do patrocínio privado foi muito distinta do que se viu anteriormente. Segundo Pereira, o principal patrocinador da 20ª Bienal foi o Banco Mercantil de Crédito, ou seja, não constam muitas empresas nem a tal “festa” midiática que vimos nas edições precedentes. Para conseguir reduzir gastos, Periscinotto diminuiu a duração da Bienal e demite funcionários.

não há autonomia total das relações de poder³⁴⁴ –, tem na Bienal especial implicação, pois ela se compõe (no sentido estrutural) justamente por esses três elementos. Deste modo, o que notamos até então na história da Fundação é que quando há crise em um dos seus pilares, ela se apoia nos outros dois que restam; porém, se mais de um deles se encontra instável ela padece como instituição.

Deste modo, a dificuldade financeira da instituição aliada à crise econômica nacional atingiu diretamente o setor cultural, devido à revogação da Lei Sarney pelo então Presidente da República Fernando Collor de Mello, o que afastou o setor privado do patrocínio da 21ª Bienal (1991),³⁴⁵ demonstrando que este, sem o benefício fiscal, tinha pouco interesse em fomentar a exposição. Assim, nesta edição, contrariando o que havia sido a mudança de posição da Bienal nos últimos anos, a Fundação recorre ao suporte econômico do Estado a qual, por sua vez, não foi eficiente. A situação foi deveras grave e chegou ao ponto do Curador Geral Jacob Klintowitz e da representante do CAC Maria Bonomi serem demitidos por justa causa quando resolvem pedir satisfação para o Conselho de Administração sobre a ausência de verbas, deixando apenas João Cândido Galvão e alguns representantes do CAC como responsáveis artísticos da 21ª Bienal.³⁴⁶

Do mesmo modo que as mudanças na política econômica desses últimos anos afetaram negativamente a mostra, em 1991, o cenário se modifica com o impeachment de Collor, o sancionamento da Lei Rouanet, a instituição do Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) e, no ano seguinte, com a refundação do Minc, o Estado recria as condições necessárias para que a cultura recupere o financiamento privado. Porém, ainda que sejam estas medidas imprescindíveis para a sustentação econômica da Bienal, internamente, ela passava por questões administrativas que só se resolveriam em 1993, quando Edemar Cid Ferreira foi eleito

³⁴⁴ A problematização da autonomia relativa dos campos sociais na teoria bourdieusiana foi objeto de análise da minha dissertação de mestrado, orientada por Renato Ortiz (MIRALDI, 2015), e suas conclusões têm sido colocadas à prova nesta tese de doutorado. No capítulo seguinte, depois de passarmos pela história da Bienal, discutiremos as condições do campo da arte disputar a Bienal de São Paulo levando em conta a relação de dependência estrutural que ela mantém com o patrocínio público (entendido como o Estado) e privado (representado por setores do campo econômico).

³⁴⁵ Sem a Lei Sarney, a Bienal recorre à Lei Mendonça (Lei nº 10.923, de 30 de dezembro de 1990), de alcance municipal, para conseguir angariar os três milhões de dólares necessários para a realização da exposição. Além disso, Collor também extingue o Ministério da Cultura.

³⁴⁶ Galvão se mantém como curador da Bienal, mas tece sérias críticas ao Governo, afirmando que o desprezo que este demonstra pela cultura não deve nos estranhar: “se o governo não é responsável com o que ele faz com a nossa comida, como podemos supor que ele cuidará da nossa cultura? ” (“Para João Cândido, crise da Bienal é reflexo da atual situação econômica do país”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 8 de novembro de 1991)

Presidente da Fundação.³⁴⁷ Este assume uma posição empreendedora ao retomar princípios que, nas últimas duas edições, haviam sido deixados de lado, como a posição da curadoria e a relação com o capital privado, mas principalmente devido ao seu esforço para fortalecer a imagem de que a Bienal é uma empresa artística confiável para o capital privado. Os discursos de Cid Ferreira tratam a Bienal como qualquer outra empresa que visa lucros econômicos, i.e., que produz uma mercadoria que deveria ser comercializada, pois, como ele mesmo anunciava, “o que vendemos é arte”. Certamente, do ponto de vista do campo da arte, tratar as obras como um produto qualquer é deveras agressivo, porém o discurso não se destinava a ele: Cid Ferreira se dirigia aos empresários e, por isso, utilizava a linguagem do campo econômico. Neste espaço e com estes agentes, surtia mais efeitos positivos – ou seja, mais convencimento – a narrativa que demonstrava a eficiência da gestão da Bienal, do que aquela própria à lógica de distinção artística, pois, ao contrário do que creem os agentes do campo da arte, o valor atribuído à arte não é universal, mas uma construção que só produz sentido e é capaz de mobilizar aqueles agentes que de alguma maneira tem contato com ela, com os valores e o gosto legitimado pelo campo que a produz.³⁴⁸

Sendo assim, para a 22ª Bienal (1994),³⁴⁹ duas medidas foram essenciais para a construção dessa imagem junto à iniciativa privada: (i) primeiro, a Fundação contrata uma auditoria financeira – a *Price Waterhouse Auditores Independentes* – para avaliar sua performance administrativa e, além disso, (ii) Cid

³⁴⁷ Depois que Stocker deixa a Presidência da Bienal, Maria Rodrigues Alves assume o cargo. Porém, ela não chega concluir o mandato, pois o Conselho de Administração a demite devido às acusações de desvio de recursos e corrupção.

³⁴⁸ “Nosso objetivo é fazer com que a Fundação funcione como uma empresa. Mesmo sendo uma entidade cultural que não visa lucro, ela precisa operar dentro de um modelo empresarial, com hierarquia, cargos e funções bem definidos (‘Fundação Bienal de São Paulo em busca de novos rumos’. Suplemento da Revista Vogue no 200. Ano 1- nº 1. São Paulo).

³⁴⁹ A 22ª Bienal, que deveria acontecer em 1993, foi transferida para 1994. A mudança de data é justificada institucionalmente pela alteração no calendário da *Biennale di Venezia*, que festejaria seu aniversário de 100 anos da edição em 1995: “nossa 22ª Bienal abre suas portas, não dois, mas três anos após a 21ª mostra. Não se trata de descuido, mas de uma homenagem especial à Bienal de Veneza, sua mais famosa predecessora, que em 1995 completará o centenário e tem lugar especialmente reservado no mundo das artes” (Catálogo 22ª Bienal, 1994: 20) É significativo que, apesar da Bienal afirmar a sua singularidade e independência com relação à mostra veneziana, sendo a ruptura com a expografia dividida em países é uma demonstração disso, as hierarquias do campo da arte se mostram nesse momento, já que realizar a Bienal de São Paulo no mesmo ano que a Bienal de Veneza significaria perder representações internacionais, uma vez que a mostra paulista, detentora de menor legitimidade e interesse por parte dos Estados e artistas envolvidos, não poderia competir com a de Veneza no caso das delegações precisarem optar por uma das duas. A homenagem, por melhores que fossem as intenções da Fundação, era uma necessidade.

Ferreira afirmava que o caixa da Bienal estava com um saldo positivo, pois não só ela não possuía mais dívidas – já que estas teriam sido pagas pelo aluguel do Pavilhão e pela doação de 2 mil dólares mensais advindos de vinte mantenedores – , como conseguiu acumular 800 mil dólares, demonstrando a eficiência da gestão da instituição.³⁵⁰

Se a Presidência de Cid Ferreira aproximava a Bienal do setor privado, a escolha de Nelson Aguilar como curador representa uma mudança de posição da Fundação a fim de retomar a legitimidade da Bienal junto ao campo da arte, o que se prova menos pelo consenso deste com as escolhas de Aguilar e mais pelos conflitos que tais escolhas geraram.³⁵¹ Ao considerarmos o trabalho conceitual e expográfico empreendido por Aguilar,³⁵² percebemos que ele nos faz rememorar as bienais de Leirner e Zanini, que colocavam a Bienal em diálogo com determinadas frações do campo da arte nacional alinhadas aos discursos e propostas artísticas do cenário internacional e globalizado.³⁵³ Concomitantemente, em contrapartida, esse mesmo discurso corrobora o esquecimento duas edições anteriores – a 20ª e 21ª Bienal – , bem como da prática curatorial que elas retomaram dos anos 1960 e 1970, emblematicamente representada por exposições pautadas em nacionalidade e premiações, elementos que nos remetem à centralidade do Estado e à competição entre eles. Diante disso, parece-nos que não há nada mais adequado neste momento

³⁵⁰ Além dessas medidas, segundo Pereira, a Bienal rompe com a Prefeitura em 1992 o que nos parece ser outra estratégia para afirmar a segurança econômica da mostra: “em outubro de 1992, a Fundação Bienal já havia pedido a rescisão do convênio existente com a Prefeitura de São Paulo, firmado em 1974, pelo qual a Prefeitura concedia uma verba mensal à Bienal. Segura de que não havia mais razões para manutenção desse convênio, fruto de uma época e de uma visão paternalista do Estado em relação à cultura, a Fundação Bienal pretendia cortar o cordão umbilical que ainda mantinha com a gestão pública” (PEREIRA: 2015: 116-117).

³⁵¹ “A ideia e sua realização geraram uma das maiores polêmicas que a Bienal conseguiu produzir desde suas primeiras edições” (ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. 2004: 190).

³⁵² “Aguilar propôs um corte conceitual na organização da mostra, pensada a partir de um tema referente à ruptura, ou crise, com os suportes tradicionais como conceito fundamental para a compreensão da arte contemporânea” (ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. 2004: 190). Assim, foram destaque na 22ª Bienal as instalações que trouxeram à tona o debate sobre a crise dos suportes. Contudo, diante de propostas tão radicais, foi retomada na expografia as Salas Especiais que nesta edição trouxeram artistas de envergadura como, por exemplo, Malevich, Mondrian, Lucio Fontana, Robert Rauschenberg, Torres García e, dos nacionais, Oiticica, Lygia Clark, Sergio Camargo, Mira Schendel.

³⁵³ Assumir a lógica da globalização não significa atuar em prol da desierarquização nas relações de dominação artísticas, ao contrário. A globalização é por nós entendida como um movimento de ressignificação das hierarquias entre Estados – mas também entre cidades, ruas, i.e., entre *espaços* de maneira mais abrangente – e será tratada no capítulo seguinte. Neste momento, basta alertar o leitor que, quando a Bienal e seus agentes defendem posições favoráveis ao discurso da globalização – e o farão com cada vez mais afinco nos anos seguintes – eles não estão almejando, de fato, à igual condição de participação, circulação e legitimação artística.

de aproximação da Fundação com o capital privado e com a política econômica neoliberal no Brasil do que se afastar dos lastros da nacionalidade que representam simbolicamente fronteiras à livre circulação.

Há, nas escolhas artísticas da Fundação, o interesse de dissociar sua imagem do Estado, porém não se trata – assim como vimos com o patrocínio advindo de isenção de impostos – de eliminar a referência à nacionalidade, mas sim de reposicioná-la de maneira que ela possa ser mobilizada para favorecer a posição da Bienal e da arte brasileira no exterior. Nos parece emblemático notar que, nesta edição, como contam Alambert e Canhête, a abertura foi feita em clima festivo, com “passistas da escola de samba carioca Mangueira e ritmistas da paulista Vai-Vai, num espetáculo feito sobretudo para agradar aos turistas estrangeiros” (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 190).³⁵⁴ Não se trata de qualquer elemento do nacional que está sendo trazido para a Bienal: a escolha está imbuída de exotismo de um tipo que escancara uma imagem de brasilidade afinada com aquela que é construída para ser exportada. Por isso, não é qualquer elemento da cultura brasileira que poderia ser eleito pela Bienal – afinal, nesta cena não caberia uma música do Nelson da Rabeca, uma encenação do Cavalo Marinho ou dançarinas de Chimarrita – , mas de uma cultura nacional que interessa à globalização, capaz de se desterritorializar, ser digerida e comercializada internacionalmente e valorizar simbolicamente o país. Algo que, como diz Ortiz, “na história da ideologia da cultura brasileira” (ORTIZ, 1994 [1989]:183) tem condições de ser mobilizado como uma *cultura internacional-popular*.³⁵⁵ Essa estratégia simbólica visava não apenas produzir uma imagem

³⁵⁴ Esta cena não é muito diferente da apresentada na 5ª Bienal, quando baianas serviam acarajé enquanto capoeiristas jogavam para o deleite dos políticos e da elite paulistana. Neste caso, o exótico era o Nordeste; agora, é o Brasil que se exotiza para os estrangeiros. Curiosamente, em ambas as exposições, havia na Bienal o interesse de alterar as relações de força que a compunham. Em 1959, buscava-se o Estado e, agora, o capital privado.

³⁵⁵ A cultura internacional-popular “se revela com instância de reprodução da ordem social. Sua presença não garante apenas a possibilidade de comunicação entre os espaços planetarizados, ela confirma os mecanismos de autoridade contidos na modernidade mundo” (ORTIZ, 1994: 136); esses mecanismos são dados pelas instituições que administram essa cultura, que desempenham funções pedagógicas: “elas fornecem aos homens referências culturais para suas identidades” (ORTIZ, 1994: 145). Neste caso, a Bienal como instituição que têm sua relevância nacional por discursar também para fora da nação consegue operar a cultura internacional-popular e, com isso, produzir uma imagem do nacional no exterior que pode não ser idêntica ao nacional que conhecemos, mas é uma emulação capaz de fazer o Brasil circular no mundo globalizado.

positiva da instituição, mas buscava espaço de negociação no cenário internacional.³⁵⁶

Deste modo, a Bienal de São Paulo pode se apresentar como uma megaexposição,³⁵⁷ trazer o discurso curatorial dominante no cenário internacional para o Ibirapuera, ser vanguarda apresentando inúmeras instalações que perturbam o público brasileiro e ter dentre os artistas expostos na mostra nomes consagrados pela história da arte, como Mondrian e Lucio Fontana. No entanto, ela não pode deixar de ser uma exposição de arte que, como disse Ciccillo Matarazzo nos primeiros anos da Bienal, fala a partir do Brasil para o mundo. Enquanto algumas instituições no mundo não precisam ter “um ponto de vista” a partir do qual se situam e são situadas, este privilégio do universal não é dado aos espaços dominados no cenário artístico mundial que adentram à globalização e encontram vantagens nessa nova forma de circulação pelo marcador da diferença (NICOLAU NETTO, 2015). Há uma tensão entre o *brasileiro* e o *demasiadamente brasileiro* que esta edição resolve com maestria. Não à toa, a 22ª Bienal consegue pela primeira vez na história da Fundação sair do território nacional, levando o nome da Bienal de São Paulo e de alguns dos artistas brasileiros que estiveram nela expostos para galerias nova iorquinas e para a *Haus der Kulturen der Welt*, um espaço cultural na Alemanha:

Logo após o final da XXII Bienal, os jornais noticiavam que 167 obras de dezesseis artistas brasileiros, entre eles Hélio Oiticica, Tunga, Nuno Ramos, Leonilson, Waltercio Caldas, Daniel Senise e Mira Schendel, estariam em onze galerias de Nova York sob o título *Art from Brazil in New York*. (...) A iniciativa contou com o patrocínio de sete empresas brasileiras e do Ministério das Relações Exteriores, cuja intenção seria “fazer uma reatualização da imagem do Brasil”. (...) A *Haus der Kulturen der Welt* (Casa das Culturas do Mundo), em Berlim, (Alemanha), organizou, logo depois do fim da Bienal, uma megaexposição que pretendia apresentar a “cultura popular” e a arte contemporânea brasileira à Europa. (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 191-192)

Na citação acima, além da evidente eficácia da 22ª Bienal em fazer reverberar a exposição para além das fronteiras nacionais, percebemos o interesse

³⁵⁶ Busca-se, afirma Cid Ferreira, “dar credencial internacional para conversarmos com grandes fundações e museus em clima de confiabilidade total” (MORAES, A. “A Bienal está com grandes projetos”. O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 jul. 1993).

³⁵⁷ A Bienal de São Paulo custou 4,5 milhões de dólares, foi visitada por 500 mil pessoas e contratou “Contratação de 50 monitores; contratação de dez professores universitários pós-graduados; contratação de 50 conferencistas; contratação de três coordenadores; e treinamento de 1000 professores” (PEREIRA, 2015: 117). São números inéditos na mostra. Pela Lei Rouanet, foram arrecadados cerca de 6 bilhões de cruzeiros reais. Outra parte do orçamento, CR\$ 5.579.669.268,00, foi obtida através de um projeto enviado ao MEC direcionado ao setor educativo e de monitoria da exposição.

do Estado, representado pelo Ministério das Relações Exteriores, de investir na Bienal como uma forma de reatualizar a imagem do Brasil no exterior.³⁵⁸ Mais ainda, não se trata de qualquer lugar no “exterior”, mas da Europa (representada pela Alemanha) e dos EUA, mais especificamente Nova York – isto é, dois dos principais centros que têm o poder de legitimar a arte contemporânea, seja pela força de consagração das suas instituições de artísticas ou pelo capital econômico que concentram nos seus mercados de arte (galerias, casas de leilões e feiras).

Todo este investimento teve efeitos na Bienal seguinte, a 23ª Bienal (1996). Nela, a curadoria – novamente com Aguilar, mas tendo como curador-adjunto Agnaldo Farias – , conseguiu negociar com as delegações estrangeiras para que cada país pudesse indicar apenas um artista.³⁵⁹ Esta medida buscava diminuir o poder da arte consular de determinar as possibilidades da expografia e do discurso curatorial, forçar as delegações a estreitar os seus critérios de seleção e a investir mais no artista que iria representá-las. Acreditava-se que, assim, as obras teriam mais qualidade e o curador maior controle sobre a expografia.³⁶⁰ É uma demonstração do acúmulo de poder da Bienal no campo da arte, que oferece à instituição mais autonomia nas decisões artísticas. Esse mesmo efeito pode ser observado nas condições político-econômicas da Fundação que, tendo em vista as estratégias empregadas por Cid Ferreira na edição anterior – o qual, aliás, é eleito novamente Presidente – , logra a produção da imagem da Bienal como uma empresa lucrativa.³⁶¹ Esse discurso ganha objetividade quando nos atentamos para os números divulgados: a 23ª Bienal custou R\$ 12 milhões, contou com a participação de 87 países (o maior número até então),

³⁵⁸ Cid Ferreira fala à Folha de São Paulo em 12 de outubro de 1994 que a Bienal é o “símbolo do Brasil novo”

³⁵⁹ Os efeitos foram para além da Bienal: “o chamado boom da arte brasileira no exterior tinha raízes e apoios diretos na nova organização da Bienal” e esse boom repercutiu no preço da arte brasileira, fazendo com que “algumas telas brasileiras atingiam altos preços no mercado internacional (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 198)

³⁶⁰ Aparentemente a estratégia funcionou e a 22ª Bienal teve a presença de Picasso, Munch, Basquiat, Paul Klee, Goya, Louise Bourgeois, Sol LeWitt, Anish Kapoor, Jesús Soto e Andy Warhol, nomes que garantiram sua notoriedade e tiveram também efeitos sobre o interesse do público, uma vez que a instituição registrou 400 mil visitantes.

³⁶¹ “O que nós fizemos – e esse é o grande diferencial da nossa gestão – foi torná-la uma empresa cultural. Ela tem receitas e despesas, tem seu fluxo de caixa e seu corpo de funcionários” (TRÉFAUT, M. P. A Globalização da arte. In: Revista Vogue. Outubro/1996. São Paulo. pp. 18-20)

teve 400 mil visitantes e, o mais importante para o discurso de Cid Ferreira, a Fundação lucrou R\$ 1 milhão.³⁶²

Há cinco anos quando a Bienal estava atolada na sua pior crise, com escândalos de malversação de verbas que levaram a Fundação às páginas policiais, uma mostra como a de agora seria impossível. Mas hoje com as contas no azul e prestigiada, gerida como se fosse uma empresa privada pelo banqueiro Edegar Cid Ferreira, a Bienal pode dar-se ao luxo de sonhar alto.³⁶³

Tamanho alinhamento com o patrocínio privado – apesar do Estado ser, como vimos antes, central – leva Cid Ferreira a declarar que trata “o cultural de maneira vulgar. As estrelas desta Bienal não são Picasso ou Andy Warhol, e sim a Coca-Cola e o Banco Francês e Brasileiro, que bancam a exposição”³⁶⁴. Esta talvez seja a maior heresia que se pode cometer com o campo da arte e com a crença que o sustenta: não há *denegação* do econômico, como não há reconhecimento do valor transcendental do gosto estético nesse discurso.³⁶⁵ Mais surpreendente que a limpidez da declaração é o fato do campo da arte reagir com tão pouca fúria a ela. Não que não houvessem críticas, mas era de se esperar uma enxurrada delas, o que surpreendentemente não veio. Ademais, muitas dessas críticas davam voltas argumentativas antes de acertar o alvo, perdendo, com isso, a agressividade que imaginaríamos que expressariam. É o caso de Amaral³⁶⁶ e Marcelo Coelho³⁶⁷ que criticam a valorização da Bienal aos números, ao marketing e ao campo econômico, mas o fazem pelo viés da elitização da exposição, que não contempla a população de maneira democrática. A questão talvez seja que ambas as críticas eram mais

³⁶² Esta é a primeira edição da Bienal na qual a instituição não vende mais as obras de arte expostas. É interessante pensar que justamente quando a Bienal afirma sua posição alinhada ao mercado e interessada na imagem de uma empresa lucrativa, ela abandona a comercialização de obras de arte.

³⁶³ “Picasso e companhia limitada”. In: *Veja*, São Paulo, 2 de outubro de 1996.

³⁶⁴ TREFAUT, M. P. “A Globalização da arte”. In: *Revista Vogue*. Outubro/1996. São Paulo. p 18-20.

³⁶⁵ Aguilar, mesmo sendo um dos principais agentes do campo da arte nacional naquele momento e professor do departamento de História da Arte da Unicamp, harmoniza seu discurso com o de Cid Ferreira: “fiz essa Bienal para provar que o mercado não acabou com a arte. Mercado é consequência” (“Saiba o que está em debate na Bienal”. In: *Folha de São Paulo, Caderno Especial*. 4 de outubro de 1996.

³⁶⁶ “Alardear pelos meios de comunicação que, quanto à qualidade e à frequência, esta foi “a melhor Bienal de todos os tempos” soa como falácia, se considerarmos, proporcionalmente, a população de São Paulo em 1953 (2ª Bienal) e hoje. É desconhecer sua história. Ou era propaganda para quem “está chegando” e não se interessa por conferir a afirmação. Para os promotores, tal discurso pode ter sido estratégico. Mas o procedimento não é inocente” (AMARAL. “grandiloquência e marketing”. In: *Folha de São Paulo*. 13 de dezembro de 1996).

³⁶⁷ “O lema da Bienal agora é “o maior é melhor” ou “think big” (...) essa Bienal em particular foi evento para uma pequena elite, mobilizando com força impressionante os “mass media”. Como explicar o porte de promoções envolvendo socialite/empresários” (Marcelo Coelho. “Convite a um passeio alegre pela Bienal”. In: *Folha de São Paulo*, 23 de outubro de 1996).

construtivas que destrutivas, i.e., nelas estava implícita a valorização da Bienal, o desejo de ampliá-la e aperfeiçoá-la e não de eliminá-la. Ademais, não podemos desconsiderar que esta postura da crítica especializada é uma demonstração do poder que a Bienal detinha neste momento, pois quando a ela recupera o prestígio que havia perdido durante a Ditadura Militar, ela valoriza junto consigo os a arte brasileira e os profissionais do campo da arte nacional, o que pode ter refratado críticas mais severas. De todo modo, se esta Bienal nos surpreendeu pela dimensão do poder que exerceu, na edição seguinte, o gigantismo da mostra conhecerá novos limites.

O tema escolhido por Paulo Herkenhoff (curador) e Adriano Pedrosa (curador adjunto) para a 24ª Bienal (1998) já prenunciava que esta edição não passaria despercebida. Antropofagia é um conceito que – pelo amor ou pela aversão – teceu a arte moderna e contemporânea do século XX no Brasil. Sua presença ativa e balizadora do fazer artístico se deu nos momentos de maior transformação do discurso artístico: nos anos 1920, coloca suspeitas sobre o domínio inquestionável da arte acadêmica e critica a subserviência do país aos padrões estéticos europeus; já nos anos 1950, é articuladora dos movimentos mais radicais tanto nas artes visuais e literárias (concretos, super-racionalistas) quanto no teatro (Oficina), na música (tropicália, dodecafônicos) e no Cinema (Cinema Novo). A antropofagia pode nunca ter sido *consenso*, mas foi o *sens* da crítica e da transformação estética que repensou as relações de dominação culturais estabelecidas transnacionalmente. A glória e o escracho de Oswald de Andrade ao longo do século XX demonstram bem esse incômodo que a antropofagia causa;³⁶⁸ fora ele “rejeitado pelos sociólogos nacionalistas da esquerda e pelos burgueses moralistas da direita” (VELOSO, 2012: 52). Trazer justamente esse conceito para a última Bienal no século XX, nos parece

³⁶⁸ Enaltecido nos anos 1920 e até meados de 1930; depois, esquecido, até que em 1950, é recuperado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari e levado em cena principalmente por José Celso Martinez Corrêa e pelos Tropicalistas, dodecafônicos, para, em seguida, ser duramente criticado pelos intelectuais da USP representados por Antônio Cândido. Caetano Veloso narra uma conversa que teve com Augusto de Campos logo após ver o Rei da Vela no Teatro Oficina; nela Caetano se diz impressionado de constatar que o que ele e José Celso estão fazendo lhe parecia similar e Augusto responde “o que você acha parecido é esse modo cubista de fragmentar as imagens?” em seguida “ele falou horas sobre Oswald de Andrade, ressaltando o fato de que aquela peça, mais moderna do que tudo o que se inscreveu no teatro brasileiro depois dela (...) parecia ter ficado reprimida pelas forças opressivas da sociedade brasileira - e de sua intelligentsia -, à espera de nossa geração” (VELOSO, 2012: 51).

ser uma forma de colocar em questão um articulador que, acima de qualquer outro, faz parte e é crítico da história da arte brasileira.

Com esse repertório simbólico, a 24^a Bienal é uma exposição sobre a qual o campo da arte nacional não pode passar incólume. Quanto mais uma exposição exige a atenção dos profissionais e artistas – mesmo que estes sejam, em grande parte, críticos a ela, como foi o caso da Grande Tela (1985) – , maior a reverberação da mostra. Ademais, como a “antropofagia” não é um conceito estabilizado, a percepção que os diferentes agentes, nacionais e internacionais, produzem dele é equívoca. Corroborava esta condição o fato da Fundação apresentar, no regulamento, uma definição bastante ampla da linha curatorial: “a antropofagia deveria ser entendida como a incorporação dos valores do outro para construir e articular os seus próprios” (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 204). Herkenhoff considerava a antropofagia o modo pela qual a identidade brasileira se constituiu: se contaminando, devorando e expelindo outras culturas. Para os europeus, antropofagia lembrava o canibalismo de Montaigne e, com isso, ela conseguia mobilizar o campo artístico internacional. No Brasil, os intelectuais apresentaram posições divergentes – Maria Alice Milliet³⁶⁹ elogiava antropofagia como um conceito nacional capaz de se globalizar e outros, como Annateresa Fabris³⁷⁰, consideravam o conceito anacrônico. Jorge Coli, tocando na ferida, questiona a adequação do conceito à expografia, que, para o historiador, é um malabarismo teórico para amplificar a repercussão da exposição, ou seja, uma estratégia de marketing, de modo que muitas obras que não têm relação com a antropofagia sustentam sua presença por “textos esfarrapados (...) Malevich, por exemplo, está lá porque o ‘branco devora todas as cores’”.³⁷¹

A questão nos parece ser que, mesmo que este tenha sido um conceito coringa, ele funcionou muito bem, pois, em um momento quando o mundo contabilizava cerca de cinquenta bienais de arte, a 24^a Bienal foi eleita pela revista *Artforum* como uma das dez exposições mais importantes do ano e pela Escola curatorial de Estocolmo como uma das doze exposições que “mudaram a prática curatorial dos anos 1990” (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004: 207). A reverberação da exposição leva Spricigo a considerar esta edição como o marco da inserção da arte

³⁶⁹ Maria Alice Milliet. “ Bienal: percursos e percalços”, art. cit., p. 97.

³⁷⁰ Annateresa Fabris. “Bienal”. In: *Folha de São Paulo*, 2 de outubro de 1998.

³⁷¹ Jorge Coli. “A Bienal e o rigor”. In: *Folha de São Paulo*, 22 de novembro de 1998.

brasileira no sistema artístico globalizado (SPRICIGO, 2014).³⁷² Ela foi também a exposição mais cara realizada pela Fundação até então, com custo total de R\$ 14 milhões. O novo Presidente, Júlio Landmann, articulou – assim como seu antecessor – a iniciativa privada e pública; no discurso, a primeira ganhava destaque – inclusive patrocinando Salas Especiais que eram associadas à marca da empresa – , enquanto a pública permanência de escanteio; na prática, o Estado não apenas destinou quase a metade da verba empregada, como, em situações críticas, como o caso da Telebrás – que depois de ser privatizada desiste do financiamento de R\$ 1 milhão para a 24^a Bienal – , ele foi o porto seguro que protegeu a exposição contra os eventuais desinteresses do setor privado. Em parte, a atenção dada ao setor educacional pode ser explicada como uma forma da Bienal assumir responsabilidade pública pelo *quantum* de energia social – econômica e simbólica – que a sua realização dependia. Ainda assim, produção dos megaeventos – que durante o século XX foram um símbolo de prestígio e de desenvolvimento cultural e econômico – , passa a ser questionada. A certeza de que “valeria a pena tamanho esforço”, diante da proliferação de exposições no mundo e das novas formas de comunicação e circulação globais, deixa de ser um tabu inquestionável. No século seguinte, a Bienal precisará novamente se reinventar para se manter, sobretudo, para conseguir disputar com tantas outras bienais que preenchem o calendário do mundo das artes.

5. Bienal no século XXI: uma instituição em processo de globalização

Percebemos, diante do que foi analisado até então, que qualquer transformação na correlação de forças que estrutura a Bienal é simultaneamente um risco e uma necessidade. Primeiramente, porque a estabilidade e a legitimidade até então conquistadas com muito esforço e tempo podem ser perdidas caso os agentes, instituições e público, isto é, aqueles que atribuem poder à Bienal, não adiram ou recusem as novas propostas, afinal, por mais que nesse processo a instituição se mantenha, ela também se faz outra, e seu vir a ser porta algo novo e incerto que pode não corresponder aos interesses dos envolvidos. No entanto, como temos

³⁷² “A internacionalização do mercado de arte brasileira acelerou-se a partir da década de 1990, com o incremento dos mecanismos de intercâmbio de artistas por meio de programas de residência, o aumento da participação das galerias em feiras internacionais e a expansão das fronteiras da Bienal de São Paulo – em especial, da 24^a Bienal, com curadoria de Paulo Herkenhoff, que pela primeira vez atraiu um grande estrangeiros” (FERRAZ, Tatiana Sampaio. QUANTO VALE A ARTE CONTEMPORÂNEA?. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo , n. 101, p. 117-132, Mar. 2015).

demonstrado, a arte não funciona como um espaço autônomo, no sentido de uma mônada leibniziana. Sua cinética própria não é independente das transformações do mundo social. Seria idealista acreditar que a arte não sofre efeitos da política econômica, das mudanças tecnológicas, dos valores morais que dominam cada época, etc. Esses efeitos podem não ser diretos e sua força depende, claro, do que está posto em relação e que varia com o tempo. Por isso, transformar-se não é uma opção para a Bienal – como para qualquer fenômeno social –, mas uma necessidade, uma condição de sobrevivência. Nesse sentido, há sempre uma tensão entre manter-se no estado anterior – uma espécie de inércia própria aos corpos sociais – e responder às condições atualizadas que o espaço social impõe. Ademais, a tensão gera momentos de crise, que fazem parte do que o processo de adaptação às novas exigências do meio. A Bienal sentiu os efeitos dessa instabilidade diversas vezes: entre o fim dos anos 1950 e começo dos 1960, com a separação com o MAM; depois, no fim dos 1960 e começo dos 1970, quando ela perde legitimidade artística devido à sua relação com o Governo Militar; no fim da década de 1970, com a entrada do capital privado através da lei de incentivo fiscal; e no início dos anos 1990, com a necessidade de profissionalizar a administração da Fundação, demonstrando sua eficiência enquanto empresa. Enfim, tudo se passa como se década após década, a Bienal passasse por crises estruturais, que, no lugar de destruí-la, tiveram como efeito produzir reestruturações que asseguraram não apenas a sua sobrevivência, mas a duração do seu poder no campo da arte. Certamente, nem todas as crises têm efeito positivo. Em homologia ao que se passa na natureza, a Bienal poderia ter se adaptado ou não. Apesar disso, parece-nos que quanto maior a duração e a legitimidade de uma instituição, maior a história do engajamento social que ela acumulou, o que contribui para que, em momentos de crise, ela, mesmo padecendo, tenha grandes chances de se recuperar. Ao menos, foi o que observamos até então. Deste modo, se tomássemos a história da Bienal como parâmetro, poderíamos concluir que a crise seguinte teria poucas chances de abalar a Fundação. Contudo, não foi o que aconteceu. A crise da virada do século foi tão intensa que durou quase uma década e a recuperação da instituição só se deu na 29ª Bienal, em 2010, depois de mudanças significativas não apenas na Fundação, mas na maneira pela qual o Estado e o capital privado percebiam e fomentavam a arte.

A razão para tal impacto deve-se, sobretudo, ao fato de que essa não foi uma crise apenas da correlação das forças que estruturam a Bienal de São Paulo

em território nacional, como havíamos visto até agora, ou, em outras palavras, uma crise decorrente da relação de subordinação entre Estado, capital privado e campo da arte, mas uma crise advinda da complexificação das relações de produção artísticas em nível internacional, que colocaram em questão o lugar da Bienal de São Paulo em um circuito global de arte:

Ao adentrarem novo sistema cultural globalizado, seria a Bienal de São Paulo capaz de fornecer um panorama ou propor a discussão sobre produção artística contemporânea (enfrentando a concorrência de uma infinidade de outras exposições do tipo Bienal que surgiram no mundo todo)? (SPRICIGO, 2011: 147-148)

A questão posta por Spricigo é central porque nos permite perceber que as dificuldades enfrentadas pela Fundação a partir de 2000 não são exclusivamente decorrentes de sua situação administrativa, nem podem ser explicadas apenas observando a Bienal³⁷³. Se assim fosse, trocas na Presidência e no Conselho, mudanças no estatuto e novas diretrizes logísticas e burocráticas na instituição teriam solucionado rapidamente a questão. Porém, a intensidade da crise encontra melhores explicações se levarmos em conta as transformações no campo da arte que complexificaram os espaços de consagração artística não só no Brasil. O organograma e o roteiro da arte contemporânea amplia-se nos anos 1990 com a globalização e, no século XXI, essas transformações são incontornáveis. Isso significa que a Bienal de São Paulo não é mais uma das poucas mostras desse tipo no mundo; ao contrário, o modelo bienal se espalha por todos os continentes, mas não conta com uma organização internacional capaz de estabilizá-la; ademais, no exterior, mas também no Brasil, multiplicam-se os espaços de consagração como, por exemplo, feiras e casa de leilões, museus, galerias. Se, por um lado, esse novo

³⁷³ Segundo narra Pereira (2016: 123-124), o século XXI inicia-se com uma profunda crise nos mais altos cargos da Instituição Bienal. Em 1999, o Presidente recém eleito Carlos Bratke, foi acusado “inabilidade para o cargo”. Bratke – que era Conselheiro da Fundação Bienal e havia já ocupado postos de liderança de outras instituições nacionais como o Instituto de Arquitetos do Brasil, no qual ele foi presidente, e do Museu da Casa Brasileira, onde exerceu a função de diretor – travou uma disputa com a Diretoria que culminou no pedido de demissão do diretor-executivo Marcos Weinstock e o diretor-superintendente Carlos Wendel de Magalhães. Um segundo conflito deu-se entre Bratke e o Conselho de Administração da Fundação, que apresentou desconfianças com relação à prestação de contas da 4ª Bienal de Arquitetura realizada em 1999. O conflito se agrava, pois no momento que Bratke ameaça pedir demissão, Milú Villela, que na época era Presidente do MAM-SP, se candidata ao cargo. Esse conflito chega à mídia e Bratke declara que Villela não poderia se candidatar a um cargo que não estava vago. Um terceiro conflito envolve novamente o Conselho de Administração e o Presidente Bratke, quando Luiz Seraphico, Presidente do Conselho de Administração, considera que as atas de reunião foram transcritas de maneira tendenciosa, a favor de Bratke. Esta disputa gera um pedido de demissão em massa de membros do Conselho, dentre os quais Seraphico e Villela assim como do então curador Ivo Mesquita e do vice-presidente Jens Olesen (este mais tarde volta atrás da decisão).

mapa evidencia o poder que as artes visuais adquiriram durante o século XX, a ponto de se tornarem uma das estradas pelas quais passa a globalização e são estabelecidas relações de dominação tanto econômicas quanto simbólicas, ele também impõe um novo desafio para a Bienal de São Paulo, a saber: qual será o lugar que ela ocupará nesse espaço?

A Bienal chegava ao limiar dos seus 50 anos colocando em questão as razões de sua própria existência. Transformava-se num espetáculo, lograva atrair um público gigantesco para submetê-lo a uma exposição que abusava do direito de ser hermética. Procedendo desse modo ela, afinal, conquistava esse público para a arte ou terminava afastando-o de vez?³⁷⁴

Com essa carga, o aniversário de cinquenta anos da Bienal foi menos um momento de comemoração do que de balanço. Na tentativa de se adaptar às condições imperativas dessa nova conjuntura, algumas posições foram tomadas pela Fundação: primeiramente, a 25ª Bienal foi adiada duas vezes e, no lugar de acontecer em 2000, passou para 2002,³⁷⁵ enquanto que, no ano de 2001, foi realizada uma exposição comemorativa dos cinquenta anos da exposição; também, nesse período, intelectuais advindos tanto da academia quanto do campo artístico voltam-se para a Bienal de tal forma que o volume de pesquisas e discursos sobre a mostra cresce abruptamente.³⁷⁶ Estes dois últimos fatos corroboraram a resignificação da Bienal,

³⁷⁴ Catálogo Bienal 50 anos - 1951 - 2001. Fundação Bienal, 2001: 257.

