

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, COMUNICAÇÃO, LETRAS E ARTES
ARTE: HISTÓRIA, CRÍTICA E CURADORIA

Rafaela Jacob Soares

A Bienal de São Paulo como exercício de poder

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

São Paulo

2021



Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Rafaela Jacob Soares

A Bienal de São Paulo como exercício de poder

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Arte: História, Crítica e Curadoria, sob a orientação do Prof. Dr. Cauê Alves.

São Paulo

2021

Rafaela Jacob Soares

A Bienal de São Paulo como exercício de poder

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de BACHAREL em Arte: História, Crítica e Curadoria.

BANCA EXAMINADORA

Profº Dr. Cauê Alves – PUC-SP

Profº Dr. Alvaro Hashizume Allegrette – PUC-SP

Profº Dr. Miguel Wady Chaia – PUC-SP

AGRADECIMENTOS

Eu agradeço e dedico este TCC as duas mulheres mais importantes da minha vida, minha mãe, Fátima e minha avó, Benedita. Sem o apoio de vocês eu nunca teria chegado até aqui, vocês são fonte de inspiração e de coragem.

Gostaria de agradecer a minha psicóloga que me acompanhou em todo esse processo, obrigada Dra Eloísa por todos os conselhos, as ideias e o apoio ao longo deste ano.

As amigas que me acompanharam desde as primeiras ideias e ouviram os longos áudios e chamadas sobre arte e Bienal. Jessica, Vitória, Camila e Jaqueline vocês fizeram toda a diferença nesse processo. Amo muito vocês!

Um agradecimento especial a Stephanie que esteve presente o tempo todo, discutindo ideias, solucionando problemas e adversidades, lendo e relendo, obrigada, amiga, por tudo.

À Lígia, minha namorada, que desde o início do ano me ouve falar sobre TCC e percorreu esse caminho comigo, me apoiando de todas as formas e me incentivando a escrever. Amo você!

Um agradecimento especial à professora Sônia Regis (*in memoriam*), a qual me inspirou a continuar no curso. Obrigada por todas as conversas, os conselhos e por me fazer compreender como os conhecimentos se conectam e as Relações Internacionais seriam úteis estudando Arte.

Ao meu orientador, Cauê Alves, que me orientou com paciência e me deu liberdade durante o período do planejamento e da escrita. Obrigada pelo apoio e pelas discussões.

*São Paulo me leva
Hoje eu vou festejar contigo
Nesse palco definitivo
Quando o mecenas sonhador
Criou um pólo cultural
E a visão do modernismo reluziu
A arte projetou nosso Brasil
Olhando o futuro
Novos tempos, transformação
Era a cidade
Num momento de ebulição.*

(Samba-enredo Nenê da Vila Matilde, 2004.)

RESUMO

A Bienal de São Paulo enquanto evento renomado no circuito de arte internacional concentra em si uma série de forças e influências que a configuram desde o seu início. O seguinte trabalho possui o intuito de compreender como a sua premissa de internacionalização da arte contribui para um jogo de interesses que abrange diversos atores de dentro e fora do circuito artístico. Analisa-se a história em conjunto com a contemporaneidade, com foco na mais recente edição finalizada, Afinidades Afetivas (2018) perpassando o papel da Fundação Bienal de São Paulo e as demais associações que tornam possível este evento, cada qual com a sua agenda dentro do contexto no qual uma Bienal é realizada.

Palavras-chaves: bienal; poder; internacionalização; arte; cultura.

ABSTRACT

Bienal de São Paulo as a renowned event on the international art circuit concentrates in itself a series of forces and influences that have shaped it since its creation. The following work aims to understand how its premise of internationalization of art contributes to a game of interests that encompasses different actors from within and outside the artistic circuit. It analyzes history together with contemporaneity, with a focus on the most recent finalized edition, *Affective Affinities* (2018) passing through the role of the Bienal de São Paulo Foundation and the other associations that make this event possible, each with its own agenda within the context in which a Bienal is held.

Keywords: bienal; power; internationalization; art; culture.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 1: As relações entre Arte e Poder	11
1.1 As concepções de poder	11
1.2 São Paulo e sua Bienal	16
1.3 O Pavilhão da Bienal	27
1.4 A Fundação Bienal de São Paulo	31
CAPÍTULO 2: a 33ª Bienal de São Paulo	34
2.1 Exposições Coletivas e Projetos Individuais	37
CAPÍTULO 3: O sistema de influências e projeções	62
3.1 O poder financeiro: patrocínios	67
3.2 O público geral	75
3.3 Conexão com 2021	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82

INTRODUÇÃO

A Bienal de Arte de São Paulo é um dos maiores eventos culturais da América Latina e ocupa um espaço de renome no circuito internacional das artes, esta posição resulta de uma história que vem sendo construída ao longo de 70 anos desde a sua primeira edição em 1951 até os dias atuais. Um evento que permaneceu existindo sob tantos contextos políticos e sociais diversos pelos quais o Brasil passou demonstra que tem em si uma potência não apenas de sobrevivência, mas também de influência para corresponder a diferentes tipos de interesses.

Sabe-se que existem no mundo diversas concepções de poderes e como estes são aplicados para favorecer alguns em detrimento de outros, ou seja, poderes sempre são coercitivos, o que muda é o formato da coerção. É neste sentido que se torna interessante analisar um evento artístico incluindo proposições de poderes que são mais comumente associadas a esfera das Relações Internacionais e Ciências Políticas. Esta confluência de teorias busca romper com a subdivisão de conhecimento que estratifica os saberes em áreas predefinidas. Ainda que em um primeiro momento o campo teórico aparente um desvio do objeto de análise, os caminhos se cruzam para constituir uma visão panorâmica do tema.

Neste sentido, o questionamento que ganha aqui espaço de discussão é: se a Bienal pode ser vista como um exercício de poder, ela é utilizada por quem e a favor de quê? Para isso, é necessário diferenciar os exercícios de poderes e suas ferramentas e identificar em quais momentos tal uso pode ser notado ao longo de sua história. Não se propõe fazer aqui uma historiografia da Bienal, mas sim apontar ocasiões chaves quando a tomada de decisão demonstrou como um evento artístico atingia outras esferas para além da cultura.

Compreender a sua gênese e os rumos que tomou para chegar até a atualidade infere perceber a Bienal como uma intervenção brasileira no circuito internacional, angariando para o país um destaque que se relaciona às concepções de poder brando e simbólico. A internacionalidade almejada e proposta pelo evento atinge o campo da diplomacia cultural, o que demonstra como o Brasil se relaciona com outros países e qual o seu destaque no circuito internacional. A projeção não é apenas do Estado, mas também da cidade, e o local onde uma Bienal se encontra é determinante tanto para o seu sucesso quanto para a própria cidade se posicionar enquanto centro de referência em cultura e, conseqüentemente, poder.

Este trabalho vem sendo desenvolvido no decorrer do ano de 2021 e a relação de espaço/tempo é importante para a compreensão do contexto político, econômico e cultural ao

qual cada Bienal estava inserida. É impossível a existência de Bienais em condições semelhantes quando os eventos nacionais e internacionais rapidamente alteram o panorama no qual a cidade de São Paulo está inserida, bem como o que se pretende abordar e provocar com cada edição. Por este motivo, a análise aprofundada será focada no presente, tomando como objeto a última edição finalizada: a 33ª Bienal Internacional de São Paulo, a qual teve como tema *Afinidades Afetivas* e curadoria geral de Gabriel Pérez-Barreiro. Deste modo, a edição foi selecionada a fim de trabalhar com a mais recente e, assim, analisar a contemporaneidade das questões levantadas sobre a instituição.

O que se propõe ao analisar a 33ª edição é a sua relação com as definições de poderes que estiveram presentes ao longo da história da Bienal e como aparecem aqui relacionadas ao contexto histórico pelo qual o Brasil passava no ano de 2018. As escolhas feitas pela Fundação e pelos curadores selecionados demonstram preocupações e respostas a como as questões de poder se deram e como a arte ali exposta se posiciona frente a elas.

Dentro desta chave de voltar-se para os últimos anos e para o presente, seria falho não traçar um diálogo com a edição aberta no segundo semestre de 2021. Correlacionar *Afinidades Afetivas* com a 34ª edição, *faz escuro mas eu canto*, se torna um exercício promissor para entender os rumos e as passagens de uma edição para a subsequente em diálogos construtivos do que a Bienal representa na atualidade.

Muito já foi tratado sobre as Bienais internacionais de arte, por isso o foco é no presente, em como as questões levantadas apareceram nos últimos anos e como foram trabalhadas demonstrando que a Bienal de São Paulo não é apenas um evento para simplesmente expor o que há de novo na arte de diversos países, vai muito além e é muito mais poderosa do que aparenta, se configurando como um dos exemplos de arte enquanto exercício de poder dentre tantos outros que existem no mundo todo.

CAPÍTULO 1: As relações entre Arte e Poder

Ao estudar os impactos da arte nas diversas relações humanas é possível perceber que há na arte um poder artístico que perpassa diversos territórios, tais como o campo da percepção sociológica e identitária, os interesses comerciais e as atividades criativas como forma de transgressão do sistema. Neste sentido, a arte agrega em si um poder de transformação e de influência que tende a ser mais abstrato do que visível, já que se manifesta por meio de uma lógica subjetiva.

Para aprofundar as concepções de poder que estão relacionadas a arte no século XXI é necessário uma abordagem do sistema como um todo, já que as mudanças propiciadas pelas revoluções dos transportes, das comunicações e da tecnologia vêm a cada dia mais estreitando a dimensão temporal-geográfica, o que faz com que um evento de arte que ocorra em uma cidade como São Paulo possa ser difundido globalmente e acarretar em um maior poder de influência, tanto do que este legitima enquanto arte, quanto do que representa enquanto identidade do país frente ao circuito internacional. Sendo assim, este capítulo inicia-se com uma visão panorâmica do poder de Estado para compreender os poderes subjetivos da arte e cultura, identificando como eles se fazem presente na instituição aqui analisada: a Bienal de Arte de São Paulo.

1.1 As concepções de poder

Quando se examina o sistema internacional é possível perceber a proximidade em relação ao cotidiano das relações entre os indivíduos e a sociedade, visto que cada um é uma unidade autônoma para tomar suas próprias decisões e portar-se da forma que considera a mais adequada em suas interações com os demais indivíduos. A construção antropológica só se dá pela socialização com os demais, numa espécie de interação construtiva, por meio da qual se olha para o outro e se identifica similaridades e diferenças, tal reflexão pode levar a um ato destrutivo, ao afastamento ou a aproximação. O sistema internacional atua sob a mesma lógica, isso se dá pois os Estados, enquanto unidade territoriais e singulares, se defrontam com diversas outras formações constitutivas dos mesmos poderes soberanos sobre sua organização político-territorial, o que resulta deste confronto pode ser algo positivo para ambos ou uma oposição mútua.

Tal qual com os indivíduos, identificar-se ou não com o outro não anula a necessidade de convivência com os demais, a alteridade é essencial para construir a personalidade do indivíduo bem como a identidade nacional de cada Estado. É apenas no olhar para o outro que é possível identificar características singulares de si próprio.

As variantes que surgem a partir de tais interações advém de um histórico de formação da identidade nacional, pensando em como ela foi construída, seja seguindo um modelo autônomo como nos Estados europeus ou de forma imposta como nos Estados definidos a partir da colonização. Este histórico já agrega uma série de assimetrias entre os países e uma diferença no poder de influência de cada um deles dentro do sistema internacional no qual todos estão inseridos.

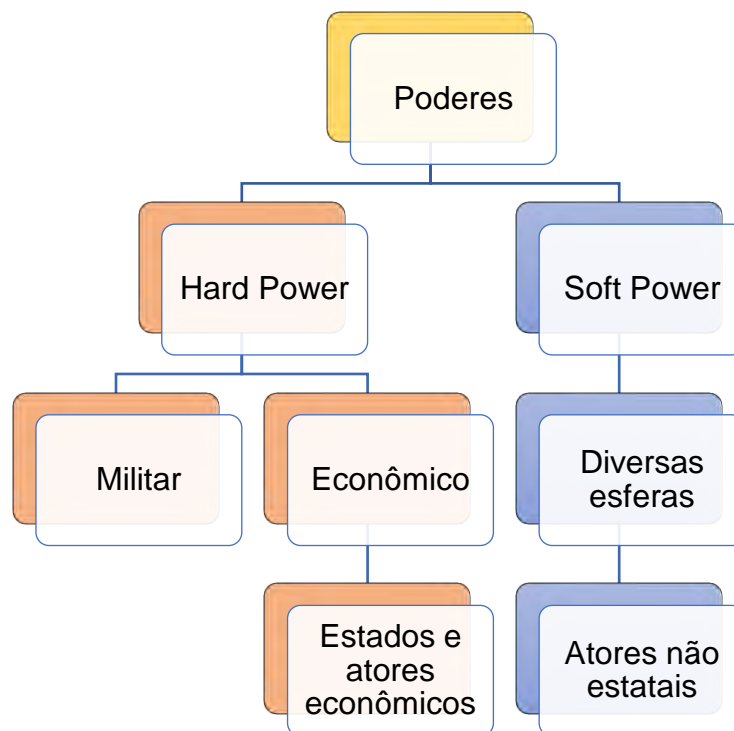
Sendo assim, o poder não é apenas para ter, é para ser usado. E, no sistema internacional, é visível três tipos de poderes: o econômico, o militar e o diplomático. Dentro de um sistema capitalista, quanto mais forte for a economia de um Estado, maior é a influência de sua moeda no exterior e, conseqüentemente, o seu poder de ação. Em conjunto com este, o poder militar se manifesta por meio do mesmo olhar que identifica o outro enquanto diferente, levando aos conflitos de interesses e, de forma mais agressiva, às reações bélicas e às guerras.

Ao analisar a configuração dos Estados após o atentado ao World Trade Center em 2001, o teórico estadunidense Joseph Nye se detém sobre as relações de poderes entre atores estatais e não estatais e desenvolve a teoria da Interdependência Complexa. Nesta perspectiva, as interrelações entre os atores fora de seu território compreendem uma troca de poderes que parte do interesse de cada um.

Segundo Nye, há duas classificações de poderes: o *hard power* e o *soft power*. O primeiro, compreende o poder econômico e o militar. São os poderes mais diretos e perceptíveis, visto que são mais fáceis de medir. O poder militar está em todas as ações bélicas dos Estados, porém, não apenas quando este encontra-se em uma guerra, mas também quando impõe intervenções, ameaças e utiliza-se do medo para subjugar um outro ator. No Brasil, o poder militar está mais associado às ações internas, como o abuso de poder e as terríveis ações durante as ditaduras militares. Já o poder econômico, o qual também é mensurável, depende da capacidade de administrá-lo enquanto instrumento de influência, sendo assim, ele pode ser utilizado como sanções, embargos, suspensão de subsídios, parcerias e investimentos.

É necessária esta breve exposição do *hard power* para diferenciá-lo do que é um dos principais elementos teóricos desta pesquisa: o *soft power*.

O que pode ser traduzido como poder brando tem a diplomacia como seu elemento fundamental. Para Nye, o *soft power* é construído a partir da sedução, atraindo o outro para que ele aja de acordo com os seus interesses. Como enfatiza Nye, “*se eu conseguir levá-lo a querer fazer o que eu quero, não precisarei obrigá-lo a fazer o que ele não quer.*” (NYE, p.37) Diferente dos outros dois, este instrumento é mais difícil de ser visto e medido, pois engloba aspectos ideológicos, culturais e sociais. Enquanto o *hard power* fica restrito ao governo federal e a uma minoria de atores econômicos, o *soft power* pode ser exercido por atores estatais e não-estatais, já que a sua atuação é mais subjetiva e indireta.



As duas formas de poderes se complementam, no entanto o *soft power* é o mais importante entre os três, visto que, como discutido anteriormente, ao se deparar com o outro pode ocorrer uma compreensão mútua ou o desejo pela destruição, isso depende de cada um e de suas ideologias. No entanto, no sistema internacional, um Estado pode até ter vontade de agir sobre esse extinto de destruição, mas atacar o outro raramente é a melhor opção já que a co-dependência em um mundo globalizado faz com que o outro possa ser um parceiro econômico importante, desta forma, ainda que os desfiles militares promovam uma imagem de poder supremo, o militarismo é o mais fraco. Quando ocorre, tende a ser utilizado dentro de seu próprio país para impedir levantes e revoltas ou atua de forma a levar as disputas bélicas para territórios estrangeiros e míseros, nos quais a cidadania do outro tem um valor menor.

As ferramentas econômicas são uma opção mais viável de coerção, que não mobilizam exércitos e recursos físicos, mas que tem impactos gigantes em quem sofre as ações, como por exemplo as sanções econômicas impostas pelos Estados Unidos contra Cuba que perduram até os dias atuais.

O *soft power* surge então como a alternativa mais influente por ser discreta e abranger uma grande esfera de interesses, sendo alguns dos campos de atuação: a língua, o esporte, as religiões, a arte e a cultura. Quando um ator consegue se fortalecer dentro de uma dessas áreas, ele consegue influenciar os demais de uma forma atrativa e não coercitiva, o que torna o recurso o mais valioso entre os três quando bem executado. Dentro deste campo, a cultura ocupa um espaço de maior relevância do que lhe é atribuído, pois configura em toda uma esfera de linguagens e signos que podem ser utilizados para elevar o poder de influência de um ator.

Na década de 1980, o sociólogo francês Pierre Bourdieu já abordava uma concepção de poder invisível, o qual seria capaz de mobilizar a partir de variáveis como a arte, a religião e a ciência. “O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica: o sentido imediato do mundo” (BOURDIEU, p.09) Este poder opera pelos sistemas simbólico de comunicação que são responsáveis por produções simbólicas, as quais funcionam como instrumentos de dominação. O poder simbólico é uma forma transformada, irreconhecível e legitimada de outras formas de poder, que se manifestam em uma relação de reconhecimento e ignorância entre aqueles que detém os poderes e aqueles que estão sujeitos a ele, os quais muitas vezes nem mesmo o reconhecem. Para Bourdieu, é um poder quase mágico que permite obter o equivalente a aquilo que é obtido pela força, sem aparente dispêndio de energia.

A cultura e a arte então são formas de expressão do poder simbólico, pois “o poder artístico é, assim, o triplo poder de representar, transcender e agir sobre os imaginários e a sociedade com que as obras atravessam as histórias culturais de patrimônios e pedagogias, idolatrias da arte e iconoclasmos, convenções e subversões. (CONDE, p.02)

Ler e interpretar a realidade por meio da perspectiva de Bourdieu requer adentrar em seu complexo universo do simbólico. Para o sociólogo francês, os conglomerados humanos se relacionam, tal como em Marx, por meio de disputas de poder (luta de classes). Mas o poder, aqui, diferentemente das concepções usuais pelas quais costuma-se compreendê-lo, isto é, um poder tirano, está dinamizado por um jogo político simbólico, onde os bens materiais são

compreendidos como apenas um dos aspectos que configuram a dominação de determinada classe em detrimento de outra.

Neste sentido, o autor traz luz a outras maneiras pelas quais a opressão se exerce para além do capital em seu sentido estrito. Deste, deriva-se um de seus conceitos mais importantes para a sociologia e demais ciências humanas: *o capital cultural*.

Entende-se, por capital cultural, justamente esta dimensão simbólica, que se sobrepõe à dimensão material e concreta do acúmulo, como proposto por Marx:

É enquanto instrumentos estruturados estruturantes de comunicação e de conhecimento que os <<sistemas simbólicos>> cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica) dando o reforço de sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a <<domesticação dos dominados>>. (BOURDIEU, *O Poder Simbólico*, P.11).

Para Bourdieu, o cerne da desigualdade gerada pelo capital cultural está na instituição Escola. Ali, segundo o autor, são definidos os saberes necessários para a apreensão do universo excludente produzido pelos dominantes:

O que é raro não são os objetos, mas a propensão em consumi-los, ou seja, “necessidade cultural” que, diferentemente das ‘necessidades básicas’, é produto da educação: daí segue-se que as desigualdades diante das obras de cultura não passam de um aspecto das desigualdades diante da Escola que cria a “necessidade cultural” e, ao mesmo tempo, oferece os meios para satisfazê-la. (Bourdieu, *O Amor Pela Arte*, p.69).

Para o presente trabalho, no entanto, os conceitos de Bourdieu se inserem principalmente sob o aspecto de uma instituição de arte e o seu jogo de poder, sendo assim, traçar este diálogo entre o poder simbólico e a dimensão do poder brando dos atores é ampliar a visão, considerando-se as singularidades de cada, para uma análise mais abrangente de como uma instituição de arte se relaciona neste meio e como estes poderes não se limitam apenas ao campo do Estado e da economia.

A diplomacia é um dos instrumentos de *soft power* para se chegar a um acordo impedindo ou cessando o uso de forças bélicas. Esta abordagem parte de uma barganha para que as partes cheguem a uma resolução por meio do diálogo, entretanto, raramente entram na negociação como iguais em poder. Já a diplomacia cultural vai além para trazer para o campo destas discussões o sistema simbólico de um Estado e como influenciar os outros atores por meio do que tem de mais forte e estruturado na área cultural e artística.

Quando se trata de diplomacia, automaticamente há uma associação com o governo federal pois parte-se da visão tradicional que perdurou por muitos anos, entretanto com as mudanças ocorridas no cenário internacional propiciadas pela intensificação da globalização surgiram novas necessidades que modificaram esta perspectiva. Os atores não estatais passaram a demandar uma crescente participação nas questões de natureza externa e um destes agentes foram os governos subnacionais. As unidades federativas passaram a utilizar-se dos seus poderes econômicos e culturais para inserir-se nas negociações, legitimando os princípios de horizontalidade e descentralização.

Na década de 1990, o acadêmico Panayotis Soldatos definiu conceitualmente tal atuação dos governos subnacionais como paradiplomacia, a qual abarca todas as atividades que visam angariar o desenvolvimento local a partir de uma cooperação internacional. É notável o quanto esta autonomia permite aos estados que se posicionem ativamente para defender suas estratégias e ambições, sem depender estritamente do governo federal. No entanto, a paradiplomacia enquanto um instrumento de *soft power* exige que já haja um grande poder por quem pleiteia essa ferramenta, sendo assim, no Brasil, tende-se a concentrar nas capitais dos estados, sendo São Paulo a maior e mais organizada cidade com possibilidade de atuação autônoma no sistema internacional.

1.2 São Paulo e sua Bienal

São Paulo é a segunda maior metrópole da América Latina e tem um lugar de prestígio no circuito internacional da arte, posição esta que foi conquistada a partir da valorização dos artistas e experimentações e do desenvolvimento do setor artístico institucional.

A cidade que surge ao redor de um povoado indígena e posterior estabelecimento dos jesuítas no século XVI, só adquire as conotações urbanas no início do século XIX a partir da agricultura cafeeira no interior paulista e sua conseqüente agregação dos recursos econômicos na capital, que então se desenvolvia para abrigar a industrialização que chegava aos seus domínios. As migrações, tanto de outros estados nacionais quanto de outros países trouxe consigo uma imensidade de crenças, tradições e modos de vida que se confluíram para tornar São Paulo uma cidade múltipla e diversa.

No âmbito cultural, a Semana de Arte Moderna foi um marco na história paulistana ao reunir as vanguardas que, assim como traziam em si o clamor pela ruptura ao academicismo,

também faziam São Paulo despontar como uma cidade que acompanhava as mudanças que ocorriam no centro artístico ocidental, a Europa. Desde este momento já havia o intuito de transformar São Paulo em uma cidade onde as artes ganhavam um espaço de relevância, ainda que esta visão estivesse ligada à elite e fosse voltada para poucos. Como diz o crítico Mario Pedrosa, para ser modernista, era preciso ser aristocrata “como a gente”. Isto não significa que a arte estivesse presente para além dos teatros de São Paulo, pois paralelamente à essa elite, havia artistas produzindo obras que ganhariam destaque apenas anos mais tarde no segundo evento mais marcante da capital no século XX.

No final da década de 1940 há em São Paulo a fundação de dois importantes museus: o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ambos são iniciativas de mecenas, o primeiro do jornalista e empresário Assis Chateaubriand e o segundo do industrial Ciccillo Matarazzo Sobrinho. Ambos enriqueceram muito e rapidamente em decorrência das transformações tecnológicas e industriais, porém não vinham de uma elite com títulos e antepassados da alta cultura, sendo assim, o investimento em arte lhes garantiu um poder intelectual, e novamente simbólico, que é muito próprio da arte para integrar-se ainda mais a esta elite paulista.

A história popular conta que havia uma disputa entre os dois mecenas para despontar como o patrono dos novos museus, porém existem pesquisas como a do sociólogo José Carlos Durand, que faz uma análise diferenciada da disputa, defendendo que a intenção das iniciativas de Matarazzo era ganhar destaque dentro de sua família, principalmente entre seus irmãos. Este prestígio que a arte promove é uma categoria antiga e que vem sendo registrada desde o Renascimento.

Para a organização do Museu de Arte Moderna de São Paulo, Matarazzo firmou uma parceria com o magnata Nelson Rockefeller, com o desejo de seguir os moldes do Museu de Arte Moderna de Nova York, ao mesmo tempo em que os Estados Unidos viam nesta aproximação uma forma de estender os seus “laços de amizade” e divulgar a sua cultura dentro de um projeto de expansão panamericanista. Ao firmar este tratado, percebe-se o uso do *soft power* pelos Estados Unidos enquanto ferramenta atrativa de auxílio no desenvolvimento do cenário artístico paulista, ao mesmo tempo em que coloca em voga os seus ideais e visão de mundo.

Sendo assim, São Paulo passa a importar modelos museais e estruturas já firmadas para levantar os seus museus. Dessa forma, além de Nova York, volta-se o olhar também para

Veneza, onde estava organizada a maior feira de arte do mundo sob o nome de Bienal e inspirada nas grandes Exposições Universais da Paris do final do século XIX. Para o pesquisador Francisco Alambert, o empresariado e a elite cultural examinam o que tem de bem-sucedido no exterior e aplica-se o modelo já pronto na iniciativa paulista:

De maneira análoga ao projeto de Veneza, desde a criação do MASP e do MAM, o projeto da elite cultural e de certos empresários paulistas era criar em São Paulo um pólo cultural fundado na ultramodernidade como referência até mesmo mundial, ao mesmo tempo que poderia contribuir para internacionalizar (ou “exportar”) a arte brasileira. E para isso, precisavam importar referências. De fato, é desse projeto que surge a Bienal. (ALAMBERT, 2004).

Estas ideias estavam em conjunto com o governo estadual que queria abandonar a ideia de isolamento da cidade provinciana e impulsionar a economia e o desenvolvimento de São Paulo, tendo como intuito uma cidade cosmopolita, olhando para o futuro e todas as novas tendências de arte e pensamentos que permeavam o circuito internacional.

Um ator de extrema importância para a Bienal foi Yolanda Penteadó, casada com Matarazzo, pois foi dela o papel de organizar e fazer os convites internacionais para que a primeira edição da mostra pudesse acontecer. Em decorrência de suas frequentes viagens ao exterior, planejou-se que Yolanda levaria um memorando a embaixadores e agentes culturais dos países pelos quais passasse convidando-os a enviar uma delegação para o evento. O casal entrou em contato com Getúlio Vargas, presidente da República em exercício no período, o qual telegrafou às embaixadas para que dessem todo o apoio à senhora Matarazzo.

Penteadó tornou-se uma espécie de embaixadora cultural do Brasil, ganhando uma carta de apresentação de Getúlio Vargas para auxiliar nas barganhas diplomáticas. Segundo Alambert, sua familiaridade com o meio artístico nacional e internacional permitiu esta desenvoltura que levou a atração de diversos contatos e foi essencial para organizar um evento de grande porte em tão curto espaço de tempo.

Em 20 de outubro de 1951 inaugura-se a primeira Bienal do Museu de Arte Moderna no pavilhão do Trianon, localizado na Avenida Paulista, com cerca de 1800 obras de vinte países. As delegações apresentavam o que havia de novo no cenário da arte em seus países, além de obras de artistas já consagrados.



© Peter Scheier - *Discurso de Francisco Matarazzo Sobrinho na abertura da 1ª Bienal. À frente, Yolanda Penteadó.*

Mesmo com os imprevistos e dificuldades técnicas, a primeira edição é considerada um sucesso e cumpre com os objetivos de colocar São Paulo no circuito internacional de arte, configurando-se como uma cidade ambiciosa e em crescimento, a qual passou a atrair as opiniões internacionais para os artistas brasileiros e para o potencial paulista. Não era o Brasil que carregava o nome da Bienal, mas sim São Paulo. Percebe-se aqui como a paradiplomacia exposta anteriormente já apresentava certas nuances durante a concepção e a realização da mostra.

Como resultado da primeira edição, tem-se o aumento do poder simbólico nacional frente a um sistema de arte internacional que era fechado, com poucos países detendo a principal massa de influência. Sendo assim, a Bienal dá o primeiro passo para adentrar neste circuito de forma eficaz, abrindo espaço para a segunda edição.

Para a Bienal de 1953, Penteadó e Matarazzo continuam as suas negociações e conseguem promover um evento ainda maior, com salas temáticas de artistas reconhecidos como Picasso, Van Gogh e Munch, além de um pavilhão para artistas nacionais e um para as delegações estrangeiras encomendados a Oscar Niemeyer para o Parque do Ibirapuera. O evento reuniu obras de 32 países e foi ainda maior do que o anterior, segundo Alambert “fora do país, a

segunda experiência da Bienal era comparada a sua precursora, a Bienal de Veneza.” (ALAMBERT, p.57)

A exposição voltava-se para a lógica do monumental, quando os números importavam mais do que as obras, logo o megaevento tornou-se um espetáculo para os paulistanos e todos os interessados nacionais e estrangeiros que a visitavam. Para a pesquisadora Maria Bonomia, a Bienal queria se tornar uma grife, uma marca distintiva das outras grandes exposições de arte.

Para isso ela deveria se fundamentar em três princípios básicos: um princípio voltado ao coletivo, à maior quantidade de público, de artistas, de participantes; apostar tudo no conceito de novidade e polêmica, o espontâneo da vanguarda; e centrar-se igualmente na ideia de multiplicidade e diversidade da arte contemporânea. Enfim, surgir como uma amostragem interativa mais do que um simples corredor para exibição artística. (BONOMI, p.32)



©acervo da Bienal. Público visita a Sala Especial dedicada ao artista holandês Piet Mondrian.

Durante a organização desta Bienal inicia-se uma preocupação com a escolha das delegações que serão convidadas frente ao bipolarismo do sistema internacional com o confronto ideológico e bélico dos Estados Unidos e URSS. Sendo assim, o evento propõe-se a articular delegações dos dois lados, convidando artistas de diversas nações, como Iugoslávia, Paraguai, Cuba, Egito, Indonésia, Noruega e assim trazia para São Paulo uma complexa rede de cultura contemporânea, sem se afastar do apoio dos Estados Unidos. Esse jogo só é possível porque a Bienal já detinha certo poder simbólico de ser um evento pelo qual os países queriam

estar presentes e que não precisava se posicionar e fechar-se completamente a uma aliança norte-americana. O mesmo ocorreu na VI edição da Bienal, em 1961, quando chegaram à mostra obras do bloco socialista, incluindo uma delegação de 41 artistas de Cuba, em conjunto com trabalhos da União Soviética, além de Hungria, Romênia e Bulgária, cedidas a partir das negociações e viagens de Mario Pedrosa. Novamente evidenciando que os atores brasileiros já sabiam agir de forma a utilizar o prestígio da Bienal a seu favor, mantendo relações diplomáticas com as duas frentes políticas.

A IV Bienal traz um elemento importante para a arte e a cultura brasileira do período: buscou-se expor os artistas brasileiros de forma equivalente aos nomes de peso que vinham do estrangeiro. A visibilidade que esta quarta edição atingia implicava em servir de vitrine para mostrar ao mundo ao que artistas do Brasil e da América Latina estavam se dedicando. Isto não significa que o circuito internacional seguia no mesmo sentido. O crítico Mario Pedrosa destaca em *Pintura Brasileira e gosto internacional*, que os críticos europeus e norte-americanos nada consideravam das experiências concretistas além de um certo desgosto, pois entendiam que ali estava a premissa latino-americana de se libertar das tradicionais influências europeias e tomar rumos que fugiam da forma como o centro via a arte produzida pelo terceiro mundo.

A década de 1960 traz também o rompimento de Matarazzo com o MAM-SP e a Bienal passa a ser feita por meio de sua Fundação. Isso faz com o que ela deixe de ser bancada exclusivamente por Ciccillo que se utiliza do gigantismo que a mostra havia ganhado para expandir os seus investimentos. Sendo assim, as associações primordiais das Bienais que vinham de um longo caminho de intelectuais, críticos e professores abre espaço para as negociações com o empresariado, publicitários e banqueiros, adentrando cada vez mais o âmbito do mercado cultural e se baseando em um modelo de empresa autônoma, que ia de encontro a visão imperativa de seu fundador. Outro ator que entra com peso neste financiamento é o próprio Estado, o qual passa a negociar com a Fundação e conseqüentemente, utiliza-se desta associação para dialogar ainda mais com a arte brasileira e as historiografias e perspectivas que serão abordadas ali.

Sendo assim, em maio de 1962 foi instituída por Matarazzo a Fundação Bienal de São Paulo, uma instituição privada sem fins lucrativos e que permanece até os dias atuais como a responsável por angariar patrocínio para o evento e realizar as suas edições a cada dois anos. A Fundação é responsável também pelo Pavilhão da Bienal no parque Ibirapuera e por um grande arquivo histórico de arte moderna e contemporânea.

A intervenção do Estado na Bienal aumenta exponencialmente com o endurecimento da ditadura militar em 1969, o que leva a um boicote internacional à exposição. Partindo de uma luta contra a censura que atingia todo o meio artístico brasileiro, o movimento liderado por Pedrosa incluía uma campanha internacional apoiada pelos Estados Unidos, França, Argentina, México e países europeus, esse apoio partia dos próprios artistas internacionais inseridos no circuito e que iam contra os ideais que permeavam a política brasileira e das decisões estatais de não enviar as suas delegações ou de cancelar a sua participação mesmo quando as obras já haviam chegado ao Pavilhão. Cerca de 80% dos artistas convidados recusaram-se a participar da Bienal como forma de protesto à ditadura instaurada. Este movimento foi contra os planos de Matarazzo, o qual queria que a edição, que encerraria a segunda década da mostra fosse tão grandiosa e marcante quanto a 2ª Bienal de São Paulo

Quanto aos Estados Unidos, o qual sabemos que foi um dos principais apoiadores das ditaduras latino-americanas, o posicionamento contra a Bienal demonstra uma preocupação com a imagem de uma potência democrática, onde a cultura livre ocupa um espaço importante dentro da opinião pública. Cabe ainda ressaltar que mesmo com esta postura, consta no apêndice do catálogo que os Estados Unidos participou da mostra enviando alguns trabalhos.

Seguiu-se um período de autoritarismo e regressão cultural que rendeu uma certa decadência e desgaste ao evento, mas neste entretempo foi elaborada uma vertente da Bienal, apoiada pela Fundação e denominada I Bienal Latino-Americana, pensada como mostra exclusiva do terceiro mundo latino, indo de encontro às discussões econômicas e sociais da época e manejava um problema muito comum das participações latino-americanas: a dificuldade do envio de obras a São Paulo, visto que as Bienais anteriores não arcavam com estes custos, que ficavam a cargo dos próprios países. As obras eram então selecionadas pelas embaixadas, pelas quais o critério orçamentário se sobrepunha a uma seleção realmente importante para representar o país e a concepção de pavilhões nacionais só seria substituída em 1981 com o crítico e curador Walter Zanine.

Sendo assim, a edição de 1978 contou com a participação de doze países, porém teve inúmeras polêmicas com a abordagem e o espaço definido para os países e, segundo as críticas, não conseguiu executar o que propunha. Isto não significa que ter um espaço dedicado as discussões da América Latina não era essencial, pelo contrário, como destaca o historiador Alambert:

“Aracy do Amaral, uma das idealizadoras da Bienal Latino-Americana, defendia a realização de uma mostra exclusiva da América Latina, e afirmava ainda que naquele

momento, aquela exposição tinha, para o nosso país, mais importância do que a própria Bienal Internacional.” (ALAMBERT, p. 154)

Após esta primeira edição, a Fundação decidiu pela extinção desta vertente, o que era uma opção mais fácil frente a rever os erros cometidos na edição, mas que mantinha o status quo de desvantagem dos artistas latino-americanos em relação a sua presença neste circuito. A Bienal da Antropofagia, XXIV edição retoma algumas dessas questões e em termos práticos há também algumas iniciativas para além da Bienal que tentam suprir a ausência de uma maior ligação entre o circuito cultural da América Latina, dentre essas, é possível citar a construção do Memorial da América Latina em São Paulo e posteriormente o desenvolvimento da Bienal do Mercosul, partindo da ideia de bloco econômico e o estreitamento de relação com os países vizinhos, no entanto, essa, bem como a proposta da Bienal, nunca atingiram a integração e o impulsionamento tal como o planejado, demonstrando que ainda falta um empenho das instituições brasileiras no momento de estabelecer um evento sólido e recorrente que correlacione a complexidade da arte latino-americana, se mesmo for possível chama-la assim, visto que cada país é portador de uma arte tão única que torna quase impossível reuni-las dentro de um termo comum. Segundo Aracy do Amaral,

Não existe arte latino-americana, nem artistas latino-americanos. Existem artistas nascidos no Peru, Argentina, Brasil, Panamá, Porto Rico, Cuba, México, Guatemala, Costa Rica, Nicarágua, Equador, Colômbia, Venezuela, Bolívia, Chile Paraguai, Uruguai, El Salvador, República Dominicana. Esses países têm em comum uma história de colonização ibérica, uma tradição religiosa e uma interdependência econômica comum, mas suas realidades são diversas. (AMARAL, p.53, 2006)

Um movimento de combate ao decaimento da Bienal que permeava diversas edições desde o início do regime militar foram as mudanças propostas para a 16ª Bienal, em 1981, por Walter Zanini, professor, historiador e crítico de arte. Neste momento, a figura do curador se estabelece enquanto aspecto central na definição e escolhas curatoriais. Sendo assim, rompe-se com o sistema de delegações nacionais que eram enviadas ao Brasil por escolhas das embaixadas e voltam-se essas definições para o próprio curador da mostra, que decidiu por exibir os trabalhos a partir das analogias de linguagem, ou seja, por pintura, escultura, vídeos, entres outros suportes. Sobre este último, outra faceta do curador foi seu entusiasmo e apoio à videoarte. Em 1974, Zanine organizou no Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) uma das primeiras mostras de videoarte no país. A exposição seguiria no ano seguinte para o Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, nos Estados Unidos: tratava-se da primeira mostra de arte em vídeo do Brasil no exterior.

A 16ª Bienal representou também a revitalização da instituição, dentro destas noções a Bienal também deu destaque a participação de artistas contemporâneos nacionais como Antonio Dias, Cildo Meireles, Tunga, entre outros como uma forma de trazer para a frente o que estava acontecendo de novo no país. Segundo Aracy do Amaral, este movimento vinha acompanhado de uma maior atenção do circuito internacional para o que estava sendo produzido em solo brasileiro.

“A partir dos anos 80 a Bienal adquire um novo caráter internacionalista, por ser palco – ou vitrine, novamente – das tendências globalizantes a que assistimos. Os artistas jovens brasileiros dos anos 80 e 90 passaram a ser observados com maior cuidado (...), mantidas sempre as limitações de projeção que se impõem aos artistas de países emergentes como o Brasil.” (Aracy Amaral – Bienal ou da impossibilidade de reter o tempo, p. 24)

Ambas estas mudanças fizeram com que a 16ª Bienal ficasse marcada na história das Bienais de São Paulo como uma das mais revolucionárias e a qual influenciou toda a concepção de curadoria que se daria a partir de então. Após a 17ª edição, curada também por Zanine, as representações nacionais retornaram em edições seguintes e só foram extintas de fato em 2006, na 27ª Bienal, com curadoria de Lisette Lagnado.

Abaixo, registro do professor Zanini em reunião da comissão internacional para a organização da 16ª Bienal de São Paulo:

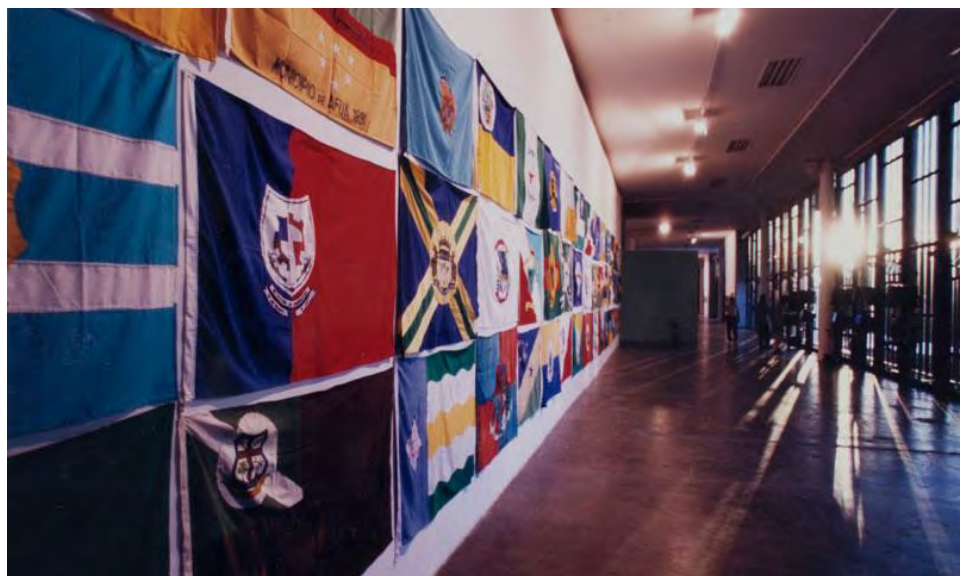


Da esquerda para a direita: Walter Zanini, Helen Escobedo (México), Donald Goodall (EUA), Milan Ivelic (Chile), Bruno Mantura (Itália).