³⁷⁵ A primeira edição, que deveria acontecer em 2000, foi prorrogada para 2001. O argumento oficial da Fundação foi de que a Mostra do Redescobrimento concentraria recursos econômicos tanto do Estado quanto da iniciativa privada, além de recursos físicos como, por exemplo, a utilização de obras de arte, do próprio prédio da Fundação Bienal e de todo o Parque Ibirapuera, sem contar com o recurso que poderíamos chamar de social, isto é, o trabalho de profissionais especializados que estariam envolvidos com a produção da mostra. Como se tratava de uma mostra oficial – ainda que produzida pela Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais –, a Fundação Bienal dificilmente conseguiria disputar tais recursos com a Mostra. Porém, com um argumento menos convincente, a Bienal foi adiada mais uma vez, agora para 2002, devido à necessidade urgente de reforma no prédio da Fundação. Sobre a primeira prorrogação, cumpre notar que a Bienal paulista aconteceria no mesmo ano que a mostra veneziana; entretanto, o conflito de datas, neste momento, não foi apontado pela Fundação como um empecilho, o que contrasta com a 22ª Bienal que deveria acontecer em 1993, mas passou para 1994 sob a alegação de que a Bienal de São Paulo não poderia competir com o aniversário de 100 anos da Bienal de Veneza, que, por causa da data comemorativa havia mudado sua periodicidade para os anos ímpares. Talvez devido à proliferação de bienais no número, coincidir a Bienal de São Paulo com a Bienal de Veneza não tenha mais o mesmo peso que no início da década anterior.

³⁷⁶ Em 2001, a Fundação lança um catálogo comemorativo em homenagem a Ciccillo Matarazzo, rememorando os cinquenta anos da exposição; no mesmo ano, Rita Alves Oliveira publica um artigo sucinto, mas muito rigoroso, no qual ela analisa sociologicamente os impactos da Bienal de São Paulo na cultura brasileira; em 2002, a *Revista USP* lança um dossiê (nº 52) intitulado “Cinquenta anos de Bienal Internacional de São Paulo” com textos de agentes importantes para a história da Bienal e para o campo da arte nacional; além disso, o trabalho primoroso de Alambert e Canhête publicado em 2004 e intitulado *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores* engrossa o caldo dessa conjuntura intelectual. Depois disso, é abrupto o aumento do interesse de pesquisadores de diversas áreas em estudar a Fundação Bienal e, sem dúvidas, esta pesquisa é mais um exemplo do efeito causado por esse *detour* intelectual.

pois, uma vez que foram reunidos inúmeros agentes com o intuito de contar a história das exposições – seja pela narrativa expográfica ou pela intelectual – eles estão, efetivamente, produzindo a memória (e o esquecimento) da Bienal e, com isso, reposicionando a instituição no campo da arte.³⁷⁷ Contar é lembrar a toda uma geração de agentes e instituições – que, em muitos casos, não vivenciaram todas as exposições – a saga que a Bienal enfrentou e os grandes feitos que conquistou. Não importa se o que está sendo dito é “realmente verdade” ou a “verdade toda”, mas sim perceber no que se diz (e no que não se diz) as escolhas valorativas que nesse momento histórico separam o bom do ruim, o importante do desimportante – e até do indizível – que são, nos seus efeitos, a refundação de um mito: a Bienal de São Paulo. Esta dedicação é, em si mesma, uma legitimação, de modo que não podemos desconsiderar esse trabalho discursivo como essencial para a manutenção da Bienal neste novo século.

Além desse trabalho coletivo de reordenação simbólica, outras tomadas de posição da Bienal foram bastante significativas para que ela conseguisse se adequar às transformações das condições de produção artísticas. Na 25ª Bienal (2002), por exemplo, a eleição do primeiro curador estrangeiro para a exposição, Alfons Hug³⁷⁸, foi um recado ao campo da arte internacional sobre a disposição de diálogo e aproximação por parte da Bienal paulista. Em resposta às demandas tácitas da produção artística, que caminhavam de encontro à espetacularização e ao gigantismo das bienais – em parte em razão de terem aumentado significativamente de número – , Hug se posiciona contrário ao que antigos presidentes da Fundação, como Villares, Muylaert e Cid Ferreira, entendiam ser a função da Bienal, isto é, uma grande festa. Para o curador alemão, a Bienal “não pode ser vendida como um espetáculo, jogo de futebol ou carnaval... Isso aqui não é arte popular. Exige sempre um pouco de reflexão e sensibilidade”³⁷⁹. Dito de outro modo, Hug reinsere um dos princípios constituintes da arte como um espaço de poder e de distinção social: a separação clara entre o sagrado e o profano. Além disso, suas escolhas curatoriais, apesar de estarem alinhadas às exigências do público especializado, foram também

³⁷⁷ O trabalho de memória e esquecimento, isto é, a narrativa histórica da Bienal, é feito edição à edição, em cada catálogo ou nota pública que a Fundação emite. Porém, o que se mostra surpreendentemente potente nesse momento é a escala com que isso é feito.

³⁷⁸ Não é a primeira vez que Hug aparece na história da Bienal. Em 1996, ele articulou uma mostra na Haus der Kulturen der Welt (Alemanha) de artistas brasileiros que estiveram expostos na 23ª Bienal.

³⁷⁹ SUBIRATS, E. Uma Bienal no país do futebol e do carnaval. O Estado de São Paulo, São Paulo, 11 abr. 2002. In: Catálogo 30 x Bienal. P. 185.

determinadas pelos limites econômicos impostos aos eventos artísticos mundiais que, após a destruição do World Trade Center em 11 setembro de 2001 nos EUA, viram-se diante do aumento substancial no valor do seguro de obras de arte, cujas apólices chegava a ser até 30% mais caras. Deste modo, as salas históricas que traziam artistas consagrados – e cujos seguros eram agora exorbitantes – deixaram de ser uma opção viável para a Bienal de São Paulo. A era das Salas Especiais de Picasso, Mondrian, Pollock, etc. chegou ao fim, porque essas exposições tornaram-se impensáveis para uma bienal. A solução foi fazer da necessidade uma virtude e retomar do ato fundador da Bienal um dos seus propósitos, isto é, o de apresentar ao público brasileiro aquilo que estava sendo produzido de mais contemporâneo no mundo; quanto ao princípio pedagógico da Bienal, argumentava-se que, dado o desenvolvimento dos museus e exposições nacionais estimulados pela Lei Rouanet, não seria mais necessário a Bienal cumprir esse papel.

A questão com o público é também central nesse momento. Hug pode se mostrar contrário à espetacularização, porém, a afluência de visitantes é central para uma mostra que conta com tantos recursos estatais e privados³⁸⁰.

O espetáculo, como a maioria logo notará, possui a inacessibilidade de um hieróglifo. Não há que estranhar: mesmo tratada como um espetáculo, a Bienal mantém-se um fenômeno cujo sentido é quase hermético; críptico, dirão os mais assombrados. Para decifrá-lo, o público tentará de tudo: dos monitores de plantão aos audio-guides e de toda publicação que lhe caia nas mãos. Presume-se que muitos sairão desanimados ou mesmo com a sensação de que foram enganados. Não estava implícito nas propagandas que o espetáculo era acessível? Artistas, curadores, ação educativa e demais agentes envolvidos no evento ficarão desconfiados de que, em que pese todo o zelo pedagógico, a arte contemporânea não só não consolidou seu público ainda, como provavelmente perdeu parte dele. Mas isso não importa muito pois, mesmo às custas de traumas, para que o "hotel" funcione a contento, *é essencial que o público acorra em massa*. Caso contrário, o evento, para desconcerto dos organizadores e repulsa das empresas cujos logotipos vão estampados nos painéis da entrada, não será considerado um sucesso.³⁸¹

De fato, o público, como queria Farias, aconteceu em massa. Na 25ª bienal, os dados se mostram animadores: foi ela a exposição mais visitada do mundo, com 668 mil pessoas. Entretanto, precisamos ressaltar que não se tratou – e assim será nas próximas edições – de um público integralmente espontâneo e apreciador

³⁸⁰ A 25ª Bienal custou 18 milhões de reais, sendo que deste total um terço foi financiado pelo Estado e o restante captado com a iniciativa privada e pago de recursos próprio da Fundação. Apesar do Estado ter destinando mais recursos a esta edição, a crise da Bienal já era sentida caixa da instituição que, segundo Pereira, contou com recursos do próprio Presidente da Fundação, Bratke, para pagar parte da produção da mostra, algo que não ocorria desde Ciccillo Matarazzo (PEREIRA, 2016: 125).

³⁸¹ FARIAS, Agnaldo. Catálogo, Livro Brasil, 2002: 23. *Itálico Nosso*

de arte contemporânea, mas sim, em porcentagem significativa, de alunos de escolas públicas e privadas. A presença das escolas não é uma inovação desta edição, contudo, o que perceberemos ao longo desta primeira década do século XX é que o sentido atribuído à visita de estudantes nas exposições de arte se modifica. Ela deixa de ser percebida como uma excursão de colégio e passa a ser vista cada vez mais como uma prática educacional, capaz de aprimorar a cidadania, de promover a inclusão social e, de maneira mais abrangente, a percepção da arte como um direito de todos ganha cada vez mais preponderância.

Seguindo essa correlação entre arte e cidadania, a 26ª Bienal – que teve novamente Hug como curador e, no lugar de Bratke, Manuel Pires da Costa na Presidência – inaugurou o ingresso gratuito na Bienal de São Paulo afirmando que “a gratuidade é parte de um projeto maior de inclusão social por meio da arte e da cultura”.³⁸² Esta é uma tomada de posição importante para a Fundação, tendo em vista a conversão simbólica que ela se propõe – ou seja, ser percebida como um espaço cultural que promove inclusão social e argumenta a favor da democratização da arte. Ademais, a gratuidade corrobora a manutenção do financiamento público à Bienal,³⁸³ pois oferece uma justificativa política para o investimento do Estado. Trata-se de uma solução parcial para um debate antigo; como vimos ao longo da história da Fundação, não foram poucas as vezes que a Bienal foi questionada sobre o volume de verba pública que era necessário para realizá-la; em especial, as críticas acusavam a instituição de se valer de recursos públicos, mas ser uma exposição destinada majoritariamente para a classe dominante, “um jogo de prestígios pessoais e reuniões em torno de caviar”.³⁸⁴ O preço dos ingressos representavam uma fronteira econômica para as classes populares ou para aqueles agentes que não têm

³⁸² BITTENCOURT, E. “Integração da Babel”. In: *Gazeta Mercantil*, Rio de Janeiro, 24 set. 2004. In: Catálogo 30 x Bienal.

³⁸³ Nesta edição, quase a totalidade do custo da exposição foi paga com dinheiro público: dos R\$ 14 milhões, R\$12 milhões advieram do Estado. A diferença é que neste ano a verba foi encaminhada via emenda parlamentar, o que por um lado demonstra a força da Bienal frente ao Estado e, por outro, a dificuldade que ela encontrou de se manter via Lei Rouanet. Neste caso, é preciso considerar que a Fundação mudou sua estratégia de patrocínio: deixou de buscar muitos patrocinadores e passou a visar grandes empresas nacionais com perfil exportador que destinariam quantidades maiores de capital econômico. Para atraí-las “a Fundação oferecia o batismo de salas por um determinado período com o nome do patrocinador” (PEREIRA, 2016: 127), de modo que no lugar de uma Sala Miró, teríamos uma Sala Nestlé. Além disso, é preciso considerar que a Bienal foi incluída - assim como aconteceu na 2ª Bienal em 1953, mas desta vez com menos alarde - na comemoração dos 450 anos da cidade de São Paulo.

³⁸⁴ FIORAVANTE, C. “Seraphico também cogita ficar na Bienal”. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13 jul. 2000

intimidade com a arte contemporânea e que, diante do valor cobrado pela exposição, simplesmente não a frequentavam.³⁸⁵ Ainda assim, é preciso considerar, como faz Bourdieu (2007) ao analisar a gratuidade dos museus franceses nos anos 1960 proposta por André Malraux, que a solução é parcial, pois a assiduidade às exposições – assim como os códigos do gosto artístico legitimado – parece estar mais relacionado ao nível de instrução formal dos agentes que à gratuidade do ingresso, o que, alguns anos adiante, poderemos confirmar observando os Livros de Gestão divulgados pela Fundação.³⁸⁶

Em termos de fronteira e reposicionamento, a 24ª Bienal, cujo tema curatorial foi “Território Livre”, reverberou transformações na geopolítica da arte. Mesmo contando com muitos artistas dos centros artísticos tradicionais como a Europa e, neste caso em maior medida, dos EUA, é surpreendente a presença de latino-americanos, mas principalmente de chineses, sobretudo se considerarmos o lugar de destaque que foi destinado a estes. Dos aproximadamente setenta e cinco artistas convidados, quatro eram chineses, o que já é significativo do ponto de vista da história da Bienal; porém, mais significativo ainda é que dos oito artistas expostos em Salas especiais, dois eram chineses e nenhum era estadunidense.³⁸⁷ Não é um absurdo considerarmos que, no momento em que a China se reposiciona no cenário artístico global e se apresenta como um dos países que mais investe em arte do mundo, incluir artistas chineses é uma estratégia bastantes sagaz da Bienal paulista. Ademais, do ponto de vista geopolítico, a Bienal cria a *Itinerância da Bienal*, um projeto no qual parte das obras expostas em São Paulo, depois de encerrada a mostra, eram enviadas para as cidades consideradas de maior apelo artístico na América Latina – no caso, Santiago (Chile), Buenos Aires (Argentina), Salvador e Lima (Peru).³⁸⁸

³⁸⁵ Na 23ª Bienal, o preço do ingresso chegou a R\$ 30,00. A princípio, não se trata de um valor tão surpreendente, porém, se convertermos esse número – considerando a inflação e de acordo com o índice IGP-DI – para os dias de hoje (janeiro de 2020), ele custava ao bolso do visitante R\$ 169,84. Cf: <https://www.fee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores/>

³⁸⁶ “Nada seria mais ingênuo que esperar que a diminuição do preço dos ingressos refletisse diretamente no aumento da frequência aos museus por parte das classes mais populares” (BOURDIEU: 2007: 44).

³⁸⁷ Os artistas expostos foram Chen Shaofeng, Song Dong, Xu Bing, Yin Xuzhen, Cai Guo Qiang e Huang Yong Ping.

³⁸⁸ Não foi possível estabelecer uma correlação direta entre a *Itinerância Bienal* e a posição recém assumida pelo Estado brasileiro frente à América Latina, no entanto chama atenção que justamente nesse momento em que o Estado volta a investir na Bienal e, em outro âmbito, toma medidas político-jurídicas para fortalecer a integração entre países do Mercosul. Dentre as novas medidas, destacam-se o “Acordo sobre Residência para Nacionais dos Estados Partes do Mercosul, Bolívia e Chile”, o

Essas tomadas de posição artísticas só foram possíveis porque a Fundação passou a atribuir maior autonomia ao curador. No entanto, a arte consular ainda era responsável por grande parte das obras enviadas à 26ª Bienal, o que determinava as possibilidades narrativas e expográfica da curadoria. Desde 1980, com Zanini, eliminar as delegações internacionais é uma demanda de parte significativa do campo da arte, principalmente porque, em muitas delas, os responsáveis pela seleção não são agentes do campo artístico, mas de órgão relacionados aos governos desses países. Porém, a Fundação respondia dizendo que sem a arte consular os Estados participantes não destinariam verbas para a Bienal, mesmo no caso dos artistas selecionados pela curadoria da Bienal serem seus cidadãos, isto é, o Estado francês só arcaria com os custos de transporte e seguros das obras de artistas franceses enviadas para a Bienal se fosse ele que as selecionasse, em caso contrário, caberia à instituição arcar com o todo o custo. Esse foi o argumento que convenceu os curadores a não enfrentar com mais entusiasmo as delegações estrangeiras, obrigando-os, na melhor das hipóteses, a negociar com elas.

Além de contar com o recurso econômico dos Estados participantes, corroboram a dependência financeira sob a qual se encontrava a Bienal três outros fatores: (i) o chamado “gigantismo” da Bienal; (ii) o tipo de suporte até então dominante na produção artística; e (iii) a presença de núcleos históricos e artistas consagrados pela história da arte. No século XXI, observamos que essas condições que determinavam a Bienal não são mais tão estáveis. Quando a lógica de produção das bienais e da arte se modifica e passa a ser positivo apresentar um número menor obras e trazer mais artistas do chamado mercado primário, isto é, artistas vivos e em processo de consagração e, além disso, ganham relevância os suportes que exigem menos capital econômico como vídeo arte, instalações, performances etc. – em contraposição às pinturas e esculturas –, a Bienal de São Paulo encontra condições objetivas para repensar a presença da arte consular.

A situação se exaspera na 27ª Bienal (2006),³⁸⁹ quando é eliminada a arte consular. Certamente, a competitividade decorrente das novas bienais e exposições de arte

acordo de livre comércio entre Estados-partes do Mercosul e os países-membros da Comunidade Andina e, principalmente o “Protocolo Olivos”, assinado em 2002 e promulgado em 9 de fevereiro de 2004.

³⁸⁹ A 27ª Bienal tem novamente Manuel Pires da Costa na condição de Presidente e, na curadoria, Lisette Lagnado. Além de ser a segunda – e a última mulher até os dias de hoje – a assumir sozinha a

internacionais têm impacto nisso, pois a Bienal de São Paulo não é mais uma das únicas escolhas possíveis e, dada a nova configuração geopolítica, aliás, talvez para muitos Estados não seja ela a mais vantajosa. Se a Bienal não poderia mais contar com a certeza do capital estatal internacional, mas, em contrapartida, poderia fazer uma exposição com menos artistas e com obras que exigem menos recursos para transporte e seguro, não haveria mais razões para ela se manter aliada ao modo de exposição veneziano de delegações internacionais:³⁹⁰

A 27ª edição da Bienal de São Paulo não terá representações nacionais pois esse sistema fazia sentido na época das exposições universais ou então quando o Brasil não tinha autonomia para pensar uma mostra internacional sem olhar para a sua matriz, Veneza. (...) Temos casos de países que dizem que mandarão menos dinheiro neste esquema. Eu respondo que aceito o dinheiro que vier, mas nossa equipe está preparada para acionar instituições internacionais e fundações que estão acostumadas a pagar artistas e curadores. Menos dinheiro também pode significar menos “show” e maior reflexão. O cenário mudou.³⁹¹

Lagnado percebe com clareza que o cenário artístico mudou de tal maneira que incorporou outras instâncias – “instituições internacionais e fundações” – como possíveis patrocinadores da Bienal, deixando de lado o primado do financiamento direto dos Estados estrangeiros. Sua fala denuncia um reposicionamento do lugar ocupado pelos curadores, que passaram a deter mais controle sobre as obras e artistas que seriam expostos no Pavilhão da Bienal. Isso, sem dúvidas, aumenta o poder da curadoria e, em um momento de expansão do mercado de arte nacional – principalmente com a criação em 2005 da SP-Arte – , é preciso acrescentar ao poder já consolidado pela curadoria a capacidade que a Bienal detinha de impactar positivamente no processo de consagração de jovens artistas (principalmente dos brasileiros). Tanto é assim que as galerias paulistas, desde a 27ª Bienal, aproveitam o evento para promover exposições – de preferência de artistas que elas representam e que estejam expostos no Ibirapuera – a fim de chamar atenção do público especializado (nacional e internacional) que se encontra em São Paulo em razão da Bienal. Este setor do campo da arte ganha relevância neste momento da história da Bienal e precisa ser visto como um dos elementos que

curadoria da Bienal, Lagnado foi a primeira curadora a ser selecionada por um concurso de curadores. O processo seletivo se deu da seguinte maneira: a Fundação convidou alguns curadores consagrados pelo campo da arte a escrever um anteprojeto para a 27ª Bienal. Tais projetos foram julgados por uma comissão compostas por agentes também consagrados no campo da arte – no caso – Aracy Amaral, Manuel Borja-Villel, João Fernandes, Paulo Herkenhoff e Lynn Zelevansky; Lagnado foi a selecionada com um projeto intitulado “Blocos e Fronteiras”.

³⁹⁰ Segundo Pereira, com as medidas tomadas pela Fundação a 27ª Bienal custou 20% a menos que a 26ª Bienal.

³⁹¹ BEUTENMÜLLER, A. Lisette Lagnado & a Bienal de São Paulo. Revista da Cultura, No 47, São Paulo, Setembro/2005.

passam a concorrer a produção das Bienais, ainda que de maneira menos direta que o Estado e o campo econômico.

Entretanto, estes dois suportes econômicos – público e privado – , não apenas mantiveram-se essenciais para garantir as condições materiais da realização da Bienal, como aprimoraram o modo de atuarem. Além da Bienal contar com apoio da Lei Rouanet e buscar, através dela, captar cada vez mais recurso de poucas e grandes empresas, depois de 2006, a Fundação passou a contar com suporte econômico do Programa de Ação Cultural (ProAc, Lei nº 12.268 de 20 de fevereiro de 2006) do Estado de São Paulo, que incentiva economicamente projetos culturais e artísticos. Contudo, apesar das significativas mudanças artísticas e com todos os aportes econômicos, nesta primeira década do século XXI a Bienal não conseguiu se estabilizar. Isso foi devido, em grande parte, à situação administrativa da Fundação que, mesmo buscando desde os anos 1980 se apresentar como uma empresa – afastando-se da estrutura dita caseira que marcou seus primeiros anos de existência – , não havia até então logrado instituir a objetividade, a imparcialidade e a transparência capazes de dissociar interesses pessoais e burocráticos e de, assim, solidificar a imagem da Fundação como uma instituição idônea. Uma prova disso foi que a Bienal sofreu com processos judiciais referentes às denúncias de má administração de verbas, que tiveram seus Presidentes como alvo. Na 25ª Bienal, Bratke foi acusado pela Diretoria de inabilidade para o cargo e pelo Conselho de Administração da Bienal de intervir na transcrição de ata de reuniões a seu favor e o mesmo órgão solicitou revisão da prestação de contas da 4ª Bienal de Arquitetura (1999). Já Pires da Costa, na Presidência da 27ª Bienal teve prestações de contas negadas pelo Ministério Público e acusações de acúmulo de lucro indevido.³⁹² Somado a estes casos, a prisão de seu ex-presidente Cid Ferreira, acusado de gestão fraudulenta do Banco Santos, apenas aumentou a desconfiança com relação a administração da Bienal.³⁹³

³⁹² Alegava-se que Pires da Costa havia (i) comprado, através da sua empresa Santa Rita, duplicatas da Bienal referentes ao aluguel do Pavilhão para eventos de empresas privadas, o que teria gerado lucro para a ele; (ii) alegou-se, ainda, que ele contratou a empresa de paisagismo da sua esposa para prestar serviço à Bienal; e, por fim, (iii) que havia contratado a empresa de seguros de seu genro para o mesmo fim. Sendo proibida qualquer atividade comercial entre o Presidente da Fundação e a instituição, Pires da Costa foi investigado por uma auditoria do Ministério Público que acabou por inocentá-lo alegando que “nas ações promovidas pela diretoria-executiva não houve má-fé ou prejuízo de qualquer natureza à instituição” (PEREIRA, 2016: 131).

³⁹³ A prisão de Cid Ferreira atinge a Fundação não apenas porque ele foi ex-presidente da Bienal, mas em decorrência da íntima relação que ele manteve com a Fundação depois de deixar o cargo. De

Assim, com essas ranhuras na imagem pública da Fundação, a 28ª Bienal (2008) encontrou grandes dificuldades de angariar não apenas patrocinadores dispostos a associar a marca da sua empresa à Bienal, como também curadores interessados em ter seu nome vinculado à mostra.³⁹⁴ Na Presidência, apesar dos conflitos administrativos da 27ª Bienal, figurou pela terceira vez consecutiva Pires da Costa; já a Curadoria Geral foi assumida por Ivo Mesquita e a curadoria adjunta por Ana Paula Cohen³⁹⁵.

Por ter aceitado o posto de curador na situação na qual se encontrava a Bienal, Ivo Mesquita recebeu inúmeras críticas por parte do campo da arte nacional – sendo a de Aracy Amaral uma das mais incisivas³⁹⁶. Entretanto, observando sua postura, não podemos deixar de nos lembrar da posição de outro crítico que marcou a história da Bienal, Mário Schemberg, que em situação homóloga – diante da crise e das dificuldades de produção artística na qual a Bienal se encontrava no período da Ditadura Militar –, considerou melhor estar na Bienal e, dentro dela produzir a crítica, do que se manter contra e fora dela.

Foi exatamente com essa perspectiva que Ivo Mesquita concebeu o conceito e a expografia da 28ª Bienal, isto é, como uma crítica institucional, ou melhor,

maneira mais lateral, Cid Ferreira esteve à frente da *Associação Brasil 500 Anos* responsável pela Mostra do Redescobrimento (2000) que em 2001 deveu a *BrasilConnects*, empresa que tinha como objetivo promover e viabilizar a exportação da arte brasileira. Com o fim da *BrasilConnects* em 2004 devido, justamente, às investigações sobre Cid Ferreira, a Fundação assumiu a responsabilidade pelas exposições que estavam previstas na agenda da empresa, conforme relata Pires da Costa: "fui procurado pelo Edegar e pelo Emílio para dar seguimento a esses projetos, que precisam ocorrer, já recebemos inclusive orientação do Itamaraty nesse sentido. A Bienal não tem a intenção de preencher a lacuna deixada pela *BrasilConnects*, mas só organizaremos esses eventos se for bom para o Edegar e bom para as artes brasileiras" (In: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2112200418.htm>). A situação poderia ser já preocupante, porém ela se agrava ao notarmos que, mesmo sob investigação, Cid Ferreira foi mantido na Bienal como membro do Conselho e, mais ainda, em 2006 é reeleito. Com efeito, artistas posicionam-se de forma contrária à convivência da Fundação ao ponto de Cildo Meireles retirar suas obras da 27ª Bienal.

³⁹⁴ A referência bibliográfica fundamental para analisarmos a 28ª Bienal foi a pesquisa de Vinicius Spricigo intitulada *Modos de representação da Bienal de São Paulo* (2011), na qual o autor analisa não apenas essa edição da Bienal, mas a insere em um contexto mais amplo de mudanças nas práticas curatoriais decorrentes do processo de globalização cultural.

³⁹⁵ A Bienal fez diversos convites a curadores renomados para que estes apresentem anteprojetos, mas, diante da situação na qual se encontrava a instituição, foram todos recusados com exceção de Marcio Doctors, que aceita o convite junto com Ivo Mesquita, mas quando descobre que eles serão os únicos a participar do concurso de curadores Doctors acaba desistindo.

³⁹⁶ "Se entre nós o problema foi falta de verba que caberia à presidência da Bienal providenciar, essa presidência está no lugar equivocado, pois essa é a sua competência. Se a escolha do curador foi tardia, a responsabilidade é da instituição e da curadoria que aceitou, assim como a proposta e suas limitações, pela simples necessidade de vê-la aprovada por falta de tempo para executar ou conceber outro projeto" (AMARAL, A. "Esta Bienal...reflete a arte contemporânea?". In: *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 31 out. 2008).

como afirma Spricigo (2011: 151), como uma crítica não ao fazer artístico, mas ao modo de exibição da arte. No entanto, aos olhos de muitos dos agentes de renome do campo da arte do país, a 28ª Bienal – que ficou conhecida como Bienal do Vazio – materializou tanto na expografia – devido à escassez de obras e ao segundo andar do Pavilhão que literalmente ficou vazio – quanto no interesse que despertou no público a urgente necessidade da Bienal se reestruturar – afinal, foram 162 mil visitantes o que contrasta abruptamente com os números divulgados nas edições anteriores (Anexo [No do Anexo]).

Antes de qualquer coisa, a crise da Bienal é vocacional, antes de institucional, política, econômica, artística, etc. A Bienal foi perdendo sua função. Primeiro ela era ligada a um museu, até 1962. Ela tinha funções, além daquela colocada no texto de Lourival [Gomes Machado. I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951], ou seja, fazer São Paulo na cena internacional e colocar o artista brasileiro em vivo contato com o que se produzia no mundo. Isso ela fez, mas havia outros objetivos, de caráter mais interno: um era formar o acervo do museu. (...) E a outra era coisa do núcleo histórico, a oportunidade de trazer para São Paulo grandes recortes museológicos, sobre os movimentos de vanguarda. No momento em que ela rompe com o Museu e se transforma em Fundação ela perde sua função pedagógica. Aí começa o problema³⁹⁷.

Spricigo relata que, enquanto no Brasil a crítica era feroz com relação à proposta curatorial de Ivo Mesquita, a tal ponto que “nomes importantes do circuito artístico nacional, como Aracy Amaral, Paulo Sérgio Duarte e Jorge Coli, interpretaram o ‘vazio’ da Bienal como carência (de ideias, de projeto, de posição etc.)”, no exterior, ou mais especificamente no *Royal College of Art*, “pouco se falava sobre o ‘permanente estado de crise’ da Bienal de São Paulo, e a expectativa era grande em relação à ‘Bienal do Vazio’” (SPRICIGO, 2011: 142). Nesse argumento, Spricigo segue a ponderação de Ivo Mesquita, apontando para o conservadorismo dos profissionais artísticos brasileiros, que “visam a manutenção de formas já institucionalizadas de conhecimento”. A indisposição – ou a incapacidade – para compreender a proposta seria um sintoma do “desencaixe entre uma ‘imagem’ da instituição no exterior e a precariedade de um espaço público para a apresentação e a discussão sobre arte contemporânea no Brasil” (SPRICIGO, 2011: 149).

Se a crítica nacional acertava ou não em relacionar a Bienal do Vazio ao imprevisto decorrente da ausência de recursos, ou ainda, se Ivo Mesquita agiu

³⁹⁷ HIRSZMAN, Maria; MOLINA, Camila. “‘Bienal do Vazio’ começa no dia 25 com proposta ousada”. In: *O Estado de São Paulo*. 2 de outubro de 2008. A ausência de uma preocupação pedagógica que se imponha como uma força motriz para a Bienal será respondida na edição seguinte, com a criação do Setor Educativo permanente na Fundação.

determinado pela necessidade ou motivado pela criatividade crítica na concepção expográfica, tudo isso nos importa pouco. Mais interessante é perceber, na metafórica intervenção artística feita no fim da 28ª Bienal, na qual Antonio Peticov e Cíntia Oliveira levam para dentro da Bienal dois caixões de papelão com uma faixa na qual lia-se “Viva a liberdade de expressão, abaixo o vazio intelectual”, que, enterrando a 28ª Bienal, foi possível fazer renascer a Fundação com uma potência assustadora na 29ª edição. A performance indubitavelmente faz alusão à sentença de refundação simbólica da monarquia: “*Le Roi est mort. Vive le Roi!*” [“O rei está morto. Vida longa ao rei!”]. Entretanto, a imagem que nos mobiliza é de clima menos temperado: tal qual ocorre no cerrado brasileiro, os sistemas simbólicos precisam muitas vezes queimar para que, da combinação entre raízes tuberculosas (estrutura historicamente consolidada) e os nutrientes das cinzas (renovação crítica), haja força para fazer germinar um novo ciclo.

A 29ª Bienal (2010) expressa essa transformação no modo de funcionamento da Fundação. Não apenas a exposição curada por Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos recebeu críticas positivas por parte do campo da arte e um número de visitantes (530 mil) significativamente maior que a anterior – ao ponto de ser a segunda exposição de arte contemporânea mais visitada do mundo neste ano³⁹⁸ –, como a gestão da Bienal tomou posições que fizeram a instituição trilhar outros rumos. O Presidente eleito, Heitor Martins, reconhece as transformações pelas quais a Bienal passou no Catálogo da 30ª Bienal: “a Fundação Bienal de São Paulo conta atualmente com um novo modelo administrativo plenamente profissionalizado que permite maior autonomia financeira e gestão mais eficiente”. Para chegar nesta condição, foi necessário (i) modificar muitas das antigas práticas da Fundação,³⁹⁹ (ii) distribuir funções que ela concentrava para setores e empresas especializadas⁴⁰⁰ e

³⁹⁸ MARTINS, Heitor. In: Livro de Gestão 2010-2011. 2011.: 9.

³⁹⁹ No organograma, foi criado um setor denominado Superintendência, que tinha como objetivo “profissionalizar ainda mais a gestão”, sendo o Diretor Superintendente “responsável por toda a área administrativa, planejamento, monitorando e ajustando as ações do dia a dia e provendo suporte à Diretoria Executiva e ao Conselho de Administração” (Livro de Gestão 2010-2011. 2011). Criou-se uma “Campanha Amigos da Bienal” que promovia jantares para os associados a fim de arrecadar dinheiro, o que acabava também aproximando e fidelizando agentes e empresas da Fundação. Além disso, a Fundação aproximou a Bienal da cidade e do público não iniciado em arte com a implementação do Setor Educativo como um órgão permanente da Bienal. Por fim, destacamos a criação e a divulgação pública do Livro de Gestão da Bienal publicado a cada dois anos que faz um balanço baseado em pesquisas quanti-quali da Bienal nesse período.

⁴⁰⁰ A empresa Gabinete Cultura foi contratada para fazer a gestão da 29ª Bienal e instalou na Bienal sistemas gerenciais de *Enterprise Resource Planning* (ERP) e *Client Relationship Management* (CRM) com o objetivo de desenvolver um sistema de informações que auxiliem a Bienal a manter um

(iii) demonstrar publicamente que a Bienal era economicamente viável tanto pelo fato desta edição ter arrecadado mais dinheiro que o necessário para sua realização, quanto por ter quitado as dívidas que a Fundação havia contraído nas edições anteriores.⁴⁰¹

A relação entre arte e economia econômica, pela primeira vez na história da mostra, consegue se apresentar acordada com os parâmetros estabelecidos pelo campo da arte, isto é, pela lógica de funcionamento que faz da arte um espaço de poder que parece funcionar autonomamente e que, justamente por *parecer* e não *ser*, corrobora a posição e a manutenção da arte como uma forma invisibilizada de reprodução das estruturas de poder dominantes. A cisão entre o que é competência das decisões artísticas na Bienal e o que é competência dos setores econômicos e burocráticos da Fundação criou uma fronteira que assegura o funcionamento relativamente autônomo de ambos e, por isso mesmo, sem interferências diretas, tem como efeito a legitimação da Bienal no espaço social.

A produção da exposição foi conduzida tendo em vista padrões estabelecidos por grandes museus e instituições de arte internacionais. Dentre esses padrões, um dos que teve maior impacto foi a criação de um Setor Educativo para a 29ª Bienal, que se torna uma atividade permanente da Fundação e, a partir da 30ª Bienal, é chamado de Educativo Bienal. Diferentemente do que víamos antes, quando a preocupação pedagógica aparecia como uma das atividades menos prestigiadas pela instituição, neste momento, ela assume papel central. Essa constatação pode ser demonstrada pelo espaço que a Fundação dedica às suas atividades, tanto para a produção da exposição – que começa três meses antes da inauguração da mostra, com a formação de mediadores, em sua maioria graduandos em cursos relacionados à arte – quanto no Livro de Gestão – no qual o Educativo ocupa quase vinte páginas, nas quais são descritas detalhadamente as suas atividades – e, ainda, pelo número de profissionais empregados – que, na 29ª, contabilizou vinte e sete entre colaboradores (18), estagiário (1) e voluntários (8) – e pela criação de um Material Educativo de excelente qualidade, que é distribuído para espaços educativos, como

relacionamento de longo prazo com as empresas com as quais se vincula, seja para prestação de serviços ou para o patrocínio.

⁴⁰¹ A 29ª Bienal arrecadou R\$ 30 milhões entre patrocínio público e privado, porém custou R\$ 23,5 milhões. Seu Relatório de Gestão afirma que empréstimos e dívidas com bancos, artistas e fornecedores foram quitadas. O mesmo relatório argumenta que a 29ª Bienal gerou R\$ 120 milhões em turismo para a cidade.

escolas, ONGs, universidades, etc. A Bienal demonstra, nessa iniciativa, uma forte preocupação com o papel social que desempenha, principalmente no sentido de incluir agentes que não têm familiaridade com a arte contemporânea.⁴⁰² Além disso, a Fundação aumenta o número de publicações relacionadas à exposição: não apenas os Catálogos, mas Guias, Mapas, Folders e os já mencionados Material Educativo e Livro de Gestão, os quais representam a disposição da Fundação de oferecer um retorno transparente de suas atividades para a sociedade. Ademais, o Arquivo Bienal recebeu verbas para reformar e conservar seu material e suas dependências físicas, posicionando a Bienal também como um importante centro de pesquisa em arte no Brasil. Por fim, a Fundação, com o intuito de “ampliar o acesso à exposição”, criou um projeto chamado Itinerância, que em parceria com outras instituições artísticas nacionais (museus e SESC) levou algumas das obras expostas nas edições seguintes para diversas cidades do país⁴⁰³.

Estas medidas internas só tiveram tamanha eficácia, porque respaldam mudanças mais amplas no modo como o Estado e a iniciativa privada passam a se relacionar com a arte contemporânea. Isto é, há uma nova política econômica do mercado de bens simbólicos que está sendo empreendida com o intuito de apresentar a arte como uma “das atividades de maior valor agregado na economia”, que impacta positivamente “na sociedade, nos campos da educação e da cidadania.”⁴⁰⁴ Neste momento, o Estado brasileiro e muitos empresários começam a perceber que estabelecer relações com Estados, instituições e empresas internacionais por meio das artes – algo que a Bienal faz desde sua primeira edição – é um modo eficaz de ter esse investimento convertido em capital econômico e político, aliás, em muitos casos mais eficaz e economicamente mais barato que práticas diretas e claramente interessadas de negociação. A literatura advinda da administração e do marketing descobre o que chama de *soft power*, algo que, nas

⁴⁰² Os efeitos do Educativo sobre a inclusão de um público não iniciado e majoritariamente jovem e de classes populares será analisado no capítulo seguinte.

⁴⁰³ Seria muito interessante se tivéssemos uma pesquisa comparativa entre as Bienais Nacionais dos anos 1970 e as exposições chamadas de Itinerâncias que a Fundação Bienal realiza após o fim do período de exibição no Ibirapuera. Em comum, ambas as exposições estabelecerem uma relação entre diferentes cidades do país com a Bienal de São Paulo, gerando um contato mais estreito; no entanto, neste caso, parece que a ordem dos fatores altera o produto, isto é, no caso da Bienal Nacional a Fundação realiza uma operação de concentração, pois as obras vão das várias cidades para São Paulo, já no caso das Itinerâncias, a Fundação opera uma dispersão, pois são as obras selecionadas para a bienal paulista que se distribuem para as várias cidades.

⁴⁰⁴ MARTINS, Heitor. In: Livro de Gestão 2010-2011.2011: 9.

ciências sociais, desde suas origens, já era demasiadamente estudado por intelectuais de linhas teóricas distintas – na teoria de Bourdieu chamamos esse poder de de capital simbólico, na antropologia de Mauss de *mana*, etc. – a fim de demonstrar formas de dominação e acúmulo de poder que não passam pelo aspecto monetário pura e simplesmente e que têm (justamente por essa condição desinteressada, indireta, e sutil), maior efeito sobre a intensidade e a duração da dominação.