A 24ª Bienal de São Paulo (1998), também conhecida como a Bienal da Antropofagia, é tida como uma das mais importantes mostras de arte dos anos 1990, teve como curador-geral Paulo Herkenhoff e como curador-adjunto Adriano Pedrosa. O contexto do período incluía o fortalecimento do processo de globalização que já vinha estreitando cada vez mais os laços entre tempo e espaço; o crescimento da internet e, no âmbito dos interesses estatais, o Brasil vinha se fortalecendo enquanto um líder regional sul-americano.

Para a 24ª edição, o conceito, extraído das raízes da cultura brasileira, permeou o trabalho de todos os 76 curadores envolvidos com a exposição, assim como resultou em potentes exposições individuais dedicadas a cada uma das 53 Representações Nacionais. A proposta de Herkenhoff foi de correlacionar obras de artistas originalmente distantes no tempo e no espaço para firmar uma certa contaminação. A partir deste conceito, chegava-se à noção histórica de antropofagia, abordada enquanto teoria por meio dos estudos de Oswald de Andrade para o Manifesto Antropofágico. “eu queria que ela tivesse um ponto de partida traçado a partir da cultura brasileira, mas entendendo que a nossa cultura é filiada à cultura ocidental, mas com tensões, diferenças e singularidades”, assinala Herkenhoff sobre seu recorte curatorial. Este foi o momento de resgate da antropofagia e o reflexo disso para o circuito internacional, pois ao propor novas leituras de obras histórias (ocidentais) não só brasileiras, mas também latino-americanas, a concepção de Antropofagia reverberou internacionalmente imediatamente após o fim da Bienal e desde então vem sendo aplicada em diversos projetos.

A exposição foi aclamada pelo público e se tornou marcante na memória de todos que a visitaram. Além disso, a exposição tornou-se uma referência internacional no âmbito curatorial, figurando entre as melhores exposições mundiais.



Emmanuel Nassar, 'Bandeiras', na seção Um entre Outros. 1998 © Gal Oppido.

Dentro da história das Bienais é possível perceber muitos momentos marcantes e que não foram abordados dentro desta breve passagem, visto que o intuito foi fazer esta breve seleção para abordar como as noções de diplomacia cultural interrelacionadas com a Bienal é algo que esteve presente desde a sua fundação e perdura até os dias atuais. Desta forma, as referências anteriores demonstram o quanto o contexto interfere para o que se propõe a abordar em cada edição e o quanto ela impacta na visão que é exportada sobre o país e a sua imagem. Considerar a bipolaridade do sistema, a hegemonia, a interdependência latino-americana são todas ações que revelam a não neutralidade de sua organização, configurando condutas de uso do poder brando como forma de expressão de posicionamento por meio de um evento cultural.

1.3 O Pavilhão da Bienal

Dizem que um curador ao adentrar o pavilhão da Bienal sabe que enfrentará um dos maiores desafios de sua carreira em relação a espacialidade expográfica, pois, se para o público já é uma experiência impactante se deparar com a imensidão branca de três pisos, para quem ocupa a função de criar uma relação entre prédio e obra, a arquitetura se impõe ainda mais.

Sabe-se que a arquitetura é uma forma absolutamente visível de demonstração de poder, configurando-se em suas diversas vertentes que se correlacionam em econômico, social, político e cultural. Estes pilares se traduzem ao mundo real como as colunas que se levantam ao longo da história humana e arquitetônica. Caminhando lado a lado com a história das artes visuais, a arquitetura assume este papel de deixar claro onde estão localizados os poderes.

A Igreja Católica foi pioneira em aplicar este sentido às suas construções eclesiásticas, por exemplo com as igrejas medievais góticas, as quais contavam com uma cenografia que levava os seus fiéis a se sentirem pequenos diante das alturas de suas colunas que ascendiam ao céu. Deste modo, há uma certa sacralidade ao se lidar com espaços que fogem a noção doméstica à qual a maior parte das pessoas estão acostumadas, ainda mais quando considera-se São Paulo enquanto uma metrópole que se apropria de qualquer respiro de espaço e os transforma em capital monetário. Por isso, espaços que extrapolam os cubículos programados dentro da sociedade provocam um assombro, o qual está novamente interligado a uma noção por vezes inconsciente da preponderância de uma força econômica capaz de manter na cidade de São Paulo um prédio de tal tamanho e imponência como o Pavilhão da Bienal.

O Parque Ibirapuera em si também faz parte deste fascínio pela espacialidade, e sua construção se dá a partir do desejo dos governantes paulistas de criarem em São Paulo um parque aos moldes existentes nas grandes cidades mundiais, como o Bois de Boulogne em Paris, o Hyde Park de Londres e baseando-se no sucesso do Central Park em Nova York. Novamente nota-se o diálogo presente de São Paulo com os Estados Unidos, espelhando-se em seus modelos consagrados, como visto anteriormente na concepção do projeto da Bienal. O poder econômico advindo da indústria manufatureira e agricultora tornaram possível tal agenda em um entrelaço do setor público e privado.

A região do Ibirapuera já era considerada como um possível local para a projeção de um parque desde a década 1920, mas a ideia sofria certa resistência por se tratar de uma região alagadiça, a qual passou por um processo de drenagem na década seguinte.

O projeto do parque só se consolida em 1949, quando tem-se início a sua elaboração. No entanto, um espaço de tais dimensões desde o começo já partia de uma lógica imperialista. Ibirapuera pode ser traduzido por “pau podre” em tupi-guarani, e assim como toda a cidade de São Paulo, era terra indígena e contou com registros orais de um aldeamento presente neste espaço às margens do rio Santo Amaro. Tal história é apagada desde 1906, quando o município se apropriou das terras da região, consolidando-as como áreas sob o domínio do poder público municipal.

O planejamento do parque se dá visando o IV Centenário de São Paulo, que ocorreria em 1954 em homenagem aos quatrocentos anos da chegada dos padres jesuítas no aldeamento indígena do Planalto de Piratininga e a construção da primeira capela como símbolo da civilidade europeia. O presidente da Comissão que organizou todos os projetos para o IV Centenário era Francisco Matarazzo. Para a concepção arquitetônica do parque é contratado o arquiteto Oscar Niemeyer, o qual ficou responsável pela projeção das construções como o pavilhão, o auditório, a marquise, entre outros.

Ao contrário do que é imaginado, o espaço não estava vazio à espera do projeto arquitetônico e paisagista. Havia ali uma comunidade carente que tinha se estabelecido no terreno com suas moradias precárias, e utilizavam-se do espaço para sua sobrevivência. Em 1952, em carta a Matarazzo, o engenheiro responsável pelas obras de infraestrutura do parque pede para reaver o terreno que, em suas palavras, estava ocupado por favelas, a fim de ser destinado aos festejos comemorativos do IV Centenário. Dado início às operações da gestão pública foram removidos 186 barracos que abrigavam 204 famílias, consolidando o processo higienista da área e moldando-a aos desejos de seus idealizadores. Não há registro de realocação da comunidade.

As festividades do IV Centenário iniciaram-se com uma chuva de prata sobre a cidade de São Paulo, literalmente, visto que a Força Aérea Brasileira sobrevoou a cidade despejando pequenos triângulos de papel laminado, os quais eram iluminados por holofotes do exército. A lógica de espetáculo comumente utilizada pelos governantes precedeu o discurso de abertura frente à Catedral da Sé, a qual também seria inaugurada neste julho de 1954. Este evento demonstra o poder público da cidade industrial que apenas crescia economicamente e a influência da iniciativa privada que não apenas patrocinava o evento, mas que também estava imersa em seu planejamento, como foi o caso de Matarazzo na presidência da Comissão. Cabe ressaltar que em março de 1954 o mesmo foi exonerado do cargo devido a disputas internas entre os seus interesses particulares e os do prefeito vigente Jânio Quadros.

Já o Parque Ibirapuera é entregue ao público paulistano no mês seguinte às comemorações, dado o atraso das obras. Seu conjunto de edificações projetadas por Niemeyer levam elementos da assinatura do arquiteto, como as curvas e a tonalidade branca, e ainda se apresenta como obra representante do desenvolvimento técnico e industrial do estado. Para o estudo inicial, Niemeyer destaca que:

Os edifícios deste conjunto arquitetônico evocam nas suas linhas e superfícies, sugere nos seus volumes todo o complexo das atividades técnicas modernas, representando simultaneamente a unidade e a multiplicidade do trabalho humano; evocam os resultados objetivos deste trabalho, instalam a consciência de uma época de operosas realizações e consolidam, na matéria inerte, toda uma ordem de idéias puras e exatas. (NIEMEYER, 1952)

O projeto sofreu diversas mudanças referentes ao espaço e ao orçamento, terminando por conter uma marquise que interligaria os diferentes pavilhões ao longo do parque. Deste modo, abre-se ao público uma extensão de áreas verdes e lagos que dividem espaço com as construções monumentais: o Pavilhão da Agricultura, atual Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; o Pavilhão das Indústrias, atual Prédio da Fundação Bienal; o Pavilhão das Nações, atual Pavilhão Manuel da Nóbrega que abriga hoje o Museu Afro; o Pavilhão dos Estados, atual Pavilhão das Culturas Brasileiras; e o Pavilhão de Exposição, hoje conhecido como Oca.



Vista aérea do Parque Ibirapuera, 1954. Vasclo Agência Fotográfica.

Na fotografia acima é possível perceber a dimensão do parque e seus pavilhões frente às construções urbanas que vieram a se multiplicar e verticalizar demasiadamente de 1954 aos dias atuais. Esta predileção pelo grandioso demonstra o desejo de São Paulo de se colocar como uma cidade tão avançada e desenvolvida quanto aquelas dos países centrais, caminhar lado a lado com a histórica e rebuscada Paris, ou deter um parque tão formidável quanto o de Nova York; projetar-se para o exterior como a detentora de poder econômico e cultural, a par de todas as tendências e, para além disso, tornar-se criadora de inovações. É por este motivo que se torna impossível desvincular a Bienal – enquanto evento – do parque no qual o Pavilhão e sua história está localizado, visto que ambos surgem do projeto de ascensão paulistana.

Atualmente, o prédio da Bienal, bem como os outros pavilhões, é tombado como patrimônio histórico em nível municipal, estadual e nacional pelos órgãos CONRESP¹, CONDEPHAAT² E IPHAN³. Este processo teve início em 1983, advindo de uma preocupação para se manter a arquitetura presente em todo o parque e proteger os edifícios de futuras intervenções inadequadas. A pressão social e os debates no jornal A Folha de São Paulo fizeram com que a prefeitura efetivasse medidas para o tombamento do parque e seus edifícios nos anos seguintes. No ano de 2018, a Câmara dos Vereadores da cidade de São Paulo aprovou a lei 127/2018 em sessão do dia 14 de junho autorizando a concessão de uso do Pavilhão Ciccillo Matarazzo pela Fundação Bienal por mais 40 anos.

Consolidar a existência atemporal de tais monumentos é o esperado do governo, ainda que existam interesses que visem a modificação do espaço, o tombamento deles está relacionado ao processo de patrimonialização, não apenas de preservação. Esta diferença se dá pois os edifícios ali levantados integram o imaginário paulistano e o que por este é considerado de valor, devendo ser mantido como herança cultural. Para Bourdieu, há uma luta das representações no sentido em que uma coisa pode não se apresentar fisicamente no mundo e nem por isso deixa de ser real, pois há um conjunto de manifestações que a traduzem. Estes prédios monumentais construídos pelo governo e pela elite paulista consistem em uma manifestação física de seu poder, ou seja, existem ali como um mastro do passado e do presente desta construção da metrópole paulistana e de seus idealizadores.

¹ Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo.

² Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico.

³ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

1.4 A Fundação Bienal de São Paulo

Em maio de 1962 foi instituída por Matarazzo a Fundação Bienal de São Paulo, uma instituição privada sem fins lucrativos e que permanece até os dias atuais como a responsável por angariar patrocínio para o evento e realizar as suas edições a cada dois anos. A Fundação é responsável também pelo Pavilhão da Bienal no parque Ibirapuera e por um grande arquivo histórico de arte moderna e contemporânea.

Segundo seu site oficial, a Fundação é uma instituição pulsante que idealiza e coloca em prática iniciativas artísticas, educativas e sociais. Sem vinculações político-partidárias ou religiosas, é uma instituição privada que tem como propósito trazer o novo, provocar o debate, educar o olhar com inquietações, propostas e perguntas sempre renovadas. A Bienal tem entrada gratuita durante seus três meses de duração, o que torna o espaço acessível ao público geral.

É também da Fundação Bienal de São Paulo a tarefa de idealizar e produzir as representações brasileiras nas Bienais de Veneza de arte e arquitetura, em uma organização entre a instituição e as pastas responsáveis pelas Relações Exteriores e pela Cultura no Governo Federal. Desde 1995, a função de escolher os curadores das mostras no evento é concedida pelo governo brasileiro à instituição.

A Fundação expõe como valores fundamentais o equilíbrio de poder e a rotatividade no controle das instâncias institucionais. Sendo assim, sua estrutura fundacional é composta por um Conselho de Administração com sessenta membros de perfil diversificado (empresários, gestores culturais e intelectuais) e uma Diretoria eleita bi-anualmente (composta por um presidente e nove membros). Os membros da Diretoria e do Conselho compõem instâncias de apoio e assessoramento à Fundação, organizadas sob a forma de Comitês, complementadas por um Conselho Consultivo Internacional, cujos membros são profissionais do circuito internacional das artes.

Os documentos oficiais da gestão da Fundação disponíveis ao público são classificados por biênios, sendo o mais recente o de 2017 – 2018. Neste período, algumas ações importantes estão em destaque, como a iniciativa da instituição de ampliar sua interação com o Parque Ibirapuera. Em maio de 2017, tornou-se representante no Conselho Gestor do Parque Ibirapuera das instituições culturais localizadas no parque, mandato que exerceu por dois anos. O Conselho delibera sobre questões estratégicas relacionadas à manutenção, manejo, planejamento compartilhado e uso público do Ibirapuera. A Fundação participou das reuniões realizadas no

biênio, as quais tiveram como assuntos mais abordados os projetos de cooperação da Prefeitura do São Paulo com a iniciativa privada para novas construções, reformas e manutenção do parque, bem como questões relativas ao projeto de concessão do mesmo.

Também em 2018, a Fundação desenvolveu uma parceria com a Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente para oferecer aos trabalhadores do Parque Ibirapuera – entre eles vendedores ambulantes, jardineiros, vigilantes, equipes de limpeza, manejo, conservação e administração – a oportunidade de participar de ações de engajamento com as atividades da 33ª Bienal. Entre maio e julho, mais de 300 membros dessa comunidade participaram de ações de difusão que tiveram por base a publicação educativa produzida para a mostra, Convite à atenção. Nos encontros, foram realizados exercícios de atenção às obras de arte localizadas no parque, de esculturas a pichações, escolhidas pelos participantes.

A Fundação Bienal promoveu ainda, durante a 33ª Bienal, ações com duas associações não governamentais que desenvolvem programas de acolhimento e integração socioeconômica de refugiados. A instituição trabalhou, através da ONG sem fins lucrativos Migraflif, com imigrantes e refugiados para uma ação que marcou a abertura da mostra para colaboradores, contribuindo para a inserção social de uma comunidade em situação de vulnerabilidade. O Projeto Estou Refugiado realizou, no Pavilhão da Bienal, uma campanha de visibilidade chancelada pelo Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR). Com o intuito de sensibilizar os visitantes à causa, um totem interativo informativo e representantes do projeto estiveram presentes em uma das entradas do pavilhão entre 31 de agosto e 9 de dezembro de 2018. Como resultado da ação, 6 mil currículos foram distribuídos, 300 pessoas demonstraram interesse por apoiar o projeto e 11 refugiados conseguiram recolocação profissional.

Também em 2018, a Fundação Bienal associou-se ao Comitê Brasileiro do International Council of Museums (ICOM), passando assim a integrar uma rede que conecta mais de 35 mil profissionais de museus de 150 países com o objetivo de promover a cooperação, a assistência mútua e o intercâmbio de informação entre seus membros.

O que se pode perceber destas iniciativas é que a Fundação procura estar atenta às mudanças e demandas contemporâneas, como é o caso da associação ao ICOM, bem como busca integrar-se mais fortemente com as discussões sobre o Parque Ibirapuera e a sua preservação. As iniciativas sociais também trazem estes valores de estar mais atenta às necessidades da população para além do campo cultural e tentar se manter atualizada frente às

problemáticas do presente. Ainda é necessária uma maior revisão sobre as suas propostas e suas abrangências, visto que o seu poder de ação e influência, como demonstrado, pode ir muito além do campo cultural e ser utilizado de forma ainda mais ativa visando melhoras para a sociedade.

CAPÍTULO 2: a 33ª Bienal de São Paulo

Dizem que é mais fácil olhar para o passado depois de algum tempo em que estamos distantes, pois assim há uma paisagem muito maior a ser vista e compreendida. No entanto, o olhar atual fere o passado com concepções que nem mesmo existiam, ainda mais com a inserção em um espectro global em constante mudança. Por isso, se desprender do presente e olhar o passado é o exercício que este capítulo os convida a fazer. Colocar em modo de espera o ano de 2021 e retornar para tempos quando uma pandemia mundial não existia, as máscaras eram mais carnavalescas do que cirúrgicas, havia expectativa da educação vencer a insanidade e quando as labaredas ainda não tinham tomado importantes acervos históricos.

Caminhar pelo Parque Ibirapuera é uma forma de escapar ao caos da cidade, abstrair-se dos problemas pessoais e externos e vivenciar o contato com a natureza, com os pequenos animais e com a arte. Os pavilhões estão espalhados pelo parque e estão sendo utilizados como espaços expositivos para diversas coleções e acervos. O Museu Afro Brasil, o Museu de Arte Moderna, o Museu de Arte Contemporânea, a OCA, o Pavilhão das Culturas Brasileiras, todos abertos para o público geral. Entrar em qualquer um deles pode ser um desafio, visto que os museus podem ser lugares perturbadores para o pensamento, a contemplação da arte pode ser um aspecto que pareça harmonizar com um parque, mas a arte costuma levantar questionamentos que transbordam, tiram os sujeitos de sua zona de conforto, a arte é incômoda e reflexiva. Além destas opções, a cada dois anos, o Pavilhão da Bienal abre as portas para receber a mais nova edição da mostra e se configurar como uma alternativa de visitas, convidando o público sem dizer muito, sempre deixando uma indagação do que ele encontrará lá dentro, desta vez com uma leve indicação em sua faixa: *Afinidades Afetivas*.

A combinação dos termos dá nome à 33ª Bienal de São Paulo e tem origens teóricas distintas. O primeiro remete à obra *Afinidades Eletivas* (1809), do alemão Johann Wolfgang von Goethe, romance no qual a vida tediosa de um casal é perturbada pela chegada de alguns visitantes. O segundo faz menção à tese *Da Natureza Afetiva da Obra de Arte* (1949), do brasileiro Mário Pedrosa, o qual defende a ideia de natureza afetiva pensando no poder mobilizador e político da arte.

Este eixo foi definido pelo curador geral da exposição, o espanhol Gabriel Pérez-Barreiro. O curador ocupou o cargo de diretor da coleção Patricia Phelps de Cisneros, foi curador geral da 6ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre em 2007, bem como curador de arte latino-americana

no Blanton Museum of Art da Universidade do Texas, em Austin, EUA (2002 a 2008). Atuou também como diretor de Artes Visuais da Americas Society de Nova York (2000 a 2002) e, anteriormente, coordenador de exposições da Casa de América de Madri. Curador-fundador, com Charles Cosac, da Coleção de Arte Latino Americana da University of Essex na Inglaterra (1993 a 1998). É também conselheiro da Fundação Iberê Camargo. Em relação a sua formação, é doutor em História e Teoria de Arte pela Universidade Essex (Reino Unido) e especialista em História da Arte e Estudos Latino-Americanos pela Universidade de Aberdeen (Reino Unido).

Este histórico proporciona um panorama para entender o que o qualificou para assumir a posição de curador da Bienal de São Paulo, principalmente considerando a sua experiência com a curadoria de arte latino-americana enquanto estudo para diversos espaços. No entanto, é necessário lembrar que não há uma convocação livre para curadoria de uma Bienal, quem está por trás da escolha do nome de um curador é a própria Fundação e, neste caso, algumas considerações devem ser feitas.

A princípio, não há neutralidade. Uma escolha é uma forma de posicionamento e sempre há perdas e ganhos com cada decisão, sendo assim, optar por um curador estrangeiro para tomar a frente da mostra não é algo que fuja do comum, visto que na história da Bienal diversas vezes o convite foi feito à estrangeiros, como na edição anterior, ao alemão Jochen Volz e em outras recentes como a 31ª e a 30ª que também contaram com curadoria externa.

Desde 2010 percebe-se este movimento de contar com um olhar externo para a Bienal paulistana. Entretanto, problematizar a questão da curadoria e sua relação com a nacionalidade é um aspecto bastante complexo. A pesquisadora taiwanesa Chin-Tao Wu discute a internacionalização da arte em seu artigo *Bienal sem Fronteiras* e a figura do curador dentro desta abrangência global. Tanto artistas quanto pesquisadores da arte sentem a necessidade de deslocamento, é comum que haja uma predileção por mostras internacionais para ver o seu trabalho exposto em diferentes partes do mundo, mas para além da obra, o deslocamento físico também se tornou uma necessidade.

A problemática está na direção deste fluxo que tende a ser, majoritariamente, de países do sul global para o norte, tendo como foco os países que se mantêm no circuito internacional como os grandes criadores de tendência e onde será possível conseguir maiores patrocínios para seus projetos. Com a curadoria isso não é diferente e o movimento, no início de estudo e posteriormente de emprego, visa os países mais ricos do globo.

Neste contexto de um mundo globalizado, no qual as distâncias e o tempo se estreitam, é fácil compreender como o deslocamento dos curadores vêm sendo algo desejável e comum. Ter diversas perspectivas que não estão ligadas à uma noção de nacionalidade faz com que os olhares se ampliem sobre as diferenças e similaridades ao redor do mundo. No entanto, segundo Chin-Tao Wu, tal mudança nem sempre vem acompanhada de uma detenção para absorver realmente a cena artística de uma localidade “os curadores da maior parte das exposições que acontecem atualmente, por outro lado, estão em constante mudança. Chegando e partindo de locais em potencial, eles não têm tempo de assimilar, e menos ainda de entender, a produção artística de cada lugar.” (WU, 2009)

Deste modo, a figura do curador global acaba sendo paradoxal, pois ao mesmo tempo em que os deslocamentos legitimam uma ação que rompe com as fronteiras nacionais e imaginárias e permeia um sentido mais amplo de curadoria, também tem o seu lado que reforça uma centralidade da arte ao manter um padrão de curadores que são formados pelo mesmo centro econômico, cultural e ocidental.

“Do ponto de vista de pessoas que vivem e trabalham fora desse mundo, megacuradores e artistas globais podem parecer bem conectados; mas eles continuam, devido à própria natureza da indústria, sem ter, em menor ou maior escala, raízes culturais. Ao mesmo tempo, esse desenraizamento lhes coloca em posição de vantagem, senão de privilégio; para eles, as bienais de fato não têm fronteiras. Mas para a maioria das pessoas, não incluídas nesse círculo mágico, as barreiras reais ainda persistem.” (WU, 2009)

Sendo assim, optar por escolher um curador estrangeiro envolve todas as questões postas. Além disso, o curador é convidado pelo presidente da Fundação Bienal, e no caso de Perez-Barreiro o convite se deu pelo então presidente João Carlos de Figueiredo Ferraz. Isto representa uma continuidade ao posicionamento da Fundação ao selecionar curadores estrangeiros e não optar por curadores brasileiros para assumir a mostra nas últimas quatro edições.

Para trabalhar em conjunto com a curadoria geral, Perez-Barreiro escolheu sete artistas co-curadores. Esta decisão vem de questionamentos sobre o papel da curadoria enquanto uma entidade a parte e a vontade de movimentar essa estrutura curatorial promovendo uma maior interação com os artistas, neste caso extrapolando os limites dos trabalhos e trazendo eles para serem os curadores da mostra. Este rompimento traz algo de inédito à Bienal e inova também ao interferir no status quo autoritário da curadoria, propondo um movimento horizontal que se tornou um dos aspectos mais aguardados pela crítica em relação a esta edição.

Dos artistas convidados para compor a curadoria temos os seguintes nomes: Alejandro Cesarco (Uruguai); Antonio Ballester Moreno (Espanha); Claudia Fontes (Argentina); Mamma Andersson (Suécia); Sofia Borges (Brasil); Waltercio Caldas (Brasil) Wura-Natasha Ogunji (EUA, Nigéria). Dois brasileiros e cinco estrangeiros. Esta diferença cai na mesma complexidade já citada em relação a Perez Barreiro, porém no caso desta curadoria percebe-se um problema a mais.

Quando pensada sobre Afinidades Afetivas, os curadores artistas tinham duas frentes de atuação, a primeira era a única regra determinada por Perez-Barreiro: apresentar ao menos uma obra de autoria própria na Bienal; e a segunda ação era selecionar os trabalhos de artistas que comporiam o seu núcleo. Tais trabalhos poderiam assumir um caráter dentro desta abordagem de afinidades e afetividades, ou seja, trazer para a mostra obras que manifestaram influência em suas trajetórias como artistas. A artista curadora Mamma Andersson foi uma das que mais se apoiou nos seus entornos.

O problema desta abordagem está no fato de que é muito fácil tender para um narcisismo referencial. Isto ocorre pois há uma tendência a escolher referências que sejam da mesma bolha, que sejam semelhantes àquele pesquisador. Por exemplo, é comum perceber como pesquisadores homens brancos tendem a citar em suas teses teóricos homens brancos ocidentais. Mesmo quando o pesquisador tenta romper com este padrão, encontra certa dificuldade ao não citar o clássico teórico europeu, até mesmo porque este é mais fácil de ser encontrado do que aqueles que escrevem fora do sistema convencional, em países e realidades diversas. Sendo assim, o narcisismo é uma armadilha fácil, ainda mais quando o olhar se volta para as afinidades.

2.1 Exposições Coletivas e Projetos Individuais

A 33ª edição da Bienal contou com sete exposições coletivas pensadas pelos artistas curadores e doze exposições como projetos individuais. A seguir passaremos por elas a fim de levantar algumas considerações importantes sobre as decisões tomadas que vão além da simples seleção de artistas e adentra aos questionamentos do que se pretendia abordar dentro de um evento que se propõe como internacional.

Os doze projetos individuais foram pensados e planejados pelo curador geral, Gabriel Pérez-Barreiro. Sua decisão foi de escolher projetos individuais de artistas que considerava

notáveis por diferentes motivos e que não necessariamente têm uma relação temática entre si. Desses doze projetos, três são exposições póstumas de artistas fundamentais dos anos 1990, os quais, segundo Perez Berreiro, não receberam a atenção merecida na história da arte recente: Lucia Nogueira, Aníbal López e Feliciano Centurión. Além deles, o artista Siron Franco tem um núcleo voltado para uma seleção de sua icônica série *Rua 57* (1987), momento transformador na produção do artista, bem como na história da arte brasileira, em reação a um acontecimento catastrófico do ponto de vista ambiental e social.

Os artistas escolhidos para as exposições individuais foram os seguintes:

Alejandro Corujeira (ARG)

Aníbal López (GUA)

Bruno Moreschi (BRA)

Denise Milan (BRA)

Feliciano Centurión (ARG)

Lucia Nogueira (BRA)

Luiza Crosman (BRA)

Maria Laet (BRA)

Nelson Felix (POR)

Siron Franco (BRA)

Tamar Guimarães (BRA)

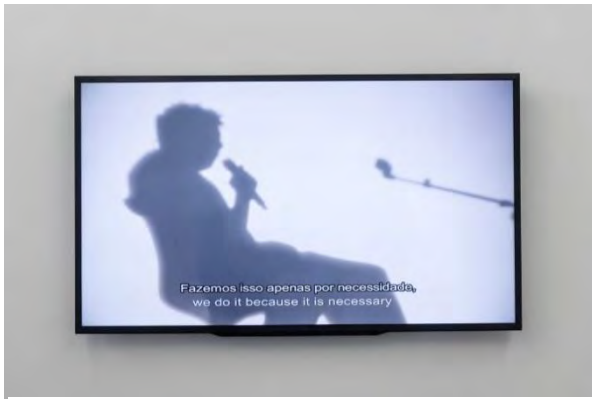
Vânia Mignone (BRA)

Os 12 projetos individuais que participam desta edição compõem um grupo heterogêneo de modalidades, geografias e trajetórias. Se substancializam deste desejo do curador de reconhecer a produção de artistas que, por diversas razões, não tiveram seus trabalhos detidamente estudados e postos em ampla circulação no Brasil. Para abordar como foram estes núcleos, o trabalho detém-se sobre dois deles:

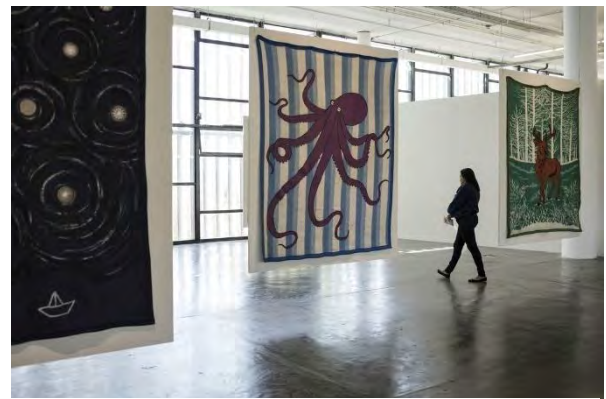
O primeiro, destinado ao artista Feliciano Centurión, ocupou uma sala no primeiro piso onde os seus bordados trazem à tona a sua vivência enquanto latino-americano e homossexual nas décadas de 1980 e 1990. Quando foi diagnosticado como soro positivo e posteriormente desenvolveu a síndrome da deficiência imunológica, começou a relatar aspectos de sua doença nas obras, resultando na série de travesseiros apresentados na exposição. O uso do sentimento

e das linguagens visuais tradicionalmente femininas colocam Centurión no contexto de artistas que começaram a explorar gênero e sexualidade ao longo dos anos 1990.

Outro núcleo foi destinado à individual de Aníbal López, ou A-1 53167 (número de seu documento de identidade), artista guatemalteco pioneiro da performance de inspiração política. A obra de López é permeada por um profundo compromisso com a ética e um desejo de desmascarar todo tipo de hipocrisia. Trabalhando em um contexto extremamente violento na Guatemala, muitas vezes abordava os temas mais difíceis daquela sociedade, do genocídio dos povos indígenas por militares à proliferação de sicários, ou matadores de aluguel. Estas questões foram tratadas com destaque e trazem luz para problemas enfrentados por um país latino-americano do qual os brasileiros não têm tanto conhecimento, ou seja, abordar uma realidade com singularidades muito próprias da Guatemala, mas que ainda assim é possível identificar conexões com o Brasil. A presença deste artista latino-americano foi um ponto alto da mostra para chamar a atenção para uma figura central e uma inspiração para toda uma geração de artistas, principalmente na América Latina. Anibal Lopez foi o artista preferido do público que visitou a Bienal, segundo a pesquisa realizada pelo Instituto Datafolha, o qual entrevistou 1.254 visitantes durante a 33ª edição.



Aníbal López (A1-53167), *Testimonio (Sicario)*, 2012 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.



Feliciano Centurión, *Inmensamente azul*, 1991; *Sem título*, 1993; *Ciervo*, 1994 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

As exposições individuais foram importantes para trazer uma nova perspectiva tanto sobre artistas estrangeiros, quanto de artistas brasileiros, os quais foram vistos por um grande público em uma mostra de renome internacional. Sendo uma abordagem que considera este caráter de resgate de artistas na história da arte, ao mesmo tempo em que dá destaque para uma arte brasileira e latino-americana que aparecem com mais presença individualmente do que nos núcleos coletivos que se seguem.

Ao adentrar o pavilhão nos deparamos com a curadoria realizada pelo artista espanhol Antonio Ballester Moreno, intitulada *sentido/comum*. Por ocupar este espaço de passagem do

parque para a exposição, tem-se o núcleo que tenta com maior vitalidade traçar um diálogo entre ambos.

O artista apresenta sua curadoria como forma de contextualizar um universo baseado na relação íntima entre biologia e cultura. “Tratamos aqui daquilo que nos une, uma experiência comum em que compartilhamos os costumes mais básicos de nossa própria natureza e da natureza que nos rodeia, e da qual inevitavelmente somos parte.” (MORENO, 2018) Esta natureza foi traduzida em sua escolha por obras que abordassem a ecologia e que se relacionassem com a natureza tão viva encontrada ao redor do prédio.

Sendo assim, um de seus questionamentos foi: como trazer o parque para a mostra e como levá-la ao parque? As seguintes obras comissionadas especialmente para a Bienal tentaram promover esta troca.

O artista americano Mark Dion, que já havia exposto na Bienal do Mercosul, passou semanas trabalhando dentro do Parque Ibirapuera. Sua proposta era coletar plantas, insetos e objetos que encontrava em suas caminhadas. Depois de coletados, os itens foram transformados em aquarelas pela sua equipe de desenhistas, todas identificadas com o selo do projeto e com a assinatura de cada autor. A coleção das aquarelas formou um conjunto de espécies vegetais, animais e elementos descartados, como bitucas de cigarro e tampinhas de garrafa que mapeiam o Ibirapuera e apontam para o que é o parque enquanto natureza e movimento. Sua obra relembra o trabalho de catalogação de flora e fauna realizado pelos botânicos do século XVII e XVIII.

As obras do próprio curador foram pensadas de modo a trazer parte da natureza que cerca o pavilhão para dentro deste. Já logo ao adentrar o espaço, o visitante se deparava com uma instalação na qual seis mil cogumelos confeccionados em argila e queimados em três tons de cerâmica encontram-se espalhados no chão em um grande círculo. A obra idealizada pelo artista espanhol tem coautoria inédita de alunos da rede pública de ensino municipal. No total, 553 estudantes, entre 5 e 14 anos, representantes de cinco escolas públicas municipais, produziram os cogumelos em argila, os quais posteriormente passaram pelo processo de queima e foram enviados à Bienal. A idealização do artista incluiu os alunos na concepção da obra, o que lhes rendeu uma visita à Bienal para ver os cogumelos que cada um deles tinha criado e uma conversa com o artista curador em uma destas escolas após a sua chegada ao Brasil para a abertura do evento. Além das peças de argila, a instalação contou com quadros do próprio Moreno, com elementos da natureza que são importantes no caso do crescimento de um

cogumelo, ou seja, a chuva, o sol, o húmus das folhas das árvores, elementos esses que estavam representados nas pinturas. O conjunto de obras leva o título de *Vivan los Campos Libres*.

Encontra-se a seguir a lista de artistas participantes da curadoria organizada por Antonio Ballester Moreno.

Andrea Büttner (GER, 1972)

Antonio Ballester Moreno (ESP, 1977)

Escola de Vallecas: Alberto Sánchez (ESP, 1895 – RUS, 1962), Benjamín Palencia (ESP, 1894 – 1980)

Friedrich Fröbel (GER, 1782 – 1852)

José Moreno Cascales (ESP, 1910 – 1982)

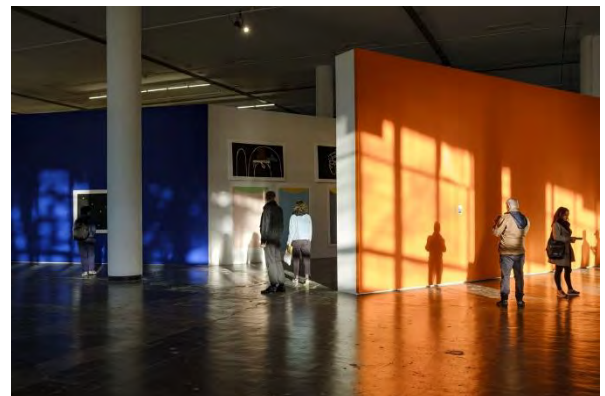
Mark Dion (EUA, 1961)

Matríztica: Humberto Maturana (CHI, 1928), Ximena Dávila (CHI, 1952)

Rafael Sánchez-Mateos Paniagua (ESP, 1979)

A partir destes nomes temos uma contradição que é comum em outros núcleos e depende da perspectiva pela qual é analisada: a internacionalização da Bienal. Como um primeiro ponto, a presença de artistas estrangeiros em sua totalidade faz com que este núcleo se volte para uma arte que é importada e apresentada para um público com nomes que podem ser desconhecidos. Ainda que a obra de Antonio Ballester Moreno conte com a participação dos alunos de escolas públicas paulistanas, a idealização que dará créditos ao projeto é em seu nome. Sendo assim, a proposta internacional se faz presente e traz para São Paulo artistas que não são recorrentes no circuito artístico aberto, mantendo uma lógica que vem desde as primeiras bienais de apresentar para o público o que tem diferente no estrangeiro e pode passar a ser conhecido aqui por meio do evento.

Por outro lado, trabalhar apenas com artistas internacionais afasta o Brasil da Bienal, ainda mais neste espaço de entrada à mostra, quando o público tem ali o seu primeiro contato com algo que ainda lhe parece desconhecido e não encontra nada de muito familiar. Ter apenas artistas estrangeiros compondo um núcleo pode em nada alterar a proposta de sua curadoria, ainda assim demonstra certa predileção por uns frente a ausência de outros.



Antonio Ballester Moreno, *Vivan los campos libres*, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.
Sentido/comum, exposição coletiva do artista-curador Antonio Ballester Moreno © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Mark Dion, *Field Station: Ibirapuera Park*, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Antonio Ballester Moreno, *Vivan los campos libres*, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

O visitante, ao se afastar deste núcleo mais ligado à natureza para dentro vai cada vez mais se aprofundando no pavilhão, onde a própria estrutura vai atraindo a atenção para si mesma e rompendo com a calma verde do parque. Neste momento, é perceptível que se desdobra um mundo de arte a sua frente e não é possível saber o que esperar das obras seguintes.

Subindo a rampa de acesso ao primeiro piso, o visitante se depara com a frase “antes tudo era um” a qual abre o núcleo expositivo planejado por Sofia Borges, uma das artistas brasileiras convidada a integrar o projeto curatorial. *A infinita história das coisas ou o fim da tragédia* do *um* parte de interpretações filosóficas sobre a tragédia grega para mergulhar em uma colagem de referências mitológicas. No entanto, as referências as tragédias não são do ponto de vista teatral, mas sim conceitual, propondo investigar a tragédia em relação ao sentido da linguagem em suas múltiplas formas.

A artista já havia se aventurado como artista-curadora ao criar a mostra *No sound* para a Galeria Millan, de São Paulo, em fevereiro de 2015, com trabalhos próprios e de diversos artistas, intervenções ao longo da duração e participação de intelectuais. Seu projeto curatorial

para a Bienal se dá como um desdobramento dessa experiência e já estava sendo preparado quando Sofia Borges foi convidada para compor a equipe de curadores desta edição.

Sofia Borges foi a artista que mais utilizou-se da expografia como um gesto visualmente artístico de forma mais radical. A seleção de pinturas, esculturas e instalações são dispostas de forma a se interconectarem como num emaranhado, onde o sentido do diálogo não é o principal recurso para se decifrar a proposta, mas sim entender a junção de todas as obras em uma perspectiva nuclear. A exposição é formada por um labirinto de obras cercadas por paredes cortinadas de azul e dourado, o que rompe com a lógica do cubo branco, ao trazer uma perspectiva mais cenográfica para a exposição, ao mesmo tempo em que é arriscado, pois o cenário construído pode interferir nas identidades da obra, lhes conferindo um novo aspecto dentro do emaranhado de relações que ali são propostas. Considerando ainda os conceitos filosóficos e do inconsciente que a curadora artista queria levantar para o público.

Há ainda certas mudanças que ocorreram dentro de seu núcleo ao longo do período expositivo, visto que esse foi pensado para ser um estado de prática em si, no qual foram propostas algumas ações com os artistas para que as obras fossem realocadas e mudassem ao longo do tempo. Este aspecto rompe com a imobilidade presente em grande parte das exposições e proporciona um sentimento de inédito e deja-vu ao público que revisitasse a mostra.

Dentro do “labirinto” foi possível encontrar obras de artistas brasileiros como Tunga e Leda Catunda, os quais foram pensados expograficamente em diálogo com as obras ao seu redor. É deste núcleo que saiu a maior parte dos artistas preferidos do público que visitou a Bienal e respondeu a pesquisa do Instituto Datafolha⁴, visto que destes 13% consideraram Sofia Borges como a artista favorita, 10% optaram por Tunga e outros 5% por Leda Catunda. Estes índices foram os maiores quando considerados o núcleo e demonstra uma predileção por artistas brasileiros com uma trajetória já conhecida.



⁴ A pesquisa foi realizada pelo Instituto Datafolha, o qual entrevistou 1.254 visitantes durante a 33ª edição da Bienal de São Paulo.