A criação da SP-Arte, em 2005 por Fernanda Feitosa, é um dos sintomas das mudanças na concepção que grupos economicamente dominantes no Brasil possuíam sobre a aquisição de obras de arte: comprar arte contemporânea não deixa de ser um sinal de distinção; no entanto, essa prática aparece cada vez mais vinculada ao caráter economicamente empreendedor do colecionador que à motivação benfeitora dos antigos mecenas da arte. De maneira não coordenada, mas relacionada, em 2007, foi criada a Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) e o Programa Brasil Arte Contemporânea (BAC),⁴⁰⁵ inicialmente vinculado exclusivamente à Secretaria de Políticas Culturais (SPC/Minc). Este programa é oficializado em 2009 no Diário Oficial e se incorpora às atividades do setor de Economia Criativa da Apex Brasil,⁴⁰⁶ estabelecendo um grupo de profissionais intitulados Comitê Brasileiro de Internacionalização e Economia da Arte Contemporânea (CBIEAC) como os responsáveis pela execução do programa. Os objetivos da BAC estiveram orientados para o incentivo de negócios de artes visuais brasileiras, promovendo aumento de exportações, novas redes comerciais que ampliem a inserção da arte brasileira no mercado internacional. Ao mesmo tempo, a BAC apoiava galerias nacionais e estimulava o mercado interno, formando profissionais e organizando um sistematizando dados. Diante desses objetivos e considerando o papel que a Bienal cumpriu para a fomentação do campo da arte nacional e para a internacionalização dos artistas brasileiros, não é surpreendente

⁴⁰⁵ “O Programa Brasil Arte Contemporânea (BAC) foi uma política pública implementada pelo Ministério da Cultura (MinC) em 2007 com o objetivo de estabelecer instrumentos para a internacionalização da arte contemporânea brasileira e, pontualmente em 2008, promover a participação das galerias brasileiras na 27ª Feira Internacional de Arte Contemporânea de Madri, chamada Arco’08” (FERNANDES, 2013:1). O programa contou com a participação da Fundação Bienal: “em parceria com a Fundação Bienal de São Paulo (FBSP) e a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (Apex-Brasil), o MinC disponibilizou 2,6 milhões de reais para organizar um plano de ação onde foram custeados os gastos parciais dos stands das galerias selecionadas, além das ações de comunicação, assessoria de imprensa e confecção de material promocional” (FERNANDES, 2013: 2).

⁴⁰⁶ Desde 2003 a Apex Brasil como um Serviço Social Autônomo vinculado ao *Sistema S*.

constatar que a Fundação esteve vinculada ao programa desde sua criação.⁴⁰⁷ Em 2011, a Fundação deixa de ter relações diretas com a BAC e transmite sua função artística no programa à ABACT, enquanto a Apex Brasil se mantém como responsável da gestão econômico-política. Depois, em 2013, este projeto se amplia e se transforma em uma plataforma intitulada Projeto Latitude, coordenado por Ana Letícia Fialho, que representa um grande avanço na sistematização de dados e na promoção de políticas de incentivo à internacionalização da arte brasileira. Além disso, a Bienal de São Paulo fez parte da criação da Biennial Foundation,⁴⁰⁸ em 2009, uma plataforma internacional que, funcionando de maneira homóloga a outras instituições internacionais que estabilizaram o modelo dos megaeventos como BIE, COI e FIFA, corroborou para solucionar a crise na qual o modelo bienal esteve imerso até então.

Deste modo, ainda que a Bienal, desde o início de 2000, procurasse meios para se posicionar como uma instituição brasileira alinhada às transformações do cenário artístico internacional, se esforçando para convencer o Estado, mercado e o público da condição profissional e eficiente de sua gestão, assim como de sua importância social, foi apenas quando um conjunto amplo e diversificados de práticas público-privadas – que tiveram a Bienal como artífice, mas não foram produzidas exclusivamente por ela – foram implementadas e respaldadas por uma nova visão da arte como uma forma de política-econômica e de exercício do direito à cidadania, que a Fundação teve condições objetivas de se reposicionar no campo da arte nacional e internacional. O objetivo posto pela Bienal, desde sua fundação, de apresentar as inovações artísticas e estabelecer conexões com a arte e instituições culturais e artísticas internacionais, transformando-se não apenas em um espaço de exposição, mas de fomentação da pesquisa e do debate conceitual em arte, consegue se realizar a partir da 29ª Bienal. As edições seguintes seguiram esse rumo e obtiveram os lucros econômicos e simbólicos dessa nova orientação.

É certo que a história não termina aqui e, se levarmos a sério o que aprendemos percorrendo esses quase setenta anos de Bienal, mudanças na política-econômica, na produção artística e nas condições de comunicação e circulação tanto nacionais quanto internacionais podem afetar novamente a Fundação, levando-a para

⁴⁰⁷ A Fundação Bienal lança em 2009 três editais vinculado ao Programa Brasil Arte Contemporânea: (i) participação de artistas em mostras no exterior, (ii) Publicações de Arte Contemporânea em língua estrangeira e (iii) estudos e Pesquisas sobre arte e/ou economia da arte no Brasil.

⁴⁰⁸ Um dos colaboradores da organização é Vinicius Spricigo.

caminhos até então desconhecidos. Apesar disso, neste momento da história da Bienal de São Paulo, parece-nos que a colocação de Lourival Gomes Machado no Catálogo da 1ª Bienal ganha sentido pleno:

Por sua própria definição, a Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil, não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscaria conquistar a posição de centro artístico mundial. (...) Hoje sabemos não só que a arte brasileira, pelo ardor de seus criadores e pela fidelidade de seus cultores, exige um clima internacional para melhor orientar-se pelos confrontos e estimular-se pelos contatos, mas que São Paulo será para sempre, se o quiser, um centro artístico conhecido em todas as partes. (MACHADO, 1951: 15)⁴⁰⁹

⁴⁰⁹ Lourival Gomes Machado, apresentação In: I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro a novembro de 1951. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1951 (vol. I), p. 15.

Capítulo 4. Bienal de São Paulo e a produção legitimada da arte e do gosto artístico no Brasil.

Nos três capítulos precedentes buscamos construir a Bienal de São Paulo como um objeto sociológico tendo em vista sua singularidade estrutural e histórica⁴¹⁰. Aprender-la nessa condição implicou responder (por diferentes percursos) questões como “o que é a Bienal de São Paulo?”, “como ela foi possível?” e “por que ela durou?”. As respostas a estas questões não foram dadas de maneira descritiva, mas encontradas por um processo de desconstrução analítico que consistiu em eleger o termo “Bienal [de arte] de São Paulo” e, a partir dele, decompor suas partes - “arte”, “bienal”, “São Paulo” - e (re)combiná-las - “bienal de São Paulo”, “bienal de arte”, “arte em São Paulo”. Com esses movimentos de análise e sínteses, de decomposição e composição, construímos a Bienal paulista como um objeto sociológico, percebendo-a como um fenômeno composto de outros tantos - anteriores e posteriores a sua criação - sem os quais ela não *seria*, mas também, reflexivamente, sem a qual [i.e., sem a Bienal-SP] estes também não teriam a configuração que tiveram. Notamos que a Bienal é condição *sine qua non* da constituição e da autonomização do campo da arte nacional, da história dos megaeventos artísticos, da construção nacional de formas de aliança entre capital público e privado no financiamento artísticos, da tessitura de relações internacionais a partir do mercado de bens simbólicos, etc; ela foi desde sua origem um articulador, um artífice de processos relativamente independentes. Nessa condição a Bienal é convergência sem ser consenso: ela se fez encontro, combinando, modificando e potencializando suas partes. Por essas razões, dentre tantas outras instituições artísticas nacionais, é a Bienal de São Paulo tão emblemática como objeto de estudo.

Essa forma de conceber a Bienal nos impõe um limite científico, pois os elementos que destacamos ao longo da tese não são todos aqueles que compõem a Bienal de São Paulo, isto é, não tivemos a pretensão de esgotar as inúmeras possibilidades de apreensão desse fenômeno como objeto de conhecimento - o que, mesmo que quiséssemos, seria objetivamente impossível -, mas sim selecionar aqueles que nos proporcionariam as condições intelectuais necessárias para

⁴¹⁰ A construção de um objeto sociológico como objeto de conhecimento científico foi abordada na introdução desta tese.

apresentarmos uma última questão: o que a Bienal pode nos dizer sobre a consolidação da arte como um poder específico da nossa formação social? Uma vez que a Bienal de São Paulo articula no Brasil um espaço de legitimação do gosto artísticos no qual se encontram ritualisticamente agentes e instituições nacionais e internacionais de diferentes naturezas sociais, nos dedicaremos neste capítulo - retomando os resultados até então obtidos - a positivar os elementos e processos que forjam o poder desta instituição. Entendemos que a resposta a esta pergunta pode nos levar a estabelecer parâmetros que, por implicação, possibilitariam uma compreensão mais adequada do modo pelo qual se reproduz a ordem social em uma sociedade diferenciada e complexa como a nossa, isto é, na qual a dominação não se baseia exclusivamente na exploração econômica - ainda que sem ela o sistema capitalista não seja possível -, mas que, para se sustentar e se perpetuar, necessita gerar e se apropriar de recursos simbólicos que lhes dê suporte material e discursivo, diminuindo e/ou amortecendo as ameaças que os dominados podem - sobretudo porque são muitos⁴¹¹ - apresentar ao poder dos dominantes. Por isso, gostaríamos de saber o quanto (e como) *pode* a Bienal de São Paulo e o que esse poder nos diz sobre a posição da arte no espaço social? Analisaremos de que maneira a Bienal de São Paulo ao participar ativamente da produção de um campo da arte e, com ele, de um gosto artístico que corrobora a constituição de uma lógica de dominação distinta da econômica, de uma dominação que denominamos na sociologia bourdieusiana de simbólica, capaz que engendrar não apenas posições hierárquicas e desiguais, mas,

⁴¹¹ “Nada é mais surpreendente, para aqueles que consideram as questões humanas com um olhar filosófico, do que a facilidade com que os muitos são governados pelos poucos; e observar a submissão implícita pela qual os homens abdicam de seus próprios sentimentos e paixões em favor dos de seus governantes” (HUME, 2004: 129). Bourdieu responde esse dilema demonstrando o poder do exercício da violência simbólica que faz com que “a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo alguns poucos acidentes históricos, perpetue-se apesar de tudo tão facilmente, e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis e, até mesmo, naturais” (BOURDIEU, 2009: 7).

sobretudo, de as tornar legítimas, i.e., apreendidas - inclusive por aqueles que são por ela dominados⁴¹² - como naturais e inquestionáveis⁴¹³.

1. A arte produzida pela Bienal de São Paulo

O primeiro elemento que precisamos analisar a fim de compreendermos o poder da Bienal de São Paulo e qual o seu papel na produção de uma economia simbólica nacional aparece quando relacionamos os dados trabalhados no primeiro e no segundo capítulo desta tese. A partir deles percebemos que as bienais estão para a arte assim como a Copa do Mundo ou as Olimpíadas estão para o esporte, ou seja, *as bienais são o megaevento do campo da arte*. Esta afirmação vale não apenas para o lugar ocupado pela bienal paulista, mas para as bienais de maneira geral e nos permite perceber um dos aspectos das bienais que as tornam - sobretudo depois da intensificação das relações globais entre agentes, instituições e governos - tão estratégicas e centrais para a construção de relações de poder e para a produção de um gosto artístico legítimo.

Deste modo, a Bienal de São Paulo – como toda “bienal de arte” – ocupa o lugar de megaevento no campo da arte. Enquanto tal ela fomenta a denegação econômica que é condição necessária para que a arte se oriente como uma economia simbólica, na qual o valor (simbólico) aumenta conforme o interesse econômico é repudiado. Porém, pudemos notar ao longo dos capítulos anteriores que a Bienal de São Paulo possui algumas especificidades decorrentes das suas condições históricas e geográfica. Primeiramente, devemos considerar que a bienal

⁴¹² Aqui, nos lembramos do diagnóstico de Simone de Beauvoir em *O Segundo sexo* (1949) sobre a condição de manutenção da opressão que - quase cinquenta anos antes de Bourdieu escrever *A Dominação Masculina* (1998) - já anunciava na frase que se tornou um aforisma sobre a dominação: “o opressor não seria tão forte se não tivesse cúmplices entre os próprios oprimidos”. A posição bourdieusiana endossa a de Beauvoir: afirma que os dominados corroboram a sua própria dominação não porque desejam ou escolhem, mas porque seu *habitus* é estruturado por instituições - família, escola, Estado, mídia etc. - forjadas de acordo com os princípios dos dominantes. Com isso, o conhecimento - visão de mundo e sistema de valores - é produzido a favor da manutenção do poder vigente: “os atos de conhecimento e de reconhecimento práticos da fronteira mágica entre os dominantes e os dominados, que a magia do poder simbólico desencadeia, e pelos quais os dominados contribuem, muitas vezes à sua revelia, ou até contra sua vontade, para sua própria dominação” (BOURDIEU, 2009: 51).

⁴¹³ Lembremo-nos que o ato de gostar de algo ou de alguém *aparece* como uma manifestação tão natural quanto individual; como se fosse uma característica do sujeito sobre a qual ele não tem nenhum poder de deliberação ou capacidade de transformar. Esse caráter inexplicável do gosto que o liga a pessoa é endossado no senso comum com fatalismos como “gosto não se discute” ou “gosto cada um tem o seu”.

paulista não só está localizada fora do eixo tradicional de arte (Europa e EUA) como é inaugurada em um momento histórico no qual o campo da arte nacional não estava ainda consolidado. Ademais, em segundo lugar, ao contrário da maior parte das bienais hoje existentes no mundo – as quais foram criadas depois do século XXI⁴¹⁴, ou seja, quando a globalização dos mercados de bens simbólicos e econômicos já tinha se tornado uma prática dos Estados nacionais, das instituições de arte e dos artistas – no momento da inauguração da Bienal de São Paulo não havia no país os instrumentos legais e logísticos que pudessem oferecer suporte para a produção da Bienal de São Paulo. Essa condição conjuntural fez com que a Bienal de São Paulo ocupasse uma posição bastante peculiar no país: ela foi artífice desses dois processos, isto é, foi articuladora do campo da arte nacional e vanguarda na instituição de práticas e relações sociais globalizadas para o campo da arte, o que é parte essencial da explicação das razões pelas quais ela acumulou tanto poder ao longo dos anos.

Com relação ao seu papel na consolidação do campo da arte não se trata de dizer que a Bienal geneticamente inaugurou esse espaço, mas de apresentá-la na sua condição de catalisadora e potencializadora de um espaço de produção já existente. Conforme apresentamos no Capítulo 1, desde o início do século XIX havia no país condições de autonomização da produção das artes visuais devido, principalmente, a criação de uma Academia de Belas Artes que se tornou o espaço de formação dos artistas nacionais e de legitimação de um modo de produção artístico – aquele que Heinich (2005) definiu como *profissional*. Encontrávamos neste mesmo período, certos suportes econômicos para essa produção artística que deu a ela, em alguma medida, autonomia: uma elite compradora de obras de arte e algumas formas de apoio advindas do Estado, principalmente no que concerne ao sustento econômico da Academia, aos seus projetos de internacionalização - os quais basicamente consistiam em períodos de estudo dos nossos artistas na Europa - e ao financiamento de obras públicas. Essas condições, ainda que comedidas, foram os primeiros passos para a constituição da arte como um espaço específico de poder no espaço social, firmado como relativamente independente das outras relações de produção (religiosas, políticas, econômicas, intelectuais, etc.); foi nesse momento que a estética

⁴¹⁴ Em agosto de 2019 contabilizamos a partir dos dados da Biennial Foundation 245, destas 178 foram criadas entre 2000-2019, sendo 84 entre 2000-2010 e 94 entre 2011-2019 (Cf: Anexo 7).

acadêmica foi feita gosto artístico e que este gosto foi apropriado por uma elite política e econômica, o que contribuiu para que esse gosto se consolidasse como a arte legítima e ocupasse durante anos a posição artística ortodoxa no Brasil.

Apesar da durabilidade e do poder acumulado por essa concepção de arte, a partir do início do século XX houve manifestações de oposição a esse *mainstream*, dentre as quais a exposição de Segall (1913), de Malfatti (1917), a Semana de 22 e, em seguida, as diferentes formas de organização dos modernistas expressas em revistas e grupos artísticos como, por exemplo, a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), o Clube dos Artistas Modernos (CAM), Grupo Santa Helena e o Salão de Maio. Abriam-se nesses anos - entre 1910 e 1950 - os flancos de uma batalha na qual o que estava em jogo era qual arte seria a eleita como legítima e qual estética representaria o bom gosto artístico: o modo de produção artístico acadêmico estava diante de uma revolução simbólica (BOURDIEU, 2015) que tensionava para a transformação da produção artística profissional em um regime vocacional (HEINICH, 2005). Não podemos ser inocentes com relação a essa luta, não se tratava apenas de possibilidades temáticas, traços e modos de dispor cores e formas, pois essas escolhas são constituídas como um sistema de valor que possuem uma história, que não é separada da história dos homens que as elegeram⁴¹⁵. Destronar a arte acadêmica era em certa medida atacar aqueles que a sustentaram, aqueles que com ela se identificaram e que, a partir dela, produziram em si e para o mundo a sua volta um gosto artístico; não se tratava, portanto, apenas de substituir uma estética por outra deslegitimando os artistas que davam seus nomes às pinturas e às esculturas acadêmicas, mas sim todos os agentes - e todo o esforço desses agentes - que as consagraram, as classes dominantes e o Estado nacional que deu a elas suporte e as adquiriu, ou seja, estava em jogo a desarticulação de um elo bastante forte do que Bourdieu chamou de gosto de classe e estilo de vida⁴¹⁶.

⁴¹⁵ A relação entre o pictórico e as estruturas de dominação é trabalhada por Thyago Villela em duas ocasiões emblemáticas, pois representativas de mudanças radicais no modo de produção econômico-político dessas formações sociais: na revolução russa quando a exposição “Artistas da URSS dos últimos 15 anos” (1933-1934) opunha o realismo soviético aos artistas russos considerados formalistas, dentre os quais Kazimir Malevich é um dos exemplos (VILLELA, 2018); e na França do século XIX com as pinturas de Cézanne - em particular *Os jogadores de Cartas* - as quais expressam, tanto na temática quanto nos traços, as mudanças que afetavam as relações sociais e de classe da época, marcadas pelo deslocamento do modo de vida campestre para o cidadão.

⁴¹⁶ “O princípio da homologia funcional e estrutural segundo o qual a lógica do campo de produção e a lógica do campo de consumo são objetivamente orquestradas reside no fato de que, por um lado, todos os campos especializados (...) tendem a se organizar segundo a mesma lógica, ou seja segundo o volume do capital específico possuído e segundo a antiguidade (...) da posse e, por outro, as

Como o campo das classes sociais e dos estilos de vida, o campo de produção tem uma estrutura que é o produto da sua história anterior e o princípio da sua história posterior. O princípio da sua mudança é a luta pelo monopólio da distinção, ou seja, pelo monopólio da imposição da última distinção legítima, da última moda” (BOURDIEU, 2002: 201. Trad. nossa)

Este é um momento importante na constituição do campo da arte, pois quando há apenas um ponto de vista ou quando este é relativamente estável, não há disputa suficiente e sem disputa não há lucro para os vencedores, logo não há poder sendo gerado pelo campo. Quanto mais intensa é a luta e quanto mais agentes ela envolve, maiores os são lucros que a vitória proporciona, de modo que se torna maior o valor social daquilo pelo que se disputa. Por isso, Bourdieu define as lutas entre pontos de vistas antagônicos - pontos estes que assumem conjuntural e relacionalmente a posição de dominantes (os chamados ortodoxos, que no caso deste momento histórico eram os acadêmicos) e dominados (os heterodoxos, então representados pelos modernistas) - como sendo um dos elementos constitutivos dos campos, pois são simultaneamente a manifestação do engajamento dos agentes e a demonstração de que aquilo que está sendo colocado em jogo vale o esforço do jogo, afinal ninguém investe tempo e trabalho naquilo que não tem nenhum tipo valor.

Aqueles que, em um determinado estado da relação de forças, monopolizam (mais ou menos completamente) o capital específico, a fundamento do poder ou da autoridade específica característica de um campo, estão inclinados à estratégias de conservação - as quais, em os campos de produção de bens culturais, tendem a defender a *ortodoxia* - enquanto os menos providos de capital (que também são frequentemente os recém-chegados, portanto, na maioria das vezes, os mais jovens) estão inclinados à estratégias de subversão - aquelas de *heresia*. É a heresia, a heterodoxia, como uma ruptura crítica, muitas vezes ligada à crise, com a doxa, que retira os dominantes do silêncio e os obriga a produzir o discurso defensivo da ortodoxia, do pensamento direito [*droite*] e de direita, com o objetivo de restaurar o equivalente à adesão silenciosa da doxa. (BOURDIEU, 2002: 121. Trad nossa)

Porém, mesmo que a luta entre ortodoxia e heterodoxia seja uma das principais características que faz existir um campo social, devemos reconhecer que ela pode ter sido *necessária*, mas não foi *suficiente* para naquele momento consolidar campo da arte no Brasil e potencializar seu poder, ou seja, para fazer do campo da

oposições que tendem a se estabelecer, em cada caso, entre os mais ricos e os menos ricos em capital específico, entre os dominantes e os dominados, os titulares e os pretendentes, os antigos e os recém chegados, a distinção e a pretensão, a ortodoxia e a heresia, a retaguarda e a vanguarda, a ordem e o movimento etc., (...) homólogas das posições que organizam o campo das classes sociais (dentre os dominantes e os dominados) ou o campo das classes dominantes (em fração dominante e fração dominada. O acordo que se estabelece, assim, objetivamente entre classes de produtos e classes de consumidores só se realiza no consumo por intermédio dessa espécie de senso da homologia entre bens e grupos, que define o gosto”. (BOURDIEU, 2008: 217)

arte um espaço complexo, diversificados e coordenado de práticas e gostos. Em outras palavras, o modo como a disputa em torno da arte legitimada se apresentou no Brasil antes do surgimento da Bienal de São Paulo não foi suficiente para modificar estruturalmente a posição social da arte, fazendo com que o gosto artístico se tornasse uma das principais estratégias de distinção social. A prova disso é que apesar da arte atrair os interesses das classes dominantes tanto políticas quanto econômicas, ela o fez de maneira lateral - subordinada - e, por isso, não concentrou uma quantidade suficiente de esforços para que mudanças substanciais fossem realizadas como, por exemplo, a promulgação de leis, criação de instituições artísticas, atração de especialistas mundiais e formação de um mercado de arte no país. Foi esta a importância da Bienal e, por isso, a consideramos o artífice do processo, isto é, porque sua existência para a produção artística nacional é dotada de um peso relativo distinto do de outras instituições e grupos que existiram no país. Ela funcionou como um reagente químico, isto é, como um elemento que, uma vez inserido no espaço social, impactou e modificou todos os outros, fazendo com que eles se unissem, gerando um novo produto, no caso, o campo da arte.

Isso não quer dizer que estamos desconsiderando aquilo que existiu antes dela, afinal nenhum artífice surge do vazio social, sem um passado, ou melhor, sem uma conjuntura que lhe seja anterior. O que estamos eliminando quando fazemos essa análise sociológica da história é apenas a noção essencialista de origem, entendida como como começo histórico que vai em busca do mais antigo, como se ele portasse o princípio que geraria o futuro realizado. O problema do essencialismo - como afirma Nietzsche sobre a filosofia⁴¹⁷ - é que ele nos leva a uma

⁴¹⁷ Sobre os gregos e a filosofia Nietzsche argumenta que não é profícuo buscar as origens destes pela antiguidade - "nada mais tolo do que sugerir uma formação autóctone para os gregos. (...) As perguntas acerca das origens da filosofia são totalmente indiferentes, pois em toda a parte veem no início o cru, o amorfo, o vazio, o feio, e em todas as coisas apenas os patamares mais elevados merecem consideração. Aquele que prefere no lugar da filosofia grega, ocupar-se da egípcia ou com a persa, porque essas sejam talvez mais 'originais' e certamente mais antigas, procede de modo tão imprudente quanto aqueles outros que são incapazes de tranquilizar-se com a mitologia tão bela e profunda dos gregos até que a tenham reduzido a trivialidades físicas como o sol, o raio, a tempestade o nevoeiro, como se tivessem reconduzido às suas origens primordiais, e que pretendem, por exemplo ter reencontrado na limitada adoração da abóbada celeste praticada pelos ingênuos indo-germanos, uma forma mais pura da religião que o politeísmo grego. O caminho para as origens leva por todos os lados à barbárie" (NIETZSCHE: 2011: 29-30). Outra noção essencialista que decorre da crítica do mais antigo como o mais verdadeiro é a concepção de que há uma verdade essencial das coisas - no nosso caso, da arte - e que deve ser buscada em uma luta constante contra o falseamento dessa essência. Ortiz desmistifica essa narrativa ao propor que o estudo da memória e da identidade nacional deve ser feito através da pergunta sobre quem a produz - qual o artífice desse processo? - e não por um juízo moral a respeito da sua verdade ou falsidade: "a questão que se coloca não é a de saber se a identidade ou a memória nacional apreendem ou não os 'verdadeiros valores brasileiros. A pergunta

perquirição genética infinita do passado que supõe equivocadamente o “mais antigo” como o “mais verdadeiro” e a história como o desenvolvimento linear dessa potência em germe. Assim, se é verdade que a Bienal só é artífice do campo da arte devido ao contexto histórico que a precedeu, também precisamos considerar que foi ela e não outra instituição nacional então existente que promoveu a articulação das condições materiais objetivas a fim de corroborar de maneira determinante para a produção do campo da arte nacional. A Bienal teve a capacidade de fazer convergir as disputas artísticas que lhe foram anteriores e transformar o espaço no qual ela se encontrava. Ademais, ela não fez isso apenas uma vez - por exemplo, na sua inauguração - mas sim constante e periodicamente ao longo de anos, em cada uma de suas edições. Em parte, isso deveu-se a sua própria condição estrutural, como evento periódico que estabeleceu para si mesmo a missão de apresentar a arte contemporânea de cada época para o público brasileiro. Porém não se trata apenas disso.

A Bienal foi artífice do campo da arte sobretudo por causa do modo como ela articulou e, até mesmo engendrou, processos de acúmulo de poder artístico que não se restringiram a ela, mas se espalharam para outros espaços e tiveram efeitos não apenas na produção da arte brasileira, mas também, de modo mais amplo, nas estratégias simbólicas da política-econômica nacional; afinal que ela tenha sido ideia de uma (ou de várias) mente(s) ambiciosa(s), isso pode ser fruto do acaso, mas sua duração não é casual e, não custa lembrar, ela “está em duração” por quase setenta anos. Nesse tempo, passou de mãos em mãos, por diferentes governos (democráticos e ditatoriais) e por modos distintos de exibição artística (baseada em Pavilhões nacionais, analogia de linguagem e diferentes propostas de discursos curatoriais). Nos momentos que achávamos que ela iria ruir como, por exemplo, na Ditadura Militar após o “Boicote internacional à 10ª Bienal” em 1969 ou com a chamada “crise das bienais” no início do século XXI quando ela passou a concorrer com centenas de outras exposições desse tipo pelo mundo, ela não só se manteve como se aprimorou. Entendemos que esta condição de artífice pode ser observada em dois movimentos relativamente autônomos⁴¹⁸ que são praticados pela Bienal ao longo do tempo: (i) sua capacidade de concentrar, universalizar e distribuição as

fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses servem?” (ORTIZ, 2012: 139).

⁴¹⁸ Em alguns aspectos esses movimentos se cruzam, mas, ainda assim não se tornam o mesmo, por isso, são aqui concebidos como relativamente autônomos.

práticas artísticas e, assim, estabilizar o campo da arte e produzir com eficácia o gosto legitimado no país; (ii) e seu papel de vanguarda na produção de práticas alinhadas à globalização que inseriram o Brasil e, mais especificamente, da arte brasileira em um contexto global *avant la lettre*, o que tem como efeito uma posição singular do Brasil no cenário artístico mundial, sobretudo quando comparado com países que possuem condições socioeconômicas similares.

1.1. Concentração, universalização e distribuição: Bienal de São Paulo, artífice do campo da arte

Na teoria bourdieusiana essas três operações – concentração, universalização e distribuição – fazem parte de um movimento importante, identificado por Bourdieu (2012) com o processo histórico que resultou na constituição do que conhecemos hoje como o Estado Moderno. A dedicação do autor ao estudo aprofundado dessa instituição - ainda que tardio, como ele mesmo reconhece⁴¹⁹ - decorre do poder que ela possui, isto é, o Estado é compreendido por Bourdieu como uma instituição que acumulou tanto poder - em volume e variedade de capitais - que se tornou um meta-campo, isto é, uma instituição distinta de todas as outras existentes no espaço social, capaz de não apenas interferir em outros campos de produção - desferindo o que ele chama de “golpes de tirania”, isto é, tomadas de posição não são impedidos pelo grau de refração dos campos - como também de produzir nos agentes sociais *habitus* que, de tão alinhados que estão com o Estado, fazem deles sujeitos de Estado: “eu sou o Estado feito homem [diz Bourdieu] e, deste modo, eu não compreendo nada” (BOURDIEU. 2012: 173. Trad. nossa). Bourdieu afirma com isso que nós pensamos o mundo através das categorias de pensamento que o Estado inculca em nós, o que se apresenta como um limite político para

⁴¹⁹ Bourdieu trata do Estado apenas a partir dos anos 1990 quando ministra um curso no *Collège de France* (entre 1989 e 1992) o qual foi publicado com o título de *Sur l'État* em 2012 e traduzido para o português em 2015 por Rosa Freire Aguiar. Há também um capítulo em *Razões Práticas* (1994) intitulado “Espíritos e Estado: gênese e estrutura do campo burocrático” no qual podemos identificar algumas das posições de Bourdieu com relação a essa instituição; este livro foi traduzido por Mariza Corrêa em 1996, sendo o primeiro material em língua portuguesa sobre o assunto. Em junho de 2000 Bourdieu pública com Oliver Christin e Pierre-Étienne Will um artigo em *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* intitulado “Sobre a Ciência do Estado”, o qual foi traduzido para o português por Danilo Arnaut e Juliana Miraldi e publicado na Revista Temáticas no Dossiê *A Sociologia de Pierre Bourdieu* organizado por Fabiene Cancian e Samira Marzochi em 2013. Bourdieu reconhece a falta que fez o Estado na sua teoria e afirma: “eu mesmo, em todos meus trabalhos anteriores sobre a escola, havia completamente esquecido que a cultura legítima é a cultura da escola” (BOURDIEU, 2012: 163. Trad. nossa).

qualquer enfrentamento contra o Estado e contra a ordem social, pois para isso precisaríamos pensar contra as estruturas de pensamento que nos constituem.

Ocorre que essa posição de poder do Estado foi, segundo Bourdieu, produzida ao longo de mais ou menos cinco séculos por três operações fundamentais: concentração, universalização e distribuição. Em resumo, o Estado ao longo do tempo concentrou diversos tipos de recurso (capitais, agentes, exércitos, línguas), apropriando-se daquilo que estava disperso e tornando esses recursos seu monopólio⁴²⁰. Este monopólio é legitimado por uma segunda operação, a de universalização, que tem como resultado fazer do seu ponto de vista o único possível⁴²¹. Por fim, a eficácia do Estado estaria atrelada a sua capacidade de não concentrar apenas em si esta universalização, mas em encontrar meios distintos de distribuí-la para outras instituições e espaços sociais como as instituições de ensino, o sistema jurídico e repressivo, as práticas culturais nacionais, etc. que tendo o Estado como ponto de partida, apresentam, cada um à sua maneira, formas acordadas e singularizados de inculcar o arbitrário monopolizado pelo Estado como princípios legítimos⁴²².

Apesar de não encontrarmos no autor ou na teoria bourdieusiana estudos que percebam esse movimento ocorrendo em outros espaços sociais, nesta pesquisa pudemos notar que essas três operações podem não ser exclusivas do Estado, mas talvez digam respeito a um invariante das condições de produção de

⁴²⁰ “A constituição do Estado dinástico acompanha uma transformação das divisões preexistentes: onde havia províncias, entidades existentes nelas mesmas e por elas mesmas, umas ao lado das outras, temos províncias que se tornam parte do Estado nacional; onde haviam chefes auto nomeados, temos chefes delegados, que retiram seu poder do Estado central. Assistimos a um duplo processo: a um processo de constituição de um espaço unificado e de um espaço homogêneo de modo que todos os pontos do espaço podem ser situados uns em relação aos outros e em relação ao centro, a partir do qual o espaço é constituído. (...) Esta unificação se caracteriza negativamente: ela implica um trabalho de des-particularização (...) o próprio do trabalho de centralização é de des-particularizar os modos de expressão dominantes e tornar as culturas não oficiais formas mais ou menos acabadas da definição dominante de cultural” (BOURDIEU. 2012: 352-54. Trad. nossa).

⁴²¹ “Eu sou o Estado feito homem e, deste modo, eu não compreendo nada. É por isso que o trabalho do sociólogo, neste caso particular, consiste em se esforçar para se reapropriar destas categorias de pensamento de Estado que o Estado produz e inculca em cada um de nós, que são produzidas ao mesmo tempo que o Estado se produz e que nós aplicamos a todas as coisas, e em particular ao Estado para pensar o Estado, de modo que o Estado torna-se impensável, o princípio impensado da maior parte de nossos pensamentos, inclusive sobre o Estado” (BOURDIEU. 2012: 173. Trad. nossa).

⁴²² “O exercício do poder é dividido entre pessoas interconectadas e unidas por relações de controle mútuo. O executante controla aquele que delega, ele o protege e o assegura. Eu já havia insistido sobre o fato de que o ministro deveria proteger o rei contra o erro e, ao proteger o rei, ele ao mesmo tempo o controla e o fiscaliza. Dito de outro modo, uma das consequências desta diferenciação de poderes é que, paradoxalmente, o dirigente é cada vez mais dirigido por aquele que ele dirige” (BOURDIEU. 2012: 487. Trad. nossa).

espaços de poder. Ao menos foi isto que verificamos teoricamente com a produção do campo da arte no Capítulo 1 e, com maior rigor e profundidade, a partir da história da Bienal⁴²³. Nossa hipótese partiu do seguinte raciocínio: se o Estado logra com essas operações produzir e inculcar a visão de mundo legitimada que é, em última instância, a produção de si mesmo como uma estrutura de poder que de tão universal chega ao ponto de torna-se invisível, naturalizada e inquestionável, não estaria o gosto artístico submetido aos mesmos processos uma vez que seus efeitos são homólogos? Quando acompanhamos a história da Bienal em concomitância com a história da produção artística nacional notamos que ela, enquanto instituição, realizou as mesmas operações que o Estado. Certamente não o fez da mesma maneira nem na mesma intensidade, de modo que não estamos comparando o Estado com a Bienal em termos de poder, mas percebendo que há homologias nas suas práticas institucionais, de modo que essas operações que estão no processo de formação do Estado nos ajudam a compreender a produção do gosto artístico legítimo como um gosto inquestionado e da arte como espaço de poder capaz tanto de gerar distinções, quanto de hierarquizá-las e neutralizá-las⁴²⁴.

A operação de concentração provavelmente é a mais evidente dentre os movimentos executados pela Bienal de São Paulo. Tudo se passa como se desde o momento em que foi criada - mesmo que criada como possibilidade, como um projeto do MAM-SP, antes de ter sido materializada, i.e., antes da exposição em 20 de outubro de 1951 no prédio do Trianon na Avenida Paulista - a Bienal tivesse despertado o interesse de diferentes grupos sociais. Além dos artistas, também se engajaram na sua produção empresários e diferentes setores do Governo (Prefeitura, Governo Estadual e Federal, Secretarias e Ministérios). Claro que essa capacidade de convergência da Bienal não é sem razão, ao contrário, ela decorre, por um lado,

⁴²³ Talvez pesquisas futuras possam apontar que outros fenômenos sociais também realizam a mesma operação, o que seria um dado interessante para identificarmos as condições de produção de relações de poder.

⁴²⁴ Essas operações não são etapas de um percurso histórico-linear como se houvesse primeiramente a concentração, depois a universalização e, por fim, a distribuição. Ao contrário, são práticas concomitantes e imbricadas, de modo que a sociologia procura distingui-las apenas para podermos analisar e comparar suas repetições e equivalências em momentos distintos. Por isso, nenhuma dessas operações é "pura", isto é, quando a Bienal concentra as diversas produções artísticas ela está também, nesta mesma prática, universalizando um gosto pela arte que expõe e pela arte que não-expõe, isto é, ela está produzindo a arte e a não-arte; ou ainda, quando ela cria projetos educativos está atuando tanto no sentido de orientar a inculcação do arbitrário que é universalizado como arte legítima quanto diferenciando suas práticas e criando as condições de possibilidade para a elaboração do Educativo Bienal como um setor dotado de certa autonomia em relação às exposições bienais.

das condições objetivas dadas pela político-econômica nacional e, por outro, pela notoriedade de Ciccillo Matarazzo e dos agentes que com ele se uniram nessa empreitada. Os pormenores que antecederam essa conjuntura já foram tratados em detalhes no Capítulo 1 e 3, no entanto, precisamos recordar que duas mudanças no espaço social foram determinantes para o fomento da futura Bienal: (i) o modo como o Estado passou a se ocupar da cultura - em especial após o Decreto de Lei nº 378 em 1937 e, no ano seguinte, do Conselho Nacional de Cultura (Cf: Anexo 4) -, de forma a compreendê-la como um direito do cidadão e, portanto, um dos seus deveres, o que impulsiona os eventos artísticos; (ii) e a ascensão de uma nova elite econômica, industrial, urbana e, em muitos casos, imigrante que representou uma mudança significativa para a estratificação da classe dominante nacional, até então marcada pela tradicional elite agrária do país⁴²⁵.

Certamente essa conjuntura favorável é uma das condições de existência da Bienal, entretanto, a virtú de Ciccillo Matarazzo foi o elemento agregador que fez com que fosse a Bienal e não outra instituição artística nacional a aproveitar a fortuna que soprava⁴²⁶. Ele mobilizou apoios de políticos que ocupavam cargos estratégicos no Estado, dentre os quais o próprio Vargas que, como vimos, além de estar presente na inauguração da Bienal, forneceu à Yolanda autorização para exercer função diplomática na Europa a fim de conseguir delegações internacionais para a 1ª Bienal. Ademais, Ciccillo Matarazzo construiu a legitimidade da Bienal tendo como suporte simbólico - ou carta de referência - duas instituições artísticas consagradas internacionalmente, o MoMa e a Bienal de Veneza, além de ter contado com o apoio de agentes do campo da arte de países estratégicos como EUA, França

⁴²⁵ Maria Bonomi em “Bienal Sempre”, artigo publicado na Revista USP *Bienal 50 anos* em 2001 fala que a origem da Bienal decorre dos interesses do novo mecenato: “o combustível necessário foi fornecido pelos ricos emergentes satisfeitos com suas conquistas financeiras já estabilizadas. Mas querendo algo mais, farejando o poder do pensamento” (BONOMI, 2002: 28). Enquanto a nova classe dominante é descrita como inteligente perspicaz a antiga é construída como ultrapassada e pouco capaz de valorizar o desenvolvimento contemporâneo da arte: “os capitalistas tradicionais do país e os grandes latifundiários se mantinham interessados, mas a distância” (BONOMI, 2002: 28). Segundo Bonomi, poucos foram aqueles que se envolveram com a arte moderna e, quando o fizeram, as instituições artísticas já haviam sido construídas com sucesso. Segundo ela, a classe dominante tradicional como pouco afeita ao gosto modernista: “conseguiriam posto de destaque e visibilidade necessária para desaguar espoliadas coleções duvidosas, originárias da alta do café visitando o *Salon de Mai*, mas quase nenhum, a não ser os aparentados, tinha obras da turma de 22” (BONOMI, 2002: 28).

⁴²⁶ O caso das doações de Rockefeller de quatorze obras de arte de artistas modernos consagrados internacionalmente que, inicialmente - como mostramos no capítulo 3 -, não tinham um destinatário certo, mas acabaram nas mãos do MAM-SP e de Ciccillo Matarazzo.

e Itália⁴²⁷. Ciccillo Matarazzo, na carta enviada em 15 de janeiro de 1951 ao consulado do Brasil na Alemanha, é claro ao expor os apoios com os quais conta para realizar a 1ª Bienal de São Paulo e sua ambição de fazer dela um espaço de convergência da arte nacional e internacional:

O Mam com o intuito não só de permitir ao público de São Paulo em particular, e brasileiro em geral, uma visão tão completa quanto possível das atuais tendências da arte moderna, como de converter sp num centro de atração artística e intelectual resolveu instituir e realizar a Primeira Bienal do MAM/SP a ter lugar em outubro de 1951. (...) Não precisamos insistir junto a V.S. sobre a importância de tal acontecimento, que *fará convergir* para a nossa cidade as atenções do mundo artístico internacional que serão atraídos não só pelo aspecto propriamente artístico da exposição, como também pelo valor dos prêmios que nela se conferirá, os quais se igualarão aos grandes prêmios das já tradicionais bienais de Veneza. Esse fato não passou despercebido ao governo do município de sp, tanto assim que ele vem de colocar sob seu patrocínio a primeira Bienal do MAM/SP. (...) A cooperação que V.S. nos poderá prestar é da maior valia, uma vez que muito poderíamos obter de seu trabalho junto ao governo do país em que V.S. representa o Brasil. Também V.S. muito nos auxiliaria se conseguisse da imprensa local a publicação pelo menos das condições de inscrição na Bienal e dos prêmios a serem conferidos a fim de informar e interessar os artistas⁴²⁸.

O fato desse acúmulo de esforços se dar desde antes da primeira edição da Bienal nos parece fundamental, pois o ato fundacional é uma das condições determinantes para a produção da legitimidade dos empreendimentos ancorados na economia simbólica. Quando o ato fundacional é um momento grandioso, que enaltece o empreendimento – como é o caso da Bienal –, ele se torna um recurso que pode ser acionado para rememorar a relevância do evento. O retorno a uma condição inicial positiva assegura a manutenção e a duração, principalmente em momento de crise, isto é, quando é necessário lembrar aos seus envolvidos a história que construíram juntos e a perda que terão caso ela não se mantenha⁴²⁹. No caso da

⁴²⁷ Na Itália Ciccillo Matarazzo teve o apoio de Magnelli e Sarfatti, na França de Cícero Dias e Léon Degand, já nos EUA contou com Sprague Smith, René d'Harnoncourt. Há ainda um personagem histórico que aparentemente foi fundamental para agenciar Ciccillo Matarazzo no campo da arte internacional e que, segundo Yolanda Penteado deveria ter sido o primeiro diretor artístico da Bienal (PENTEADO, 1977: 174), mas acabou não tendo seu nome vinculado à exposição porque faleceu em 1947; trata-se de Karl Nierendorf. Ciccillo Matarazzo em 13 de novembro de 1947 escreve para Cícero Dias lamentando a morte de Nierendorf: “compreendo perfeitamente que a morte de Nierendorf vem atrapalhar todos nossos planos (...) penso que é muito difícil encontrar uma pessoa que substitua Nierendorf, especialmente em virtude de seus conhecimentos internacionais na arte e dos artistas europeus bem como os norte-americanos”.

⁴²⁸ Carta de Ciccillo Matarazzo ao Consulado do Brasil na Alemanha em 15 de janeiro de 1951. Fonte: Arquivo Bienal. *Grifo nosso*.

⁴²⁹ Nos amparamos aqui em Maquiavel que no terceiro livro da obra *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio* (2007) trata da necessidade das “seitas ou repúblicas” de voltarem aos seu princípio, argumentando que “é mais claro que a luz o fato de que, se não renovados, tais corpos não duram” (2007: 305). A retomada se faz necessária pois, segundo Maquiavel, com o tempo a firmeza política “se corrompe, esse corpo haverá de necessariamente morrer se nada ocorrer que o reconduza às condições iniciais” (2007: 306). É com argúcia que lhe é própria que Maquiavel demonstra em diversos

Bienal, o retorno ao princípio foi estrategicamente utilizado em muitos momentos, com destaque para o fim dos anos 1970 quando a Fundação precisava apagar o Boicote que vinha sofrendo devido ao seu vínculo com a Ditadura. Neste, como em outros contextos, os objetivos iniciais enunciados pela Bienal - como por exemplo, colocar a arte brasileira em contato com a produção internacional e São Paulo no mapa artístico internacional, além da presença de artistas renomados nas suas primeiras edições - eram utilizados para assegurar sua importância, demonstrar prestígio e defender sua necessária continuidade. Nesse sentido, o princípio histórico da Bienal, marcado pela concentração de esforços de ordens variadas, é um dos recursos mais importantes que ela possui e que faz com que ela seja capaz de durar e de se renovar, continuando a atrair tantos interesses mesmo com o passar do tempo.

Do ponto de vista dos investimentos artísticos, a Bienal de São Paulo convergiu tanto artistas nacionais e internacionais, quanto os profissionais da arte e de muitas das mais consagradas instituições artísticas mundiais. Grande parte dos artistas, críticos e curadores de envergadura da história da arte passaram por ela, Bonomi comenta que antes da Bienal “coisas nossas não eram conhecidas, não circulavam. Nem dentro nem fora do Brasil (...) Estávamos isolados do mundo antes da Bienal (...) milhares de artistas existiram ‘pela’ Bienal” (BONOMI, 2002: 31). Essa afirmação não nos parece exagerada quando observamos que a Bienal expôs e corroborou a consagração não apenas de artistas nacionais que hoje são reconhecidos internacionalmente e figuram em grandes museus e coleções - como, por exemplo, Lygia Clark, Lygia Pape, Sérgio Camargo, Oiticica, Cildo Meireles, Krajcberg, Mira Schendel ou ainda, mais recentes, Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Tunga, Vik Muniz, Ernesto Neto, etc. - mas também foi a Bienal de São Paulo o ponto de encontro que apresentou ao público brasileiro artistas de renome internacional, muitos dos quais só passaram pelo Brasil por causa da Bienal. Além dos produtores mais diretos, a Bienal concentrou crítico e curadores como Milliet, Pedrosa, Aracy Amaral, Vilém Flusser, Walter Zanini, Sheila Leirner, Paulo Herkenhoff, Nelson Aguilar, Afonso Hug etc., que não apenas apresentaram propostas artísticas autorais nas bienais paulistas de modo a contribuir para a inserção do país nas discussões artísticas internacionais, acompanhando as mudanças históricas nos modos de

casos singulares como é necessário que seja devolvida a uma organização política “a reputação que tinha no início” (2007: 314).

exibição artísticos dominantes. Esses profissionais além de terem sido (em maior ou menor medida) formados pela Bienal, uma vez que muitos exercem também a profissão de docentes em algumas das mais importantes universidades do Brasil (USP e Unicamp), foram também formadores de outros tantos críticos e curadores⁴³⁰. Além disso, em termos de repercussão, ter tantos agentes artísticos consagrados passando pela Bienal, corroborou a ampliação dos seus efeitos para além do momento expositivo, pois esses agentes carregam consigo a Bienal, não apenas pela experiência feira corpo, mas também de modo mais objetivo como currículo e, com isso, a reverberam como um capital simbólico para os diferentes espaços pelos quais passam ao longo da trajetória profissional que percorrem.

Notamos também que a Bienal manteve essa operação de concentração para além do campo da arte, convergindo interesses não artísticos, ou ao menos interesses que não são apenas artísticos tanto dos agentes do campo econômico quanto do Estado. Do ponto de vista das classes economicamente dominantes, ela foi espaço de encontro, em um primeiro momento, de agentes do setor industrial e de serviços e, depois dos anos 1980, também de banqueiros e publicitários vinculados ao setor financeiro⁴³¹. Estes empresários estavam - assim como o próprio Ciccillo Matarazzo - interessados⁴³² nos lucros simbólicos que a

⁴³⁰ Não é raro que um agente que assume a função de curador geral de alguma edição da Bienal tenha antes participado como assistente de edições anteriores - conforme o Anexo 1 comprova no caso de Zanini, Ivo Mesquita, Agnaldo Farias, Jochen Voz e Jacopo Visconti - o que demonstra que além atrair especialistas, há na Fundação Bienal certa tendência a mantê-los.

⁴³¹ Ao folhearmos os catálogos das exposições notamos que nas primeiras edições havia poucos anúncios publicitários - chegando até mesmo a não haver nenhum como foi o caso da 1ª e da 4ª Bienal. No entanto, a partir da 5ª Bienal a configuração se modifica e são vinte e quatro páginas de publicidade contra cinco na 3ª Bienal e seis na 2ª Bienal, as quais pareciam-se com anúncios de revista dispostas nas primeiras páginas do catálogo e, em algumas delas, até mesmo enalteciam a Bienal de São Paulo em nome de suas empresas. Na 6ª Bienal, quando a instituição busca apoio não-artístico para se separar do MAM-SP, seu catálogo apresenta impressionantes 106 páginas de publicidade. Depois disso, nessa mesma década o espaço dedicado à publicidade se mantém, mas sem tanto impacto: são dezesseis páginas na 7ª e na 8ª Bienal, trinta e uma na 9ª Bienal e treze na 10ª Bienal. É curioso que na década de 1970 esses patrocínios praticamente somem dos catálogos: quando existem, eles são dispostos nas últimas páginas e mencionados de maneira menos chamativa, isto é, por uma lista simples de agradecimento ou, subentendidos nos nomes dos prêmios que essas empresas financiam. É interessante notar que nos catálogos das Bienais Nacionais não há nenhuma menção à patrocínios. Depois de 1980 o patrocínio assume a forma que conhecemos hoje, com a logomarca das empresas que destinam mais verba à exposição - a primeira vez que uma logomarca aparece nos catálogos da Bienal é na 18ª Bienal (1985) - e uma lista no início do Catálogo na qual a Fundação agradece ao patrocínio privado.

⁴³² Nos referimos ao interesse no sentido que Bourdieu emprega quando investiga o funcionamento das economias simbólicas. Nelas o interesse tem que aparecer como desinteresse, pois só assim há engajamento legítimo no jogo: "o que os estóicos chamavam de ataraxia é indiferença ou serenidade da alma, desprendimento, não desinteresse. Assim, a *illusio* é o oposto da ataraxia, é estar envolvido, é investir nos alvos que existem em certo jogo, por efeito da concorrência, e que apenas existem para

vinculação do seu nome ou da sua empresa por meio do patrocínio poderia lhes proporcionar. Inicialmente, quando a vantagem consistia na imagem positiva que a Bienal lhes proporcionava, os patrocinadores eram bastante variados - empresas aéreas, restaurantes, bancos, galerias, vidraçarias, marcas de colchões, etc. -, porém, com a criação e o aprimoramento de leis de incentivo fiscal, as condições do patrocínio tornaram-se cada vez mais atrativas para as empresas o que aumentou o volume de capital destinado e permitiu que a Bienal negociasse esse patrocínio, impondo condições e restringindo os tipos de empresas que patrocinam a exposição. Este nos parece ser um dado interessante que demonstra o crescimento do poder da Bienal e da arte no espaço social, pois a notoriedade adquirida pela Fundação ao longo do tempo fez com que ela não apenas concentrasse os interesses do capital econômico, como também que ela tivesse condições de selecionar aqueles com os quais se vincular⁴³³.

Já do ponto de vista governamental a Bienal demonstrou sua capacidade de atrair diversos Estados nacionais e agentes do campo político brasileiro. Podemos mensurar essa capacidade observando o número de países que enviaram delegações para participarem de cada edições das bienais e, nesta análise comparativa, percebemos como esse número, apesar de sofrer algumas oscilações, apresenta crescimento significativo: na 1ª Bienal estiveram presentes 25 países e,

as pessoas que, presas ao jogo, e tendo as disposições para reconhecer os alvos que aí estão em jogo, estão prontas a morrer pelos alvos que, inversamente, aparecem desprovidos de interesse do ponto de vista daquele que não está preso a este jogo, e que o deixa indiferente. (BOURDIEU, 1994: 140). Por isso, mesmo que manifestem desinteresse - e este é o caso de Ciccillo Matarazzo e dos empresários e políticos que se envolvem com a produção da Bienal, mas não é muito diferente do que se passa com artistas e intelectuais imersos no jogo do campo da arte - há interesse nos investimentos que fazem, pois “as estratégias dos agentes têm sempre, de algum modo, dupla face, ambíguas, interessadas e desinteressadas, pois são inspiradas por uma espécie de interesse pelo desinteresse” (BOURDIEU, 2004 (b): 30). Assim, não se trata de associar o interesse a um utilitarismo vulgar ou ao cinismo e a mentira, mas de compreendermos a lógica de produção da economia simbólica que engaja os sujeitos e dá sentido às suas práticas quando propõe que sejam pautadas pelo desinteresse.

⁴³³ Até as leis de incentivo fiscal serem regulamentadas - Lei Sarney (1986), Lei Mendonça (1990) e Lei Rouanet (1991) - a Bienal contava apenas com a publicidade como estratégia para convencer empresários a destinar capital econômico à Bienal. Com a possibilidade de abater do imposto de renda o dinheiro destinado à cultura e ainda por cima garantir retorno simbólico para a empresa ao vinculá-la a espaços consagrados da cultura, o patrocínio deixou de aparecer como expressão de uma boa vontade cultural. Cada vez mais empresas demonstravam interesse em associar seus nomes à Bienal, de modo que a partir dos anos 1980 - mas principalmente depois do século XXI -, a Bienal passou a organizar de maneira mais burocrática as formas de patrocínio privado; ela divide os meios de divulgação com relação ao montante de dinheiro destinado à Bienal, isto é, se uma empresa designa uma quantia “x” ela tem direito a certo espaço publicitário, se destina “2x” a outros com maior visibilidade. Ademais, notamos uma mudança significativa entre as primeiras bienais e aquelas depois do século XXI, pois paulatinamente a Bienal mudou sua estratégia e buscou menos empresas capazes de oferecer maiores recursos econômicos.

dez anos depois, na 6ª Bienal, estiveram expostos 50 países. Entre 1951 e 2018 a média de países participantes é de 44 por edição⁴³⁴. Com isso, nas bienais nos é exposto não apenas o estado atual da arte contemporânea, mas também a configuração política das relações internacionais do Brasil, pois parte considerável dos convites internacionais eram feitos através das embaixadas e consulados do Brasil no exterior, assim, raros são os países que não possuindo relações diplomáticas estáveis com o Brasil figuraram nas Bienais. Esta é uma constatação inspirada no trabalho de Luciara Ribeiro (2019) que investigou a participação de países africanos nas seis primeiras Bienais de São Paulo⁴³⁵; Ribeiro demonstra que a presença e a ausência desses países nas bienais paulistas devem-se mais às condições históricas e diplomáticas vigentes que a um julgamento estético efetivo por parte da Bienal sobre as obras e os artistas desses locais. Nesse sentido, podemos considerar a existência de uma produção artística com certa autonomia em relação ao Estado como uma das condições de possibilidade da participação dos países no circuito internacional de arte; como vimos no Capítulo 1, a consolidação desse espaço diferenciado de poder (o campo da arte) permite a construção de interações entre Estados a partir da arte, como uma forma de jogo político no qual o interesse é denegado. Assim, a ausência-presença pode ser lida como um sintoma do estado atual das relações internacionais e dos interesses políticos e não um diagnóstico

⁴³⁴ As variações nesse número tendem a representar mudanças de posição da Bienal. Um exemplo disso é o ano da morte de Cicillo Matarazzo em 1977 quando a Fundação passou por mudanças tanto na Presidência quanto na Direção artística e expôs um número significativamente abaixo do que vinha fazendo: 36 países. O mesmo ocorre no ano de 1981 quando foi inserido o curador e a Bienal teve 32 países participantes. Já em termos de crises institucionais na 21ª Bienal (1991) quando houve conflitos entre diretoria e direção de arte, a Bienal teve apenas 32 países; o mesmo ocorreu com a 28ª Bienal (2008) quando, com 20 países exposto, a Bienal foi chamada de “Bienal do Vazio” e sua continuidade foi posta em questão. Já no Boicote de 1969 o impacto foi menos perceptível: em 1967 na 9ª Bienal foram expostos 63 países e na de 1969, 53 países. Números elevados também nos chamam atenção: nas duas bienais que tiveram Edemar Cid Ferreira na Presidência e Nelson Aguilar na Curadoria foram registrados os números mais altos de toda a história da mostra: 70 na 22ª Bienal (1994) e 75 na 23ª Bienal (1996). Além da ambição de fazer da Bienal um megaevento ainda mais inflado, outra hipótese para essa quantidade de países diz respeito a queda do bloco soviético que aumentou a circulação mundial, trazendo para a Bienal países que antes não passavam pelos espaços capitalistas (Cf: Anexo 2).

⁴³⁵ Ribeiro identifica que na 1ª e na 3ª Bienal não constam artistas de origem africana. Na 2ª Bienal há participação do Egito, o qual, devido à problemas com relação ao retorno das obras enviadas se recusa a participar da edição seguinte, retornando apenas na 15ª Bienal (1979). Na 4ª e 5ª Bienal a União Sul-Africana envia uma delegação para a mostra paulistas e na 6ª Bienal em 1961, depois que muitos dos países africanos reconquistam sua independência, temos a presença de quatro países: União Sul Africana, Nigéria, Costa do Marfim e República Árabe Unida. Ainda assim, a ausência grita mais que a presença; das 32 edições analisadas por Ribeiro, foi apenas entre a 25ª Bienal (2002) e 27ª Bienal (2006) que a pesquisadora encontrou representação nacional significativa de países africanos, isto é, de cinco a sete países (Cf: RIBEIRO, 2019: 268-273).

sobre a qualidade das produções artísticas. Portanto, observarmos quais países participaram pela primeira vez da Bienal de São Paulo é uma forma de percebermos como o Estado brasileiro teceu suas relações internacionais nos últimos setenta anos.

Os diferentes processos de concentração - de profissionais da arte, de recursos econômicos e políticos e de Estados-nação - engendram uma segunda operação, a de universalização. Esta é parte central tanto para a produção da Bienal como um espaço de poder quanto – o que no Brasil é concomitante – para a consolidação da arte como um campo de distinção social. O ponto central da universalização é fazer dos discursos plurais um único discurso e, deste, o discurso legítimo, apagando com isso sua condição de produzido. Por isso, a universalização não é uma operação pautada em uma escolha, como se fosse possível simplesmente eleger um dos discursos possíveis como “o” discurso legítimo - isto é, selecionar uma das forma de produção artística, a arte de uma das nações ou de uma das regiões do Brasil ou um dos modos possíveis de relação entre arte, Estado e mercado, etc. -, mas uma combinação articulada que classifica e hierarquiza elementos dispersos, produzindo, assim, um sistema simbólico que, como sistema, é diferente da soma das partes, é outro produto - como em uma matemática do social em que $1+1=3$. Tal qual se passa com o inconsciente, nenhum dos elementos que formam o sistema simbólico somem ou deixam de existir; tudo que há está presente, mesmo que em estado de latência ou de esquecimento. Nesse sentido, o esquecimento não é inatividade, ao contrário, é uma atividade tal qual a memória, ou melhor, é o efeito de um trabalho simbólico de reordenação, de deslocamento e/ou de deformação (*Entstellung*) (FREUD, 2018: 99) de certos elementos que constituem o sistema simbólico como um discurso que se pretende universal. No caso da Bienal o que nos interessa entre os discursos produzidos é aquele que se refere ao gosto artístico legítimo que, no caso, está conectado - pois corrobora - com a consolidação do campo da arte. Entretanto, se o discurso artístico se pretende universal, mas é, como estamos percebendo, a universalização de particularidades, de que maneira estas particularidades concentradas na Bienal se tornam um universal, ou seja, a arte legítima? Notamos com a história da Bienal que não se trata de um trabalho pontual, pois o processo de produção da legitimidade artística é tão constante quanto invisível, de tal modo que ele é apreendido sem que a ação pedagógica seja consciente percebida. Aos poucos o sistema simbólico inculcado deixa de ser externo ao sujeito

e passa a ser o modo como ele percebe e gosta daquilo que é artístico, fazendo do universal/legítimo a própria visão de mundo do agente.

Deste modo, o que definimos como o processo de universalização é a própria operação social de interiorização das estruturas dominantes que faz de *qualquer* sistema simbólico arbitrário o sistema legítimo. Sendo assim, a universalização tem como consequência a harmonização dos *habitus* que conferem ao mundo uma aparente homogeneidade em termos de visões de mundo e gosto. Na Bienal encontramos diversas maneiras de pôr essa operação em prática, porém duas delas nos parecem determinantes se considerarmos as formas de exercício da violência simbólica: a primeira (e a mais expressiva) se dá de maneira menos direta e mais abrangente, i.e., pela própria existência da exposição e pelo contato do público com o sistema artístico ali exposto. Nesse sentido, entendemos por contato tanto aquele físico, dado pela presença do indivíduo na própria exposição, quanto o indireto, decorrente dos meios de comunicação ou do simples ouvir dizer. Já a segunda estratégia é, inversamente, mais direta e menos abrangente, pois refere-se aos diversos processos educativos e de mediação instituídos na Fundação que tem como efeito controlar a relação de transmissão e de apropriação entre o sistema artístico exposto e o público visitante.

Quando se trata da universalização sem mediação oficiais - o primeiro caso -, o gosto é feito legítimo apenas pela força da instituição, isto é, pela própria seleção artística e pela construção expográfica de cada Bienal. Ao eleger certas obras e deixar outras tantas de fora – convidar ou simplesmente se esforçar para trazer certos países e não outros como argumentou Luciara Ribeiro (2019) – a instituição não só anuncia tacitamente - isto é, sem precisar declarar diretamente algo como “o que está aqui é bom e o que não está não é” - qual o gosto artístico legítimo, como, devido ao poder que concentra e a duração da Fundação, tem condições de, bienal à bienal, corroborar a formação de um público apreciador de arte, produzindo uma visão sobre a estética artística que tende a naturalizar esse gosto, fazendo-o corpo, ou melhor, estabilizando um sistema de valores que paulatinamente harmoniza o sentido que atribuímos à arte e àquilo que denominamos artístico. Esse processo produz as afecções que sentimos quando estamos diante de certos objetos e não de

outros⁴³⁶. Isto que não parece ser nem violento, nem mesmo fruto de grande quantidade de trabalho e, até mesmo inocente - já que consiste basicamente no contato entre o público e a Bienal - é, na realidade, a produção eficaz de um universal, necessariamente, violento, trabalhoso e parcial.

Já do ponto de vista da mediação, temos nos processos educativos da Bienal formas também insensíveis, porém mais diretas de inculcação do arbitrário artístico. Apesar de, neste caso, a violência simbólica entendida como prática pedagógica ser mais evidente, ela não foi na Bienal constante nem teve como propósito interpelar todos os visitantes, isto é, ela é seletiva, de modo que se faz mister indagar a quem se destina a mediação em cada momento histórico e por quê. Como vimos no capítulo anterior, a história da Bienal com os projetos educativos manteve-se instável até 2009, quando foi criado um núcleo permanente na Fundação denominado Educativo Bienal, que passou a se ocupar dos modos pelas quais são feitas as mediações entre a instituição e o público. Apesar da formalização de um projeto educativo ser recente, o mais interessante é que a proposta de fornecer ao público recursos pedagógico aparece na Bienal desde a sua carta de fundação, quando ela ainda estava vinculada ao MAM-SP. Nela a Bienal declarava ter intenção pedagógica de educar o público brasileiro colocando-o em vivo contato com novas experiências artísticas que vinham se desenvolvendo no mundo da arte. Na segunda

⁴³⁶ A arbitrariedade do objeto artístico é explorada por Marcel Duchamp nas suas obras conhecidas como *ready made* que colocam o público diante da incômoda questão sobre o que faz de um objeto um objeto de arte? Para o artista "o grande problema era o ato de escolher. Tinha que eleger um objeto sem que este me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer idéia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir o meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interesse absolutamente, e não só no dia em que o elegemos, mas para sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio..." (DUCHAMP apud PAZ, 2004: 29). Uma das melhores histórias que envolvem os *ready made* acontece em 1917 quando Duchamp propõe um urinol de porcelana como uma obra de arte, intitulando-o *Fonte*. Ele assina essa obra com o pseudônimo "R. Mutt" (para não ser reconhecido como autor já que já possuía notoriedade) e a inscreve em uma exposição da *Society of Independent Artists* de Nova York que, de acordo com as regras, não poderia recusar nenhum trabalho artístico por razões estéticas. Ocorre que a escultura não é exposta e, justamente por não ser, essa obra se torna uma grande performance que impõe o debate sobre o que é a arte, desvelando sua condição de produzida e questionando quais são os seus limites. Para a sociologia esta é uma situação emblema que permite-nos pensar sobre o museu como o lugar da consagração artística que torna aquilo que está exposto indiscutivelmente arte. É por esse caminho que Bourdieu analisa os *ready made* de Duchamp: "evidentemente, quando se trata de obras em um museu, es fácil reconocerlas. ¿porque? El museu es como una iglesia: es un lugar sagrado, la frontera entre lo sagrado y lo profano está marcada. Exponiendo un urinario o una rueda de bicicleta en un museo, Duchamp se ha contentado con recordar que una obra de arte es una obra que está expuesta en un museo. "¿Por qué se saben ustedes que es una obra de arte? Porque está expuesta en un museo. Ustedes saben, al atravesar la puerta del museo, que ningún objeto entra allí si no es obra de arte" (BOURDIEU, 2010: 28).

edição da exposição (1953) essa meta foi posta em prática com a criação de um curso de monitores a fim de mediar a relação entre as obras expostas e o público. Mesmo que tenha sido esta uma atividade precoce na Bienal a presença desses monitores foi intermitente nas bienais do século XX. Sem um projeto formal e constante é difícil mensurar qual o impacto que a monitoria teve na produção de um público apreciador de arte no país. Se observarmos as críticas que a Bienal recebeu nos seus trinta primeiros anos, notamos que são constantes as acusações de que, apesar de ser financiada com dinheiro público, ela era um evento direcionado à elite; para muitos jornalistas e críticos de arte (cf: AMARAL, 1983; Pedrosa, 1995) a Fundação não havia cumprido seu dever público para com as diferentes camadas sociais da população⁴³⁷. As atividades de mediação educativa da Bienal com escolas da cidade – que seriam capazes de atingir diferentes estratos sociais – tardou a aparecer na Fundação. Foi só na 13ª Bienal (1975) que a Fundação elaborou seu primeiro projeto pedagógico denominado “Plano Bienal-Escola” que tinha como objetivo levar alunos da rede pública para conhecer arte contemporânea, oferecendo aos grupos escolares visitas guiadas na Bienal; porém é apenas depois dos anos 1980 que “a Bienal passa a oferecer ações educacionais de forma efetiva, como o projeto de monitoria para crianças, jovens e adultos durante as mostras” (PAIVA & PEREIRA, 20013: 4). Já os materiais didáticos foram publicados pela primeira vez pela instituição em 1998, contudo, só em 2010 com o Educativo Bienal que eles tiveram ampla divulgação⁴³⁸.

A mudança de posição da Fundação em relação às suas práticas pedagógicas pode ser explicada pela alteração na estrutura de patrocínio na Bienal. Quando esta passa a ser financiada por leis de incentivo fiscal, ou seja, por empresas, ela introduz na arte o marketing cultural, o qual tem como estratégia publicitária atingir o maior número de visitantes possíveis. Os Presidentes da Fundação Muylaert (1985-1987) e Cid Ferreira (1994-1996) endossam essa estratégia⁴³⁹. De fato, se

⁴³⁷ No *Jornal Hoje* de 21 de outubro de 1951, Artigas afirmava que a Bienal era uma “manobra imperialista e verdadeira farra de tubarões onde só estavam presentes a granfinagem da elite paulistana”.

⁴³⁸ Como efeito do Educativo Bienal a mostra *30 x Bienal* formou 71 educadores. Para tanto, foi oferecido um curso de dez semanas de duração para 607 profissionais da educação que incluía uma visita prévia à abertura da exposição. Além disso, os professores de escolas públicas e privadas poderiam agendar visitas guiadas para seus alunos. Outro ponto significativo foi que a busca pelos materiais didáticos publicados pela Bienal cresceu nos últimos anos: o material da 30ª Bienal teve - até o momento da publicação do *Livros de Gestão* - 5 mil downloads e o da 31ª 9 mil downloads.

⁴³⁹ Retomando as citações do Capítulo 3 enquanto Muylaert afirma “alcançamos inteiramente nosso objetivo de atingir o chamado visitante ‘anônimo’ e de transformar a bienal numa grande festa.” (MUYLAERT. *Catálogo Geral da 18ª Bienal Internacional de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal

observarmos o Anexo 2 é gritante a diferença entre o número de visitantes registrados antes e depois de 1994; mesmo se desconsiderarmos a provável falta de confiabilidade dos números apresentados nos primeiros anos da Bienal, a média de visitantes das primeiras vinte e uma bienais é de 154 pessoas, já nas bienais seguintes - da 22^a Bienal (1994) à 33^a Bienal - a média é de 570 visitantes⁴⁴⁰.

Esses dados não apenas mostram o crescimento numérico do público visitante como nos sugerem que esse público não é mais o mesmo daquele que frequentava as bienais no meio do século XX. O discurso sobre a responsabilidade social da arte exige que as instituições de arte não se direcionem exclusivamente às classes dominantes⁴⁴¹. Nessa conjuntura a operação de universalização do arbitrário cultural da arte legitimada precisa modificar seu modo de proceder, pois o *allant de soi* decorrente da relação público-exposição que funcionou enquanto a Bienal não esteve receptiva aos grupos de classes populares, tende a ser pouco eficaz quando encontra agentes cujos *habitus* não estão já predispostos a aderir aos valores da cultura legitimada. Com isso, podemos compreender porque razão as propostas pedagógicas tendem a ser mediações mais propedêuticas, que tem como objetivo tornar o mais unívoca possível a relação entre emissão e recepção de informação entre Bienal e público. Tudo se passa como se quanto mais o público possui seu *habitus* estruturado pelos códigos da cultura legitimada, isto é quanto mais próximo ele se encontra das posições e valores portados pelas classes dominantes, menor é a necessidade da instituição controlar o modo de apropriação, porque mais predisposto está o agente a produzir - *take for granted* - uma leitura da mostra similar àquela pretendida pela Bienal. De maneira contrária, os agentes que não possuem *habitus* alinhados à cultura dominante - isto é, parte do público que a Bienal busca a partir dos anos 1980 - precisam de mais mediações para que os sentidos que eles

de São Paulo, 1985:11.), a posição de Cid Ferreira não demonstra preocupação com a denegação do interesse econômico: “nosso objetivo é fazer com que a Fundação funcione como uma empresa” (Fundação Bienal de São Paulo em busca de novos rumos. Suplemento da Revista Vogue no 200. Ano 1- no 1. São Paulo).

⁴⁴⁰ Desconsideramos a 27^a Bienal (2006) sobre a qual não encontramos o número de visitantes; deste modo, entre a 22^a Bienal e a 33^a Bienal a soma foi de 6.271.000 visitantes e dividimos esse número por onze edições e não por doze. Dos valores apresentados nos chama atenção a 24^a Bienal que teve 900 mil visitantes e foi considerada como uma das mais importantes mostras de arte de 1998 pela revista Artforum e a 28^a Bienal com 167 mil visitantes, número radicalmente mais baixos que os apresentados pelas edições desse período.

⁴⁴¹ Na Bienal além do reposicionamento da preocupação educativa com o público, a gratuidade da exposição a partir da 26^a Bienal (2004) também é efeito das exigências de responsabilidade social que rondavam as instituições de arte naquele período.

atribuem à exposição não sejam equívocos ou contraditórios à cultura legitimada transmitida pela Bienal. A manutenção do poder da arte como forma de distinção social - e da Bienal como instituição que concentra esse poder - depende da ampliação controlada das suas fronteiras e é justamente isso que os projetos educativos fazem: permitem que o sistema historicamente constituído se expanda, mas não de qualquer modo.

Ainda assim, é preciso que ele se dissipe de algum modo para que o poder de distinção da arte - e com ele da Bienal - se potencialize e não seja apenas endógeno ao campo da arte, mas possa ser estrategicamente convertido em outros espaços. Com isso, nos resta observar a última operação desse movimento que identificamos como próprio da constituição de espaços de poder: a distribuição. Como se trata de um movimento, não é plausível que apresentemos uma hierarquia entre as operações que o compõe, no entanto, é necessário destacar que a capacidade gerar diferenciações - isto é, para aquilo que é um se fazer dois ou muitos - implica acúmulo de poder que decorre da concentração e da universalização. Isso não quer dizer que haja um tempo histórico a partir do qual possamos notar processos de diferenciação. Como o poder é uma relação, ele é proporcional e não aritmético. Sendo assim, poderíamos afirmar que o contato com a exposição e os projetos pedagógicos que acabamos de analisar são formas de distribuição. Entretanto, neste momento estamos mais interessados em um tipo específico de distribuição: a capacidade que a Bienal demonstrou de gerar outros espaços de poder no campo da arte, pois nos parece ser este o ponto nevrálgico da sua condição de artífice.

Dentre os espaços que compõem o campo da arte nacional e que podemos identificar como sendo efeito de desdobramentos impulsionados pela Bienal, o mercado da arte nos parece ser um dos mais importantes. Como vimos com o trabalho de Bueno no Capítulo 1, quando surge a Bienal não havia no Brasil um mercado de arte consolidado, isto é, não havia galerias, feiras, casas de leilão⁴⁴², nem mesmo articulação entre o campo da arte e o Estado a fim de assegurar leis e condições burocráticas para que fosse possível desenvolver relações comerciais de compra e venda de obras de arte como, por exemplo, leis referentes à importação e exportação, impostos, incentivos via crédito e isenção de taxas etc. As aquisições

⁴⁴² “Em um levantamento das galerias de arte de São Paulo, feito em 1977, constatou-se que num total de 46 estabelecimentos, 2 haviam sido fundados nos anos 1950, 10 nos anos 1960 e os demais 34 nos anos 1970” (DURANDD, 1990: 111).

artísticas não contavam com um sistema organizado e com incentivos econômicos e simbólicos, configurando-se mais como uma prática decorativa que distintiva; tratava-se mais de um comércio de arte que de um mercado especializado e diversificado. Em muitos casos a compra de obras de artistas modernistas era feita diretamente no ateliê, sem a mediação de galeristas ou marchands. A primeira galeria de arte moderna instalada em São Paulo em 1947, a Domus, durou apenas cinco anos, pois não encontrou uma clientela disposta a investir em arte e, principalmente em arte não-acadêmica. Tudo indica que antes da Bienal o mercado de arte nacional não apresentava potência suficiente para despertar interesse e mobilizar os investimentos das classes dominantes e do Estado no país. Esta é uma tese defendida por Ortiz que argumenta que o mercado de bens simbólicos no Brasil surge em concomitância com a indústria cultural, por volta dos anos 1960 (ORTIZ, 2012: 81). Nesse sentido a Bienal de São Paulo tem uma importância evidente, pois, além de corroborar a produção do gosto artístico moderno, durante seus primeiros quarenta anos as obras que ela expunha eram colocadas à venda. Na ficha de inscrição os artistas declaravam se desejavam vender a obra e por qual valor e, caso a obra fosse vendida, a Bienal ficava com uma porcentagem sobre o montante final da venda: na 1ª Bienal a taxa era de 5%, depois da 2ª Bienal ela subiu para 10%, nos anos 1960 foi para 15% e, terminou nos anos 1990 na quantia de 25% do valor da obra⁴⁴³.

Apesar desta prática comercial perdurar durante tanto tempo, ela nunca ocupou posição estrutural na Bienal - tanto que a Bienal nunca ganhou contornos de feira de arte -, ao contrário, a venda das obras mantiveram-se como uma atividade subordinada ao objetivo principal da exposição, isto é, de apresentar a

⁴⁴³ A porcentagem cobrada por galerias e feiras de arte sobre o valor da venda das obras de arte que elas comercializam varia de acordo com alguns fatores, dentre os quais o principal é a notoriedade do artista e o quanto tê-lo no catálogo da galeria é um risco ou tem a potência de se converter em capital simbólico. Assim, sobre as obras de artistas iniciantes as galerias costumam cobrar uma porcentagem de 40% à 50% do valor total da venda, já no caso de artistas consagrados e, dependendo de quem é o comprador - por exemplo, um museu ou um colecionador importante do cenário artístico internacional que costumam ser entendidos como bons compradores - a galeria pode abrir mão de parte considerável da sua porcentagem de venda. Isto ocorre porque os estratos dominantes do campo da arte circulam em espaços restritos, se conhecem e trocam suas experiências artísticas. Assim para uma galeria é interessante fazer uma venda para uma pessoa ou instituição que gere repercussão e, possivelmente, mais vendas (THORNTON, 2010: 104). No mercado de bens simbólicos as relações comerciais não são intercambiáveis e não é apenas o capital econômico que designa valor e poder - aliás, "as sanções positivas do mercado são ou indiferentes ou até negativas" (BOURDIEU, 2011: 180) -, de modo que quando uma galeria faz uma venda para uma instituição ou pessoa considerada importante no campo da arte ela pode lucrar simbolicamente, aumentando sua notoriedade, o que se transmite para os artistas que ela representa e tende a aumentar o número de vendas que realiza. Esta é uma forma do capital simbólico ser convertido em capital econômico no campo da arte.

arte contemporânea produzida em diversos países para o público brasileiro e inserir a arte nacional no circuito global. O dinheiro adquirido com as obras era revertido para o caixa da instituição, a fim de saldar as dívidas ou para os custos das futuras edições, isto é, a Bienal não objetivava com as vendas obter lucros individuais. Assim, o interesse econômico esteve sempre subordinado ao desinteresse artístico, o que é essencial para a produção do gosto artístico como um poder de distinção social relativamente independente do poder econômico. Ademais, a Bienal de São Paulo preencheu um vazio no funcionamento do campo da arte nacional - que tinha um mercado de arte pouco aquecido - e nessa medida era não apenas lícito como desejável que ela comercializasse as obras que por ela passavam, uma vez que era esta umas das formas de colecionadores nacionais adquirirem obras de artistas estrangeiros.