*Martin Gusinde, Arturo & Antonio; West Tanu; Ulen, the rebel, 1923 © Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.
Sofia Borges, Sem título, 2018; Leda Catunda, Eldorado, 2018; Sarah Lucas, Silver Hippie, 2016 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.
Sofia Borges, Religare, 2016; O Monstro e a Árvore de Rafael, 2018; Tunga, Sem título, 2014 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.
Leda Catunda, Ovo rei, 2018; Tunga, Sem título, 2014; Sofia Borges, O Fulguroso Ímpeto de José; Sem título, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.*

Encontra-se a seguir a lista de artistas participantes da curadoria organizada por Sofia Borges:

Adelina Gomes (BRA, 1916 – 1984)

Ana Prata (BRA, 1980)

Antonio Malta Campos (BRA, 1961)

Arthur Amora*

Bruno Dunley (BRA, 1984)

Carlos Ibraim*

Carlos Pertuis (BRA, 1910 – 1977)

Coletivo Summit: Alessandra Meili (BRA, 1970), Rebecca Sharp (BRA, 1976) e Sofia Borges

Isaac Liberato (BRA, 1906 – 1966)

Jennifer Tee (HOL, 1973)

José Alberto de Almeida (BRA, 1959)

Lea M. Afonso Resende*

Leda Catunda (BRA, 1961)

Martin Gusinde (POL, 1886 – AUT, 1969)

Rafael Carneiro (BRA, 1985)

Sara Ramo (ESP, 1975)

Sarah Lucas (UK, 1962)

Serafim Alvares*

Sofia Borges (BRA, 1984)

Sônia Catarina Agostinho Nascimento (BRA, 1959 – 2004)

Tal Isaac Hadad (FRA, 1976)

Thomas Dupal (SIN/FRA, 1981)

Tunga (BRA, 1952 – 2016)

Vicente*

* artistas sem dados biográficos disponíveis

Ativações de obra:

Bruno Palazzo (BRA, 1981)

Grupo Pineal (BRA, 2018)

Guga Szabzon (BRA, 1987)

Sofia Borges foi a curadora que mais inovou em sua expografia e a que mais incluiu artistas brasileiros, demonstrando que mesmo em uma proposta curatorial complexa como esta, relacionando a tragédia com a arte contemporânea, foi possível fazê-lo sem se distanciar do circuito brasileiro. No entanto, mantém-se o foco em artistas que provocam reflexões artísticas de cunho mais conceitual do que problematizador, trazendo nomes já reconhecidos e aclamados, o que faz com que as inovações propostas não adentrem no campo de discussões contemporâneas para além deste contexto.

Um dos momentos mais marcantes deste núcleo não foi proposto pelos curadores e nem comissionado pela Fundação, mas se concretizou como uma crítica a abordagem ali presente, a qual tinha suas raízes na historiografia tradicional da arte.

Os curadores da Bienal costumam dedicar um espaço para as performances selecionadas acontecerem, contando com divulgação e convidados. Uma performance em especial foi marcante para a 33ª edição da Bienal e não estava programada. A ação partiu do artista indígena Denilson Baniwa que viu ali um importante espaço para discutir questões contemporâneas e as contrariedades da História da Arte.

Sua performance, Pajé Onça, conta com a entidade criada pelo artista para advertir sobre as violências sofridas por todos aqueles que não pertencem aos códigos da arte ocidental. Para isso, o artista utiliza espaços institucionais que são simbólicos nesta representação, como o Masp e a própria Bienal para trazer à tona um discurso poderoso.

Denilson Baniwa realizou a performance Pajé-Onça em frente ao mural de fotografia etnográfica de indígenas Selk'nam onde se lia: antes tudo era um. A porta de entrada para a exposição de Sofia Borges se tornou o espaço no qual a performance se concentrou, após o Pajé

Onça ter percorrido alguns espaços da Bienal, passando pela loja e comprando o livro *Breve História da Arte*, de Susie Hodge. Ali o artista se despe da máscara de onça, folheia o livro e o desfolha enquanto provoca e questiona o público e a própria instituição:

Breve história da arte. Tão breve, mas tão breve, que não vejo a arte indígena.
 Tão breve que não tem indígena nessa história da arte.
 Mas eu vejo índios nas referências, vejo índios e suas culturas roubadas.
 Breve história da arte. Roubo. Roubo. Roubo.
 Isso é o índio? Aquilo é o índio?
 É assim que querem os índios? Presos no passado, sem direito ao futuro?
 Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo e nos roubam a arte.
 Breve história da arte.
 Roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo, roubo.
 Arte branca. Roubo, roubo.
 Os índios não pertencem só ao passado.
 Eles não têm que estar presos a imagens que brancos construíram para os índios.
 Estamos livres, livres, livres.
 Apesar do roubo, da violência e da história da arte.
 Chega de ter branco pegando arte indígena e transformando em simulacros!
 (BANIWA, 2018).



Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, performance, 2018, HD video, 16:9, color, sound, 15'



Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, performance, 2018, HD video, 16:9, color, sound, 15'

Após a performance registrada em vídeo e sua divulgação, a artista curadora Sofia Borges escreveu sobre a ação:

O pajé-onça adverte-nos das violências sofridas por aqueles que não pertencem aos códigos epistemocráticos da arte moderna ocidental: o roubo colonial, o roubo epistêmico, o saque produzido pela arte. Para os indígenas – como para o povo Selk'nam, que sofreu genocídio –, o “abismo perpétuo entre existência e significado” (Borges, 2018)

A intervenção de Denilson Baniwa vai além de questionar a representação etnográfica de indígenas, visto que é simbólica para explicitar o fato de que nenhum artista indígena foi convocado para se auto representar nesta edição da Bienal, o que diz muito não apenas para mais uma violência epistêmica contra esses povos e sua radical diversidade cultural e cosmológica, mas também foi além do discurso identitário da Bienal e deu voz a questões que são extremamente brasileiras e decoloniais. Sua performance rompeu a atmosfera silenciosa e disciplinada de Afinidades afetivas e provocou o debate a reflexão a partir da arte que é contestadora e desconfortável. Onde estão os indígenas na história da arte? Onde estavam os indígenas na Bienal? De acordo com a pesquisa⁵ do instituto Datafolha, representavam 1% dos visitantes.

⁵ O instituto Datafolha entrevistou 1.254 visitantes em quatro momentos distintos: entre 7 e 9 de novembro, 11 e 14 de outubro, 1 e 4 e 22 e 25 de novembro de 2018.

Subindo a moderna rampa branca do Pavilhão, o visitante chega ao primeiro andar e ao seu lado esquerdo encontra a exposição *O pássaro lento*, da artista curadora Claudia Fontes. Sua exposição procura abordar o Pavilhão da Bienal como um ponto de encontro no qual seja possível o diálogo entre experiências perceptivas e vitais aparentemente díspares.

“Embora o pavilhão possa ser visto como um exemplo do desejo de velocidade que alimentou o ideal modernista, a vida não humana que o rodeia é, ao contrário, um lembrete constante de que outros modos de percepção e de entendimento do mundo são possíveis.” (FONTES, Claudia. 2018)

O título surgiu da pergunta: quais condições são necessárias para um pássaro sentir vertigem? Para a artista, isso ocorreria quando a velocidade em que voa é tão lenta que corre o risco de cair. E, a partir desta premissa, os artistas foram convidados a acionarem processos criativos para a mostra. *O pássaro lento* é um livro fictício homônimo cujo conteúdo é desconhecido, salvo por alguns fragmentos e por seus vestígios materiais.

Com exceção de Roderick Hietbrink, todos os artistas convidados desenvolveram obras comissionadas especialmente para a ocasião. Já a obra de Hietbrink, *The Living Room*, é um vídeo impactante sobre o embate entre natureza e sociedade. No vídeo, o silêncio de uma sala de estar é abalado por uma grande árvore de jardim, que invade a casa e a atravessa vagarosamente, de um lado ao outro. Por fim, a organização da casa é destruída com a passagem da árvore.

A obra da própria curadora, *Nota al Pie*, é formada por pequenos fragmentos de cerâmicas etiquetados com palavras que podem ou não se tornar uma história, dependendo do tempo e da imaginação de cada visitante.

Encontra-se a seguir a lista de artistas participantes da curadoria organizada por Claudia Fontes:

Ben Rivers (UK, 1972)

Claudia Fontes (ARG, 1964)

Daniel Bozhkov (BUL/EUA, 1959)

Elba Bairon (BOL, 1947)

Katrín Sigurdardóttir (ISL/EUA, 1967)

Pablo Martín Ruiz (ARG, 1964)

Paola Sferco (ARG, 1974)

Roderick Hietbrink (HOL, 1975)

Sebastián Castagna (ARG, 1965)

Žilvinas Landzbergas (LTU, 1979)

Dentre estes nomes é possível notar que há uma grande presença de artistas argentinos, bem como uma boliviana e uma lituana, o que difere de núcleos que trazem apenas artistas europeus. Este núcleo não compreende nenhum trabalho de artistas brasileiros, o que novamente se configura como uma escolha por trabalhar com obras comissionadas apenas dos estrangeiros convidados, ainda assim se dedica mais a artistas latino-americanos, fazendo esta aproximação necessária com os países vizinhos.



Claudia Fontes, *Nota al pie*, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Pablo Martín Ruiz, *El misterio de cuarto cerrado*, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Daniel Bozhkov, *P. (for possible)... my dear highly venomous*, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Roderick Hietbrink, *The Living Room*, 2011. 9'.

Mais à frente nesta caminhada pelo segundo piso é possível encontrar a curadoria proposta pela artista Wura-Natasha Ogunji. Com o título *sempre/nunca*, a proposta da artista-curadora foi de convidar exclusivamente artistas mulheres, as quais são descendentes de sul-africanos, nigerianos, porto-riquenhos, libaneses, marfinenses, senegaleses, ciganos e ainda franceses e estadunidenses. Segundo a curadora, elas são profundamente afetadas por suas relações sempre mutáveis, complicadas e as vezes contraditórias com a terra, lugares, nações e

territórios em que se encontram. Assim, a experiência artística ao mesmo tempo em que é permeada por estas questões, consegue adentrar um campo além, uma fissura de experimentação e do compartilhamento de histórias que se transmutam em obras que exploram o desconhecido. Todos os trabalhos presentes no núcleo foram comissionados para a Bienal.

O núcleo aborda o não saber, que se torna um aspecto intermediário para o modo como essas artistas criam, abrem espaço e encontram presença no mundo. Elas aceitam a fissura, a falha, o nó, a espinha dorsal, a fresta, a dobra, a aparência, o não território. São essas fissuras que se tornam terreno fértil para sua intensa experimentação.

Lhola Amira, em seu projeto “Aparições”, lavou os pés de afrodescendentes e indígenas em diferentes lugares da cidade e no próprio Pavilhão. Neste ato que traduz conexão, reverência e cura para com as pessoas que receberam a oferenda, é possível perceber um resgate e uma homenagem àqueles que foram escravizados e sofreram as injustiças da dominação e da colonização.

Já a artista Youmna Chaia explora as colunas do prédio, em uma relação entre corpo e arquitetura, na qual os mobiliários se entrelaçam às pilastras. Ao mesmo tempo em que a artista consegue traçar este diálogo com o Pavilhão, com suas formas tão significativas e ao mesmo tempo complexas, ela também expõe os Loveseats como espaços de contemplação para os seus arredores. As seis artistas têm diferentes origens: Ruby Onyinyechi Amanze é nigeriana, Nicole Vlado e Wura-Natasha Ogunji são estadunidenses (mas ambas com fortes vínculos com a Nigéria), Youmna Chlala é libanesa, Lhola Amira é sul-africana, e Mame-Diarra Niang é francesa, tendo sido criada entre a Costa do Marfim, o Senegal e a França. São, portanto, mulheres que trazem na bagagem uma cultura fora do eixo hegemônico do sistema da arte. Ogunji esclarece que “Não são suas origens ou nacionalidades que são reveladoras, mas sim o fato de que suas obras quebram as narrativas hegemônicas e abraçam interrupções como aberturas necessárias.” (OGUNJI, 2018)





Lhola Amira, Philisa : Hlala Ngikombamthise, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Wura-Natasha Ogunji, The sea and it's raining. I missed you so much, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Mame-Diarra Niang, 11:11, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

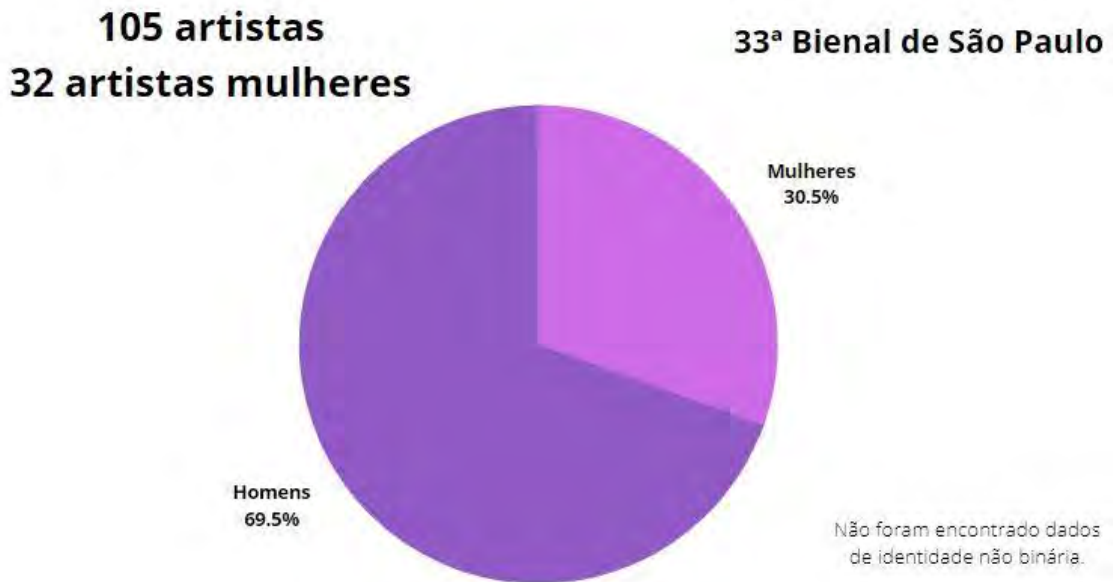
Youmna Chlala, LoveSeat, 2018 © Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.

Este núcleo no meio do segundo piso, quase discreto e com certa leveza, configura-se como o mais contra hegemônico e alternativo de toda a edição da Bienal. Os temas tratados trazem discussões importantes tanto para o mundo da arte, quanto para a sociedade em geral, ainda mais considerando o Brasil enquanto um país do sul global. Abordar o racismo, as descendências, os territórios e olhar de artistas mulheres sobre este tema traz um novo ângulo para uma edição que não se propôs uma discussão política para além das experiências individuais. Sendo assim, *sempre/nunca* vai além do que era esperado e traz a inquietação de artistas sobre as situações que acontecem longe e perto, lá e aqui.

Ademais, a escolha da curadora por artistas mulheres é essencial para uma Bienal, ainda mais em 2018. Cada edição procura inovar e propor quebras com o passado, mas se não se atenta a questões de gênero, apenas repete padrões de Bienais de décadas atrás. Quando questionado sobre a ausência de artistas mulheres em seu núcleo, o curador Waltercio Caldas se defendeu dizendo que escolheu o artista pelo artista e não pelo seu gênero. É irreal pensar assim numa configuração de um país extremamente machista, onde as condições de trabalho são muito disforme em relação a gênero, atingindo inclusive o circuito das artes, vide as lacunas existentes na história sobre as artistas mulheres e suas obras. É fácil se apoiar em um discurso de que a arte não tem gênero e abstrair a sociedade desigualitária, muito mais cômodo do que rever estas problemáticas e pensar de forma diferente.

Dos 105 artistas que estão presentes na 33ª Bienal de São Paulo, há apenas 32 mulheres, o que representa 30% da exposição. Há uma predominância significativa de homens selecionados pelas curadorias. Por este motivo o núcleo de Wura-Natasha Ogunji é tão importante, pois vai contra o fluxo que aparentemente volta-se para o mundo dos artistas

homens para estarem presentes na exposição. Sofia Borges também tem uma postura semelhante, selecionando diversos trabalhos de artistas mulheres e procurando equilibrar o seu núcleo, no entanto esta postura não é percebida nos demais, o que aponta para uma escolha em não se preocupar com esta questão.



A Bienal vem de um longo caminho de incluir as artistas mulheres com maior frequência em suas edições. Considerando apenas as mostras dos últimos 20 anos, houve um aumento quantitativo progressivo nesta questão. Na edição de 2002, Iconografias Metropolitanas, 82% dos artistas convidados eram homens e apenas 18% das obras eram de artistas mulheres. Já em 2016, Incerteza Viva, precedente à 33ª edição, mulheres somavam 47 dos 81 artistas ou coletivos da exposição, isso representa 58% dos artistas. Um marco histórico como a primeira Bienal em que mais da metade dos artistas convidados são mulheres.

É por esses motivos que, quando *Afinidades Afetivas* apresenta uma redução considerável no número de artistas mulheres, isso não se justifica apenas como uma escolha indiferente em relação ao gênero. Não há neutralidade na escolha e optar por trabalhar com a maioria de homens significa desaprender com o passado, desconsiderar as questões do presente e romper com uma trajetória que vinha abrangendo a questão. Ainda que o convite para três artistas realizarem a curadoria dê um sopro a este cenário, isso não pode ser considerado como suficiente. É necessário repensar esta postura e não é difícil olhar para o passado recente e continuar repensando as questões de gênero na Bienal, mais simples do que regredir à desconsideração.

Outro núcleo curado por uma artista foi Stargazer II presente no terceiro andar do Pavilhão, curado pela sueca Mamma Anderson. A artista-curadora tinha como proposta reunir um grupo de artistas que foram inspiradores para a sua formação de pintora. Em comum, todos os participantes compartilham o interesse pela figuração expressiva e pelo corpo humano.

Segundo Anderson, “os artistas que apresento aqui são todos diferentes uns dos outros, ainda que, para mim, estejam todos conectados. Todos foram cruciais para o meu próprio processo criativo, em diferentes etapas da minha vida.” (ANDERSON, M. 2018)

Por seguir uma curadoria mais pessoal que abordava artistas importantes para a sua trajetória é possível perceber que conta-se com uma grande parcela de artistas suecos em seu núcleo.

Åke Hodell (SWE, 1919 – 2000)

Bruno Knutman (SWE, 1930 – 2017)

Carl Fredrik Hill (SWE, 1849 – 1911)

Dick Bengtsson (SWE, 1936 – 1989)

Ernst Josephson (SWE, 1851 – 1906)

Gunvor Nelson (SWE, 1931)

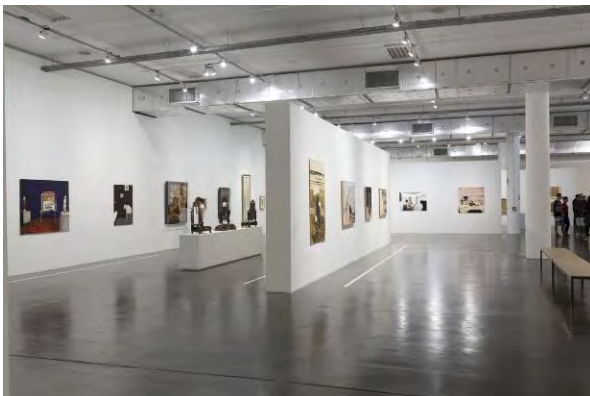
Henry Darger (EUA, 1892 – 1973)

Ladislav Starewitch (POL/RUS, 1882 – FRA, 1965)

Lim-Johan (SWE, 1865 – 1944)

Mamma Andersson (SWE, 1962)

Miroslav Tichý (CZE, 1926 – 2011)





Mamma Andersson, Stargazer, 2012; Glömd, 2016; Konfirmant, 2018; Underthings, 2015 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Stargazer II, exposição coletiva da artista-curadora Mamma Andersson © Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo.

Henry Darger, Untitled. 1940-1960 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Lim-Johan, Sem título [Untitled], s.d. [n.d.] © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Esta foi a artista que mais se aprofundou na proposta *Afinidades Afetivas*, pois os artistas ali referenciados partilhavam deste papel significativo para a construção do imaginário criativo da artista, acarretando uma proximidade afetiva para eles. A artista trouxe pintores suecos que eram desconhecidos do público geral e, portanto, proporcionou esta novidade. No entanto, o núcleo não provoca questionamentos para além do contato com estas obras, restringe-se à análise da formação de uma pintora e suas inspirações, as quais voltam-se para o estudo de seus suportes. Sendo assim, acaba sendo um pouco desconexo da realidade e da própria Bienal, sendo um recorte que poderia estar presente em qualquer outro espaço expositivo em qualquer cidade, pois não dialoga com os seus arredores.

Lado a lado à exposição de Mamma Anderson ficava o núcleo pensado pelo artista-curador brasileiro Waltercio Caldas, o qual tinha como proposta projetar um espaço em que obras de diversos artistas são confrontadas com trabalhos de sua autoria, abordando a história da arte que sempre foi um de seus interesses e desta forma propor uma reflexão sobre a poética, a natureza das formas e das ideias e suas implicações na atividade artística desde o final do século 19 até os dias atuais. Sua curadoria tem um caráter mais pessoal, segundo o próprio artista, é pensada de forma autônoma se aprofundando no convite de Pérez-Barreiro de mesclar as funções de curador e artista e assimilar essas de modo mais horizontal.