Com o tempo, entretanto, a situação se modifica. A partir dos anos 1960 aparecem galerias e leilões na cidade de São Paulo - tanto que no catálogo da 6ª Bienal (1961) dez galerias constam como patrocinadoras da exposição; porém apesar do significativo crescimento dos anos 1960 será apenas no século XXI que a Bienal se separa das práticas do mercado de arte por completo⁴⁴⁴. Esta separação não se deve apenas ao fato da Bienal deixar de vender as obras expostas; ela têm relação com a estabilização que o mercado de arte logrou alcançar no Brasil. A primeira demonstração dessa força veio com a criação da *BrasilConnects* em 2001, uma empresa privada cujo proprietário era Cid Ferreira, presidente da Bienal entre 1994-1996. Apesar de ter se mantido no Conselho de Honra até 2006, Cid Ferreira já havia se dissociado da Fundação Bienal em 1997 quando criou a *Associação Brasil 500*, empresa que tinha como propósito realizar a Mostra do Redescobrimto em 2000. No caso da *BrasilConnects* não se tratava de uma empresa que negociava obras de arte do mesmo modo que faziam as galerias, casas de leilão ou feiras de arte, mas de uma empresa mediadora que tinha como propósito promover a arte brasileira no exterior organizando exposições internacionais e, também, fomentar a

⁴⁴⁴ Zanini apesar de reconhecer o surgimento de galerias e leilões, é crítico ao modo como a arte foi comercializada nos anos 1960 e 1970, pois, segundo ele, evidenciava-se em demasia a arte como um investimento econômico: "os anos 60, e sobretudo 70, assinalaram-se pela proliferação das galerias de arte, quase sempre profissionalmente despreparadas, campeando geralmente no meio os exclusivos interesses financeiros. O mercado criou condições artificiais de valor/preço para as obras de alguns artistas mais conhecidos. Instituíram-se leilões que contribuíram, ainda mais, para a amarelização do produto artístico, transformado na época em seguro investimento de capital" (Zanini, 1983, p.732).

arte no país, trazendo importantes exposições internacionais para o Brasil⁴⁴⁵. Com as denúncias de gestão fraudulenta do Banco Santos contra seu proprietário, as atividades da BrasilConnects foram encerradas em 2004 e, as exposições que estavam em andamento foram transferidas para responsabilidade da Fundação Bienal. Se a BrasilConnects não foi uma empresa duradoura, certamente cumpriu o papel de evidenciar as condições da arte brasileira, tanto no sentido da sua capacidade de participar do mercado internacional quanto de demonstrar as possibilidades inscritas no país e que não estavam sendo devidamente exploradas. Já a transferência da responsabilidade das exposições em curso para a Bienal nos indica o estado do campo da arte neste momento e a posição ocupada por essa instituição.

É neste contexto que a SP-Arte se insere em 2005 e dura, ininterruptamente, até os dias de hoje. Fernanda Feitosa, sua organizadora, criou a feira no momento propício em que havia público, circulação de capital e disposição do Estado, um conjunto de fatores que corroboraram para fazer a SP-Arte acontecer; além disso, a escolha do Pavilhão Ciccillo Matarazzo - o prédio da Bienal - como sede do evento transferiu o capital simbólico da Fundação para a feira. O impacto da SP-Arte pode ser vislumbrado tanto pelo volume de vendas quanto pela grande afluência de público. Este não é composto somente por compradores, mas também por agentes (curiosos e estudantes) interessados em arte. É, nesse sentido, obrigatório notar que a SP-Arte acompanha um movimento mais amplo de despertar dos interesse artístico no país – sinalizado pela proliferação de instituições, espaços expositivos, mercado de arte, profissionais da arte etc. – , mas que para ser compreendido deve ser analisado em conjuntura com as mudanças na relação das artes com o Estado e as classes dominantes, sem desconsiderar que a estes elementos sobredetermina-se à circulação globalizada do mercado de bens simbólicos. Frente a este cenário complexo a SP-Arte evidencia uma transformação na posição ocupada pela arte nos grupos de classe com alto acúmulo de capital econômico: tudo se passa como se

⁴⁴⁵ A BrasilConnects esteve a frente da reforma da OCA, construção de Niemeyer no parque Ibirapuera que estava inativa havia quatorze anos. Depois da reforma foi na OCA que a Brasilconnects realizou as exposições que trouxe para o Brasil, dentre as quais: “Picasso na OCA”, “Os guerreiros de Xi’an e os Tesouros da Cidade Proibida”, “A Arte Russa”, “Splash” e “Fashion Passion”. Foi também pela BrasilConnects que muitas exposições de artistas brasileiros circularam o mundo: Museu Guggenheim e Museu do Bronx ambos em Nova York, o Petit Palais, Jeu de Paume, Grand Palais e Centre Pompidou em Paris Jus de Pomme, assim como em Pequim na Cidade Proibida e em Ashmolean em Oxford e Fitzwilliam em Cambridge são alguns exemplos.

pela primeira vez o país contasse com um volume de agentes advindos de diferentes frações das classes dominantes que compartilham os códigos de distinção vigentes no campo da arte e, além da disposição simbólica, possuem condições materiais e interesse em adquiri-las⁴⁴⁶.

O mercado de arte nacional desde então tem crescido e, até mesmo, refratado crises econômicas, porém essa façanha não seria possível se apenas a mão invisível do mercado estivesse atuando. O que se nota é que a autonomização do mercado de arte decorre das articulações e da negociação com o Estado, o que, no caso do Brasil, teve participação direta da Bienal⁴⁴⁷. No que diz respeito à

⁴⁴⁶ A SP-Arte obteve tamanho reconhecimento e demonstrou a proficiência do mercado de arte no Brasil a tal ponto que surge em São Paulo em 2017 uma outra feira. A Semana de Arte - uma evidente referência a Semana de Arte Moderna de São Paulo em 1922 - é um projeto dos galeristas Luisa Strina e Thiago Gomide junto com o curador Ricardo Sardenberg e o empresário Emilio Kalil; ela apresenta a proposta de ser mais restritiva quanto ao público - a SP-Arte tem ingressos no valor de R\$ 40,00, já a Semana de Arte estabeleceu o valor de R\$ 80,00. Outro diferencial entre as feiras paulistas está na condução da exposição: a Semana de Arte possui um curador e um discurso curatorial, uma tomada de posição que tem efeito de distinção. Na edição de 2018 a curadoria foi assinada pelo mexicano Pablo León de la Barra que elegeu como conceito a herança da Semana de 1922, destacando aquilo que nela até então foi menos explorado, a presença de mulheres e de afrodescendentes. Na edição de 2017 a feira aconteceu no Hotel Unique, porém em 2018, em uma tentativa de aproximar a Semana da Bienal, a sede foi o Pavilhão das Culturas Brasileiras no Parque Ibirapuera e a data escolhida - de 1 à 3 de setembro - buscou atrair o público da pré-inauguração da 33ª Bienal - nos dias 5 e 6 de setembro. Gomide deixa claro a estratégia de aproximação com a Bienal de São Paulo: "a Bienal de São Paulo é a segunda mais importante do mundo, atrás apenas de Veneza. Além de trazer um público de jornalistas, curadores, artistas, galeristas e diretores de museus, o evento vai fazer com que a Semana de Arte tenha uma característica mais excitante do que no ano passado, já que estará no epicentro de uma semana muito movimentada" e Strina considera que os eventos artísticos se potencializam quando ocorrem juntos: "os grandes eventos de arte contemporânea, quando se concentram em um mesmo período, dão força uns aos outros. A cultura, para se fortalecer no Brasil, precisa unir forças e contribuir para o adensamento crítico e a formação de público para a arte" (Cf: <http://www.factoriacomunicacao.com/?pressroom=semana-de-arte-2>). Apesar do otimismo, na pesquisa de campo que realizamos no último dia da Semana de Arte, muitos dos galeristas declararam que as vendas não foram altas conforme o esperado; parecia ter se estabelecido como consenso que o lugar escolhido para a feira não foi bem recebido pelo público, no entanto ninguém explicava o porquê. Em uma das entrevistas, uma galerista que participava pela primeira vez de uma feira em São Paulo confidenciou que muitos dos compradores criticaram o fato de não poderem estacionar o carro na porta do prédio - o que não é o caso no Pavilhão Ciccillo Matarazzo -, o que os obrigava a percorrer poucos metros a pé entre o estacionamento e o Pavilhão onde ocorria a Semana. Nessa caminhada a fronteira abrupta entre as classes sociais se torna porosa de modo que é possível ver - e quão obscuro é ver o que não se deseja! - os vendedores ambulantes vendendo arroz doce com corante cor de rosa, salgadinhos em embalagens de plástico brilhante e refrigerantes guardados em isopores, também, jovens andando de skate e conversando em voz alta, enfim, há um abismo simbolicamente violento entre a compra de uma obra que custa R\$ 100 mil e a pobreza econômica daqueles que estão do lado de fora. Na entrevista, como imagem emblemática que representa o desconhecimento do Outro, a galerista conta que uma das suas clientes afirmou ter que "virar o anel" para poder chegar até a feira.

⁴⁴⁷ "O estado é um elemento fundamental na organização e dinamização deste mercado cultural, ao mesmo tempo que nele atua através de sua política governamental. É bem verdade que o espaço cultural se limita numa sociedade periférica como o Brasil, aos grandes centros urbanos. Isto, porém, não deve ser atribuído a qualquer distorção social, mas corresponde à consolidação de um mercado interno de bens materiais que tem como característica básica a concentração da riqueza" (ORTIZ, 2012: 84).

legislação seu papel foi central, pois no início dos anos 1950 o Brasil não tinha nenhum tipo de preparo para tratar das necessidades do campo da arte, nem da produção de exposições e menos ainda do mercado de arte; como afirma Bonomi “a Bienal ensinou a importar e a exportar arte. Estabeleceram-se modelos civilizatórios do que seria uma saudável circulação de obras artísticas, com responsabilidade” (BONOMI, 2001: 32). Um dos primeiros avanços nesse sentido se deu em 1957 quando Superintendência da Moeda e do Crédito (SUMOC), vinculada ao Banco Central concede a solicitação de Ciccillo Matarazzo para que o Estado autorize a importação e exportação de obras de arte sem cobertura cambial quando a circulação estivesse relacionada à exposições de interesse público e, no caso, a Bienal se enquadrava nessa categoria. Nos anos 1960 e 1970 sob a Ditadura Militar as tomadas de posição do Estado foram pouco direcionadas à autonomização do campo da arte, ainda que a Bienal tenha sido uma das instituições artísticas favorecida pelo Governo, tendo recebido auxílios jurídicos, estruturais e financeiros nesse momento (Cf: Anexo 4). Já com a redemocratização tivemos as leis de incentivo fiscal que, como temos argumentado nesta tese, modificaram a forma do investimento privado estar nos espaços culturais e artísticos. No entanto, as condições político-jurídicas necessárias para a potencialização do mercado de arte aparecem apenas no século XXI. Dentre as práticas de Estado que corroboraram a autonomização e a diferenciação do campo da arte estão: a criação da APEX-Brasil em 2003, o Sistema Federal de Cultura (SFN) - o qual cria um Conselho Nacional de Políticas Culturais (CNPC) e um Plano Nacional de Cultura em 2005 -, depois, em 2006 a criação do Programa de Ação Cultural (ProAC), em 2007 o Programa Brasil Arte contemporânea (BAC), em 2009 o Instituto Brasileiro de Museus e o Comitê Brasileiro de Internacionalização e Economia da Arte Contemporânea (CBIEAC), em 2010 o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais (SNIIC), em 2012 o Governo Federal institui o Programa de Cultura do Trabalhador e o Sistema Nacional de Cultura, em 2014 a Política Nacional de Cultura Viva e em 2016, com a Portaria nº 396 de 15 de setembro de 2016 são criadas as primeiras medidas legais para combater lavagem de dinheiro em comercializações de arte e antiguidades (Cf: Anexo 4). É evidente pela quantidade de medidas jurídicas implantadas que a preocupação governamental com a arte e a cultura ganha destaque nesse período. Para o mercado de arte alguns desses projeto produziram efeitos mais intensos e tiveram o apoio da Bienal; é o caso da articulação que tratamos no Capítulo 3 e que se inicia com a BAC e a CBIEAC com apoio da

Fundação Bienal e, depois de 2011, desdobra-se na APEX-Brasil e na ABAC - já sem que a Bienal participe diretamente - e culmina em uma grande plataforma chamada Projeto Latitude que, coordenada por Ana Letícia Fialho, centraliza e analisa as informações referentes a produção de arte contemporânea no país e publica relatórios anuais avaliando o desenvolvimento da internacionalização do mercado de arte brasileiro⁴⁴⁸.

Com a consolidação do mercado de arte no país, a Fundação Bienal deixa de ser necessária no papel de articulador desse processo e passa a direcionar seus investimentos para os problemas internos que enfrentava, sobretudo com relação a eficiência de gestão. É nesse momento ainda que a Bienal, ao rever sua estrutura interna, busca atualizar suas práticas, alinhando-as com a linguagem do campo da arte internacional, no qual não mais cabiam exposições nos modelos tradicionais. Debates, pesquisas, preocupações político-pedagógicas, políticas de inclusão e políticas ambientais fazem hoje parte do *mainstream* das instituições artísticas e das novas estratégias de afirmação do gosto e do papel da arte na contemporaneidade. Com isso, a Fundação estabelece novas conexões tanto internas, investindo no Setor Educativo, na reforma do Arquivo Bienal, em auditorias internas e em novas políticas curatoriais quanto externas, como parcerias com outras instituições de arte.

Deste modo, as operações realizadas pela Bienal de concentração, universalização e distribuição têm efeito⁴⁴⁹ de apresentar ao público brasileiro a arte contemporânea como um sistema de valor, estabilizar e legitimar um gosto artístico. Contudo, não são processos sequenciais e finitos. As operações permanecem, mas o que se transforma com o tempo são os objetos em disputa e o modo de disputar. Aquilo que funcionava nos anos 1950 não vale para os anos 1980 que não vale para o século XXI; o que não quer dizer que não tenham sido estratégias eficazes na época em que foram postas em prática - aliás, justamente o contrário, pois se não tivessem

⁴⁴⁸ “O volume das exportações das galerias do projeto Latitude vem crescendo significativamente desde sua implementação em 2007. No primeiro ano do Projeto, o volume exportado pelas empresas apoiadas foi de US\$ 6 mi. Em 2017, o volume exportado foi de US\$ 65 mi. Em 2015, atingimos um pico de quase US\$ 70 mi” (Cf: <http://www.latitudebrasil.org/sobre-nos/apresentacao/>).

⁴⁴⁹ A Bienal não produz esse efeito sozinha; como temos demonstrado, sua eficácia está atrelada a um conjunto de outras instituições e agentes obedecendo a lógica da causalidade estrutural (ALTHUSSER, 2015; BOURDIEU, 2008). A lógica da sobreterminação incorpora o peso relativo distinto dos seus elementos. É nesse sentido que destacamos a Bienal de São Paulo como artífice, isto é, identificamos que ela manifestou ao longo da sua história um peso relativo distinto no campo da arte (BOURDIEU, 2008: 101-102).

sido eficazes a Bienal não existiria até os dias de hoje. Conforme observamos a história da consolidação do campo da arte nacional pela perspectiva da Bienal de São Paulo notamos que o poder que ela adquire nesse espaço, está justamente na capacidade que ela demonstrou de mover essas operações e de se modificar com esses movimentos. Ao adaptar sua maneira de se reproduzir - não se repetindo, mas diferenciando-se - a Bienal se reposiciona e se potencializa no espaço social. Tudo indica que para que a Bienal se mantenha a mesma ela precisa se fazer outra. Se deslocar no espaço social - mesmo que o deslocamento implique em perdas, como, por exemplo, quando a Bienal perde a condição de articuladora do mercado de arte - parece ser uma forma mais eficaz de manutenção e acúmulo de poder que a manutenção da mesma estrutura de funcionamento. Como diz Bourdieu em “sociedades divididas em classes em que é impossível conservar a não ser pela modificação, [é preciso] *modificar para conservar*” (BOURDIEU, 2008: 151).

1.2. Bienal de São Paulo, globalização “avant la lettre”

Décio Pignatari em uma discussão com Celso Favaretto sobre o belo na arte, afirma que a “a arte praticou a globalização muito antes que a economia”⁴⁵⁰. Este diagnóstico não poderia ser mais adequado quando observamos a história da Bienal de São Paulo, uma vez que ela inseriu práticas características do processo de globalização trinta ou quarenta anos antes que a economia nacional. Ao contrário das relações de comunicação e circulação estabelecidas entre a produção artística nacional e internacional desde o início do século XIX até meados do XX, que se davam de maneira vetorial - inicialmente partindo de alguns países da Europa (sobretudo da França) para o Brasil e anos mais tarde dos EUA para o Brasil -, depois da Bienal as relações artísticas complexificaram-se. Com isso, nos foi dado a conhecer a arte de diversos países do mundo, assim como conseguimos nos fazer conhecer perante outras nações. A constância e a centralização institucional desse trabalho provocou inculcação capaz de estabilizar gostos artísticos e modos de fazer e apreciar arte tanto nos brasileiros (em maior proporção) quanto nos estrangeiros (em menor proporção), os quais ritualisticamente frequentavam as exposições. Assim, a

⁴⁵⁰ Trata-se de um debate que acontece em 1996 promovido pela TVPUC em um quadro denominado *Diálogos Impertinentes*; nesta edição o debate entre Pignatari e Favareto teve como tema “O Belo” (Cf: <https://www.youtube.com/watch?v=bAeWl4xHpw4>).

arte praticada no Brasil entrou “vivo contato” com o circuito internacional - realizando o objetivo inicial declarado por Lourival Gomes Machado -, o que fez com que os artistas nacionais absorvessem - na pedagogia da vivência, aquela que não se percebe como tal - os sistemas simbólicos dominantes. Na contramão, fez com que os profissionais da arte internacional - muitos dos quais influentes em outros circuitos artísticos como museus, coleções privadas e mercado de arte⁴⁵¹ - conhecessem - e reconhecessem⁴⁵² - a produção artística nacional, o que propicia vantagens para arte, os artistas e, até mesmo para o Brasil - pois os sistemas simbólicos se comportam de maneira encadeada⁴⁵³ - na construção simbólica internacional de hierarquias.

⁴⁵¹ Pierre Restany crítico de arte francês de grande influência internacional - que marcou a história da Bienal de São Paulo como um dos organizadores do Boicote à Bienal em 1969 - em 1961 afirma que “a Bienal ocupa lugar de importância no calendário cultural internacional, o que não deixa de ser significativo quando se leva em consideração a distância geográfica que separa o Brasil da Europa”. Sobre as razões de deslocar-se até a 13ª Bienal (1975) Jack Boulton, na época diretor do The Contemporary Art Center, diz que “viemos a São Paulo porque consideramos, meus colegas de museus nos Estados Unidos, a Bienal de São Paulo como um dos cinco grandes acontecimentos internacionais no setor das artes visuais”. Berenice Sidney, em 1981 quando foi diretora da Bienal de Sydney, conta que “compensou viajar 36 horas para ficar apenas quatro dias no Brasil. Conheci vários artistas latino-americanos e para a próxima edição da Bienal de Sydney já tenho a presença garantida do Grupo dos Treze, de Buenos Aires, e possivelmente de artistas brasileiros”. A editora da revista Art Press em 1983 Catherine Millet fala sobre os encontros que teve na Bienal de São Paulo: “além de travar contato com a produção brasileira, tive a agradável surpresa de ver um conjunto de trabalhos israelenses que há algum tempo perseguia. Fui encontrá-lo justamente nesta Bienal”. Schnekenburger, curador da Documenta Kassel considera a 17ª Bienal (1985) “um grande trabalho, com um resultado impressionante. Sinto que Veneza tanto quanto Kassel terão de fazer esforço para conseguir essa riqueza de informação e poder”. O também alemão, crítico de arte e diretor da Kunsthalle de Düsseldorf, Jürgen Harten conta em 1985 que “quando falei para amigos em Nova York e na Europa que vinha para a Bienal de São Paulo, eles me perguntaram o que eu iria fazer tão longe. Essa é a segunda vez que participo e me surpreendo. A Bienal de São Paulo é diferente da de Paris, da de Veneza e da Documenta Kassel”. Além dos críticos, editores e curadores, também artistas consagrados passaram pelas bienais paulistas como Luciano Castelli, artista suíço que em 1987 diz que já participou “de grandes exposições, inclusive da Quadrienal de Kassel, na Alemanha. A Bienal de São Paulo foi a que mais me impressionou, pela organização e pelo seu staff, altamente profissional” (Cf: AMARANTE, 1989: 172-177). Toda essa circulação simbólica, apesar de ser difícil de mensurar, faz parte da construção do poder da arte brasileira no cenário internacional.

⁴⁵² Ao tratarmos da “vivência” e do conhecimento que gera reconhecimento estamos chamando atenção para o que Bourdieu denominou de conhecimento prático uma “visão quase corporal do mundo que não supõe qualquer representação nem do corpo nem do mundo, e menos ainda de sua relação, imanência ao mundo pela qual o mundo impõe sua imanência, coisas para fazer ou para dizer, que comandam diretamente o gesto ou a fala, o senso prático orienta as “escolhas” que mesmo não sendo deliberadas não são menos sistemáticas, e que, mesmo não sendo ordenadas e organizadas em relação a um fim, não são menos portadoras de uma espécie de finalidade retrospectiva. (BOURDIEU, 2011: 108). O gosto artístico é mais intenso, ou seja, ele se alinha com mais justeza ao indivíduo biológico, quanto mais ele se aproxima do conhecimento prático que esse indivíduo estabelece com o mundo a sua volta.

⁴⁵³ Em *Esboço de uma Teoria da Prática* Bourdieu argumenta que a incorporação dos sistemas simbólicos - uma vez que se tratam sistemas -, não pode se dar de elemento a elemento (BOURDIEU, 2000: 287), ou seja, quando um indivíduo apreende algo - por exemplo que ele deve comer de boca fechada - junto com esse “algo”, vem toda um conjunto de símbolos - no caso do exemplo, valores como “individualidade” (há algo do Eu que não deve ser compartilhado), “puro e profano” (a comida é pura quando está no prato, depois que entra em processo de digestão é profana), de “respeito ao próximo” (ao outro não cabe olhar a degradação), além de elementos práticos como, sentar de

Entretanto, não é porque foi inaugurada em São Paulo uma Bienal e que esta fez convergir importantes profissionais da arte de diferentes partes do mundo que um país como o Brasil, fora dos tradicionais centros artísticos, seria tratado de maneira igualitária no campo da arte internacional. Do mesmo modo, o fato da Bienal ter promovido intercâmbios entre a arte de diversos países não significa que esses vínculos se deram de maneira equivalente, sem que houvesse relações de poder e hierarquias em jogo, isto é, que todas as manifestações artísticas fossem expostas do mesmo modo nas bienais paulistas e recebidas da mesma maneira pelos críticos, artistas e público que por ela passaram. Este é um dos dilemas que envolvem os debates acadêmicos sobre a globalização. A este respeito, nos posicionamos do lado de intelectuais que percebem a globalização como a intensificação de fluxos globais, mas que não se iludem com relação às aparências dessas conexões, acreditando no discurso de que elas produziram um mundo sem desigualdades ou ainda, sem Estado. No Capítulo 2, ao analisarmos os megaeventos conseguimos notar que a valorização da diferença na globalização - que em termos de produção globalizada da cultura é construída a partir do discurso da diversidade (NICOLAU NETTO, 2014) - é, efetivamente, uma desigual-diferença, que prima a desigualdade sobre a diferença. No caso específico da arte, a globalização possibilita e até mesmo atribui poder aos diversos modos de expressão culturais e artísticos - sobretudo aqueles vistos sob a perspectiva essencialista (como culturas tradicionais) ou historicamente oprimidas (gênero, raça, nação e sexualidade) -, apenas na medida em que estes adentrem no circuito global com o marcador da diferença, ou seja, de modo desigual com relação às estruturas dominantes para as quais a entrada não está condicionada à nenhum marcador. Ademais, a globalização quando apreendida deste modo, nos permite perceber que, uma vez que mais agentes e países participam do jogo da arte - sobretudo porque participam em condições desiguais -, o poder de distinção desse espaço de produção se expande hierarquizando-se em nível global. Se não fosse - emprestando uma expressão bourdieusiana - a ilusão bem fundamentada

determinado modo à mesa, comer de talheres, o que dizer e quando dizer, etc. Com a arte não é diferente, quando um estrangeiro vai a Bienal de São Paulo, ele está não apenas conhecendo obras de artistas brasileiros, ele conhece um Brasil, faz um percurso pela cidade, conversa com brasileiros e se depara com um modo de se relacionar, entra em contato com a gastronomia, a língua a fauna e flora local. Não é uma visão real do Brasil, mas também não é falsa. É um sistema de relações que se apresenta em determinada circunstância, que é apreendido praticamente e que tem como efeito produzir uma visão de mundo sobre esse espaço que tende a se repercutir em outros espaços e para outros sujeitos.

proporcionada pela diversidade que faz crer que o jogo pode ser jogado por todos e quiçá vencido por qualquer um, não haveria tanto investimento individual e coletivo na arte e, pois, ela não deteria o poder que hoje possui. Tudo se passa como se a permissão de entrada da diferença que é (mas finge com sucesso não ser) desigual, fosse o que assegura maior poder aos estratos dominantes, pois os reposiciona na condição de dominantes, fazendo com que eles mantenham legitimamente as rédeas e as regras do jogo da arte.

O mundo da arte contemporânea é uma rede frouxa de subculturas que se superpõe, mantidas unidas na crença na arte. Elas se expandem pelo mundo, mas se concentra em capitais como Nova York, Londres, Los Angeles e Berlim. É possível encontrar vibrantes comunidades artísticas em lugares como Glasgow, Vancouver, Milão, mas esses são nichos, no sentido em que os artistas atuantes nele muitas vezes fizeram escolhas de ali permanecer. Ainda assim, o mundo da arte é mais policêntrico do que foi o século XX, quando a capital foi Paris e depois Nova York. (THORNTON, 2010: 13)

Nesta citação de Thornton que abre o livro *Sete dias no mundo da arte* (2010) a autora deixa explícito como funciona a geopolítica da arte na contemporaneidade: ela é policêntrica, concentrada e conectada pela crença. É o mesmo movimento que Ortiz identifica em *O Universo do luxo* (2019), um espaço de circulação que se amplia restringindo-se. Ademais, para ambos os autores é essencial uma última observação que nos permite compreender o lugar Bienal de São Paulo nesse mapa mundi: se é verdade que o mundo globalizado é mais policêntrico que o mundo do imperialismo, também é verdade que o centro não pode ser qualquer lugar. Mesmo Glasgow, Vancouver e Milão que Thornton cita como exemplos de exceção à regra, são cidades de países econômica dominantes e representantes tradicionais da cultura ocidental e do mundo da arte. Neste caso, nos chama atenção que dentre os possíveis “poli”, a centralidade de países latino-americanos, africanos e/ou orientais não tenha sido mencionada. Aliás, mais revelador ainda é a ausência dos países orientais, pois, ao menos no caso da China, Coréia do Sul e Japão, desde os anos 1990 são espaços nos quais a produção de arte contemporânea cresce tanto em relevância econômica⁴⁵⁴ quanto em número de instituições de arte, como é

⁴⁵⁴ Crane apresenta dados da revista *Artforum* que comprovam que a China ocupa posições dominantes no mundo da arte: está em segundo entre os países que mais comprou arte em casa de leilão, representando 36,35% do mercado mundial entre 2011-2012; e, dentre os quinhentos artistas mais caros vendidos em casa de leilão entre 2012-2013, 42% são chineses (CRANE, 2015: 28-29). Em ambos os casos a China fica atrás apenas dos EUA.

possível notar observando a quantidade de bienais de arte que esses países realizam atualmente.

Tabela 2. Número de Bienais por país

País	Nº de Bienais
Estados Unidos	25
China	13
Reino Unido	12
Alemanha	12
Japão	12
Canadá	8
França	7
Itália	7
Noruega	7
Coréia do Sul	7
Brasil	7
Austrália	6
Finlândia	5

* Fonte: Biennial Foundation (<https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/> ; Acesso: 01/09/2019)

Entre os oitenta e seis países e quatro regiões⁴⁵⁵ que possuem exposições periódicas de arte contemporânea (Cf: Anexo 6)⁴⁵⁶, os treze países da tabela acima - ou seja, o equivalente a 14% do total - representam 52% das exposições periódicas no mundo. A desigual condição de participação no circuito artístico e a concentração de poder por certos países faz-se, pois, evidente. A posição atualmente ocupada pelos EUA em comparação ao restante dos países demonstra que a centralidade que ele adquiriu após a 2ª Guerra Mundial não se perdeu, ele pode não deter o monopólio do circuito de consagração, porém consegue ainda hoje

⁴⁵⁵ As regiões são: Antártica (Antarctic Biennale, 2017), Mediterrâneo (Biennial of Young Artists from Europe and the Mediterranean, 2001), América Central (Central American Isthmus Biennial, 2002) e Europa (Manifesta, The European Biennial of Contemporary Art, 1996). Ao contrário do que se passa na maior parte desses megaeventos estas edições são itinerantes.

⁴⁵⁶ Estão incluídas nesta tabela todas as exposições periódicas, sejam elas bienais, trienais, quadrienais, etc. A nomenclatura "bienio" se refere mais ao modelo de exposição - conforme construído no Capítulo 2 - que a periodicidade. O argumento se sustenta por homologia ao procedimento da Biennial Foundation que, mesmo chamando-se bienal incorpora todas as mostras periódicas. A tabela completa com todos os países e regiões encontra-se no Anexo 6 desta tese.

manter o domínio; assim, mesmo que existam muitos centros e países participantes do circuito global de exposições periódicas eles não afetaram a dominância dos EUA. Entretanto, conforme argumentávamos, os países orientais aparecem em posição de destaque nesta hierarquia, em particular a China que apesar de ter pouco mais que a metade do número de exposições periódicas em relação aos EUA, ainda assim tem o dobro que a França e a Itália, países que tradicionalmente considerados centros de consagração artístico. Seria este um sintoma de mudanças na geopolítica das artes? E como podemos ler a posição de relevância numérica do Brasil? A questão que se encontra subjacente a essas perguntas é sabermos se a hierarquia quantitativa é homóloga à qualitativa, isto é, se o número de bienais por país pode ser diretamente proporcional a sua relevância global ou ainda, qual a relação possível entre o número de bienais e a hierarquia geopolítica do campo da arte? O mundo globalizado oferece quais condições para os diferentes países legitimarem sua produção para além das fronteiras nacionais.

Precisamos, para avançar nessas questões, tratar os dados não apenas sincronicamente, mas observá-los na diacronia, pois quando se trata de economia simbólica o tempo é um fator determinante já que para que um sistema de valor se imponha ele precisa se estabilizar. Por isso, para avaliarmos as condições de legitimação baseada da nacionalidade de artistas e instituições na arte contemporânea é preciso que consideremos há quanto tempo esses agentes - no caso esses países - estão imersos no jogo do campo da arte e não só quanto capital eles possuem. Assim, nos interessa analisar os dados acima sobrepondo-os a tabela a seguir, que nos apresenta o período no qual foram criadas as exposições de alguns desses países:

Tabela 3. Período de criação das bienais por países

País / Período	-1950 ⁴⁵⁷	1950-1959	1960-1969	1970-1979	1980-1989	1990-1999	2000-2009	2010-2019
----------------	----------------------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------	-----------

⁴⁵⁷ Há um problema com relação aos dados neste caso, pois sabe-se que a única bienal que existiu antes dos anos 1950 foi a Bienal de Veneza. Contudo, como construímos a tabela com base nas declarações das instituições registradas na Biennial Foundation, fomos obrigados a levar em conta a declaração dessas instituições sobre a data de criação de suas exposições. No caso dos EUA, por exemplo, a *Carnegie International* e *Whitney Biennial* que, conforme explicamos no Capítulo 2 não eram na época da sua criação bienais internacionais, declaram que suas primeiras edições foram em 1896 e 1932 respectivamente. A *Rome Quadriennale* diz ter sido criada em 1927, mas sua primeira edição foi em 1931 e a segunda em 1935, ademais, quando estoura a 2ª Guerra ela se tornou uma exposição intitulada "Rassegna Nazionale di Arti Figurative" e apenas na década de 1990-2000 aproximou-se do modelo bienal. O mesmo ocorreu

EUA	2				2	2	7	11
China						2	5	6
Reino Unido	1					1	8	3
Alemanha		1		1	3	4	1	2
Japão						1	3	7
França		1				1	4	1
Itália	3	1			1	1	1	
Coréia do Sul						2	3	2
Brasil		1			1	2		3

* Fonte: Biennial Foundation (<https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/> ; Acesso: 01/09/2019)

Com esse cruzamento de dados podemos verificar que os países que não possuem bienais anteriores à década de 1990 são apenas os orientais e, nestes casos, que a criação dessas exposições concentram-se no século XXI. O alto índice de Bienais depois de 2000 não uma característica exclusiva desses países, pois o crescimento de exposições nesse período é abrupto, como a tabela a seguir confirma:

Tabela 4. Nº de bienais criadas por década (1950' - 2010')

Década	Nº de bienais criadas
Década de 1950'	5
Década de 1960'	6
Década de 1970'	7
Década de 1980'	15
Década de 1990'	34
Década de 2000'	84
Década de 2010'	94
Total (1950 - 2019)	245

* Fonte: Biennial Foundation (<https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/> ; Acesso: 01/09/2019)

Ainda que o caso do Brasil deva ser analisado a parte, de modo geral podemos afirmar que os polícentros artísticos contemporâneos são formados por países que criaram ao menos uma bienal antes dos anos 1990, o que demonstra que eles são não apenas vanguarda nesse modelo expositivo como também detentores

com a La Triennale di Milano que data sua origem de 1923 e com a The London Open que diz ter sido criada em 1932, porém foi uma exposição até os anos 1990 e apenas depois desta década se tornou uma bienal.

de posições dominantes do ponto de vista econômico e simbólico no cenário artístico global. O fato de depois do século XXI o modelo das bienais ter se expandido e se potencializado globalmente contribui para que os países que foram os primeiros investir nesse modelo ocupassem as posições de referência nesses espaços.

Considerando isso, é inevitável percebermos que a Bienal de São Paulo é ambígua nessa conjuntura, pois ao mesmo tempo que é referência para a história das bienais e para o processo de globalização das relações artísticas, ela enfrentou como um dos seus principais limites estruturais a sua localidade - afinal nem São Paulo nem o Brasil podem ser considerados centros globais de arte contemporânea. Com isso, mesmo sendo ela a segunda Bienal do mundo e aquela que confirma pela repetição o modelo de Veneza e, por isso, tenha se tornado uma das exposições incontornáveis na história das bienais, o fato da Bienal paulista acontecer em um país cuja estabilização do campo da arte - no que se refere às condições jurídicas e estruturais necessárias para a potencialização da produção artística -, ocorreu tardiamente, apenas no século XXI (como demonstramos no item anterior deste Capítulo) apresenta-se como um dos limites que impedem que o Brasil/São Paulo tenham condições homólogas às dos países ocidentais dominantes de participação no cenário internacional. Temos, portanto, de um lado uma manifestação gigantesca, um megaevento de vanguarda como é a Bienal de São Paulo e, por outro, um país onde a economia simbólica da arte contemporânea esteve pouco desenvolvida.

Essa instabilidade é um paradoxo que chama atenção do crítico alemão Gert Schiff na 6ª Bienal (1961); ele afirma que o Brasil “é o país que criou essa importante manifestação e que tem artistas de nível, mas que ainda faltam pessoas que ocupem a cultura e que tenham envergadura internacional” (SCHIFF, Apud. AMARANTO, 1989: 117); Pierre Restany, assim como Schiff, percebe essa contradição e relata que lhe gera espanto “a ausência de um público [brasileiro] especializado em arte (...) O lugar que ela ocupa na vida cultural brasileira é demasiado irrelevante em relação à importância internacional que desempenha” (RESTANY Apud AMARANTO, 1989: 373). É também nesse sentido que Luiz Marques (2002) compreende os limites da Bienal, uma vez que esta não conseguiu adotar as diretrizes que a globalização colocou para a arte na segunda metade do século XX devido, principalmente, às medidas protecionistas da mostra. Spricigo segue a mesma linha argumentativa e valendo-se da metáfora “centro e periferia”

afirma que a Bienal não conseguiu superar a relação de dependência com relação aos centros hegemônicos ao ponto de galgar um espaço no cenário global para arte brasileira.

No caso da Bienal de São Paulo, uma postura acrítica em relação à virada global da arte contemporânea acarreta o fechamento em si mesma. Afinal, os mesmos mecanismos de inclusão e exclusão aplicados pelos centros hegemônicos em relação aos países periféricos se reproduzem nas relações entre centro e periferia nas grandes metrópoles globais como São Paulo, ou entre esta cidade, como centro econômico e cultural do país, e outras regiões do Brasil. Ao privilegiar as relações que se estabelecem entre lugares e agentes consolidados no âmbito da arte contemporânea brasileira e global, a Bienal transforma-se, na verdade, em um mecanismo de revalidação dos discursos provenientes dos centros hegemônicos, operando assim, no sentido unidirecional (norte-sul) dos processos de globalização cultural. Deste modo, sem ser capaz de modificar as dinâmicas da esfera pública global, criando diálogo com outras “zonas de silêncio”, a Bienal de São Paulo perde sua força de agenciamento e continua sem uma voz ativa ou um lugar consolidado no mapa das artes (SPRICIGO, 2011: 194)

Ainda que outros intelectuais discordem ou coloque em questão esse olhar crítico sobre a Bienal⁴⁵⁸, posições como a de Spricigo emergem certas sutilezas das relações de dominação na globalização que temos procurado destacar nesta tese, isto é, de que este processo não apenas intensifica e amplia os contatos internacionais, mas também impõe novos limites e condições para a participação nesse cenário global. Certamente a Bienal de São Paulo foi um dos primeiros espaços a globalizar as relações artísticas ao colocar artistas, críticos, curadores, intelectuais etc. nacionais e internacionais em contato periódico e constante. Esses laços que a Bienal de São Paulo forjou edição a edição - na exposição, mas também na sua produção, nos contatos de bastidor - entre agentes e instituições de diversas partes do mundo, são práticas vanguardistas que hoje fazem parte do mundo globalizado. Entretanto, não podemos esquecer ela o fez em condições desiguais se comparada aos centros hegemônicos, o que a qualifica como um megaevento que expressa com muita clareza desde sua origem, isto é, desde antes da globalização ser dominante

⁴⁵⁸ Ivo Mesquita, por exemplo, considera que “se hoje a arte brasileira logrou uma identidade própria, de caráter cosmopolita, o quadro das produções artísticas oriundas da América Latina, deve-se fundamentalmente ao trabalho desenvolvido pela Bienal de São Paulo” (MESQUITA, 2002: 75); esta, assim como outras mostras internacionais, articularam o tema da globalização com a identidade nacional a fim de trazer visibilidade para as cidades e inscrever a instituição no circuito internacional da cultura e da economia. A visão de Mesquita quanto a aproximação do mercado e da cultura é de que os megaeventos se tornaram centrais para as instituições na medida em que atraem uma quantidade de público nunca antes vista na história das exposições de arte. Para Teixeira Coelho, a Bienal representa não apenas a possibilidade da arte brasileira sair das fronteiras nacionais e estabelecer um diálogo com as inovações da arte internacional, como, dado seu estado de filiação com a burguesia e o Estado, “tornou-se inquestionavelmente um emblema oficial da integração do país ao global” (COELHO, 2002: 81).

nas relações internacionais, as contradições desse modo aparentemente democrático de participação, evidenciando a desigual-diferença das condições de participação entre países expostos.

Se por um lado, o fato da Bienal ser feita em São Paulo e não em algum dos centros hegemônico, obrigou os agentes desses centros a se deslocarem física e mentalmente para olharem para produções artísticas que, de outro modo, ou seja, sem a Bienal, pouco ou nenhum contato teriam - sobretudo não da maneira relativamente sistemática que eram expostas, i.e., reunidas em um só lugar, disponíveis para serem comparadas e premiadas - fez com que seu papel para a inserção de artistas advindos de espaços geográficos não-centralizados no circuito global fosse tão determinante⁴⁵⁹. Por outro lado, dada sua posição geopolítica e a sua condição precária do ponto de vista da estabilização do campo da arte nacional, a inserção internacional da arte desses espaços não-dominantes no circuito internacional foi feita, necessariamente de maneira desigual – não por vontade dos organizadores da Bienal ou dos agentes hegemônicos, mas porque esta era a condição conjunturalmente dada tendo em vista que o estado das relações de dominação internacionais – o que, por princípio, não equaliza as produções, mas faz com que elas participem das hierarquias, entrem no jogo, em condições subordinadas. A Bienal ao engajar mais agentes nas disputas pelo monopólio do poder de consagração artístico corrobora o aumento do poder da arte, conseqüentemente, tenciona no sentido de tornar o poder de qualificar ou desqualificar uma obra de arte – dispor do repertório simbólico artístico dominante – um capital mais valioso com o passar do tempo. Como a produção da arte como um capital não é um fenômeno restrito à Bienal ou ao Brasil, mas global – o que explica o alto investimento de diversos países na criação de instituições artísticas e exposições periódicas depois do século XXI – sendo a Bienal a instituição que tradicionalmente e com grande envergadura está em sincronia com esse fenômeno,

⁴⁵⁹ A Bienal de São Paulo não globalizou apenas a arte brasileira, mas também a arte de países que pouco espaço tinham para serem vistos e apreciados pelos agentes e instituições que dominavam o campo da arte e detinham o poder de consagração. Belgica Rodrigues em 1988, quando ocupava o posto de presidente da Associação Internacional de Críticos de Arte diz que "como latino-americana, eu sempre defendi muitíssimo a Bienal de São Paulo, porque é a mais internacional de todas. Em Veneza, por exemplo, só vão os países que têm pavilhão. Os que não têm, quando dá, expõem num espaço comum. Isso limita muito a mostra. Já em São Paulo, todos os países são representados e os latino-americanos têm a oportunidade de ver a produção artística de toda a Europa" (RODRIGUES, Apud AMARANTO, 1989: 378).

a valorização, da arte no cenário internacional valoriza, dentro dos limites da posição desigual do país, a Bienal.

2. Com-posição da Bienal e a produção do gosto legitimado: campo da arte, Estado e classes dominantes

A posição de artífice da Bienal que, como temos analisado, possibilitou que ela engendrasse tanto o movimento de estabilização do campo da arte nacional, quanto de inserção do Brasil e da arte brasileira em relações globalizadas, antes mesmo da globalização ser o modo dominante de interação entre Estados nacionais, têm como condição estrutural sua morfologia, isto é, a Bienal de São Paulo é produzida não apenas pelo campo da arte nacional e internacional, mas também pelo Estado e por agentes do campo econômico. Ademais, esse composto que é a Bienal não é ocupado por quaisquer agentes e instituições, mas por aqueles que se encontram em posições dominantes nos seus espaços de produção. Poderíamos, se quiséssemos ser fiéis ao Bourdieu, dizer que a Bienal é parte do campo do poder. Entretanto, como se trata de um conceito tardio e pouco estável na obra bourdieusiana⁴⁶⁰ optamos por não utilizá-lo e manter separados os elementos que compõem a Bienal. Além disso, essa separação nos proporciona uma vantagem, pois conseguimos observar analiticamente a tomada de posição de cada um deles, o que evidencia a natureza da relação, ou seja, que ela não é estática nem equânime, ao contrário, se faz de maneira dinâmica, estabelecendo entre os elementos que a compõe disputas (oposições) e acordos (composição) que conformam (dão a forma) - sempre conjunturalmente - a Bienal; dito de outro modo, os elementos se

⁴⁶⁰ O campo do poder foi um conceito que começa a ser trabalhado por Bourdieu por volta dos anos 1990, junto com suas análises sobre o Estado. Esta não é uma coincidência, pois o campo do poder é mobilizado para que Bourdieu consiga explicar de que maneira os campos sociais se relacionam com o Estado e como este se vincula à manutenção das posições de dominação na estrutura social. Nos cursos publicados em *Sur l'État* (2012) Bourdieu explica o processo de construção do conceito: "o que se constitui é um espaço de poder diferenciado, que eu chamo de campo do poder. No fundo eu não sabia que eu fazia isso, mas eu descobri fazendo: eu gostaria de descrever a gênese do Estado e, na realidade, creio que descrevi a gênese do campo do poder, ou seja, de um espaço diferenciado no interior do qual os detentores de poderes diferentes lutam para que o seu poder seja o poder legítimo. Uma das disputas no interior do campo do poder é o poder sobre o Estado como meta-campo, capaz de agir sobre os diferentes campos" (BOURDIEU, 2012: 489. Trad. nossa). Ainda que nos pareça importante que Bourdieu tenha introduzido um conceito que, por definição, sobredetermina relações de dominação, ele carece de precisão e de análises empíricas para que não seja apenas descritivo ou uma gambiarra teórica. Talvez esta pesquisa possa no futuro - junto a outros trabalhos dedicados à análise do funcionamento dos estratos dominantes na nossa formação social - servir para calibrar o conceito de campo do poder, porém, até o presente momento sua utilização mais obliteraria que esclareceria aspectos relativos à produção da Bienal.

apresentam como relações de subordinação. Assim, mesmo que estes três elementos sejam os invariantes na Bienal, eles variam de posição, associam-se e se desassociam, ora comportam-se como subordinantes e ora como subordinados, dependendo do momento histórico e do que é posto em jogo; inevitavelmente, se assim se comportam, cada forma manifestada pela composição produz efeitos diversos sobre as condições de produção das bienais e sobre a arte legitimada. Por isso, grafamos com um hífen a palavra com-posição, para que na instância da letra seja evidente que mesmo que juntos esses elementos têm posições diferentes que produzem efeitos também diferentes.

Há ainda um último aspecto dessa com-posição que nos remete ao título desta tese: a arte disputa a Bienal de São Paulo simplesmente porque ela não é o único elemento que produz a Bienal de São Paulo; por vezes na história da Fundação o campo da arte não foi nem mesmo o elemento que deteve mais poder de decisão, inclusive quando o que estava em pauta eram questões artísticas da exposição. Ainda que este seja um dos grandes campos de batalha para os agentes artísticos e que saibamos que o poder da arte como espaço de distinção que produz uma lógica própria de valores depende da sua capacidade de impor a autonomia artística e refratar as intervenções externas - afinal a “arte pela arte” é o que reposiciona a arte no espaço social e a faz dela um campo específico de poder capaz de se impor frente a outros espaços -, o que notamos é que a Bienal como espaço de encontro de forças antagônicas à arte - o Estado e o capital econômico - convive com essa relação e com essa tensão desde sua origem sem jamais resolvê-la ou eliminá-la. Aliás, depois de analisarmos a história da Bienal de São Paulo, nos parece que é justamente por interseccionar linhas de força aparentemente contraditórias que ela foi possível em um país fora do eixo artístico tradicional e em um momento histórico anterior à proliferação de bienais pelo mundo; tudo se passa como se os diferentes-antagônicos no lugar de se eliminarem tivessem na Bienal contribuído para a sua potencialização. Segue-se nesse raciocínio a lógica de que quanto mais energia social é destinada à disputa, mais aquilo que é disputado reverte-se em lucro simbólico para o vencedor; além disso, o fato de nenhum dos elementos de fato vencer - não há um ponto de chegada, não toca o gongo do fim da luta - é potencializador para a Bienal. Ao menos foi isto que nos mostrou o Capítulo 3, uma vez que as vitórias foram no máximo momentâneas, já que a Bienal ao longo da sua história nunca eliminou nenhum dos seus pilares, isto é, ela não foi tomada

exclusivamente pelo Estado, pelo capital privado e/ou pelo campo da arte, mas manteve a disputa entre eles apenas alterando aquele(s) que seria(m) o(s) subordinante(s) e o(s) subordinado(s) em cada momento histórico ou em cada disputa específica.

Se, por um lado, fazer convergir esses diferentes elementos é uma condição estrutural que atribui poder à Bienal, por outro, os modos como as disputas e os acordos entre eles se manifestam em cada momento da história da Bienal - o que podemos chamar de “estado atual da sua com-posição” - produz efeitos distintos, sobretudo no que diz respeito à capacidade da Bienal legitimar as obras expostas e de se legitimar enquanto instituição. É certo que a com-posição varia (i) a cada edição e (ii) de acordo com o que está sendo posto em disputa, ou seja, a decisão sobre qual artista convidar tende a pertencer ao campo artístico ao passo que as decisões sobre aluguel do prédio da Bienal ou sobre o modo como se dará o patrocínio privado são, por suposto, de competência da administração e do presidente da Fundação - cargo este que até então foi ocupado por agentes do campo econômico⁴⁶¹ - porém, a fim de identificar como essas variações na com-posição afetam os processos de consagração é necessário observá-las sob certa duração temporal o que as divisões históricas que propusemos no Capítulo 3 nos fornecem com maior precisão.

2.1. Articulações e desarticulações na com-posição da Bienal de São Paulo

Os três primeiros períodos da história da Bienal - “A Bienal do MAM-SP” (1951-1961), “A Bienal na Ditadura” (1962-1979) e “Bienal: uma empresa nacional” (1980-1999) - pelo próprio nome já nos dão indícios que qual será o elemento subordinante em cada uma das conjunturas; já no século XXI, último momento analisado nesta tese, as relações de subordinação nos parecem menos evidente e mais situacionais, como se a Fundação através de todas as reformulações institucionais que realizou - dentre as quais a divisão do trabalho de produção das exposições é certamente o mais relevante -, tivesse logrado maior equilíbrio entre os elementos que a compõe, o que seria uma das razões para a sua potencialização. Deste modo, ainda que as disputas não tenham cessado, há um controle maior na relação de subordinação entre os três componentes, de maneira que nenhum deles

⁴⁶¹ Contudo, como tivemos a possibilidade de observar edição à edição no capítulo anterior, essas decisões não são sempre harmoniosas e a divisão de tarefas não é sempre bem delimitada.

exerça uma dominação acentuada em relação aos outros como ocorreu com os períodos do século XX⁴⁶².

Retomando a história das bienais, notamos que nas suas primeiras edições, quando ela estava vinculada ao MAM-SP, foi o campo da arte que mais peso teve nas tomadas de posição da mostra. Não apenas porque ela era composta de agentes cujo reconhecimento pelos seus pares nacionais e internacionais era alto - como era o caso dos seus Diretores Artísticos (Lourival Gomes Machado, Sergio Milliet e Mário Pedrosa), mas também daqueles profissionais estrangeiros que em alguma medida colaboram com as bienais como Léon Degand, Alberto Magnelli, René d'Harnoncourt, Siegfried Giedion, Jorge Romero Brest, Rodolfo Pallucchini, Herbert Read, etc. - como as suas exposições foram marcadas - e a memória do campo da arte nacional não se esquece disso⁴⁶³ - por obras de artistas que ocupavam os mais altos graus de consagração internacional, como Pablo Picasso, Paul Klee, Piet Mondrian, Alexander Calder, Kazimir Malevich, Marcel Duchamp, etc. A 1ª Bienal (1951), como afirmou Pedrosa, foi a “Bienal do ensaio, do improvisado, da experiência” (PEDROSA, Apud ARANTES, 1991: 300); mas o crítico não diz isso no sentido negativo, ele apenas ressalta o quão inusitado foi esse acontecimento, tanto para o cenário artístico internacional - que de repente foi defrontado com reclassificação de São Paulo como um dos pontos no roteiro artístico internacional - como para o campo da arte brasileiro que viveu “um choque muito grande, pois ninguém esperava que tais coisas poderiam estar sendo feitas no mundo e que a

⁴⁶² Talvez o olhar que estamos direcionando para a Bienal no século XXI seja condicionado pela ausência de distanciamento histórico, isto é, trata-se de um período recente e inacabado, de modo que é precipitado e incerto atribuir-lhe uma homogeneização. Apenas a título de palpite, poderíamos arriscar uma análise dizendo que os primeiros anos do século XXI foram instáveis na Bienal, uma vez que foi marcado pela reorganização da sua estrutura interna - por exemplo, com a contratação de empresas de auditoria, a implementação de reformas internas a fim de otimizar a gestão e investigações sobre a idoneidade do seu funcionamento - e pelo reposicionamento da Bienal no espaço social - parcerias com órgãos e instituições governamentais e não-governamentais, investimento de esforços para autonomizar juridicamente a produção artística, revisão do seu papel social e das suas estratégias de marketing. Esses movimentos tiveram como consequência principal a ressignificação do papel do Estado na Bienal, pois depois dos anos 1980 - certamente como reação ao domínio que ele exerceu no período da Ditadura - o Estado havia sido eleito como o pária da arte. Entretanto, com as mudanças nas políticas culturais (Cf: Anexo 4) ele se mostra como condição *sine qua non* da produção artística. Ademais, do ponto de vista do campo da arte, o lugar ocupado pelos agentes e instituições legitimados nacional e internacionalmente é reforçado pela Fundação, sobretudo como reação a chamada “crise das bienais”; a concentração que a Biennial Foundation promoveu no mundo da arte e que (como já vimos) contou com a participação da Bienal de São Paulo, foi uma demonstração de força por parte do campo artístico.

⁴⁶³ Não se esquece porque quando a história da instituição é recontada são as exposições dos anos 1950 que são recuperadas como simbolicamente representativas do poder de atração da Bienal de São Paulo.

Bienal daí em diante também poderia se confrontar com elas (...) Max Bill, Jackson Pollock e Picasso versus Di Cavalcanti e Portinari” (BONOMI, 2002: 31-32).

Com tanto capital acumulado – e o mercado de bens simbólicos nesse sentido não é muito diferente do econômico, isto é, capital atrai capital – a repercussão positiva da 1ª Bienal ressoou pelo mundo da arte e gerou para a segunda edição ainda mais interesse: além dos países não precisarem mais ser convencidos a enviar delegações - esforço realizado sobretudo por Yolanda Penteado na primeira edição - a Bienal atraiu novos participantes - Cuba, Indonésia, Noruega, Egito, Paraguai - e artistas de renome aceitaram participar de modo que “como nunca antes, nesse momento praticamente toda a complexidade da cultura contemporânea na forma de arte poderia ser vista na Bienal” (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004:45). Hoffmann (2002) nos mostra o impacto que 2ª Bienal produziu ao reunir onde ninguém esperava - pois não estava o Brasil dentre os países cuja arte moderna mais destaque possuía internacionalmente⁴⁶⁴ -, aquilo e aqueles que se encontravam nos graus mais altos da ortodoxia do campo da arte internacional. Alexandre Wollner - artista gráfico que criou muitos dos cartazes das bienais - na entrevista que concedeu a Hoffmann em 18 de setembro de 2001 conta, quando indagado sobre a divisão entre Di

⁴⁶⁴ A exposição "The Art of Diplomacy: Brazilian Modernism Painted for War" realizada entre abril e junho 2018 na Embaixada do Brasil em Londres com curadoria de Michael Asbury pode nos dar uma pista de como a arte brasileira era vista internacionalmente. Em 1943 um grupo de setenta artistas brasileiros - dentre os quais Tarsila Amaral, Portinari, Di Cavalcanti, Burle-Marx, Volpi, etc. - doou 168 obras para a Inglaterra como um gesto de apoio aos Aliados na Segunda Guerra Mundial; supunha-se que estas obras poderiam ser leiloadas e o dinheiro revertido para apoiar *Royal Air Force*, o que de fato aconteceu. Entretanto, é preciso destacar que esta não foi uma doação inicialmente organizada pela diplomacia brasileira; segundo a curadoria da exposição, o anúncio da doação na mídia foi feito antes que os governos envolvidos soubessem, de modo que, depois de alardeada, não restou opção tanto para o Itamaraty quanto para o governo inglês senão apoiá-la. Assim a Inglaterra, que tinha muitos dos seus espaços expositivos destruídos pelos bombardeios - a TATE tinha sido bombardeada e a National Gallery estava fechada -, precisou encontrar um lugar para exibir as obras, as quais acabaram sendo exposta na Royal Academy of Arts em 1944. Esta se tornou a primeira grande exposição de artistas brasileiros no exterior, ou seja, além do gesto diplomático, foi uma oportunidade deles serem vistos no exterior o que é destacado por Michael Wellen que entende que na doação havia a intenção de “revelar a força cultural do Brasil”. Porém, como essas obras foram recebidas pelos ingleses? Tim Marlow, diretor da Royal Academy of Arts, explica que apesar da relutância inicial em realizar a exposição ela foi bem sucedida; foram vendidas 80 das obras doadas, sendo 47 apenas no primeiro dia, contudo, ele atribui parte do sucesso da exposição ao comparecimento da Rainha Elizabeth. Catherine Petigras, historiadora da arte e especialista em arte latino-americana, afirma que o público se surpreendeu com o fato do Brasil produzir arte moderna, sobretudo pelo tipo de obra enviada, pois a expectativa sobre a arte brasileira era encontrar “bananas, laranjas, abacaxis, eles queriam Carmen Miranda; não queriam o realismo socialista de Portinari, por exemplo”. A expectativa dos ingleses sobre a arte brasileira é simbolicamente representada na aquisição da TATE: ela compra a obra *They Amuse Themselves* de Cardoso Júnior (1935-40), um artista menos conhecido que os modernistas acima citados, mas cuja tela mostra um pôr do sol na praia com pessoas se banhando e gaivotas ao fundo. (Cf: <https://www.youtube.com/watch?v=MUOnCxxXExk>; agradeço à Embaixada do Brasil em Londres por me receber para esclarecer dúvidas e fornecer o Catálogo da exposição).

Cavalcanti e Alfredo Volpi do prêmio nacional da categoria pintura na 2ª Bienal, como eram as interações artísticas possibilitadas pela Bienal na época:

Inclusive eu tive contato com Sandberg, que era holandês, grande crítico de arte também, que também deu o prêmio para mim, e todas essas cabeças, Bill, Herbert Read, a coisa mais importante que aconteceu foi a segunda Bienal neste país, abriu uma janela, a gente começou a ter contato com Calder, com Klee, Kandinsky, Malevich. De repente, tudo isso, foi um soco na cara da gente. Então o pessoal do grupo da arte concreta, principalmente, nós discutíamos muito, visitávamos a seção deles lá e ficávamos discutindo intensamente. A gente procurava pegar o Flavio Mota que trabalhava no Museu de Arte, também o Pfeiffer, Wolfgang Pfeiffer, que nesse tempo trabalhava no Museu de arte e depois foi ser diretor do Museu de Arte Moderna -, logo após esse momento. Então esse pessoal orientava a gente, falava quem era, o que eles faziam, qual é o pensamento deles, isso para nós foi uma coisa importantíssima, porque até aquele momento você não tinha notícia daquelas pessoas, você nem sabia quem era Klee, Kandinsky. Então essa II Bienal, todas essas pessoas, todas pessoas eram, assim, um estouro. (WOLLER, Apud HOFFMANN, 2002: 259)

Esse acúmulo de capital simbólico teve efeitos positivos tanto para o campo da arte nacional - sendo a arte concreta um dos seus resultados mais imediatos e que perdura até os dias de hoje⁴⁶⁵ - quanto para a potencialização da atuação do Estado e das classes dominantes na produção da mostra, tanto que se compararmos o catálogo das primeiras bienais da década de 1950 com os últimos, notamos o aumento não apenas de países participantes, mas de agentes do Estado e de anúncios publicitários. Por um lado, ser capaz de atrair interesses de setores diversos da sociedade foi positivo para a Bienal pois lhe garantiu condições de perpetuação, ou seja, mais capital econômico e possibilidade de negociar vantagens jurídicas e econômicas com o Estado: por exemplo, Ciccillo Matarazzo conseguiu separar a Bienal do MAM-SP, declará-la Fundação (1962) e Utilidade Pública (1965). Contudo, por outro lado, quando o equilíbrio entre esses três pilares da Bienal não foi bem dosado e o campo da arte foi subordinado aos outros elementos ao ponto de não conseguir se impor nem mesmo nas decisões que seriam consideradas exclusivamente artísticas - como o modo de exposição, os nomes que figuraram nos Júris de Seleção e de Premiação, a escolha e a premiação dos artistas nacionais, isto é, tudo o que diz respeito às práticas de consagração artística - o efeito foi um enorme desprestígio para a instituição.

⁴⁶⁵ A exposição já mencionada no Capítulo 3 *A view from São Paulo: abstraction and society* (2017) na TATE Gallery é um dos exemplos de que até hoje a Bienal de São Paulo é eleita internacionalmente dentre as instituições brasileiras e que a de toda sua história aquela que possui maior reverberação internacional, isto é, aquela que é mobilizada internacionalmente é seu vínculo com a arte concreta, legitimada como arte brasileira.

A centralidade do Estado foi o maior problema para a Bienal durante as décadas de 1960 e 1970, quando ela chegou a sua segunda fase. Porém, foi também a dominância do Estado sobre os outros componentes da instituição o que garantiu a sua manutenção, pois é provável que se a Bienal não tivesse cedido ao Governo ela talvez não conseguisse sobreviver aos anos de chumbo no Brasil. Entretanto, sobreviver nessas condições custou caro à Fundação. Ela precisou fazer concessões para se alinhar ao poder político que deixaram de lado duas das principais organizações artísticas nacionais - a ABCA e a AIAP -, parte considerável dos artistas que estavam na vanguarda da arte nacional e que apresentavam obras mais radicais tanto na temática - sendo que muitas delas eram críticas ao governo - como na forma - rompendo com os suportes tradicionais tal qual fez Oiticica com seus Parangolés⁴⁶⁶. Depois do campo da arte perder muitas das disputas que travou na Bienal⁴⁶⁷ o Boicote acontece como uma demonstração da força e da articulação internacional que possuíam os representantes da arte nacional; é também uma demonstração global de que a Bienal de São Paulo importa e de que o campo da arte internacional se importa com a Bienal paulista. Além disso, demonstra que aquilo que está sendo legitimado como arte nas suas edições não é consenso e pode não ser a arte que deveria, segundo os valores do campo artístico, ser aquela considerada digna de consagração, pois o Boicote é uma forma de acusar que a escolha pode estar sendo determinada por critérios que não obedecem necessariamente ao *nomos* artístico, o que é uma forma de tornar o investimento daqueles que participam da Bienal um risco. Essa situação conflituosa perdura até que o Estado militar perca a força no fim dos anos 1970.

A fase seguinte que vai do início dos anos 1980 até o fim do século XX, promove transformações substanciais na com-posição da Bienal, principalmente na maneira que ela expõe as obras de arte e no discurso econômico e político que ela produz. É provável que como consequência da preponderância do Estado na fase anterior e, principalmente, da deslegitimidade artística que ele causou à Bienal, a Fundação neste momento tenha se esforçado para diminuir ao máximo o papel do

⁴⁶⁶ As concessões não são contratos assinados, mas são um saber prático, uma inteligência que faz com que aqueles que estão no jogo saibam como tem que agir, no caso, aquele que concede sabe que tem que conceder sem que precise ser informado disso.

⁴⁶⁷ Em 1966 uma comissão criada por críticos e artistas a fim de rever os problemas artísticos da Bienal percebe que ela tinha função apenas figurativa para a direção da Fundação. Em 1969 e 1971 as 1ª e a 2ª Mesa Redonda de Críticos de Arte (1969) também não têm a maior parte de suas decisões acatadas.

Estado nas Bienal, ou melhor, tenha demonstrado que ele foi diminuído⁴⁶⁸. Com isso, a resposta da instituição para contrapor sua associação com o Estado, foi destacar o capital privado, enaltecendo-o como o grande mantenedor da Bienal; alguns dos Presidentes da Bienal chegaram a fazer do montante de capital econômico um discurso midiático, declarando publicamente quanto as edições custaram e quais empresas pagaram as contas. Esta estratégia tinha como pano de fundo afirmar a capacidade econômica da Fundação, assimilando-a a uma empresa lucrativa, que não onerava o país⁴⁶⁹. Há nessa tomada de posição da Bienal uma visão sobre a arte que é construída a partir do campo econômico, ou seja, a arte é tratada como qualquer outra mercadoria que circula na economia econômica. Certamente, uma das razões para essa postura da Bienal pode ser entendida como consequência da não-estabilização do campo da arte nacional, afinal, neste momento o país carecia de um mercado de bens simbólicos com autonomia suficiente para impor socialmente o valor da arte como um sistema específico de funcionamento e de consagração, distinto e distintivo em relação a economia econômica⁴⁷⁰. Mesmo assim, o campo da arte não estava subordinado ao capital econômico da mesma forma que esteve ao Estado no período anterior.

A diferença que podemos observar a partir da Bienal entre o modo como o Estado - entendido na sua forma totalitária - e como o campo econômico - entendido na lógica neoliberal - subordinam campo da arte se mostra na maneira como a arte encontra condições de não só enfrentar esses espaços, mas de manter seu grau de autonomia. Por mais que saibamos o quão despotencializador é para a produção artística ter sua autonomia afrontada pelo capital econômico - afinal a denegação do econômico é um dos elementos que diferencia a arte dos outros espaços de produção social e constrói o seu poder de distinção específico baseado

⁴⁶⁸ As leis de incentivo fiscal, como já argumentamos, são dinheiro público. Além disso, a concessão do pavilhão e a os benefícios alfandegários e isenções de taxas são todos fornecidos pelo Estado e sem esses recursos dificilmente a Bienal conseguiria se manter. Ademais, é preciso lembrar que em 1989 quando a Fundação não conseguiu captar recursos do campo econômico foi o Estado que custeou a mostra.

⁴⁶⁹ Como quando Muylaert em na 18ª Bienal (1985) que afirmava que 85% do patrocínio advinha da iniciativa privada, ou Cid Ferreira dizendo que a 23ª Bienal (1996) obteve R\$ 1 milhão de lucro.

⁴⁷⁰ Como quando Muylaert tenta construir a imagem da Bienal como uma “grande festa”, uma “diversão” a fim de atrair grande fluxo de pessoas; no mesmo sentido, Cid Ferreira traz sambistas da escola de samba da *Vai Vai* para a inauguração. Há ainda outra estratégia: relacionar patrocinadores com salas especiais destinadas a artistas na Bienal, estabelecendo uma relação publicitária entre o nome da marca ao nome do artista como fez Muylaert na 18ª Bienal (1985) e Pires da Costa na 26ª Bienal (2002).

no gosto como uma forma de desinteresse - é preciso lembrar que não havia campo da arte quando o poder (econômico, simbólico e físico) estava todo ele concentrado no Estado, isto é, antes do século XIX, pois não havia espaço para a disputa sobre a legitimidade. Como nos conta Bourdieu, aquilo que ele denomina *campo* é o efeito da diferenciação do espaço social que gera espaços com leis distintas de consagração e, portanto, com estratificações também distintas. Este processo, do ponto de vista do Estado aristocrático - que até então detinha o poder de produzir os produtores artísticos (no caso os artistas acadêmicos) -, significou para ele (Estado) uma modificação na maneira como exercia seu poder, pois ele deixou de univocamente determinar aquilo que é arte e precisou concorrer com outras instituições e agentes, disputando a consagração; no entanto, se observarmos esse mesmo processo do ponto de vista da consolidação da arte como um poder de distinção social, ela ganhou com o descentramento do Estado, pois se fez um espaço relativamente autônomo de produção no qual mais agentes tinham condições de disputar o monopólio legítimo da consagração artística⁴⁷¹.

Já o campo econômico não se comporta com relação a arte da mesma maneira que o Estado centralizado; até mesmo no mercado de arte - espaço artístico mais dominado pelos interesses econômicos - vemos que os empresários e as corporações não manifestam suas intenções econômicas de maneira direta. Se o interesse dos agentes do campo econômico é aumentar sua riqueza pessoal, eles sabem - sobretudo quando estão em contato com o campo da arte há certo tempo - que com arte a tendência é que ganhem mais quanto menos pareçam se interessar pelos lucros que ela pode proporcionar - sejam eles econômicos ou simbólicos. Isso faz com que o campo da arte seja necessário no processo de produção do valor artístico, o que significa que a posição de subordinação do campo da arte com relação aos interesses econômicos não pode jamais eliminar a autonomia da arte, pois se assim for, a arte se torna realmente uma mercadoria como qualquer outra, de tal modo

⁴⁷¹ Esta análise foi baseada, *mutatis mutandis*, nos resultados obtidos por Nicolau Netto (2019: 17) na análise dos megaeventos esportivos, pois percebermos que o raciocínio desenvolvido pelo autor sobre as consequências do descentramento do Estado na produção dos megaeventos poderia ser importado para a análise da potencialização e despoticização do campo da arte em relação ao Estado. Nicolau Netto mostra como a produção dos megaeventos deixou de ser concentrada e monopolizada pelo Estado-nação a tal ponto que atualmente este precisa disputar com outros agentes e instituições a participação no megaevento, mesmo que ele aconteça no seu próprio país, como foi o caso da Copa do Mundo (2014) e das Olimpíadas (2016) no Brasil. Do ponto de vista do Estado, ele perde o protagonismo, porém, do ponto de vista dos megaeventos eles se potencializam, ganham mais espaço nas agendas internacionais e despertam mais interesse de patrocinadores.

que um quadro que poderia valer milhões de dólares ou a posição de conselheiro em um museu de renome, passam a não valer quase nada.

Assim, o Estado e o capital econômico são componentes que fazem parte das dinâmicas da arte na qual a Bienal de São Paulo está inclusa e têm, dependendo da maneira como se comportam, a possibilidade de corroborar ou despotencializar a produção artística. São forças que quando atuam de maneira descentralizada tendem não apenas a favorecer a autonomia da arte, mas a lucrar com essa autonomia. Em situação oposta, isto é, quando suas posições na composição da Bienal dominam a tal ponto que as decisões artísticas são suplantadas pelos interesses políticos e econômicos, com o tempo - pois em economia simbólica dificilmente vai-se do prestígio ao desprestígio é imediatamente - a Bienal é destituída da legitimidade que adquiriu e o próprio Estado e o capital econômico perdem com isso. Assim, a arte pode ser um dos elementos que compõe a produção da Bienal, porém, para que a Bienal e com ela a produção do gosto artístico dominante ocupem uma posição de poder no espaço social é preciso que ela mantenha sua autonomia e que os critérios artísticos convivam, disputem e acordem, mas não sejam jamais dominados pelos políticos e econômicos.

Considerações Finais

Alguns fenômenos sociais são dotados de tamanha envergadura devido ao peso relativo que exercem no espaço social que são como mirantes que nos permitem, a partir deles, observar horizontes sociológicos, tornando visíveis dinâmicas e processos sociais que os atravessam, mas que não se resumem a eles. A Bienal de São Paulo é um desses casos que amplia nossa compreensão sobre o mundo social. Se nossas perguntas iniciais versavam sobre “a importância da Bienal de São Paulo para a produção da arte nacional”, “como ela foi possível em uma país fora dos centros artísticos tradicionais” e “de que maneira ela se modifica ao longo do tempo”, os caminhos que percorremos na investigação destas questões e as respostas que obtivemos desdobraram-se em outro conjunto de problemáticas, que nos permitiram perceber o quão complexa é a construção desse espaço de poder.

Certamente, enquanto espaço de exposição artístico a Bienal depende em grande medida dos processos de autonomização da arte que a constituem como um campo de produção específico, portador de regras próprias de funcionamento e consagração. Sabemos, desde os primeiros estudos de Bourdieu (1969, 1979), que tal eficácia da arte nas estratégias de consagração depende do imperativo do desinteresse e da denegação econômica. Entretanto, com a pesquisa que desenvolvemos foi possível demonstrar os meandros do processo de produção das bienais de São Paulo ao longo do tempo e, com isso, notar que as tomadas de decisão artísticas são sempre muito mais afetadas, influenciadas e, até mesmo, sobredeterminadas por interesses não necessariamente artísticos do que os enunciados do campo da arte nos fazem crer (ou gostariam de nos fazer crer). Se a defesa da autonomia - assim como do desinteresse e da denegação econômica - é *sine qua non* para a própria existência do campo da arte, na prática, ou melhor, na produção das bienais há uma dissonância entre o discurso artístico e as necessidades concretas e materializadas desse evento. Entretanto, o curioso foi notar que a porosidade da Bienal – isto é, o fato de ela não ser dominada pelo campo da arte, mas disputada por ele – no lugar de diminuir sua posição de poder foi justamente aquilo que corroborou sua construção. Analisando a morfologia das exposições, pudemos observar que desde a sua origem a Bienal se São Paulo não foi um lugar

ocupado exclusivamente por profissionais da arte, ao contrário, foi composta e teve sua condição de existência assegurada pelo encontro de investimentos e de disputas advindos de três instâncias distintas e estruturantes da nossa formação social: o Estado as classes economicamente dominantes e o campo da arte. Com isso, ao longo da tese, mas sobretudo no Capítulo 3, nos esforçamos para tornar visíveis os conflitos e acordos que foram empregados nas produções das bienais procurando compreender as razões conjunturais que explicam o porquê de tamanho esforço e investimento.

Deste modo, podemos afirmar que os resultados da nossa pesquisa busca estabelecer diálogo com duas áreas de conhecimento: por um lado, com as pesquisas versadas em sociologia da arte e, de maneira mais específica, com literatura especializada em bienais e, por outro, com a sociologia com forte influência bourdieusiana, mas que observada de uma maneira mais ampla - com as críticas e reformulações que foram feitas ao trabalho de Bourdieu - deve ser definida como uma seara de estudos que têm o objetivo de analisar o papel dos gostos e práticas culturais para a constituição e a reprodução das posições de poder na nossa formação social. No entanto, isso não significa que podemos separar as contribuições da tese para uma área ou outra, mas que os resultados que obtivemos podem ser lidos de maneira diferente, dependendo do campo de debate e dos interesses compõe o leitor.

É nesse sentido que a maneira pela qual posicionamos a Bienal de São Paulo no espaço social tanto nacional quanto internacional apresenta aos debates acadêmicos artísticos uma nova perspectiva para compreensão do desenvolvimento da arte brasileira baseada, por um lado, na relevância da Bienal de São Paulo no desenvolvimento do campo da arte no país e, por outro, na sua posição histórica de primeira repetição do modelo bienal inaugurado pela mostra veneziana em 1896. Além disso, a construção deste quadro nos permitiu observar como a arte, entendida como parte do mercado de bens simbólico, recebe nos últimos anos cada vez mais atenção política e econômica, aumentando, com isso, o seu poder como campo de produção específico. Entretanto esse percurso ascendente não se faz sem agentes ou instituições que fossem capazes de organizar material e simbolicamente essa produção; no caso da arte brasileira, um dos principais artífices desse processo foi, segundo nossa pesquisa procurou demonstrar, justamente a Bienal de São Paulo, cujo papel foi determinante tanto para a (i) estabilização do campo da arte nacional quanto para (ii) inserção do Brasil no cenário artístico internacional.

No que diz respeito ao campo da arte, relacionando a análise que fizemos sobre a história da produção artística brasileira (Capítulo 1,) e a Bienal de São Paulo (Capítulo 3), podemos perceber o impacto que esta exposição causou na produção artística nacional, colocando-a em contato periódico não só com a arte produzida em diversas partes do mundo, mas atraindo também especialistas internacionais, o que contribuiu para a produção e legitimação de um sistema de valor artístico no Brasil que constitui a dinâmica própria daquilo que definimos como campo da arte. Vimos que a Bienal de São Paulo desde sua origem tem como propósito apresentar ao público aquilo que está sendo produzido de mais atual no campo das artes visuais. Deste modo, faz parte do trabalho que envolve a produção de cada Bienal que a instituição defina estratégias a fim de conhecer e selecionar as propostas artísticas inovadoras - em muitos casos, de artistas fora do *mainstream* - que se encontram dispersas pelo território nacional. Por isso, a Bienal - diferentemente dos museus e casas de leilões - deve ser vista não apenas como um espaço de consagração, mas de produção da legitimação, uma porta de entrada que ao mesmo tempo em que permite o original, tem condições de controlar - o que é deveras mais difícil para as galerias de arte - qual o nível de radicalismo desse original a fim de que, através das bienais, o campo da arte se renove, mas não se destrua.