Não preciso da operação curatorial se posso exercer três atividades correlatas: a do artista que realiza uma obra, a do artista que tem preferências, e a de um terceiro que pensa a relação entre os dois anteriores. Assim, posso tratar as questões como gostaria, sem torná-las discursivas, colocando sob suspeita as justificativas e teorias estéticas. (CALDAS, W. 2018)

“Essa autonomia, essa linguagem própria das obras, beneficia a experiência, pois agora cabe somente aos trabalhos falar do desconhecido que os justifica.” (CALDAS, W. 2018) Para deixar a experiência mais neutra, Waltercio constrói o espaço do cubo branco que auxilia no processo de percepção de obras minimalistas, em um espaço amplo, o qual permite que várias obras sejam observadas ao mesmo tempo.

A proposta de observar a obra por si mesma sem a intervenção de um curador que a media e cria diálogos é interessante, mas não representa um rompimento, pelo contrário, é uma continuidade da noção de cubo branco que de nada é neutra. Uma obra traz em si todo um contexto para além de si mesma, uma questão semelhante que, por vezes, é levantada sobre a arte ser ou não política. Toda arte é política pois está imersa em um contexto, sendo até mesmo a neutralidade uma forma de posicionamento.

Sendo assim, uma experiência limpa da arte pela arte apenas como contemplação é difícil de ser atingida, ainda mais quando se pensa que a curadoria é proposta para o público e como cada um irá recebê-la depende de sua bagagem cultural. Isto rompe com a ideia de que o curador consegue alterar as percepções e modificar por completo o que a obra é. Assim como a mediação também existe para aproximar e propor novas perspectivas sobre um objeto que nunca é neutro.

Waltercio não rompeu com a curadoria, ele reafirmou padrões que já existiam, indo por uma vertente diversa à de Sofia Borges que propôs uma curadoria mais artística que abarcasse todas as obras dentro de uma expografia inédita. Cabe ainda ressaltar que o artista-curador convidou apenas artistas homens para o seu núcleo.

Anthony Caro (UK, 1924 – 2013)

Antonio Calderara (ITA, 1903 – 1978)

Antonio Dias (BRA, 1944)

Armando Reverón (VEN, 1889 – 1954)

Blaise Cendrars (SUI, 1887 – 1961)

Bruce Nauman (EUA, 1941)

Cabelo (BRA, 1967)

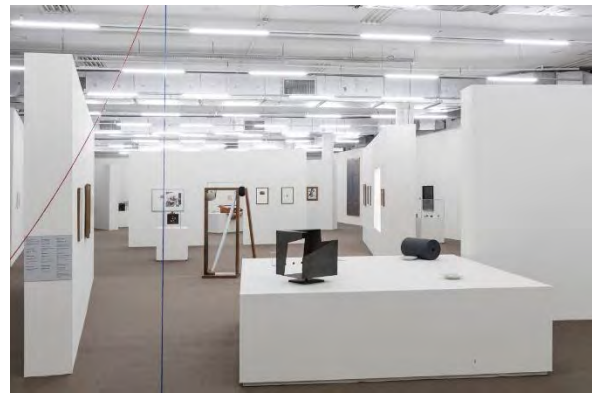
Friedrich Vordemberge-Gildewart (GER, 1899 – 1962)

Gego (GER, 1912 – VEN, 1994)

Jorge Oteiza (ESP, 1908 – 2003)

José Resende (BRA, 1945)

Miguel Rio Branco (ESP, 1946)
 Milton Dacosta (BRA, 1915 – 1988)
 Oswaldo Goeldi (BRA, 1895 – 1961)
 Richard Hamilton (UK, 1922 – 2011)
 Sergio Camargo (BRA, 1930 – 1990)
 Tunga (BRA, 1952 – 2016)
 Vicente do Rego Monteiro (BRA, 1899 – 1970)
 Victor Hugo (FRA, 1802 – 1885)
 Waltercio Caldas (BRA, 1946)



Waltercio Caldas, Copo fotografando pedra, 2015; Jorge Oteiza, Caja vacía, 1958; Waltercio Caldas, Prato comum com elástico; Tubo de ferro / Copo de leite, 1978; Acústica, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Richard Hamilton, Chiara and Chair, 2004; Waltercio Caldas, Marcador universal, 2014; Vicente do Rego Monteiro, Vaso de flores, 1930; Victor Hugo, Tourmente, s/d; Waltercio Caldas, Ojos de Zurbaran, 2017 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal SP.

Anthony Caro, Table Piece XCVII, 1970 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Waltercio Caldas, O ar mais próximo, 1991; Tunga, Sem título, 2015; Jorge Oteiza, Caja vacía, 1958; Waltercio Caldas, Tubo de ferro / Copo de leite; Prato comum com elástico, 1978 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Dando sequência ao percurso pela Bienal, com o título *aos nossos pais*, Alejandro Cesarco propõe uma curadoria que aborda o reconhecimento do passado e sua contínua presença no presente. Algumas das perguntas postas pela exposição são como o passado ao

mesmo tempo permite e frustra possibilidades, como reescreve-se o passado com o trabalho e como a diferença é produzida na repetição. Dessa forma, Cesarco propôs expor trabalhos de artistas de diferentes gerações, mas que partem deste diálogo com a temporalidade, entre suas repetições e diferenças.

Segundo o artista-curador, a exposição destaca as estruturas que chamam a atenção para certas narrativas e silenciam outras, o que, dentro do circuito da arte, é algo corriqueiro e é um tema que se repete, até mesmo na própria Bienal que o aborda.

O núcleo é aberto por uma instalação de Sturtevant, *The Dark Threat of Absence Fragmented and Sliced* (2002), a qual faz referência ao filme *Painter* (1995), de Paul McCarthy. Sturtevant ficou conhecida por desafiar o conceito de autoria ao repetir trabalhos de outros artistas. Diante da instalação com monitores, um painel repete a obra de pop art de Andy Warhol. A questão da originalidade e das reproduções também é abordada pelo artista austríaco Oliver Laric em sua obra *Jüngling vom Magdalensberg* (2018), a qual imprime em 3D uma escultura grega clássica usando um material transparente.

Um trabalho de destaque é o vídeo da artista Sara Cwynar, *Red Film* (2018), que trabalha com a questão da indústria de produtos de beleza e o mundo da arte, fazendo uma crítica às associações criadas entre os nomes de produtos e de pintores famosos, tal qual a massificação dos produtos e de seu consumo enquanto objetos de desejo.

Encontra-se a seguir a lista de artistas participantes da curadoria organizada por Alejandro Cesarco:

Alejandro Cesarco (URU/EUA, 1975)

Andrea Büttner (GER, 1972)

Cameron Rowland (EUA, 1988)

Henrik Olesen (DEN, 1967)

Jennifer Packer (EUA, 1984)

John Miller (EUA, 1954)

Louise Lawler (EUA, 1947)

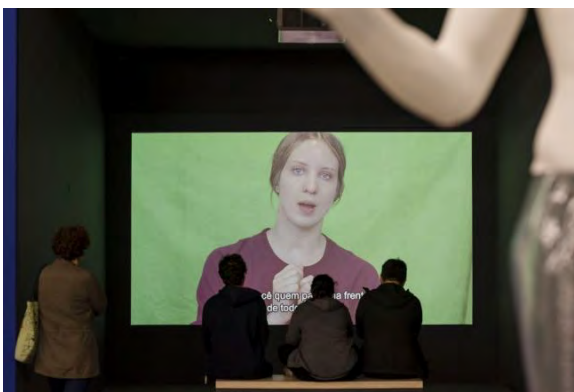
Matt Mullican (EUA, 1951)

Oliver Laric (AUT, 1981)

Peter Dreher (GER, 1932)

Sara Cwynar (CAN, 1985)

Sturtevant (EUA, 1924 – FRA, 2014)



Sturtevant, The Dark Threat of Absence Fragmented and Sliced, 2002; Warhol Cow Wallpaper, 1996 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Oliver Laric, Jüngling vom Magdalensberg, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Sara Cwynar, Red Film, 2018 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Matt Mullican, Untitled (Birth to Death List), 1973 © Leo Eloy / Estúdio Garagem / Fundação Bienal de São Paulo.

Novamente temos um núcleo que conta apenas com a participação de artistas estrangeiros, e neste caso, todos são do circuito hegemônico da arte ocidental. A 33ª edição buscou balancear os convites aos artistas e curadores estrangeiros e aos nacionais, frente à proporcionar a internacionalização que está presente enquanto um dos pilares da instituição. No entanto, esta balança acabou pesando muito mais para o lado da importação dos artistas. Como contraponto sabe-se que ao trazer artistas que não estão comumente no circuito paulista influencia para que se conheça novas perspectivas e novos trabalhos, sendo essa uma tradição da Bienal desde o seu início. No entanto, a desproporcionalidade também leva a uma preponderância frente ao nacional. Segundo os dados levantados, a Bienal contou com a participação de 105 artistas provenientes de 28 países. O número de países participantes não é o mais elevado, quando a curadoria era proposta pensando as representações nacionais os números atingiam mais de 50 países participantes, como foi o caso da Bienal da Antropofagia, 24ª edição. Os modelos de

curadoria são muito diferentes, portanto, a comparação aqui não se dá pensando a participação de países, mas sim a internacionalização que a Bienal propõe enquanto valor fundamental.

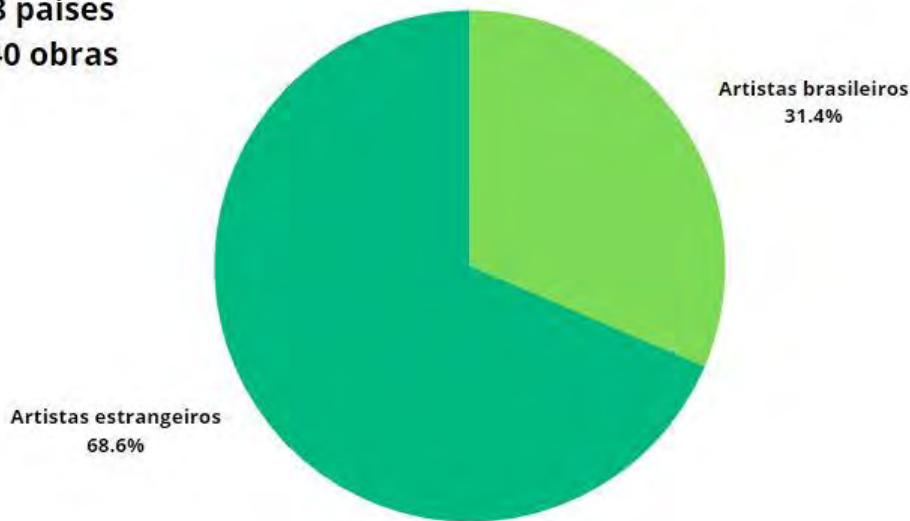
O efeito de bienalização caminha lado a lado com a globalização no sentido de mostras de arte que não se limitam a fronteiras, visto que o caráter de internacionalização é essencial para este destaque da arte contemporânea sem barreiras, incluindo artistas de diversas partes do mundo. Segundo o pesquisador sobre arte e mercado, Alain Quemin, “qualquer que seja o país de origem, todos os atores do mundo da arte contemporânea frequentam os mesmos lugares sem real preocupação com as fronteiras geográficas”. (QUEMIN, p.24).

Esta noção de internacionalização é questionada quando se analisa quais os artistas participantes e de onde eles vieram, pois a arte ocidental ainda é extremamente eurocêntrica e estadunidense, isso influencia tanto nas tendências de mercado, quanto na necessidade criada para que os artistas de outras partes do globo façam pesquisas e trabalhos nos países centrais. Este tema também é discutido pela pesquisadora taiwanesa Chin-Tao Wu que vê a internacionalização da arte como um aspecto longe de ser realmente uma quebra com as fronteiras, visto que as bienais ainda se comportam de forma a privilegiar os artistas europeus, os estadunidenses e as suas galerias representantes.

As bienais, mecanismo institucional mais popular nas últimas décadas para a organização de exposições de arte de larga escala, revelam, apesar das alegações democráticas e anticolonialistas, ainda incorporar as estruturas tradicionais de poder do mundo da arte contemporânea ocidental; a única diferença é que a palavra "ocidental" foi silenciosamente trocada por uma mais popular, a palavra "global". (WU, 2012)

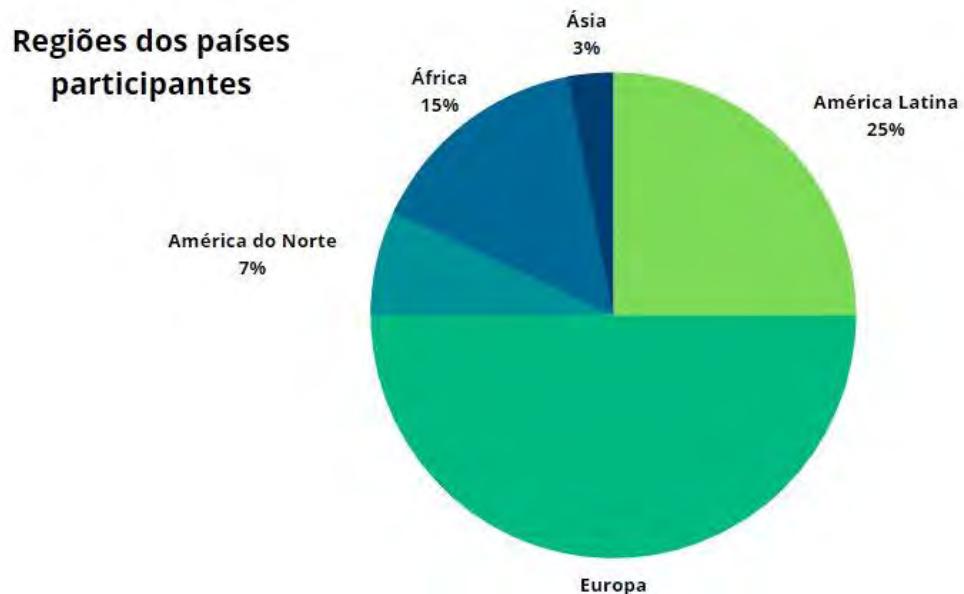
Esta perspectiva se complementa ao exposto por Quemin, o qual afirma que o aumento da internacionalização da arte voltou os mercados nacionais para o circuito mundial em um grau muito maior de comercialização, no entanto não se deve tomar como certo o desaparecimento do fator nacional e geográfico, pois “as hierarquias entre os países estão longe de desaparecer ao menos no domínio artístico, e os efeitos de intercâmbio desigual e de dominação continuam, ainda hoje, muito presentes. (QUEMIN, p.28) Pensando nestes aspectos, considera-se aqui as nacionalidades dos artistas participantes para traçar uma rota da arte que foi apresentada na Bienal. Deste modo, o gráfico abaixo aponta a participação de artistas brasileiros frente aos estrangeiros.

105 artistas
28 países
740 obras



Neste cenário de uma Bienal Internacional é importante considerar que a participação de 31% de artistas nacionais é um número satisfatório considerando a sua proposta de apresentar a arte brasileira ao lado do que é trazido do exterior. A única questão é como estes artistas foram distribuídos na mostra, tendo núcleos em que não se constava a presença de brasileiros, enquanto em outros compunham a sua maioria.

Já em relação aos fluxos dos países de origem dos participantes, tem-se uma predominância do norte global, com destaque para os países hegemônicos no circuito artístico. Segundo os dados, dos 28 países presentes na edição, 14 eram da Europa, 7 da América Latina, 2 da América do Norte, 4 países africanos e apenas um da Ásia, o que em porcentagens está representado no seguinte gráfico.



O último gráfico analisa as regiões dos países que estão incluídos na mostra, e mesmo que não esteja tratando de representações nacionais, a Bienal ainda tem este passado que faz necessário olhar quais os países que estarão ali por meio de seus artistas. Ainda mais que este dado é divulgado desta forma – 28 países participantes – quase como uma perpetuação do antigo modo de curadoria por países.

E desta análise percebemos que o internacional ao qual a Bienal refere ficou por conta apenas da arte ocidental. A arte africana e mais ainda a asiática compõe um número ínfimo em relação aos demais nesta perspectiva de países ali presentes.

Já quando consideramos os artistas, foram convidados 105, dos quais 42 são de origem europeia, 33 são brasileiros, 11 são dos Estados Unidos e Canadá, enquanto houve apenas 13 artistas da América Latina (aqui não contabilizando o Brasil), apenas 5 artistas africanos presentes no núcleo de Wura-Natasha, a qual mais se preocupou em fazer uma narrativa contra hegemônica e um único artista russo. Não há nenhum outro trabalho de artistas orientais. Isto demonstra o quanto a 33ª edição da Bienal não foi uma bienal internacional, mas sim uma bienal ocidental e predominantemente centralizada.

Questionando as relações de poder dentro do mundo da arte e alterando o equilíbrio de forças nas tomadas de decisões, a 33ª Bienal aspira a reafirmar o poder da arte como um lugar único para concentrar a atenção no mundo, do mundo e para o mundo (Fundação Bienal de São Paulo, 2018).

A fala da Fundação Bienal para o catálogo da 33ª terceira edição abarca as mudanças aplicada por Pérez-Barreiro à curadoria, pensando a horizontalidade e assim alterando o equilíbrio de força nas tomadas de decisões, no entanto não pode ser lida como um questionamento do poder dentro do mundo da arte que vá além do formato pelo qual a curadoria é proposta, visto que relações de poder simbólico não foram alteradas e permanece a mesma lógica de uma bienal sem fronteiras, mas que abarca apenas a arte ocidental de um circuito voltado para países da Europa e da América do Norte. A atenção no mundo é para as preocupações majoritariamente dos países desenvolvidos e que não abarcam desconstruções étnicas e decoloniais, apenas reafirmam um sistema vertical do mundo não apenas da arte, mas do sistema internacional como um todo.

CAPÍTULO 3: O sistema de influências e projeções

De tudo o que este trabalho abrangeu até o presente momento foi possível perceber como o passado está interligado com o presente. As bienais se renovam em uma espécie de continuação e ruptura, este paradoxo surge da promoção de uma cultura de valores que permeiam as bienais desde o seu início, fomentando-as como um território cultural de diálogo entre arte e público, ao mesmo tempo em que se incentiva as inovações e a busca pelo inédito e o diferente.

O campo teórico apresentado no primeiro capítulo esteve presente de forma indireta nas discussões até aqui, sendo pontuado em algumas situações seja da história da Bienal, quanto dos símbolos que agregam poder a Fundação. Este terceiro capítulo aborda de modo mais detido as questões relacionadas à Bienal e aos exercícios de poder que são originários de si.

Logo no início deste trabalho propôs-se uma relação entre o sistema internacional e o circuito das artes e tal associação é possível visto que o Brasil está inserido neste sistema capitalista onde prevalece a lógica do mercado sobre todos os bens produzidos, assim como as produções artísticas e agrega-se valor em decorrência de sua legitimação dentro do circuito, a qual relaciona-se com o país de onde aquele artista ou obra é originário. Sendo assim, a posição de influência de um ator estatal no âmbito global altera a recepção que a sua arte terá.

Sendo assim, é facilmente visível o quanto o setor nacional influencia o desdobramento do campo artístico tanto em questões de cunho financeiro e econômico, quanto de experimentações que levem ao autêntico dentro do que se entende por arte nacional. As esferas da convivência humana se interrelacionam para se desdobrar nos trabalhos que estão presentes em exposições do mundo todo.

O que aborda-se aqui é como o oposto disso também é possível, se o Estado influencia na recepção da arte, essa também pode ser responsável por alterar a imagem de um país. É neste sentido como a teoria de Nye sobre o *soft power* é percebida em diversos aspectos do campo cultural, principalmente como se exporta construções simbólicas que levam para o mundo a imagem de um estado, seu governo e, de forma mais velada, os seus interesses.

Desde o início a Bienal contou com o apoio do governo federal. Durante a sua organização, teve o suporte de Getúlio Vargas para levar o nome do Brasil para o exterior e atrair as delegações participantes. O apoio advém do conhecimento sobre os impactos de uma

bienal, visto que os presidentes costumam ter a noção de que investir em um setor cultural forte melhora a imagem do país e pode gerar novas parcerias e investimentos.

O Brasil tem esta tendência de se inspirar nos Estados estrangeiros e em suas políticas como uma forma de mostrar o seu potencial e demonstrar que está atento e acompanhando o desenvolvimento da sociedade como um todo. Dentro disso, as especificidades de cada lugar podem ser exibidas na forma de exclusividades, ou seja, por meio da condição de que apenas no Brasil é possível encontrar uma arte com certas características. A partir disto, o Estado vai construindo a sua imagem e projetando-a no exterior.

Em seu Tratado sobre o Estado, Bourdieu desenvolve a noção de capital cultural nacional, a qual está interligada ao capital econômico e social. A não separação dessas dimensões justifica-se porque Bourdieu não concebe o capital cultural como um fenômeno metafísico, ao contrário, compreende que ele é perpassado pelas condições e contradições socioeconômicas.