Argumentamos ainda que a Bienal ocupa a posição de artífice do campo da arte nacional porque ela foi um dos articuladores - direta ou indiretamente - de outros espaços artísticos considerados indispensáveis para o funcionamento da arte como um campo autônomo de poder; por exemplo, leis direcionadas às demandas artísticas, um mercado de arte organizado e diferenciado com um público consumidor de arte e organizações que acomodem as disputas artísticas e que encontraram na Bienal um espaço capaz de expressar e reverberar essas disputas. Dentre as diversas práticas e estratégias que ela promoveu, pudemos destacar seu vínculo com criação de associações de profissionais da arte como os artistas (AIAP), os críticos de arte (ABCA) e, já no século XXI, os galeristas (ABACT); nesses casos a Bienal pode não ter sido a incentivadora direta das organizações, mas figurou como um dos espaços nos quais essas estas forças se engajaram e disputaram posições. De modo semelhante se comportou a Bienal com relação às instituições de ensino artístico. Ela não atuou diretamente como uma instituição de ensino - a não ser que consideremos as exposições como um processo pedagógico, mas essa argumentação precisaria ser melhor desenvolvida - , mas foi, nos seus primeiros

anos, um espaço de formação de profissionais de diferentes setores do que pouco a pouco se estabilizava como campo da arte no país: desde técnicos, passando por marchands até diretores artísticos e curadores. Além disso, a Fundação Bienal criou o Arquivo Bienal que se tornou um espaço privilegiado para pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento interessados em arte. De maneira mais direta, compreendemos que a Bienal esteve envolvida com o desenvolvimento do mercado de arte nacional e das políticas públicas direcionadas às atividades artísticas, pois negociou com o Estado inúmeros projetos de lei que favoreceram juridicamente o desenvolvimento do campo da arte nacional, articulou condições favoráveis para a importação e exportação de obras de arte e fomentou na elite econômica local o vínculo com instituições de arte e a prática do colecionismo; a Bienal foi também determinante para a criação do MAC-USP e esteve envolvida na criação da SP-Arte e do projeto Latitude. Este conjunto de atividades que em diferentes graus estão vinculadas à Bienal de São Paulo, corroboram conjuntamente para fazer da Bienal artífice e repercutem positivamente na sua posição de poder.

Contudo, a potência da Bienal não deve ser considerada apenas a partir do território nacional; uma vez esta é uma exposição internacional, que reúne artistas de diversas partes do mundo, foi necessário analisá-la do ponto de vista das dinâmicas globais. No Capítulo 2 notamos que para definirmos as condições de possibilidade da Bienal de São Paulo e compreendermos as razões que fizeram com que ela detivesse tamanho poder de articulação, não poderíamos investigá-la apenas do ponto de vista do desenvolvimento do campo da arte nacional; seria necessário perquirir história de outro fenômeno social que a estrutura: os megaeventos. Esta escolha metodológica foi importante, pois nos permitiu observar homologias entre os diferentes modelos de megaexposição - sejam eles esportivos, científicos ou artísticos - que nos levou a duas definições que consideramos centrais para nosso objeto: (i) sob um aspecto geral percebemos que as bienais são o megaevento do campo da arte, pois, além de cumprirem os mesmos critérios que as feiras de arte - isto é, serem uma produção que concentra a arte tanto nacional quanto internacional, apresentarem periodicidade e grandeza e serem compostas por agentes e instituições dominantes da nossa formação social - elas são espaços nos quais a denegação se faz mais evidente que nas feiras - nas quais as obras estão lá para serem vendidas - o que corrobora o esforço de autonomização do campo da arte; além disso, de um ponto de vista específico, (ii) a Bienal de São Paulo é o megaevento artístico que

faz de Veneza um modelo a ser replicado, pois além de ser a primeira repetição da mostra italiana, é uma repetição com tamanho sucesso que confirma a potência dessa forma expositiva.

Estas são foram formas de construirmos a Bienal de São Paulo como um objeto sociológico que nos permitem observar a posição do Brasil nos processos de globalização artísticos. Elas nos levaram a considerar que a condição prematura da Bienal contribuiu para, desde muito cedo, posicionar São Paulo no circuito artístico internacional de modo que mesmo com a proliferação de bienais depois do século XXI, a bienal paulista não deixa de apresentar relevância. Em parte, porque, do ponto de vista da globalização, notamos que apesar das bienais de arte serem uma forma expositiva que cresce vertiginosamente nos últimos vinte anos, elas não crescem de qualquer modo e nem na mesma proporção para todos os países envolvidos. A Bienal de São Paulo foi uma lente que nos permitiu ver a globalização pelas condições materiais de participação dos diferentes países no cenário internacional. Definimos este filtro de entrada no mundo da arte globalizado como determinado pela desigualdade, de maneira a explicitar que a diferença é um valor que apenas tem condições de se efetuar quando submetido a desigualdade de condições. Com isso, apresentamos uma posição teórica frente aos críticos do conceito de globalização que imaginam que ele aponta para um mundo sem hierarquias; gostaríamos de sustentar justamente o contrário a partir do estudo das dinâmicas globais da arte, que na globalização as hierarquias não somem, mas reorganizam-se e se complexificam, o que lhes assegura, justamente, condições para se perpetuarem.

Com isso, podemos destacar que a análise da Bienal de São Paulo nos proporcionou um ganho teórico fundamental: nossa pesquisa demonstrou que a produção de um espaço de poder simbólico é - certamente no caso da arte e possivelmente em outras dinâmicas sociais - uma atividade constante que não tem um começo preciso e menos ainda um ponto de chegada, mas que tende a se potencializar pela capacidade que possui de se adaptar. Se a Bienal tivesse se mantido a mesma ela não teria durado e impactado a produção artística e as dinâmicas de poder como fez durante setenta anos. A instabilidade da produção das bienais que nos apontam para a necessidade dos agentes envolvidos engajarem-se constantemente, manifestarem-se a favor ou contra, estabelecerem alianças e fronts de batalha, etc. é mais eficaz para a produção da arte e da Bienal como um espaço de poder que a estabilidade ou a estaticidade. Verificamos assim que o poder da

Bienal está vinculado ao movimento e a transformação; ele não é um ponto no espaço, mas o efeito das relações de subordinação entre as diferentes posições dos agentes e instituições envolvidos na sua produção. Nesse sentido, os elementos que compõem essa interação não são indiferentes e o modo como estão posicionados e o poder que acumulam em cada momento histórico impactam no resultado final da equação. O caso que nos pareceu ser o mais gritante para explorarmos essa hipótese foi a análise do a Bienal no período da Ditadura Militar no Brasil, quando a centralidade do poder exercido pelo Estado não destruiu, mas despotencializou a Bienal, o que indica que o conflito e a disputa precisam existir, pois a tirania não favorece a construção da autonomia necessária para que a arte seja um espaço específico de poder; além disso, como contra-efeito, o próprio Estado que comumente lucra simbolicamente com a Bienal, quando autoritário, perde a possibilidade de utilizar esse espaço com fins estratégicos e favoráveis a sua valorização. Esta conclusão parece-nos especialmente pertinente para pensarmos o futuro da Bienal de São Paulo, pois as práticas atuais do Estado brasileiro - sobretudo com a extinção do Ministério da Cultura e as restrições à Lei Rouanet - apontam para uma possível diminuição do poder da arte e, com ele, uma diminuição do poder da Bienal e de todos os agentes e instituições que nos últimos anos investiram nela seus esforços (capitais e tempo) apostando na capacidade que ela teria de valorizá-los. Nesse sentido, para um futuro próximo, caso a Bienal se comporte de maneira homóloga ao período da Ditadura Militar e não se apresente como uma força contrária a desautonomização do campo da arte, talvez, desta vez - sobretudo considerando que hoje em dia são muitas as instituições artísticas no mundo - ela tenha maiores dificuldades de se manter na posição dominante que hoje ocupa no espaço social e, com ela, não apenas o campo da arte perde, como perde o capital privado e o Estado que há setenta anos encontraram na Bienal de São Paulo um espaço estratégico de atuação.

Se as questões fizemos à Bienal de São Paulo e, principalmente, os procedimentos que adotamos para analisá-la e os resultados que chegamos estiverem corretos, parece-nos indubitável que o poder da Bienal reside sobretudo na sua capacidade de manter-se como um espaço de encontro e disputa entre agentes e instituições não apenas artísticos. Por isso, no título da tese afirmamos que a arte disputa a Bienal de São Paulo e, findada essa pesquisa, podemos complementar dizendo que ela deve seguir disputando, mas sem jamais vencer essa disputa. É porque a Bienal concentra esse jogo de forças que ela encontra condições materiais

e simbólicas para atuar como artífice do campo da arte no país, aumentando o poder desde campo no espaço social. Além disso, esta tese aponta para a tendência de que neste século as bienais - assim como outros megaeventos culturais - apresentem-se cada vez mais como espaços relevantes para a organização das diferenças e para a produção das hierarquias sociais. Em particular, a Bienal de São Paulo demonstrou ocupar uma posição privilegiada nesse cenário tanto do ponto de vista nacional quanto internacional, seja pela longevidade e protagonismo concernentes a sua história ou pelo grau de eficácia que apresenta na articulação de relações de poder artísticas, políticas e econômicas. Deste modo, parece-nos que a Bienal de São Paulo no século XXI encontra condições para manter e até mesmo aumentar sua posição de poder no espaço social de modo que ela tende a seguir sendo considerada uma das instituições de arte incontornáveis para compreendermos não só as transformações no campo da arte, mas também na interação entre a arte e o Estado e o capital privado.

Como objeto sociológico a Bienal de São Paulo se mostrou instigante e reveladora; deixou, como deve ser, muitas questões e novos problemas de pesquisa de tal modo que, para os tempos vindouros, fazemos das palavras o artista Karel Appel as nossas: “Desejo que a Bienal tenha forças para sobreviver a tudo, como se fosse uma fera num imenso deserto”.

Referências bibliográficas

30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição / Curadoria de Paulo Venâncio Filho. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.

ÁBILE, Bárbara Venturini. *Da griffe ao fast fashion: uma análise das estratégias de produção de coleções colaborativas*. Dissertação - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, 2019.

ALAMBERT, Francisco & CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA¹, Fernando de Azevedo. *O Franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976.

ALMEIDA², Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Imprensa Oficial, 1961.

ALTHUSSER, Louis. "A corrente subterrânea do materialismo do encontro (1982)". In: *Crítica Marxista*, São Paulo, Ed. Revan, v.1, nº 20, 2005.

_____. *Por Marx*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2015.

_____. *Initiation à la philosophie pour les non-philosophes*. Paris: PUF, 2014.

_____. *Iniciação à filosofia para os não filósofos*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

AMARAL, Aracy. *Arte e Meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961/1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

_____. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2006

AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ANDRADE, Oswald de. *Manifesto antropófago e outros textos*. São Paulo: Penguin Classic Companhia das Letras, 2017.

BALDINI, Isis et al. "Walter Zanini e a formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil". In: *Estud. Avançados*. São Paulo, v. 32, n. 93, p. 307-329, Aug. 2018.

BASTOS, Pedro Paulo Zahluth. "Qual era o projeto econômico varguista?". In: *Estudos Econômicos*, (vol. 41, nº 2), 2011 pp. 345-382.

BARBUY, Heloisa. *A Exposição Universal de 1889: visão e representação na sociedade industrial*. São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História/Universidade de São Paulo, 1995.

_____. *O Brasil vai à Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Série. V. 4. P. 228. Jan/dez. 1996.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte, MG; São Paulo, SP: Editora da UFMG: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENNET, Tony. "The Exhibitionary Complex". In: *Thinking About Exhibitions*. New York: Routledge, 1998.

BENNETT, Tony; SAVAGE, MIKE; SILVA, Elizabeth; WARDE, Alan; GAVO-CAL, Modesto; WRIGTH, David. *Culture, Class, Distinction*. Londres: Routledge, 2008.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1986.

BIVAR, Antônio. *Yolanda*. São Paulo, SP: A Girafa, 2004.

BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *Pierre Bourdieu: sociologia*. Coautoria de Renato Ortiz. São Paulo: Ática, 1983.

_____. *Les héritiers: les étudiants et la culture*. Coautoria de Jean-Claude Passeron. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

_____. *Choses dites*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987.

_____. *La noblesse d'Etat: grandes écoles et esprit de corps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.

_____. *Meditations pascaliennes*. Paris: Seuil, 1997.

_____. *Questions de sociologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

_____. *Esquisse pour une auto-analyse*. Paris: Raisons d'agir, 2004.

_____. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo, SP: Zouk, 2004 (a).

_____. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo, SP: Editora da UNESP, 2004 (b).

_____. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

_____. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2009.

_____. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2010.

_____. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas/SP: Papirus, 2011.

_____. *Manet: une révolution symbolique: cours au Collège de France (1998-2000)*. Paris: Raisons d'agir: Seuil, 2013.

BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude, PASSERON, Jean Claude. *Le Métier de sociologue*. Paris: Mouton/Bordas, 1968.

_____. *Ofício de sociólogo: metodologia da pesquisa na sociologia*. Petrópolis: Vozes, 2007.

BOURDIEU, Pierre. DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre & PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BOURDIEU, Pierre; CHRISTIAN, Pierre; WILL, Pierre-Étienne. "Sobre a ciência do Estado". In: *Temática*, v. 20. Campinas: Setor de Publicações do IFCH/Unicamp, 2013.

BUENO, M.L. *Artes plásticas no século XX. Modernidade e globalização*. Campinas, Ed. da Unicamp/Fapesp, 1999.

_____. "O mercado de galerias e o comércio de arte moderna: São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1950-1960". In: *Sociedade e Estado*. Brasília, v. 20, n. 2, p. 377-402, maio/ago. 2005.

_____. "Arte e mercado no Brasil em meados do século XX". In: *Sociologia das Artes Visuais no Brasil*. Maria Lucia Bueno Ramos. (Org.). São Paulo: Editora do SENAC, 2012.

CASTRO, M. B. de; SANTOS, M. S. dos. *Abdias do Nascimento e o Museu de Arte Negra*. MODOS. Revista de História da Arte. Campinas, v. 3, n. 3, p.174-189, set. 2019.

CHIARELLI, Tadeu. "História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações". *ARS (São Paulo)* vol.3, n.6, 2005

COLI, Jorge. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo, SP: SENAC, 2005.

CONDORCET, Jean-Antoine-Nicolas de Caritat. *Esboço de um quadro histórico dos progressos do espírito humano*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. “As primeiras Bienais de São Paulo e seu impacto na América Latina”. In: *Anais do 22º Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (Anap)*. Belém, Pará, 2013.

CRANE, Diana. “La géographie du marché de l’art mondial en plein évolution. Culture des arts régionales et mondialisation culturelle”. In: *Sociologies et sociétés*, vol. XLVII, nº 2, automne, 2015.

DARWIN, Charles. *A origem do homem e a seleção sexual*. São Paulo: Hemus, 1974.

DAVID-MÉNARD, Monique. “Repetir e inventar segundo Deleuze e Freud”. In: *Discurso. Dossiê filosofia e Psicanálise*. nº, 36, 2007.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. São Paulo, SP: Edusp, 1978.

DELEUZE, Gilles. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1*. São Paulo, SP: Editora 34, 2010.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo, SP: Perspectiva: EDUSP, 1989.

HOFFMANN, Jean. *Curadoria de A a Z*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. São Paulo: Zahar, 2001.

FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FELIBIEN, André. *Des principes de l’architecture, de la sculpture, de la peinture, et des autres arts qui en dependent*. Urbana, IL: Univ. of Illinois, 1989.

FERNANDES, Mariana Queiroz. “Políticas Públicas e Mercado das Artes Visuais: o Programa Brasil Arte Contemporânea e seus Desdobramentos”. In: IV Seminário Internacional Políticas Culturais. Rio de Janeiro/RJ. 2013.

FERREIRA, Talitha Alessandra. *O amor pelo gosto: sobre a gastronomia e os food trucks na cidade de São Paulo*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2018.

FERRAZ, Tatiana Sampaio. “Quanto vale a arte contemporânea? ”. In: *Novos estudos - CEBRAP*, São Paulo, n. 101, 2015.

FERRY, Luc. *Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo, SP: Ensaio, 1994.

FINDLING, John E. & PELLE, Kimberly D. Pelle. *Encyclopedia of World's Fairs and Expositions*. EUA: McFarland & Company, 2008.

GOBINEAU, Arthur. *Essai sur l'inégalité des races humaines*. Paris: Librairie de Firmin-Didot, 1853-1855.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas, volume 19. Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

GRIMALDI, Henrique. *Entre padrões de estetização e tipologias econômicas: a economia estética na moda contemporânea a partir da passarela de Alexander McQueen*. Dissertação. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2018.

HARPER, Camilla Kennedy. *Artistics allegiances: the Tate gallery and its members*. Open University, 2011.

HEINICH, Nathalie. *Du peintre à l'artiste: artisans et académiciens à l'âge classique*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993.

_____. *A sociologia da arte*. Bauru: Ed. USC, 2001

_____. "As reconfigurações do estatuto de artista na época moderna e contemporânea". In: *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, v. 13, n. 22, abr. 2005.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. *A arte brasileira na II Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo: o prêmio melhor pintor nacional e o debate em torno da abstração*. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, SP, 2002.

_____. *Crítica de arte e Bienais: as contribuições de Geraldo Ferraz*. Tese (doutorado). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

JAMESON, Fredric. "Pós-Modernidade e sociedade de consumo". In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 12, jun. 1985.

LAGNADO, Lisette. "Por uma revisão dos estudos curatoriais". In: *Revista Poiésis*, nº 26, pp. 81-97, dezembro de 2015.

LANCIOTE, Diego. "Em defesa do materialismo aleatório". In: *Cadernos Espinosanos*, (25), 2011.

LAHIRE, Bernard. *Ceci n'est pas qu'un tableau: Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*. Paris: La Découvert, 2015.

LENIN, Vladimir Ilitch. *Imperialismo, estágio superior do capitalismo*. São Paulo, SP: Expressão Popular, 2012.

LIMA, Valéria Alves Esteves. *A viagem pitoresca e histórica de Debret: por uma nova leitura*. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP, 2003.

MACHIAVELLI, Niccolò. *Discursos sobre a primeira década de Tito Lívio*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. “Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP: estudo entorno das coleções Matarazzo”. In: REVISTA USP, São Paulo, n.90, 2011.

_____. “A Narrativa de Arte Moderna no Brasil e as Coleções Matarazzo, MAC USP”. In: Museologia & Interdisciplinaridade. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília Vol.1, nº1, Jan. /Jul. de 2012.

_____. “La Participation Française à la IXe Biennale de São Paulo (1967) et la Question 'César'”. In: *Revista Critique d'Art*, v. 39, 2012.

_____. “A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil”. In: *Museologia e interdisciplinaridade*. Vol. 1 V, nº 7, Out. /Nov. de 2015.

_____. “A disputa pela arte abstrata no Brasil: revisitando o acervo inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1946-1952”. In: *Revista Interdisciplinar de Cultura*, Campinas, SP, v. 25, n. 1, 2017.

MAIA NETO, Renato de Andrade. *Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP*. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (USP). São Paulo, 2004.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo, SP: CosacNaify, 2003.

MELO de SOUZA, Tálisson. *18ª e 19ª Bienais de São Paulo: curadoria entre a prática e o debate no Brasil*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e designer, Juiz de Fora, MG, 2015.

MICELI, Sérgio (Org.). *Estado e Cultura no Brasil*. São Paulo: DIFEL, 1984.

_____. *Nacional estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Vanguardas em retrocesso: ensaio de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MILLIET, Sérgio. *Diário crítico*. São Paulo, SP: Martins, 1945-1959.

MIRALDI, Juliana Closes. *Pierre Bourdieu e a teoria materialista do simbólico*. 20015. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP.

MONTAG, Warren. *Hacia una teoría materialista del arte*. Tierra Nadie Ediciones, 2011.

MORAIS, Frederico: *Artes plásticas na América Latina: do transe ao transitório*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

MORAES, João Carlos Kfourti Quartim de. *Liberalismo e ditadura no cone sul*. Campinas, SP: UNICAMP, 2001.

MOULIN, Raymonde. *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion: 1992.

_____. *Le marché de l'art: mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2003.

_____. *O mercado de arte: mundialização e novas tecnologias*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

MOUREAU, Nathalie & SAGOT-DUVAUROUX, Dominique. *Le marché de l'art contemporain*. Paris. La Découvert, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. ““Vencer Satã só com orações”: políticas culturais e cultura de oposição no Brasil dos anos 1970”. In: *A construção social dos regimes autoritários: Brasil e América Latina. Vol. II*. Rollemberg, Denise e Quadrat, Samantha (org). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEVES, Margarida. *As vitrines do progresso*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/FINEP/CNPq, 1986.

NEVES, Walter A. *Um esqueleto incomoda muita gente...* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2013.

NETO, José Minerini. *Educação nas Bienais de Arte de São Paulo: dos cursos do MAM ao Educativo Permanente*. São Paulo: USP, 2014.

NICOLAU NETTO, Michel. “Sobre a noção de mundo nos discursos culturais contemporâneos: relações entre universal e diversidade”. In: *Anál. Social*, Lisboa, n. 199, p. 219-236, 2011.

_____. *O discurso da diversidade e a world music*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2014.

_____. “From exoticism to diversity: the production of difference in a globalized and fragmented world”. In: *Vibrant*, Florianópolis, v. 12, 2015.

_____. “O discurso do marketing de lugar e os grandes eventos”. In: *Cadernos do CRH (Online)*, v. 29, 2016.

_____. “Novas formas de associação entre Estado e nação: marca-nação e a desestabilização de um hífen na globalização”. In: *Arquivos do CMD*, v. 4, n. 2, 2017.

_____. *Do Brasil e outras marcas: nação e a economia simbólica nos megaeventos esportivos*. São Paulo: Intermeios, Fapesp, 2019.

OLIVEIRA, Rita Alves. "Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira". In: *São Paulo Perspec.* vol.15 no.3 São Paulo July/Sept. 2001.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, SP: Brasiliense, 2012 [1985].

_____. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1988.

_____. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1991.

_____. *Mundialização e cultura*. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

_____. *A sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo, SP: Olho d'Água, 2003.

_____. *O universo do luxo*. São Paulo: Alameda, 2019.

OLIVEIRA, RITA ALVES. Bienal de São Paulo: impacto na cultura brasileira. *São Paulo Perspec.*, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 18-28, July 2001.

PAZ, Octávio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PEDROSA, Mário. *Mundo Homem, arte em crise*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Política das Artes. Textos Escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo, SP: Edusp, 1998.

PENTEADO, Yolanda. *Tudo em cor-de-rosa*. São Paulo: edição da autora, 1977.

PEREIRA, Verena Carla. "O Desafio Bienal de Inventar a Educação Através da Arte". In: *Anais do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação da Região Sudeste - INTERCOM*, 2013.

_____. *A gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo: pode entrar sem medo que é só arte*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2016.

PEREIRA, Wilcon. "Sobre a Bienal de Número XIII". In: *Trans/Form/Ação*. Vol. 2, 1975.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições Universais: espetáculos da modernidade do século XIX/ São Paulo: Hucitec, 1997.*

PINTO, Camila Antônia. *Entre arte(s) e poder(es): narrativas sobre a nação no contexto dos 500 anos*. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação em

Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, 2008.

PLUM, Werner. *Exposições Mundiais no Século XIX: Espetáculos da Transformação Sócio-cultural*. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.

POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2010.

PULICI, Carolina; CERBONCINI, Dmitri. *As Lógicas Sociais do Gosto*. São Paulo, Editora Unifesp, 2019.

QUEMIN, Alain. “Qui détient le pouvoir en art contemporain ? Fonction dans le monde de l’art, genre et pays des “acteurs de la consécration””. In: *Sociologies et sociétés*, vol. XLVII, nº 2, autonome, 2015.

RIBEIRO, Luciara dos Santos. *Modernismos africanos nas Bienais de São Paulo (1951-1961)*. Universidade Federal de São Paulo, 2019.

ROCHE, Maurice. *Mega-events and modernity Olympics and expos in the growth of global culture*. London: Routledge, 2000.

ROSSI, Catarina Schmitt. *Da cana de açúcar às mesas de som: histórias da rabeça através de rabequeiros*. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2019.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo: razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2012.

SANTOS, Paulo Coelho Mesquita. *O Brasil nas exposições universais (1862 a 1911): mineração, negócio e publicações*. Campinas, SP, 2009.

SHAPIRO, Roberta and HEINICH, Nathalie. “Quando há artificalização? ”. In: *Soc. estado*, vol.28, n.1, 2013.

SCHROEDER, Caroline Saut. *X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação*. Dissertação. Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SILVA, Elizabeth. “Unity and fragmentation of the habitus”. In: *The Sociological Review*, Vol. 64, 2016.

SILVA, Elizeu do Nascimento. *Crítica periodística: A mediação das artes visuais na Folha de S. Paulo e n’O Estado de S. Paulo durante a 29ª Bienal de Artes de São Paulo*. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

SIMIONI, Ana Paula. "Os gêneros da arte: mulheres escultoras na *belle époque* brasileira". In: *Sociologia das artes visuais no Brasil*. Org. Maria Lúcia Bueno Ramos. São Paulo: Editora Senac, 2012.

SIMMEL, Georg. *Filosofia da moda e outros escritos*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.

SINGER, Paul. Desenvolvimento econômico e evolução urbana (análise da evolução econômica de São Paulo, Blumenau, Porto Alegre, Belo Horizonte e Recife). São Paulo, SP: Nacional, 1974.

SPRICIGO, Vinicius. Modos de representação da Bienal de São Paulo. São Paulo: Hedra, 2011.

SQUEFF, Leticia. "Revendo a Missão Francesa: a Missão Artística de 1816, de Afonso d'Escagnolle Taunay". In: *Anais do I Encontro de História da Arte da Unicamp*, 2005, pp. 563-579.

TAKEYA, Denise Monteiro. *Europa, França e Ceará. Origem do capital estrangeiro no Brasil*. Natal-RN: Editora Universitária UFRN, 1995.

THORNTON, Sarah. Sete dias no mundo da arte. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

TOLEDO, Carolina Rossetti de. As doações Nelson Rockefeller no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. 2015. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015

TRIGO, Maria Helena Bueno. *Os paulistas de quatrocentos anos: ser e parecer*. São Paulo: Annablume, 2001.

TAUNAY, Affonso de E. *A missão artística de 1816*. Brasília, DF: Editora da UnB, 1983.

VASCONCELOS, Marcelo Ribeiro. Arte socialismo e exílio: formação e atuação de Mário Pedrosa de 1930 a 1950. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro Instituto de Filosofia e Ciências Sociais Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia. Rio de Janeiro: PPGSA-IFCS/UFRJ, 2012.

VEBLEN, Thorstein. *A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.

VELOSO, Caetano. *Antropofagia*. São Paulo, Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

VIANA, Ernesto da Cunha de Araújo. "Das artes plásticas no Brasil em geral e na cidade do Rio de Janeiro em particular". In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, t. LXXVIII, parte II, v. 132, 1916,

VILLELA, Thyago. "A exposição "Artistas da URSS dos últimos 15 anos" e o combate aos 'formalistas'". In: *ARS (São Paulo)*, 16(33), 2018.

WACQUANT, Loïc. "Mapear o campo artístico". In: *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.48, 2005.

_____. "Poder simbólico e fabricação de grupos: como Bourdieu reformula a questão das classes". In: *Novos estudos - CEBRAP*. 2013.

WHITELEGG, Isobel. "The Bienal Internacional de São Paulo: a concise history, 1951-2014", In: *Perspective*, 2, 2013.

ZAGO, Renata Cristina de Oliveira Maia. *As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2013.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Inst. Walter Moreira Salles, 1983.

Anexos.

Anexo 1. Presidência. Direção de arte. Bienais

Tabela: Presidência e Direção de Arte das Bienais de São Paulo (1951-2020)

Edição	Presidente	Direção Artística
1ª Bienal (1951)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Diretor Artístico: Lourival Gomes Machado
2ª Bienal (1953)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Diretor Artístico: Sérgio Milliet
3ª Bienal (1955)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Diretor Artístico: Sérgio Milliet
4ª Bienal (1957)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Diretor Artístico: Sérgio Milliet
5ª Bienal (1959)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Diretor Artístico: Lourival Gomes Machado
6ª Bienal (1961)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Diretor Artístico: Mário Pedrosa
7ª Bienal (1963)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Assessoria de Artes Plásticas: Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet e Walter Zanini
8ª Bienal (1965)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Assessoria de Artes Plásticas: Geraldo Ferraz, Sérgio Milliet e Walter Zanini
9ª Bienal (1967)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Assessoria de Artes Plásticas: Alfredo Mesquita, Geraldo Ferraz, Henrique Mindlin, José Geraldo Vieira, Jayme Maurício e Salvador Candia
10ª Bienal (1969)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Comissão de Artes Plásticas: Aracy Amaral, Edyla Mangabeira Unger, Frederico Nasser, Mário Barata, Waldemar Cordeiro e Wolfgang Pfeiffer
11ª Bienal (1971)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Comissão de Artes Plásticas: Antônio Bento, Geraldo Ferraz e Sérgio Ferro
12ª Bienal (1973)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Secretariado Técnico: Francisco Matarazzo Sobrinho, Antônio Bento, Bethy Giudice, Mário Wilches e Vilém Flusser
13ª Bienal (1975)	Francisco Matarazzo Sobrinho	Conselho de Arte e Cultura: Aldemir Martins, Isabel Moraes Barros, José Simeão Leal, Norberto Nicola, Olívio Tavares de Araújo, Olney Krüse e Wolfgang Pfeiffer
14ª Bienal (1977)	Oscar P. Landmann	Conselho de Arte e Cultura: Alberto Beuttenmüller, Clarival do Prado Valladares, Leopoldo Raimo, Lisetta Levi, Marc Berkowitz, Maria Bonomi, Yolanda Mohalyi
15ª Bienal (1979)	Luiz Fernando Rodrigues Alves	Conselho de Arte e Cultura: Casimiro Xavier de Mendonça, Emmanuel Von Lauenstein Massarani, Esther Emílio Carlos, Geraldo Edson de Andrade, João Cândido Martins Galvão Barros, Pedro Manuel

		Gismondi, Radha Abramo, Wolfgang Pfeiffer
16ª Bienal (1981)	Luiz Diederichsen Villares	Curador: Walter Zanini
17ª Bienal (1983)	Luiz Diederichsen Villares.	Curador: Walter Zanini
18ª Bienal (1985)	Roberto Muylaert	Curadora: Sheila Leirner
19ª Bienal (1987)	Jorge Wilhelm	Curadora Geral: Sheila Leirner; Curadores: Ivo Mesquita, Sônia Salzstein-Goldberg, Gabriela S. Wilder, Arturo Schwarz, Rafael França, Joice Joppert Leal, Angela Carvalho e Ana Maria Kieffer
20ª Bienal (1989)	Alex Periscinoto	Curador Internacional: Carlos Von Schmidt; Curador de eventos especiais: João Cândido Galvão; Curadora Nacional: Stela Teixeira de Barros
21ª Bienal (1991)	Jorge Stocker	Curador Geral: João Cândido Galvão; Equipe curatorial: Ana Helena Curti e Glória Cristina Motta
22ª Bienal (1994)	Edemar Cid Ferreira	Curador: Nelson Aguilar
23ª Bienal (1996)	Edemar Cid Ferreira	Curador: Nelson Aguilar; Curador Adjunto: Agnaldo Farias
24ª Bienal (1998)	Júlio Landmann	Curador: Paulo Herkenhoff; Curador Adjunto: Adriano Pedrosa
25ª Bienal (2002)	Carlos Bratke,	Curador: Alfons Hug; Curador Núcleo Brasileiro: Agnaldo Farias
26ª Bienal (2004)	Manuel Pires da Costa ²	Curador: Alfons Hug
27ª Bienal (2006)	Manuel Pires da Costa	Curadora: Lisette Lagnado; Curadores: Adriano Pedrosa, Cristina Freire, José Roca, Rosa Martínez; Curador convidado: Jochen Volz
28ª Bienal (2008)	Manuel Pires da Costa	Curador: Ivo Mesquita; Curadora adjunta: Ana Paula Cohen
29ª Bienal (2010)	Heitor Martins	Curadores: Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos; Curadores convidados: Chus Martínez, Fernando Alvim, Rina Carvajal, Sarat Maharaj, Yuko Hasegawa
30ª Bienal (2012)	Heitor Martins	Curador: Luis Pérez-Oramas; Curadores Adjuntos: André Severo e Tobi Maier
31ª Bienal (2014)	Luís Terepíns	Curadores: Charles Esche, Pablo Lafuente, Nuria Enguita Mayo, Galit Eilat, Oren Sagiv; Curadores associados: Benjamin Seroussi, Luiza Proença
32ª Bienal (2016)	Luís Terepíns	Curador: Jochen Volz; Curadores: Gabi Ngcobo, Júlia Rebouças, Lars Bang Larsen, Sofia Olascoaga

33ª Bienal (2018)	João Carlos de Figueiredo Ferraz	Curador Geral: Gabriel Pérez-Barreiro; Artistas curadores: Alejandro Cesarco, Antonio Ballester Moreno, Claudia Fontes, Mamma Andersson, Sofia Borges, Waltercio Caldas, Wura-Natasha Ogunji; Conselho curatorial: Antonio La Pastina, Jacopo Crivelli Visconti; Curadores convidados: Gabriela Saenger Silva, Norman Brosterman; Curadora-assistente: Laura Cosendey
34ª Bienal (2020)	José Olympio da Veiga Pereira	Curador Geral: Jacopo Crivelli Visconti; Curador adjunto: Paulo Miyada; Curadores convidados: Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e Ruth Estévez

Anexo 2: Países, artistas, obras e público das Bienais de São Paulo

Tabela: Países, artistas, obras e público das Bienais de São Paulo (1951-2018)

Edição	Número de países	Número de Artistas	Número de Obras	Público
1ª Bienal (1951)	25	729	1854	100 mil
2ª Bienal (1953)	33	712	3374	200 mil
3ª Bienal (1955)	31	463	2074	100 mil
4ª Bienal (1957)	43	599	3800	100 mil
5ª Bienal (1959)	47	689	3804	220 mil
6ª Bienal (1961)	50	681	4990	300 mil
7ª Bienal (1963)	55	625	4131	100 mil
8ª Bienal (1965)	54	653	4054	200 mil
9ª Bienal (1967)	63	956	4638	160 mil
10ª Bienal (1969)	53	446	2572	160 mil
11ª Bienal (1971)	57	351	2459	250 mil
12ª Bienal (1973)	49	368	2484	188 mil
13ª Bienal (1975)	43	280	1579	100 mil
14ª Bienal (1977)	36	302	476	100 mil
15ª Bienal (1979)	43	158	302	70 mil
16ª Bienal (1981)	32	213	1766	120 mil
17ª Bienal (1983)	43	187	1650	100 mil
18ª Bienal (1985)	45	214	1674	222 mil
19ª Bienal (1987)	53	215	1740	200 mil
20ª Bienal (1989)	41	143	1824	130 mil
21ª Bienal (1991)	32	144	1028	167 mil
22ª Bienal (1994)	70	206	972	500 mil
23ª Bienal (1996)	75	134	1181	400 mil
24ª Bienal (1998)	54	326	1140	500 mil
25ª Bienal (2002)	68	194	546	668 mil
26ª Bienal (2004)	61	141	400	900 mil
27ª Bienal 2006)	51	118	645	-
28ª Bienal (2008)	20	41	54	167 mil
29ª Bienal (2010)	40	159	850	530 mil

30ª Bienal (2012)	31	111	3796	500 mil
31ª Bienal (2014)	34	69	81	472 mil
32ª Bienal (2016)	33	81	415	898 mil
33ª Bienal (2018)	28	105	740	736 mil

Anexo 3. Tabela de Gastos da Bienal de São Paulo (1951-2018)

Tabela de Gastos:

A planilha foi baseada fundamentalmente nos dados recolhidos pela tese de Verena Pereira intitulada *A gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo: pode entrar sem medo que é só arte* (2016). Esses dados foram conferidos na pesquisa realizada no Arquivo Bienal⁴⁷². A tabela discrimina o valor e a origem do dinheiro destinado à cada edição da Bienal e atualiza esse valor em reais pela cotação de fevereiro de 2018 com base no *Índice Geral de Preços – Disponibilidade Interna* (IGP-DI).

O IGP-DI, calculado pela FGV, é a média aritmética ponderada de três outros índices de preços: o Índice de Preços ao Produtor Amplo (IPA), o Índice de Preços ao Consumidor (IPC) e o Índice Nacional de Custo da Construção (INCC) com os pesos de 60%, 30% e 10%. A Disponibilidade Interna é a consideração das variações de preços que afetam diretamente as atividades econômicas localizadas no território brasileiro

Optei por usar o IGP-DI no lugar do IPA e do IPC, porque o primeiro é criado em 1944 e os outros dois em 1980 e 1979 respectivamente; deste modo, com o IGP-DI consegui calcular a conversão de todas as edições da Bienal. No caso das bienais que têm registrado os valores em dólar - 17^a Bienal (1983), 20^a Bienal (1989) e 21^a Bienal (1991) - esta moeda foi inflacionada em cada um dos casos até fevereiro de 2018 - isto é de 1983 a 2018, de 1989 à 2018 e, por fim, de 1991 à 2018. Por fim, a conversão de dólar para real foi feita com a taxa média de câmbio de 2018 (R\$ 3,65).

⁴⁷² Pereira nos avisa sobre a origem e a objetividade dos dados: “mais do que apresentar os valores exatos de investimento na mostra, procurou-se demonstrar a projeção desses valores com o passar dos anos, através de uma análise dos discursos construídos através dos catálogos, publicações, material de imprensa e documentos de arquivo encontrados. Os dados apresentados nesta tese foram retirados das fontes mais oficiais possíveis, ou seja, priorizou-se expor informações presentes em relatórios financeiros e administrativos encontrados nos espólios do Arquivo Bienal da Fundação Bienal. Em alguns casos, utilizaram-se dados retirados de material de imprensa, na condição de que as informações viessem acompanhadas de argumentos e detalhamentos que assegurassem maior veracidade à informação. Dessa forma, acima de dados quantitativos, buscou-se oferecer uma avaliação qualitativa sobre a transformação dos valores e usos das verbas públicas e privadas investidas na gestão das Bienais de São Paulo” (PEREIRA, 2016: 14). Para as últimas duas edições foram consultados os Relatórios de Gestão - de 2015-2016 e 2017-2018.