A construção do Estado é inseparável da construção de um capital cultural nacional, que é, ao mesmo tempo, um capital simbólico nacional: por exemplo, toda construção do Estado acompanha-se da construção de um Panteão dos grandes vultos. O Panteão é um ato estatal por excelência: é o túmulo dos grandes homens selecionados, que designa ao mesmo tempo os homens que merecem a admiração (é também o caso dos funerais nacionais) e, sub-repticiamente, os princípios de seleção dos grandes homens. E como os princípios estão ocultos nos produtos selecionados, eles se impõem mais sutilmente ainda. (BOURDIEU, p. 393)

O capital cultural de Bourdieu é empregado principalmente em relação ao sistema educacional, mas em ocasiões diferentes tem sido usado ou desenvolvido em outros discursos. Como no caso desta pesquisa ao pensar o capital cultural não apenas em termos individuais, mas no Estado enquanto unidade que foi criado e é visto por meio desta bagagem cultural que carrega. A forma como este se coloca em relação a ser um produtor de conhecimentos e intelectualidades proporciona vantagens na obtenção de um status social mais elevado frente ao sistema internacional.

No entanto, esta noção de capital cultural nacional não é estática e muito se transformou com a intensificação da globalização. O capital cultural se tonou cada vez mais global, sendo influenciado pelas tendências de capitais nacionais de outros Estados para além do próprio. “Com a aceleração das trocas culturais entre os países - eufemismo que tenta ocultar a viagem quase sempre só de ida da produção cultural dos países desenvolvidos para os demais, a noção de capital cultural nacional tende a esfumar-se.” (BOURDIEU, 1969) Isso se dá porque deixa

de ser visto sob a ótica da tradição cultural e identitária e passa a associar diferenças que são próprias deste processo de influência dos outros atores.

Por isso é perceptível a disputa que se dá internacionalmente sobre o sistema simbólico e as suas legitimações, pois aqueles que conseguem se sobressair e influenciar os outros, está transferindo um sistema que é próprio de si e persuadindo de uma forma não violenta, como dito anteriormente sobre o *soft power*.

Na Bienal, esta ação é percebida visivelmente conforme os governos demonstram apoio ao evento e se interessam por sua organização e patrocínio. Ao longo de sua existência, em diversas ocasiões as Bienais contaram com a visita do presidente da república em exercício durante a sua edição. Como podemos observar nos registros fotográficos abaixo, a presença do chefe do executivo na Bienal não é por acaso. Esta visita adentra o campo da agenda executiva e os interesses do Estado naquele evento, que não apenas angaria uma comoção com o eleitorado nos casos democráticos, demonstrando um interesse pela cultura, mas também por ser um evento internacional que aumenta o prestígio do país no exterior.



Getúlio Vargas na 2ª Bienal (1953) @acervo Fundação Bienal.



Juscelino Kubitschek na 5ª Bienal (1959) @acervo Fundação Bienal.



João Goulart na 6ª Bienal (1961) @acervo Fundação Bienal.



Castelo Branco na 8ª Bienal (1965) @acervo Fundação Bienal.



José Sarney na 18ª Bienal (1985) @acervo Fundação Bienal.



Fernando Henrique Cardoso na 23ª Bienal (1996) @acervo Fundação Bienal.



Luiz Inácio Lula da Silva na 26ª Bienal (2004) @ Juan Guerra.



Dilma Rousseff na 29ª Bienal (2010) @acervo Fundação Bienal.

Estas visitas demonstram o interesse federativo no evento, em como a Bienal é percebida como um território de exercício e disputas de poderes. Até mesmo durante o período ditatorial no Brasil, tem-se a visita do General Castelo Branco, mesmo com toda a censura que permeou a arte daquele período, cabe ressaltar que só há censura no que pode ser transgressor e tem a capacidade de alterar o status quo. Por isso, manter uma Bienal sob controle e dentro das ideias do que era permitido aos brasileiros daquele período era uma forma de não propagar uma possibilidade de ruptura própria do poder advindo do campo artístico.

Posteriormente, já com o reestabelecimento do regime democrático, a presença dos presidentes manifesta este desejo de compreender toda esta complexidade de forças que o evento tem e utilizá-las de forma a refletir um governo que se preocupa com a cultura e com a arte. A intelectualidade tem este lugar de prestígio dentro da opinião pública e modela também a imagem dos representantes.

Com relação à 33ª Bienal, é necessário abordar o seu contexto histórico para entender como ela foi vista para os diversos atores. Em 2016, a presidente Dilma Rousseff sofre um golpe de Estado por parte da câmara dos deputados que exigiu o processo de Impeachment baseado nas acusações de crime de responsabilidade. Após sua deposição, o vice-presidente,

Michel Temer, assumiu o cargo. Durante a 32ª edição, em 2016, ocorreu um rápido episódio de manifestação Fora Temer, programado por alguns artistas da mostra para sua abertura.

Em 2018, no ano da 33ª edição, Temer continuava na presidência do Brasil e aconteciam no país as campanhas e preparos para as eleições gerais que ocorreriam em outubro do mesmo ano. O clima era de polaridade, com o candidato do Partido dos Trabalhadores, Fernando Haddad disputando o cargo com o candidato da extrema direita, Jair Bolsonaro.

Esta disputa não se refletiu objetivamente na 33ª edição, mas teve o seu impacto de forma indireta. A escolha por trabalhar com as *Afinidades Afetivas* de cada artista e do público em uma espécie de arte mais individual e contemplativa fechou as portas para que houvesse espaço de uma arte mais questionadora e política emergir.

E não era por falta de tema ou questões. Naquele mesmo ano, acontecia a intervenção militar no Rio de Janeiro de fevereiro a dezembro. Em março a vereadora Marielle Franco foi assassinada e as investigações inconclusivas. Ocorreram diversas manifestações populares contra os candidatos da extrema direita e seus discursos de ódio. O Brasil estava vivendo um ano de muita comoção popular e violência.

A Bienal conseguiu se blindar de tudo isso, se fechar numa bolha em que apresentava mais questões sobre o estrangeiro do que sobre o próprio país. Por isso a seleção de tantos artistas do circuito hegemônico para além dos que trabalham com teorias decoloniais demonstra este movimento de se assegurar sobre o conteúdo das discussões que ali seriam tratadas. Quase como se a arte e a política fossem campos separados. Logo, mesmo uma tragédia no campo cultural como foi o incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro seria apenas brevemente citada por Sophia Borges no seu núcleo, sendo-lhe negado qualquer papel de maior destaque na Bienal.

Não há neutralidade na escolha de manter-se longe das discussões políticas efervescentes no país. Mas a própria Fundação sabe o poder que o seu evento tem de moldar opiniões e de representar a imagem do país para o exterior, por isso os posicionamentos são tomados calculando todos os riscos sobre o seu poder de fala.

A Bienal vinha de um movimento onde cada vez mais se discutia as questões do presente e o poder mobilizador da arte, as últimas edições tiveram liberdade para convidar artistas e trabalhos que tratassem do presente e de manifestações contrárias à ordem. Por isso o silêncio da 33ª representa também um retrocesso. E por mais que não carregasse em si uma transgressão

capaz de afetar a imagem do país no circuito internacional, esta passividade foi notada pela crítica, o que acabou tendo o efeito reverso, como sugere o crítico Ben Davis para o portal Art Net, “*at a time of crisis in Brazil, curator Gabriel Pérez-Barreiro has eschewed spectacle for a much more contemplative, quiet biennial*”, considerando o cenário inflamado pelo qual o Brasil passava e notando esta ausência num evento deste porte no mundo da arte.

Optar por uma falsa neutralidade também diz muito sobre um jogo de riscos, no qual o futuro era completamente incerto. Planejar uma Bienal é fazer um investimento, ali o poder financeiro que está envolvido inclui diversos atores entre empresas, bancos, embaixadas e os recursos públicos, isto faz com que dentro da perspectiva do mercado, a Bienal não pode ser um investimento de risco. Neste momento caótico da história do país, era necessário que ela permanecesse contida e afetiva, numa espécie de suspensão sobre a realidade brasileira.

3.1 O poder financeiro: patrocínios

É comum perceber um evento de bienalização quando uma cidade visa transformar-se em uma metrópole com poder econômico e cultural o suficiente para se lançar no circuito internacional das artes, e a Bienal é uma porta de entrada não apenas para os artistas, mas também para as galerias que os representam encontrarem ali um espaço de dar voz aos seus interesses privados expondo quais artistas e estilos estão em voga no momento.

Uma obra que é apresentada em uma Bienal aumenta demasiadamente o seu valor de mercado, tal qual o artista que está ali presente. Isso se dá porque os olhos do mercado estão voltados para o que está sendo reconhecido de tal valor a ponto de integrar um evento internacional do porte de uma Bienal já legitimada no circuito, como é o caso da edição de São Paulo. No entanto, as transações de vendas de obras de um artista que está numa Bienal costumam ficar em segundo plano, pois o destaque se dá em torno do papel cultural que o evento apresenta, voltando-se mais para o que pode oferecer ao público em relação a cultura, do que o que oferece ao mercado da arte, mesmo porque este não é um ambiente aberto e de fácil acesso. O especialista em arte e mercado Alain Quemin aponta em seu ensaio para a obra *O Valor da Obra de Arte* que as transações privadas dentro das galerias são frequentemente cercadas de discrição e são pouco conhecidas.

Há ainda uma expectativa do mercado sobre a Bienal e a sua capacidade de movimentar a cidade, pois aproveita-se dessa oportunidade quando os olhos do mundo estão voltados para São Paulo para abordar toda a capacidade de venda que este momento promove. Em primeiro

lugar, tem-se um público específico formado por colecionadores, curadores e galeristas que visitam a cidade neste momento, tanto para visitar Bienal em sua pré-abertura, quanto para aumentar sua rede de contatos. Sendo assim, o circuito das galerias de São Paulo se torna ainda mais expressivo para atrair colecionadores e investidores, e, nesta cena, se destacam as suas mostras que muitas vezes contam com trabalhos de artistas presentes na Bienal.

Esta relação entre as galerias e a Bienal firma uma espécie de poder brando como num modelo de soma positiva, em que ambos os lados ganham. Isso ocorre com o contato e facilitações que as galerias podem ofertar à Fundação e ao planejamento do evento, numa espécie de patrocínio facilitador, enquanto a Bienal se coloca como o evento que atrairá colecionadores e interessados em arte, além de legitimar ainda mais certos artistas, o que reflete em suas galerias representantes.

Durante a 33ª Bienal, a Fundação realizou a primeira edição do *International Weekend*, uma semana voltada à recepção de público estrangeiro. A proposta da Fundação para a iniciativa teve o intuito de estreitar laços entre instituições culturais nacionais e internacionais, além de colaborar para o posicionamento da Bienal como um destino cultural global. A Bienal apontou ainda que o projeto visava responder a uma demanda de abertura em data alternativa para o público residente fora do Brasil. Dentro do roteiro foram propostas visitas a instituições culturais locais, coleções particulares e visitas guiadas à 33ª Bienal de São Paulo pelo curador Gabriel Pérez-Barreiro e pelos artistas-curadores. Na noite de 20 de setembro, algumas galerias de arte contemporânea ofereceram visita prolongada, de modo que os participantes do *International Weekend* tinham a opção de visitar o circuito comercial local, o qual como já discutido, apresentava uma programação de destaque para o período.

Esta parceria de ambos os setores privados pode ser notada também durante a SP Arte, a maior feira de arte brasileira, que desde 2005 reúne galerias de arte e design, editoras, revistas, museus e instituições, apresentando mais de 5 mil obras e 2 mil artistas do Brasil e do mundo, ao longo de cinco dias do mês de abril. A feira ocorre no Pavilhão da Bienal, o que demonstra de forma ainda mais clara a interconexão entre o espaço e o mercado da arte, além de associar-se ao prédio que, por sua característica monumental, também auxilia na perspectiva da importância da SP-Arte. Segundo a mesma, o evento se espalha por toda a extensão do Pavilhão, assim como pela cidade de São Paulo, e se consolida como um aglutinador de tendências no mercado das artes visuais, fortalecendo a economia criativa do país.

Para além das galerias, é necessário ir além no campo do patrocínio às Bienais, visto que é de interesse público e crítico compreender quais os nomes que estão explicitamente e implicitamente colocados em sua divulgação. Estes nomes se repetem quando se pesquisa os patrocinadores da SP-Arte. Por exemplo, quando se analisa a 33ª Bienal de São Paulo, tem-se a presença de Patrocínio Master do Banco Itaú, da companhia de energia Isa Cteep e da lei de incentivo à cultura. Sabe-se que os dois primeiros partem da iniciativa privada e voltam-se para uma política empresarial de incentivo à cultura que perpassa diversas instituições, incluindo os maiores museus do país, como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Em relação a instituição bancária, foi firmada uma parceria com o Itaú Cultural na ocasião da 32ª Bienal de São Paulo – Incerteza viva, e dando continuidade a isso, três ações conjuntas cruzaram as programações da 33ª Bienal e do Itaú Cultural em 2018: Bruno Moreschi, Claudia Fontes, Daniel Bozhkov, Paola Sferco, artistas da 33ª Bienal, realizaram dois workshops e uma conversa pública dentro do programa Entreolhares.

Outro parceiro da instituição é o Serviço Social do Comércio (Sesc). A Fundação Bienal e o Sesc SP mantêm uma parceria desde 2011, firmada com o intuito de difundir e fomentar a arte contemporânea. A relação entre as duas instituições abrange frentes diversas, como a promoção de intercâmbio profissional entre suas equipes; a ampliação da difusão dos conteúdos gerados pela Bienal por meio da capilaridade do Sesc; e a coprodução de obras, eventos e exposições em diferentes contextos, para além da cidade de São Paulo.

Já o terceiro da classificação master é o patrocínio público por meio das leis de incentivo, o que demonstra esta relação do campo privado, que envolve a Fundação da Bienal enquanto entidade privada, financiada com os investimentos públicos.

No biênio 2017-2018, 49% dos recursos da Fundação foram oriundos de leis de incentivo (Rouanet, ProAC e Pro-Mac). Estes mecanismos de financiamento da cultura possibilitam o desenvolvimento de eventos culturais de pequeno porte até uma mostra como a Bienal. E, assim como todo projeto, necessita de contrapartidas sociais. No caso da Fundação, percebe-se esta preocupação referente a como torná-la mais acessível a diversos públicos e devolver este valor em ações culturais à sociedade. A gratuidade de suas mostras, os transportes para as visitas de escolas públicas do estado; as mediações; são algumas das ações que demonstram este retorno. Para além da esfera social, outros os interesses do âmbito municipal, estadual e federal serão explorados mais à frente.

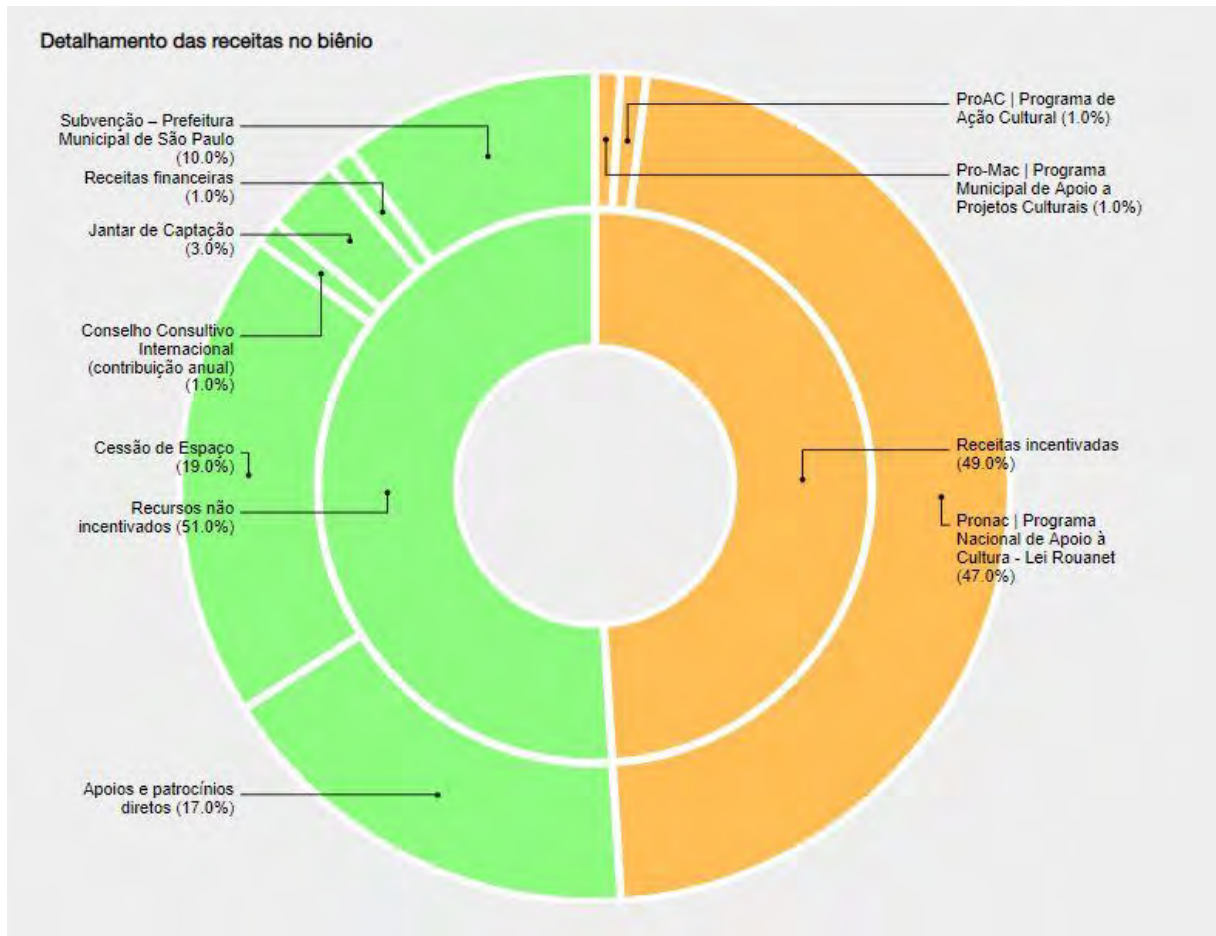


Gráfico disponibilizado pela Fundação Bienal de São Paulo, 2017-2018.

O gráfico acima, disponibilizado pela Fundação Bienal, apresenta os dados referentes às receitas do biênio 2017-2018, no qual consta o a origem dos recursos financeiros destinados à instituição para a sua existência. Há uma relação de equilíbrio entre as receitas incentivadas, as quais advém da aplicação às leis de incentivo públicas e aos recursos não incentivados, que são decorrentes dos patrocinadores privados, da cessão do Pavilhão e seu aluguel para eventos, e ainda do subsídio de incentivo provido pela Prefeitura Municipal de São Paulo.

Outras fontes de apoio da Fundação englobam os consulados e embaixadas; dentre os quais estão a Embaixada da Argentina e o Consulado Geral da República Argentina em São Paulo; o Consulado Geral da França em São Paulo. Neste sentido, atuam em âmbito internacional de forma a estreitar as relações entre os países por meio da diplomacia cultural, demonstrando apoio tanto financeiro quanto burocrático para a execução de um evento que garante prestígio tanto para o país, quanto para os países apoiadores que participam ativamente de uma Bienal Internacional.

Há ainda uma presença numerosa e significativa de conselhos dos governos estrangeiros: o Lithuanian Council for Culture, uma instituição lituana para a implementação de políticas culturais, fundada em 2013, após a reforma do sistema nacional de financiamento de projetos culturais e artísticos; o Canadian Council for the Arts, uma corporação criada em 1957 como um conselho de artes do Governo do Canadá, atuando como o principal instrumento do governo federal para o financiamento cultural; a Danish Arts Foundation, principal fundação de artes financiada pelo governo dinamarquês fundada em 1964; a Acción Cultural Española, uma entidade pública dedicada à promoção da cultura e do patrimônio espanhol, dentro e fora das suas fronteiras; o Mondriaan Fund, o fundo público para artes visuais e patrimônio cultural na Holanda; o British Council, uma organização internacional do Reino Unido para relações culturais e educacionais; o Institut für Auslandsbeziehungen, organização intermediária alemã para as relações culturais internacionais; OCA – Office for Contemporary Art Norway, uma fundação sem fins lucrativos criada pelos Ministérios da Cultura e das Relações Exteriores da Noruega em 2001; The Icelandic Art Center, um órgão islandês que promove e apoia a arte contemporânea islandesa internacionalmente por meio de doações, colaborações e projetos; e o Iaspis – Swedish Arts Grants Committee's International Program programa do governo sueco que apoia o intercâmbio internacional de profissionais nas áreas de artes visuais, design e arquitetura. Dentre esses, o Lithuanian Council for Culture é o único que difere das instituições europeias e norte-americanas que figuram nesta lista de apoiadores.

Todas estas instituições estatais buscam promover o intercâmbio cultural e atuam de forma a facilitar o contato entre os países, tendo como interesse difundir os seus artistas e obras para além das suas fronteiras, atuando também de forma a utilizar-se de um poder brando de influência. Neste sentido, percebe-se um auxílio em questões de deslocamento, como a entrada e saída dos artistas de um país a outro; o envio de obras; e o apoio às necessidades que surgirem no decorrer do planejamento e da execução da mostra.