Tabela de recursos econômicos (subvenções e gastos) da Bienal de São Paulo (1951-2018)

Edição	Subvenções do Estado	Conversão (R\$, Fev./2018)	Leis de incentivo à Cultura	Conversão (R\$, Fev./2018)	Custo total da Bienal	Conversão (R\$) (Fev. 2018)
1ª Bienal (1951)	Cr\$ 1.500.000,00	R\$ 1.570.073,63	(Não se aplica)	---	Cr\$ 8.000.000,00	R\$ 8.373.726,04
2ª Bienal (1953)	Cr\$ 3.500.000,00	R\$ 2.955.953,10	(Não se aplica)	---	Cr\$ 6.500.000,00	R\$ 5.489.627,18
3ª Bienal (1955)	Cr\$ 3.500.000,00	R\$ 1.190.040,97	(Não se aplica)	---	Cr\$ 7.200.000,00	R\$ 3.985.251,36
4ª Bienal (1957)	Cr\$ 6.000.000,00	R\$ 2.315.185,89	(Não se aplica)	---	Cr\$ 14.000.000,00	R\$ 5.402.100,41
5ª Bienal (1959)	Cr\$ 15.000.000,00	R\$ 4.360.270,99	(Não se aplica)	---	Cr\$ 30.000.000,00	R\$ 8.720.541,98
6ª Bienal (1961)	Cr\$ 36.000.000,00	R\$ 5.877.651,28	(Não se aplica)	---	Cr\$ 60.000.000,00	R\$ 9.796.085,46
7ª Bienal (1963)	Cr\$ 98.000.000,00	R\$ 6.692.156,26	(Não se aplica)	---	Cr\$ 180.000.000,00	R\$ 12.291.715,58
8ª Bienal (1965)	Cr\$ 113.200.000,00	R\$ 2.320.500,90	(Não se aplica)	---	Cr\$ 350.000.000,00	R\$ 7.174.693,59
9ª Bienal (1967)	(Sem dados)	---	(Não se aplica)	---	(Sem dados)	---
10ª Bienal (1969)	NCr\$ 400.000,00	R\$ 2.884.762,03	(Não se aplica)	---	NCr\$ 1.000.000,00	R\$ 7.211.905,08
11ª Bienal (1971)	Cr\$ 1.150.000,00	R\$ 5.832.829,71	(Não se aplica)	---	Cr\$ 2.000.000,00	R\$ 10.144.051,66
12ª Bienal (1973)	Cr\$ 1.150.000,00	R\$ 4.216.528,80	(Não se aplica)	---	(Sem dados)	---
13ª Bienal (1975)	Cr\$ 3.377.500,00	R\$ 7.920.769,00	(Não se aplica)	---	(Sem dados)	---
14ª Bienal (1977)	Cr\$ 7.596.000,00	R\$ 9.279.670,73	(Não se aplica)	---	Cr\$ 3.050.000,00	R\$ 3.726.039,46
15ª Bienal (1979)	Cr\$ 6.220.000,00	R\$ 3.890.196,35	(Não se aplica)	---	(Sem dados)	---
16ª Bienal (1981)	Cr\$ 24.000.000,00	R\$ 3.919.447,59	(Não se aplica)	---	Cr\$ 90.000.000,00	R\$ 14.697.928,48
17ª Bienal (1983)	Cr\$ 290.198.800,00	R\$ 11.878.647,39	(Não se aplica)	---	Cr\$ 960.973.056,00	R\$ 39.335.311,10
18ª Bienal (1985)	(Sem dados)	---	Cr\$ 650.000.000,00	R\$ 2.557.646,80	US\$ 1.000.000,00	R\$ 8.573.746,71
19ª Bienal (1987)	(Sem dados)	---	(Sem dados)	---	Cz\$ 112.176.348,00	R\$ 80.230.778,68
20ª Bienal (1989)	(Sem dados)	---	Cz\$ 79.193.317,00	R\$ 791.850.055,08	US\$ 1.500.000,00	R\$ 11.210.737,86
21ª Bienal (1991)	Cr\$ 120.000.000,00	R\$ 4.602.179,61	(Sem dados)	---	US\$ 3.000.000,00	R\$ 22.421.475,76
22ª Bienal (1994)	CR\$ 5.579.669.268,00	R\$ 88.058.417,29	CR\$ 6.000.000.000,00	R\$ 94.692.082,69	US\$ 4.500.000,00	R\$ 33.632.213,62
23ª Bienal (1996)	(Sem dados)	---	(Sem dados)	---	R\$ 12.000.000,00	R\$ 62.779.624,80
24ª Bienal (1998)	R\$ 5.000.000,00	R\$ 22.461.455,00	R\$ 6.000.000,00	R\$ 26.953.746,00	R\$ 14.000.000,00	R\$ 62.892.074,00
25ª Bienal (2002)	R\$ 5.900.000,00	R\$ 18.040.116,71	R\$ 9.000.000,00	R\$ 27.516.256,20	R\$ 18.000.000,00	R\$ 55.032.512,40

26ª Bienal (2004)	R\$ 18.061.162,00	R\$ 40.327.563,95	R\$ 3.080.000,00	R\$ 6.877.126,56	R\$ 14.200.000,00	R\$ 31.706.232,86
27ª Bienal (2006)	R\$ 8.238.027,00	R\$ 16.217.461,51	R\$ 2.558.575,00	R\$ 5.036.836,07	R\$ 10.000.000,00	R\$ 19.686.099,00
28ª Bienal (2008)	R\$ 3.873.756,00	R\$ 6.790.915,85	R\$ 1.990.500,00	R\$ 3.489.460,36	R\$ 8.350.000,00	R\$ 14.638.027,62
29ª Bienal (2010)	R\$ 11.993.753,00	R\$ 19.547.660,91	(Sem dados)	----	R\$ 23.500.000,00	R\$ 38.300.774,70
30ª Bienal (2012)	R\$ 896.000,00	R\$ 1.258.207,37	R\$ 15.680.000,00	R\$ 22.018.629,02	R\$ 22.400.000,00	R\$ 31.455.184,32
31ª Bienal (2014)	(Sem dados)	----	R\$ 17.843.930,65	R\$ 21.941.236,16	R\$ 24.100.000,00	R\$ 29.633.817,90
32ª Bienal (2016)	(Sem dados)	----	R\$ 13.270.450,00	R\$ 14.048.119,60	R\$ 22.600.000,00	R\$ 23.924.396,16
33ª Bienal (2018)	(Sem dados)	----	R\$ 19.077.791,30	R\$ 19.077.791,30	R\$ 23.100.000,00	R\$ 23.100.000,00

Considerar a inflação nesta estratégia de conversão nos possibilitou problematizar os dados de um modo diferente daquele que a historiografia fez até então. O argumento de Ciccillo Matarazzo para dissociar a Bienal do MAM-SP e criar a Fundação Bienal - que, como vimos no Capítulo 3, resultou na aproximação desta com o Governo Militar e o conseqüente desprestígio da exposição nos anos 1960 - baseava-se no aumento do custo de produção das bienais ao longo dos anos 1950 o que, segundo as declarações oficiais da instituição à imprensa, tornou inviável produzir a mostra sem o apoio do Estado o que justificaria, ao menos tendo em vistas as necessidade materiais de perpetuação, o alinhamento da Bienal com Ditadura. Contudo, a tese de Pereira (2016) e nossa estratégia de conversão nos permitiram observar que as Bienais não ficaram mais caras e que o valor destinado pelo Governo não se alterou substancialmente nas dez primeiras edições da Bienal. Com isso, foi necessário considerar outras hipóteses que motivaram a separação da Bienal do MAM e levaram a recém-criada Fundação a assumir uma posição conservadora e antagônica com aos esforços de autonomização pelo qual o campo da arte nacional passava.

Ademais, é preciso registrar que os dados anteriores à 29ª Bienal são menos confiáveis e muito instáveis; não apenas porque faltam informações, como também pela discrepância de valor entre as bienais. Como consideramos a inflação, a diferença entre a 18ª Bienal em 1985 e a 19ª Bienal em 1987 só pode apresentar um erro de registro, já que se trata de um aumento de 1000% (aproximadamente de 8 para 80 milhões) e na 19ª Bienal de 1989 o valor volta para algo mais plausível (11 milhões aproximadamente). Apenas depois que a Bienal adotou auditorias internas,

passou a investir tanto na transparência quanto na divisão do trabalho interno - com setores responsáveis por áreas específicas da produção da Fundação - e criou os Livros de Gestão, é que podemos observar maior constância nos valores oficialmente declarados pela Fundação Bienal. Além disso, desde a 29ª Bienal (2010) o custo das Bienais tem diminuído em ritmo credível, o que pode indicar maior planejamento em gestão de recursos; em parte porque construir a Fundação como uma empresa eficaz certamente contribui para a valorização da sua imagem pública diante do estado, mas também de investidores e parceiros internacionais.

Anexo 4. Legislação para a Cultura, as artes visuais e a Bienal de São Paulo

Tabela: Histórico de leis para cultura, artes visuais e Bienal de São Paulo

	Leis para a Cultura	Leis para as artes plásticas	Leis para a Bienal
1935	Criação do Departamento de Cultura de São Paulo		
1937	Decreto de Lei nº 378 cria o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN); Criação do Instituto Nacional do Livro (INL); do Serviço Nacional de Teatro (SNT) e do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE)		
1938	Criação do Conselho Nacional de Cultura	Sindicato dos Artistas Plásticos	
1946	SPHAN vira Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (DPHAN)		
1950			Lei 690 de 22 de abril de 1950. Governo de São Paulo concede ao Museu de Arte de São Paulo durante cinco anos Cr\$ 600 mil anuais.
1955	Lei nº 4849 de 21 de novembro de 1955. Dispões sobre as condições para sociedades, associações e Fundações a serem declaradas de Utilidade Pública		Lei. nº 4818, de 21 de novembro de 1955. O Município de São Paulo concede à Bienal de São Paulo a verba de Cr\$ 6 milhões anuais.
1960		Lei nº 3.812 de 10 de setembro de 1960. Concede auxílios espaciais ao Museu de Arte Moderna do Estado de São Paulo, Museu de Arte Moderna de Goiânia, Museu de Arte Moderna do Estado da Bahia e Escola de Teatro Leopoldo Fróes, Rio Grande do Sul	Lei nº 3.812 de 10 de setembro de 1960: Art. 1º Museu de Arte Moderna de São Paulo, no Estado de São Paulo, a partir de 1960, no valor de Cr\$ 5 milhões, durante oito exercícios, destinado a atender às despesas de qualquer natureza com a realização das Bienais de São Paulo e outras exposições de arte e técnica;
1961	Decreto nº 50.293, de 23 de fevereiro de 1961 Cria o Conselho Nacional de Cultura composto por Comissão Nacional de Literatura; Comissão Nacional de Teatro; Comissão Nacional de Cinema; Comissão Nacional de Música e Dança; Comissão Nacional de Artes Plásticas.		
1962			Fundação Bienal é criada
1965			Decreto nº 56486. Bienal é declarada Utilidade Pública

1966	O Conselho Nacional de Cultura se transforma em Conselho Federal de Cultura, criação do Instituto Nacional de Cinema (INC)		
1969	Criação da Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME)		
1970	Transformação do DPHAN em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. (IPHAN)		Decreto nº 2150, de 14 de novembro de 1970, assinado pelo então Prefeito Paulo Maluf, ficava deferida à Fundação Bienal de São Paulo permissão para uso a título precário e gratuito dos dois últimos pavimentos do Pavilhão Armando de Arruda Pereira, no Parque Ibirapuera.
1973	Lançamento do programa de Cidades Históricas (PCH), do Plano de Ação Cultural (PAC) e criação do Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDA).		
1974			Junho de 1974 havia sido aprovada a Lei nº 8073, na qual a Prefeitura daria estrutura econômica às Bienais, firmando convênio que previa a subvenção de Cr\$ 1.500.000,00.
1975	Lançamento do Plano Nacional da Cultura (PNC), da Campanha Nacional do Folclore. Criação do Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC) e da Fundação Nacional de Arte (FUNARTE).		Em junho de 1975, o Ministério das Relações Exteriores assina convênio com a Fundação Bienal no qual se compromete a incluir anualmente em sua proposta orçamentária a subvenção de Cr\$ 100 mil. Geisel : Decreto-Lei nº 1436, de 17 de dezembro de 1975, no qual concedia isenção do imposto de importação às obras de arte que participassem das Bienais internacionais de São Paulo e fossem vendidas no recinto da exposição.
1979	O IPHAN é dividido em SPHAN (Secretaria), na condição de órgão normativo, e na Fundação Nacional Pró-Memória (FNPM), como órgão executivo.		
1985	Criação do Ministério da Cultura		
1986	Promulgação da Lei 7.505 Lei Sarney permitia abater do Imposto de Renda		

	doações, patrocínios e investimentos em cultura.		
1987	Criação da Fundação Nacional Pró-Leitura e da Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN)		
1990	Extinção do MinC, da Lei Sarney, da FUNARTE, do Pró-Memória, da Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN), da Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), da Fundação Nacional Pró-Leitura e da EMBRAFILME; Reformulação do SPHAN // Lei nº 10.923, de 30 de dezembro de 1990. Lei também conhecida como Lei Mendonça. Ela institui, no âmbito do Município de São Paulo, incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, a ser concedido a pessoa física ou jurídica domiciliada no Município. O SPHAN e a FNPM se tornam o Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC).		
1991	Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC) Lei de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313), conhecida como Lei Rouanet. Ela é composta pelo Fundo Nacional de Cultura (FNC), Incentivo Fiscal (Mecenato) e o Fundo de Investimento Cultural e Artístico (Ficart)		
1992	Decreto nº 519, de 13 de maio de 1992. Institui o Programa Nacional de Incentivo à Leitura,		
1993	Lei nº 8.685, de 20 de julho de 1993. Cria mecanismos de fomento à atividade audiovisual e dá outras providências		Arquivo Bienal é tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat)
1994	Medida Provisória nº 752 transforma o IBPC em Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.	Lei nº 8.961, de 23/11/1994 - Art. 1º É concedida isenção do imposto de importação incidente sobre objetos de arte, constantes das posições 9701, 9702, 9703 e 9706 do Capítulo 97 da Nomenclatura Brasileira de Mercadorias (NBM/SH), e recebidos, em doação, por museus instituídos e mantidos pelo poder público e outras entidades culturais, reconhecidas como de utilidade pública.	Lei nº 11.630/1994 21 de julho de 1994. Art. 1º Fica o Executivo autorizado a conceder, à Fundação Bienal de São Paulo, contribuição anual no valor equivalente a 21.068,47 (vinte e um mil e sessenta e oito inteiros e quarenta e sete centésimos) Unidades de Valor Fiscal do Município de São Paulo - UFM's.

1996			Lei nº 11.985 de 16 de janeiro de 1996. Sancionada Paulo Maluf, então prefeito de São Paulo, que dá à Fundação Bienal direito ao uso do Pavilhão "Ciccillo Matarazzo" por 90 anos.
1998	Lei nº 9.610 de 19 de fevereiro de 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências		
2000	Decreto nº 3.551 institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial		
	Medida Provisória nº 2.228-1 de 6 de setembro de 2001. Institui o Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Cinema Brasileiro, do Programa de Apoio ao Desenvolvimento do Audiovisual Brasileiro e do Programa de Apoio ao Desenvolvimento da Infraestrutura do Cinema e do Audiovisual		
2003	Lei nº 10.668 - autoriza o Poder Executivo a instituir o Serviço Social Autônomo Agência de Promoção de Exportações do Brasil - Apex-Brasil, altera os arts. 8º e 11 da Lei nº 8.029, de 12 de abril de 1990, e dá outras providências.		
2005	Decreto nº 5.520, de 24 de agosto de 2005. Institui o Sistema Federal de Cultura - SFC e dispõe sobre a composição e o funcionamento do Conselho Nacional de Política Cultural - CNPC do Ministério da Cultura, e dá outras providências. Emenda Constitucional 48/2005: estabelece a obrigatoriedade da elaboração de um Plano Nacional de Cultura – Conferência Nacional de Cultura		
2006	Lei nº 12.268, de 20 de fevereiro de 2006 - Programa de Ação Cultural - ProAc. Estado de São Paulo		Emenda Parlamentar (FNC) : R\$ 16.042.946,00
2007		Programa Brasil Arte Contemporânea (BAC)	Emenda Parlamentar (FNC) : R\$ 5.800.814,00
2008			Emenda Parlamentar (FNC) : R\$ 1.234.720,00
2009	Lei 11.906 de 20 de janeiro de 2009. Cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM (autarquia federal, com autonomia administrativa e financeira, vinculada ao Ministério da Cultura)	Criação do Programa Brasil Arte Contemporânea (BAC); Coordenação: Secretaria de Políticas Culturais do MinC (SPC/MinC); Execução: Comitê Brasileiro de	Emenda Parlamentar (FNC) : R\$ 197.000,00

		Internacionalização e Economia da Arte Contemporânea (CBIEAC)	
2010	Lei nº 12.343 de 2 de dezembro de 2010. Institui o Plano Nacional de Cultura - PNC, cria o Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais - SNIIC e dá outras providências.; PL nº6.722/10 que institui o Procultura		
		Projeto Latitude (antigo BAC) firma parceria entre Apex-Brasil e ABACT	
2012	Lei nº 12.761 de 27 de dezembro de 2012. Institui o Programa de Cultura do Trabalhador; Inclusão do Art Nº 216-A na Constituição Federal aprovado pela Emenda Constitucional nº 71/2012 que determina que constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira. A Emenda cria o Sistema Nacional de Cultura		
2013	Lei nº 12.853, de 14 de agosto de 2013. Dispõe sobre a gestão coletiva de direitos autorais, altera, revoga e acrescenta dispositivos à Lei no 9.610, de 19 de fevereiro de 1998		
2014	Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014. Institui a Política Nacional de Cultura Viva		Lei nº 16.941, de 27 de junho de 2018: Autoriza a concessão administrativa de uso, à Fundação Bienal de São Paulo, de imóvel municipal conhecido como "Pavilhão Ciccillo Matarazzo" por 40 anos
2016		Portaria nº 396, de 15 de setembro de 2016 - Sobre pessoas físicas ou jurídicas que comercializam objetos de arte e de antiguidades. Sobre lavagem de dinheiro. Comunicar ao COAF transações acima de 10 mil reais	
2017	Decreto nº 9.099, de 18 de julho de 2017. Plano Nacional de Livro e Leitura		Arquivo da Bienal é tombado pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio da Cidade de São Paulo (Conpresp) –

			Resolução 24/17, Anexo II em 29 de agosto de 2017.
2018			Lei nº 16.941, de 27 de junho de 2018: Autoriza a concessão administrativa de uso, à Fundação Bienal de São Paulo, de imóvel municipal conhecido como "Pavilhão Ciccillo Matarazzo" por 40 anos
2019	Extinção do Minc em 1 de janeiro de 2019 pela medida provisória nº 870 e criação da Secretaria Especial da Cultura; Decreto nº 10.107, de 6 de novembro de 2019 submetida ao Ministério da Cidadania. Transfere a Secretaria Especial de Cultura do Ministério da Cidadania para o Ministério do Turismo.		

Anexo 5. Biografia de Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo Matarazzo)

A Bienal de São Paulo ao longo dos seus setenta anos contou com o empenho e os investimentos de muitos agentes e instituições sociais, porém nenhum deles foi tão determinante para assegurar a existência e a perpetuação da exposição quanto Francisco Matarazzo Sobrinho. Conhecido como Ciccillo Matarazzo, ele foi o personagem principal da história da Bienal não apenas porque fundou o MAM-SP e, com ele, a Bienal, mas porque esteve à frente dessa exposição como Presidente por quase trinta anos, mobilizando, no intervalo de cada edição, profissionais da arte, agentes do Estado e grupos das classes dominantes a fim de que estes participassem dessa empreitada. Sua biografia nos interessa para que possamos identificar algumas das razões que levaram um industrial a protagonizar tamanho empreendimento artístico.

É certo que quando observamos Ciccillo Matarazzo em meio a conjuntura dos anos 1940, sabemos que ele não foi o único a trilhar esse caminho, afinal; havia muitos na capital paulista deste período com interesses ressonantes, determinados a direcionar seus recursos (artísticos, econômicos, políticos, intelectuais e sociais) para o fomento da arte e da cultura no país -, no entanto, Ciccillo Matarazzo é um caso singular, pois, como bem colocou Mário Pedrosa, foi alguém que reunia as características necessárias para ser ele e não outro o principal agente articulador das disputas em jogo, pois tinha condições de mobilizar recursos (capitais) em grande volume e de diferentes espécies para fazer com um empreendimento como a Bienal acontecesse em um país que desconhecia a natureza desse tipo de exposição artística⁴⁷³. Com o intuito de compreendermos as razões sociológicas que corroboram a singular posição de um industrial como Ciccillo Matarazzo frente à Bienal, reconstruiremos sua trajetória social anterior a produção da exposição, utilizando como método a socioanálise proposta Bourdieu (2004). Os dados biográficos que apresentamos foram extraídos das pesquisas acadêmicas sobre a Bienal descritas na Introdução desta tese e, além disso, da biografia *O Franciscano*

⁴⁷³ “Ele detinha o poder, o contato com as esferas que tornavam possível a preparação das Bienais, e exercia esse poder com a *aisance* de um administrador experimentado frente a seus empreendimentos. Mesmo que no fundo não tivesse interesse pela arte dita moderna. (...) O importante é que Ciccillo teve a coragem de topar a empreitada, nesse pós-guerra economicamente interessante para o Brasil, que exportava muito café e outras matérias-primas, implantava indústrias, atraía europeus qualificados desesperançados com a guerra em seu continente, e vivíamos um período otimista de desenvolvimento” (AMARAL. Textos do Trópico de Capricórnio. Vol. 3: 88).

Ciccillo de Francisco Azevedo de Almeida, da obra *Arte, privilégio e distinção* de José Carlos Durand (1989).

Em termos de origem social, é preciso observar que Ciccillo Matarazzo, nascido em 1898 em São Paulo, pertence a uma família de imigrantes originários da região de Salerno, no sul da Itália que se estabeleceu no Brasil no fim do século XIX. O nome de Francisco Matarazzo Sobrinho faz referência a seu tio, Francesco Antônio Maria Matarazzo (1854-1937), que teve uma trajetória de rara ascensão social: passou da profissão de mascate que exercia quando chegou ao Brasil em 1881 para a condição de industrial mais rico do país; tamanha sua posição de poder econômico que recebeu em vida o título de Conde. Ciccillo Matarazzo, sendo a primeira geração de uma família que se esforçava para se estabelecer na posição de classe dominante nacional, percorre os mesmos passos que a elite paulista: estudou quando jovem no Instituto de Educação Caetano de Campos e, quando completa dez anos, é enviado para Nápoles com um preceptor a fim de terminar seus estudos e receber uma “formação humanística da belle époque” (OLIVEIRA, 2001: 20); dizem que a influência italiana e francesa no seu processo educacional foi tão intensa que ele falava português com acento dessas línguas. Ciccillo Matarazzo começa um curso de engenharia na Bélgica, porém, devido ao início da Primeira Guerra Mundial, retorna ao Brasil com vinte anos.

Segundo Durand (1989), estes anos de estudo na Europa certamente contribuíram para que Ciccillo Matarazzo cultivasse um *habitus* alinhado aos códigos da cultura legitimada. Já o capital econômico e social da família Matarazzo corroborou para que ele, aos vinte seis anos, em 1924, abrisse sua primeira empresa: uma metalúrgica comprada de seu tio, o Conde Francisco Matarazzo, que era especializada em folhas de flandres, um tipo de metal utilizados para fabricação de latas de comida. O próprio Ciccillo demonstrou ter ciência do quanto a posição de sua família o auxiliou sua empreitada: “queria mostrar com meus ímpetos jovens, que poderia fazer carreira e realizar-me com meu próprio esforço. *Precisava apenas de uma pequena ajuda*” (ALMEIDA¹, 1976: 21. *Grifo nosso*). Parte dessa ajuda fora, claro, o capital econômico e o conhecimento que Ciccillo adquiriu convivendo de perto com as empresas da família Matarazzo. No entanto, além dos recursos econômicos familiares, o sobrenome Matarazzo lhe garantiu suporte político e financeiro (crédito): “mercado não nos faltava, e as *posses da minha família* mais o crédito que sempre tivemos impediam que fossemos afetados pelas crises socioeconômicas que

abalavam o país” (DURAND, 1989: 130. *Grifo nosso*). Com isso, nos anos 1940 Ciccillo Matarazzo já estava estabelecido como um empresário de sucesso do campo econômico, entretanto, no lugar de se manter restrito a este espaço, ele seguiu uma trajetória distinta, mobilizando os recursos e a posição social que alcançou economicamente para investir em outro campo de produção, o campo artístico. Esta estratégia por mais desinteressada que possa parecer - ou que de fato tenha sido na consciência de Ciccillo Matarazzo - resultou em outro tipo de lucro, em uma qualidade de capital que não pode ser comprado apenas com dinheiro, mas que é essencial para assegurar a circulação e o pertencimento legítimo às classes dominantes.

Nessa nova empreitada Ciccillo Matarazzo teve uma parceria que foi determinante: Yolanda Penteado. Ao contrário dele, Yolanda Penteado não poderia ser considerada um “novo rico”; pertencia à tradicional elite agrária que há gerações ocupava a posição de classe dominante nacional. Nascida em 1903 em uma família de cafeicultores de São Paulo, Yolanda Penteado foi criada com muito capital econômico, mas também em meio aos códigos distintivos que definem a cultura legitimada das classes dominantes. Sua tia Olívia Guedes Penteado foi uma das incentivadoras da Semana de 22, era uma das principais colecionadoras do país e amiga dos artistas modernos brasileiros. Mesmo depois da queda da bolsa em 1929, quando a elite cafeeira sofre descensão econômica, Olívia Penteado promovia Salões de arte na sua casa, os quais eram frequentados com assiduidade por sua sobrinha. Através desses eventos sociais, Yolanda Penteado desde muito jovem esteve em contato com grandes nomes da arte, mas também com agentes da política nacional como, por exemplo, o senador José de Freitas Valle de quem sua tia era amiga. Assim, poderíamos afirmar que Yolanda Penteado possuía um sistema de percepções e apreciações, *i.e.*, um *gosto* cultivado desde sua origem nos padrões estabelecidos pela cultura dominante. Ademais, por causa da sua trajetória pessoal - das instituições de ensino pelas quais passou, dos eventos sociais que participou, das inúmeras viagens desde menina primeiro para a Europa e depois para os EUA -, Yolanda trazia consigo relações pessoais - muitas vezes de intimidade e afeto - com agentes políticos, econômicos e artísticos tanto nacionais quanto internacionais.

Segundo narra Bivar (2001), Yolanda Penteado conhece Ciccillo Matarazzo quando ele vai até sua fazenda, a Emphyreo, avaliar um possível investimento para a criação que ela desenvolvia de bicho-da-seda. O negócio não se

concretiza, porém dali surge outro tipo de parceria⁴⁷⁴. O casamento desses dois agentes, os quais representam cada qual um estrato da classe dominante no Brasil vinculado a um setor produtivo, é representativo do modo como os grupos economicamente dominantes se mantêm no poder. Sendo assim, é preciso que consideremos a aliança matrimonial entre Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo como um exemplo da estratégia de reprodução social comumente praticada pelas classes dominantes quando há mudanças econômicas significativas⁴⁷⁵, isto é, ao ponto de colocar em risco a manutenção da posição dos grupos ortodoxos. Com isso, não estamos afirmando que Yolanda permitiu a entrada de Ciccillo na elite paulistana; o dinheiro já fez isso pela família Matarazzo muitos anos antes desse casamento. O que se modifica com o matrimônio é o modo pelo qual Ciccillo circula nos espaços tradicionais da elite paulista⁴⁷⁶ e o capital social que ele passa a ter⁴⁷⁷. Por isso, o matrimônio foi um dos elementos da trajetória de Ciccillo Matarazzo que contribuiu para que ele realizasse seus investimentos no campo artístico. Ademais, destacando a relação com Yolanda Penteado, percebemos que mais que o capital econômico - ainda que este não seja dispensável - foram as relações sociais que Ciccillo Matarazzo era capaz de mobilizar que tornaram possíveis seus projetos.

Cumpra também notar que tais projetos são tratados no plural, isto é, a Bienal não foi o único investimento do mecenas; além de fundar o MAM-SP (1949)

⁴⁷⁴ As informações a respeito de como Ciccillo e Yolanda se conheceram não são consensuais. A história que possui maior repercussão afirma que eles se encontram quando Ciccillo visita a fazenda de Yolanda para ajudá-la na produção do bicho-da-seda. Bivar, contudo, afirma que antes de conhecer Ciccillo, Yolanda manteve negócios com as Indústrias Matarazzo através de Francisco Matarazzo Filho, o Conde Chiquinho. Sua fazenda, Emyreio, comprava o casulo do bicho da seda das Indústrias Matarazzo, produzia o fio e o vendia para as próprias Indústrias Matarazzo que, por sua vez, transformava o fio em tecido que era exportado para a Europa e os EUA. Na sua biografia, Yolanda conta que o encontro com Ciccillo ocorre em 1946, em um jantar na casa da irmã de Ciccillo, Mariângela Matarazzo. Bivar, parafraseando Yolanda, conta que “aconteceu entre os dois um *coup-de-foudre* mais de intelecto que de amor propriamente dito. Um viu no outro a possibilidade de unidos, avançarem em suas carreiras. Foi como se olhando um no olho do outro enxergassem longe, para além do infinito” (BIVAR, 2004: 199). Em 1947 eles se casam, segundo Bivar (BIVAR, 2004: 197), no México e, segundo Rita Oliveira, em Roma. Parece-nos que como Yolanda era divorciada de Jaime Nogueira da Silva Telles ela não poderia se casar no Brasil, por isso, burocraticamente o casamento foi oficializado no México. Ela e Ciccillo, porém, receberam a notícia de que a união havia sido aprovada quando estavam em Roma.

⁴⁷⁵ Este caso está em consonância com a tese de Maria Helena Bueno Trigo (2011) que afirma que são as mulheres que tendem a realizar o casamento exogâmico.

⁴⁷⁶ Como *habitué*, isto é, como parte legítima e integrada dela.

⁴⁷⁷ Para os empreendimentos artísticos de Ciccillo Matarazzo duas relações pessoais de Yolanda foram determinantes: com Nelson Rockefeller e com Getúlio Vargas: “o Nelson Rockefeller tinha o maior respeito por ela e os dois tinham uma amizade intensa; ele foi ao Emyreio, e a recebia em casa quando ela ia a Nova York; assim como com Getúlio, ela era muito amiga dele e da família” (BIVAR, 2004: 166).

e, a partir do museu, a Bienal de São Paulo (1951), Ciccillo Matarazzo também esteve à frente da Cinemateca Brasileira (1946), do Teatro Brasileiro de Comédia (1948) e da Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949). Mesmo do ponto de vista do MAM-SP e (depois) da Fundação Bienal, a Bienal de São Paulo pode ter sido a exposição de maior impacto produzida por essas instituições, no entanto não foi a única. Como Presidente dessas instituições Ciccillo Matarazzo realizou exposições periódicas de diversas naturezas: literária, cinematográfica, arquitetônica, até mesmo, joias, cerâmica e ciências foram produzidas nos primeiros trinta anos da Bienal. Devido a esse caráter difuso, algumas das análises da trajetória de Ciccillo Matarazzo consideram que todo o esforço que ele dedicou à Bienal - desde tempo de trabalho, passando por recursos econômicos, doação de obras, estratégias jurídicas etc. - não tinha como princípio o desinteresse e a denegação, mas sim um cálculo estratégico. Paulo Almeida (1961) sugere que o estímulo do mecenas estaria relacionado ao prestígio social que ele almejava adquirir, pois, sem os investimentos na área da cultura Ciccillo seria apenas mais um dentre tantos Matarazzos. Durand (1989), tem interpretação similar, mas trata os investimentos de Ciccillo Matarazzo de um ponto de vista menos individual: comenta que o Conde Matarazzo almejava para a família um futuro na política e na cultura, espaços onde ele não havia triunfado. Corroborando estes argumentos o fato de que, depois de investir no campo artístico, Ciccillo mobilizou sua imagem de empresário das artes⁴⁷⁸ como estratégia de legitimação para sua candidatura à prefeitura de Ubatuba; o objetivo era demonstrar que ele era não apenas um bom administrador de empresas, mas que, uma vez que traduziu essa qualidade para os empreendimentos artísticos, poderia converter-se em um bom administrador de cidades. Porém, neste caso, ele não logrou sucesso; apesar de ser eleito, sua administração foi considerada ruim, sobretudo porque diante de tantos compromissos ele nunca estava presente na cidade. Entretanto, apesar de o campo da política não ter sido aquele no qual Ciccillo obteve maior prestígio, ele manteve com o Estado e com seus agentes uma relação bastante próxima. A Bienal é uma espécie de amostra da qualidade e da quantidade dessas relações, pois foi através

⁴⁷⁸ Segundo Ciccillo ele é “um administrador das artes. Quando me canso do trabalho na fábrica vou ajudar os artistas e intelectuais: transformar-me no administrador que eles exigem”. Esta declaração apresenta ainda outro elemento relevante sobre a posição de Ciccillo frente aos projetos culturais que ele lidera: sua posição clara e confortável de empresário. Em muitos momentos ele afirma que nem mesmo entende de arte, mas que é um empresário das artes, que empresta de bom grado sua competência do campo econômico para fazer com que a arte - espaço que aparece para ele como desorganizado e carente de liderança - consiga se manter.

delas que Ciccillo Matarazzo conseguiu vantagens jurídicas e materiais para sustentar a exposição.

Ainda em termos de consagração nos espaços de poder, em 1963, Ciccillo Matarazzo alcança o mais alto grau de titulação em outro espaço de produção que não havia sido conjecturado pelo Conde Matarazzo, o campo acadêmico. Com o fim do casamento entre Yolanda Penteado e Ciccillo Matarazzo e a separação entre o MAM-SP e a Bienal, o mecenas doa o acervo do MAM-SP e as obras da coleção do casal, para a Universidade de São Paulo, a fim de que esta crie um museu próprio. Devido a vultosa doação que assegurou à USP condições para criar o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), Ciccillo é homenageado com o título de Doutor Honoris Causa.

Entretanto, o prestígio de Ciccillo Matarazzo não seguiu apenas trajetória ascendente e os seus últimos vinte anos como Presidente da Bienal de São Paulo não foram apenas lucrativos simbolicamente, chegando até mesmo a produzir o efeito contrário daquele que almejava o mecenas. A principal razão para o desprestígio do mecenas deve-se a proximidade e a não oposição que manteve entre a Bienal e o Governo Militar, além da constante refração às demandas que os profissionais da arte faziam à Bienal. A tensão foi de tal ordem que Ciccillo foi acusado de monopolizar a Bienal, de utilizar dinheiro público para se promover e de não ter interesses artísticos. O conflito chegou ao ápice nos anos 1970, depois do Boicote à Bienal, quando a presença de Ciccillo Matarazzo no cargo de Presidente da Bienal tornou-se uma incógnita. Ele se demite mais de uma vez⁴⁷⁹ até que, em 1975 deixa definitivamente o posto.

Em 16 de abril de 1977 Ciccillo Matarazzo faleceu deixando um legado significativo para a arte brasileira, porém, devido à maneira como ele conduziu a Bienal nos seus últimos anos de vida, o campo da arte se silenciou diante da sua morte. Apenas o MAC-USP fez uma pequena homenagem, mas na Bienal, na 14^a edição (1977), surpreendentemente, não foi vista manifestação alguma. Apesar disso, passados alguns anos e, principalmente, terminada a Ditadura Militar, o lugar de

⁴⁷⁹ Na primeira vez, em outubro de 1974, Ciccillo nomeia seu sobrinho, Ermelino Matarazzo, como vice-presidente. Porém, com o afastamento de Ciccillo, o Prefeito Miguel Colasuonno revoga o acordo da Fundação com a Prefeitura alegando desconfiança com relação a deslizes financeiros e administrativos da Bienal. A prefeitura anuncia que só irá liberar a verba (Cr\$ 1.500.000,00) depois que a Fundação apresentasse suas contas. Para manter o repasse, apostando no seu capital político acumulado, Ciccillo retorna ao cargo até que o valor seja transferido para a Fundação; em maio de 1975, anuncia sua saída novamente e Oscar Landmann é nomeado Presidente.

Ciccillo Matarazzo na Fundação Bienal foi ressignificado; atualmente ele é constantemente lembrado e homenageado: tem seu nome marcado no prédio da Bienal, que foi rebatizado de Pavilhão Ciccillo Matarazzo, e no cargo de Presidente Perpétuo da Fundação Bienal.

Anexo 6. Tabela de Bienais por país

Tabela: nº de Bienais por país

País	Nº de Bienais
Estados Unidos	25
China	13
Reino Unido	12
Alemanha	12
Japão	12
Canadá	8
França	7
Itália	7
Noruega	7
Coréia do Sul	7
Brasil	7
Austrália	6
Finlândia	5
Rússia	4
Romênia	4
Polônia	4
Turquia	4
Suécia	4
Taiwan	4
Letônia	3
Áustria	3
Dinamarca	3
Índia	3
Colômbia	3
Portugal	3
Paquistão	3
Bélgica	3
Grécia	2
Tailândia	2
São Tomé e Príncipe	2

Nova Zelândia	2
Palestina	2
Ucrânia	2
Mongólia	2
Egito	2
Marrocos	2
Eslovênia	2
Nigéria	2
Uganda	2
Lituânia	2
Indonésia	2
Argentina	2
Irlanda	2
Bangladesh	2
Filipinas	1
Albânia	1
Geórgia	1
Estônia	1
Camarões	1
África do Sul	1
Holanda	1
Singapura	1
Bolívia	1
Emirados Árabes	1
Porto Rico	1
Vietnã	1
República Checa	1
Espanha	1
Islândia	1
Sérvia	1
Uruguai	1
Nicarágua	1
Argélia	1

Equador	1
Líbano	1
Congo	1
Angola	1
Chipre	1
Malásia	1
Nepal	1
Israel	1
Jamaica	1
Cuba	1
Haiti	1
México	1
Chechênia	1
Tanzânia	1
Senegal	1
Bósnia e Herzegovina	1
Sri Lanka	1
Bermuda	1
Costa Rica	1
Benin	1
Mali	1
Andorra	1
Suíça	1
Antarctica	1
Mediterrâneo	1
América Central	1
Europa	1

* Fonte: Biennial Foundation (<https://www.biennialfoundation.org/network/biennial-map/> ; Acesso: 01/09/2019)

As quatro últimas bienais – Manifesta (1996), Biennial of Young Artists from Europe and the Mediterranean (2001), Central American Isthmus Biennial (2002) e Antarctic Biennale (2017) - que designam regiões geográficas e não países.