Há também a presença de organizações privadas estrangeiras como a austríaca Phileas – A Fund for Contemporary Art, uma organização filantrópica independente com sede em Viena que levanta fundos privados para apoiar e co-produzir projetos ambiciosos no campo da arte contemporânea; a britânica Henry Moore Foundation, uma instituição sem fins lucrativos criada para a educação e promoção das artes plásticas; e o Goethe-Institut, uma instituição alemã sem fins lucrativos que tem por objetivo divulgar a língua alemã e promover o intercâmbio cultural internacional.

Como abordado anteriormente, na 16ª edição, o curador Walter Zanine rompeu com o sistema de representações nacionais e passou a selecionar as obras por meio de um formato mais contemporâneo de curadorias temáticas, esta ação representou uma seleção mais democrática dos trabalhos que seriam trazidos à Bienal, pois já não partiam diretamente do que as embaixadas selecionavam enquanto artistas próprios de exportação. Entretanto, quando analisamos o quadro de apoiadores dos governos estrangeiros, percebemos que esta quebra não é tão incisiva quanto a um primeiro momento pode parecer, visto que o apoio para o envio de obras e artistas ainda está concentrado em uma faixa geográfica do Norte que figura no circuito como a mais influente, isto significa que os interesses de exportação ainda são considerados. Mesmo que a liberdade para escolha das obras pelo curador seja muito maior do que já foi um dia, ainda há certa aproximação em maior escala com as entidades e governos apoiadores.

Como citado anteriormente, os recursos advêm ainda da subvenção da Prefeitura de São Paulo; de doações não incentivadas de empresas; das contribuições do Conselho Consultivo Internacional; dos fundos provenientes de eventos de arrecadação de recursos e da receita de parcerias com eventos realizados no pavilhão. Sobre este último, no biênio 2017-2018, houve um aumento expressivo das receitas provenientes de eventos parceiros, que totalizaram R\$ 12 milhões, um acréscimo de 41% em relação ao período anterior. Foram realizados sessenta e um eventos no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, entre eles iniciativas ligadas à economia da cultura como São Paulo Fashion Week, SP-Arte, Feira Plana, Era dos Games, PR Games, Made, Boomdesign, Paralela Gift e Design e Museu da Empatia.

Cada patrocínio corresponde a um interesse diferente, mas no caso da esfera pública percebe-se que desde o início o governo de São Paulo via a Bienal como um instrumento que abriria portas para uma São Paulo cada vez mais cosmopolita e posteriormente globalizada, estreitando as relações da cidade com o mundo em uma espécie de paradiplomacia, a qual corresponde a influência de uma cidade tal qual a metrópole paulista no sistema internacional para além de sua dependência da federação.

Tal patrocínio é notável desde o início da Bienal, senão mesmo antes, com a criação do parque Ibirapuera e seus pavilhões, quando o governo estadual trabalhava em conjunto com a iniciativa privada com o intuito de abandonar a ideia de isolamento da cidade provinciana e impulsionar a economia e o desenvolvimento de São Paulo, tendo como alvo uma cidade cosmopolita, olhando para o futuro e todas as novas tendências de arte e pensamentos que permeavam o circuito internacional. Por este motivo não é estranho perceber como esta relação

se manteve ao longo de toda a existência da Bienal, num diálogo frequente entre o governo municipal e estadual com a Fundação.

Quando há esta parceria entre ambos, novamente os interesses necessitam estar alinhados. Para isso há certas concessões feitas sobre como a Bienal impactará no estado de São Paulo. Isto se relaciona com os interesses de cada partido que está no comando da gestão pública e como se utilizará da Bienal tanto para a projeção de São Paulo, quanto para sua visibilidade enquanto facilitador do campo cultural.

A 33ª edição encerrou com um público de 736 mil visitantes, pouco menos do que a 32ª edição que fechou com 900 mil e se consolidou como a edição mais visitada da década. Ainda assim, *Afinidades Afetivas* mobilizou um público muito significativo para constar entre a lista dos maiores eventos de São Paulo, o que significa também um impacto para o turismo da cidade e sua economia. Segundo dados da Fundação Bienal, a mostra gera aproximadamente R\$300 milhões em negócios para a cidade, sendo o sexto maior evento do seu calendário em número de visitantes. Além disso, segundo a pesquisa do Instituto Datafolha sobre a 33ª, entre os visitantes que não são da cidade de São Paulo, 33% deles vieram exclusivamente para ir à exposição.

Motivo da visita a São Paulo

Bienal	33%
Lazer/cultura	28%
Trabalho/negócios	11%
Visita a parentes/amigos	10%
Estudo	8%
Turismo	3%
Aperfeiçoamento profissional	2%
Saúde	1%
Férias	1%
Outros motivos	2%

A receita da Fundação é calculada tendo como período um biênio, para os anos de 2017 e 2018, a receita total fechou em 63,4 milhões de reais, dos quais 30,9 milhões são de receita incentivada e 32,5 milhões de recursos não incentivados. Dentro desta receita, o custo da 33ª Bienal de São Paulo foi de 23,1 milhões de reais, como pode ser visto no gráfico abaixo.

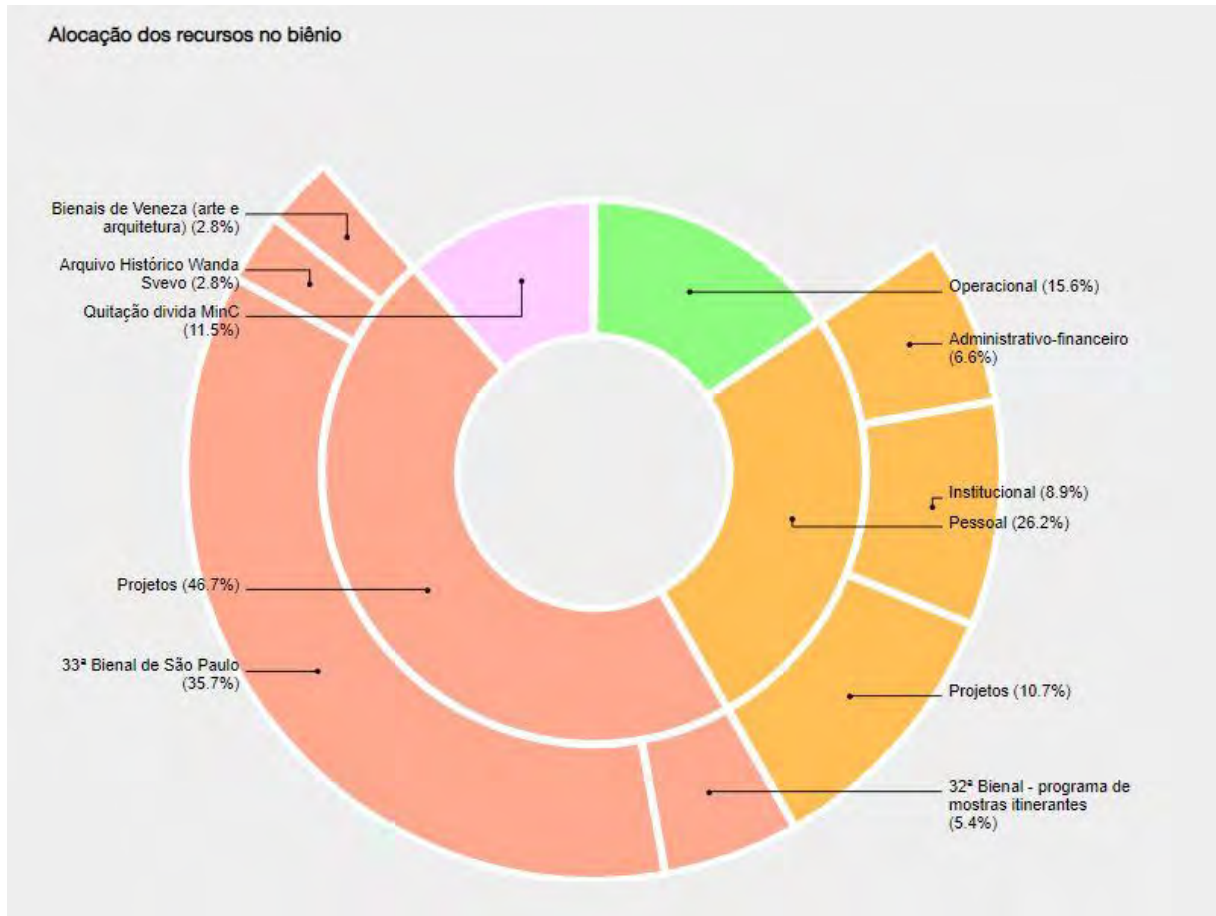


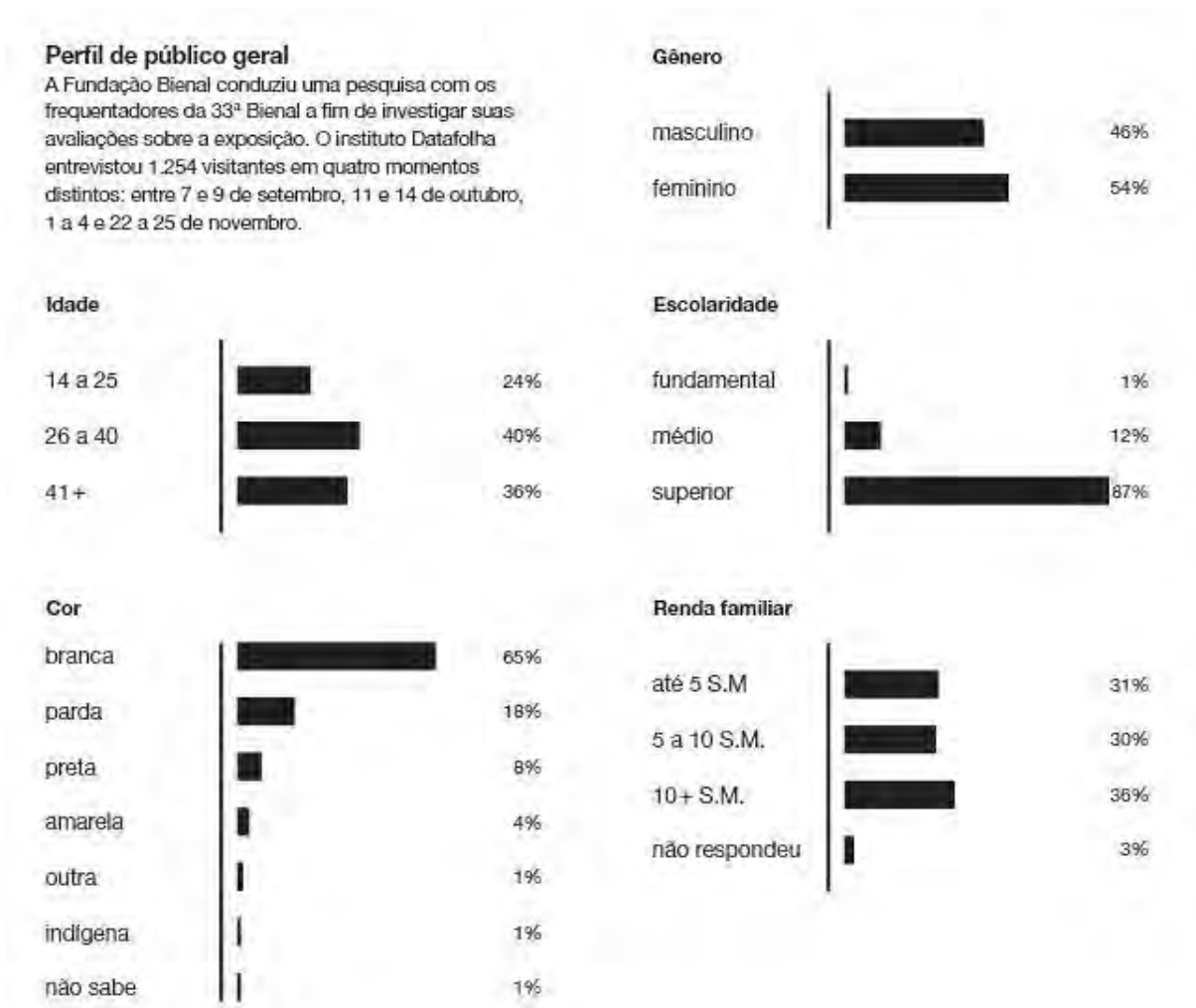
Gráfico disponibilizado pela Fundação Bienal de São Paulo, 2017-2018.

Os recursos investidos na 33ª Bienal foram apenas 35% de sua receita, isto demonstra como a Fundação atua em diversas outras frentes para além da edição proposta a cada dois anos. Todos esses setores gerem as atividades da Fundação e são responsáveis por sua permanência institucional, demonstrando com é muito mais ampla do que parece a um primeiro momento.

A combinação de todos estes patrocinadores, apoiadores e mercado configura em um grupo que atua conforme seus interesses e que veem o poder da Bienal de acarretar ganhos e influência tanto sobre a opinião pública, quanto sobre o mercado e o estrangeiro. Por isso é importante considerar estas relações firmadas entre a Fundação e os atores financeiros.

3.2 O público geral

A Fundação Bienal conduziu uma pesquisa com os frequentadores da 33ª Bienal a fim de traçar um perfil de público geral. A pesquisa foi realizada pelo Instituto Datafolha, o qual entrevistou 1.254 visitantes em quatro momentos distintos: entre 7 e 9 de novembro, 11 e 14 de outubro, 1 e 4 e 22 e 25 de novembro. É notável que este perfil é exibido de forma qualitativa não representando todos que realmente visitaram a Bienal, visto que essa edição contabilizou 736 mil visitantes. No entanto, a pesquisa foi realizada e está disponível para consulta, servindo de instrumento para se ter uma noção sobre as características do público que esteve na mostra.



Os dados aqui expostos demonstram uma realidade que é pertinente ao circuito das artes, mas que ainda assim está muito longe de abranger a realidade brasileira. É necessário considerar que a Bienal é um evento gratuito aberto a todos localizado no maior parque de São Paulo, com ampla divulgação e capacidade para receber um elevado público. Ainda assim, a pesquisa demonstra algumas concentrações, como é o caso de 65% de visitantes brancos e com 87% dos visitantes tendo ensino superior. Apenas esses dados já explicitam que quem visita as bienais é

um público de uma escolaridade mais alta, o que reforça o senso comum de que a arte contemporânea, ou mesmo a arte como um todo, é para aqueles que tem conhecimentos avançados.

Neste sentido, os museus e as demais instituições culturais a muito tempo trabalham com iniciativas para tornar o ambiente mais acolhedor a públicos para além daqueles que já visitam estes lugares regularmente. O Pavilhão da Bienal tem esta característica de, por consequência de sua monumentalidade, parecer um lugar reservado a quem entende o que será mostrado ali, a própria arquitetura se impõe como um espaço de contemplação e totalmente regado.

Uma das dificuldades, neste sentido, é romper com esta premissa e demonstrar como estes espaços são lugares de expressão de diversas linguagens artísticas e não precisam de um conhecimento prévio para adentrá-los, visto a importância da mediação e do educativo para traçar essa ponte entre as obras e o público.

Como aponta Bourdieu, há uma desigualdade muito grande quando se observa o poder simbólico da cultura e a quem ele atende. Se cria uma necessidade por cultura desde a escola, quase como uma necessidade básica, no entanto, a desigualdade social e econômica existente na sociedade também é reproduzida no âmbito das instituições educativas. Nem todos chegam à escola com as mesmas condições socioeconômicas e culturais, assim como as escolas que chegam à Bienal são provenientes de diversas regiões e contextos diferentes, desigualdade esta que fica ainda mais visível quando se considera cada um dos alunos ali.

Por isso a ação do artista curador Antonio Ballester Moreno foi interessante para compartilhar o fazer artístico com os alunos de escolas públicas por meio da produção dos cogumelos de argila que integram a mostra. Esta ação contribuiu para inserir estes alunos como participantes para além de visitantes. Ainda que seja apenas a visita, ela é muito importante pois é simbolicamente marcante para um aluno visitar a Bienal de Arte de São Paulo. Uma pequena ação que representa uma brecha em vários desses índices que abarcam escolaridade superior, cor e renda familiar.

Sobre este último, os números são fora da realidade brasileira. 36% dos que visitaram esta edição tem renda familiar acima de 10 salários-mínimos. Diversificar este público é demasiado importante para ir contra a elitização da arte que há muito é tida como estrutural. Se a Bienal propõe uma maior horizontalidade entre os poderes, que sejam também entre as esferas socioeconômicas e na diversidade de público. Permanecendo com o investimento no educativo

e na aproximação com as escolas públicas e pensando sempre em alternativas que possam transformar este cenário para as próximas edições.

3.3 Conexão com 2021

No momento da escolha do tema para este TCC, a 33ª Bienal era a última edição finalizada e, pelo interesse em trabalhar com a exposição mais recente, foi a escolhida. No entanto, atualmente está em andamento a 34ª exposição, *faz escuro mas eu canto*, a qual teve início em setembro e finalizará no início de dezembro de 2021. A edição estava programada para ocorrer em 2020, porém teve que ser adiada em decorrência da Pandemia de Covid 19.

É interessante traçar um paralelo entre as duas, pensando as mudanças que ocorreram nestes três anos de uma edição a outra e as novas perspectivas abordadas, pois como foi visto ao longo deste trabalho a Bienal trabalha com certa continuidade, ao mesmo tempo em que procura inovar em cada edição. Sendo assim, a intenção aqui não é a de realizar uma análise detalhada como foi feita em relação à 33ª, mas apontar algumas continuidades e rupturas identificadas na edição seguinte.

De 2018 para 2021, o cenário político-social brasileiro passou por mudanças marcantes. Em um primeiro momento, houve a vitória do candidato à presidência Jair Bolsonaro e o seu estabelecimento de um plano de governo de ultradireita que impôs duras sanções à cultura. Outra perda marcante foi o acervo da Cinemateca Brasileira, perdido em um incêndio devido ao sucateamento da mesma. Houve ainda a Pandemia de Covid 19 que teve consequências em todo o globo, e, especialmente no Brasil, um número intolerável de mortes, acompanhado de uma forte campanha contra a ciência por parte do governo federal. Ou seja, a situação já alarmante vivenciada em 2018 se acirrou ainda mais, tomando novas formas e nuances que gritavam por atenção. O movimento de neutralidade da 33ª Bienal seria ainda mais difícil de conseguir se esta fosse a intenção de sua edição subsequente, no entanto, a Fundação optou por um caminho alternativo.

Para a 34ª foram selecionados uma equipe de curadores. A curadoria geral da mostra foi assinada pelo italiano Jacopo Crivelli Visconti, o brasileiro Paulo Miyada foi convidado para atuar como curador adjunto e Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi e Ruth Estévez como curadores convidados. A edição é intitulada *faz escuro mas eu canto*, verso do poeta amazonense Thiago de Mello, publicado em livro homônimo do autor em 1965. Em sua obra, o poeta fala de maneira clara dos problemas e das esperanças de milhões de homens e mulheres

ao redor do mundo. A curadoria se posicionou de forma a abordar um lado mais resistente da arte: Por meio desse verso, reconhecemos a urgência dos problemas que desafiam a vida no mundo atual, enquanto reivindicamos a necessidade da arte como um campo de resistência, ruptura e transformação. (Curadoria, 2021)

Esta edição está organizada segundo enunciados, em lugar dos tradicionais núcleos temáticos. Segundo a curadoria, tais enunciados que pontuam a exposição sugerem o tom no qual podem vibrar as obras ao seu redor, aglutinando e tornando tangíveis as preocupações e as reflexões da curadoria. Funcionam, nesse sentido, como o diapasão que ajuda a afinar um instrumento musical ou a começar um canto.

O destaque de *faz escuro mas eu canto* fica por conta da maior presença já registrada de artistas indígenas contemporâneos na Bienal. Muito diferente de sua edição anterior, nesta foram convidados a apresentar seus trabalhos e a falarem por si mesmo. Daiara Tukano, Sueli Maxakali, Jaider Esbell, Uyra e Gustavo Caboco são alguns dos artistas presentes. Neste sentido, esta edição se mostra acompanhando um movimento de abrir cada vez mais espaço dentro do circuito institucional para as representações indígenas e toda a carga de resistência, sobrevivência e luta que suas obras carregam.

Durante o período da exposição, em novembro, um destes artistas centrais para a exposição, Jaider Esbell, faleceu, deixando um legado de obras muito importantes para a arte brasileira. A Fundação e a curadoria tiveram o cuidado de manter as obras expostas encobertas em um sinal de respeito a este momento de luto.

A pandemia exigiu que a edição fosse estendida no tempo e no espaço, mas seus curadores usaram isso a seu favor, optando por exibir as obras em circunstâncias distintas e por vezes repetidas. Formando uma conjugação entre mostras individuais, realizadas em parceria com outros 19 espaços culturais de São Paulo e a tradicional exibição coletiva do Pavilhão. Sendo assim, a edição foi inaugurada oficialmente ainda em 2020, com uma performance e uma exposição individual em fevereiro, e em seguida continuou presente nos eventos realizados em parceria com diversas instituições culturais da cidade, propondo-se encerrar apenas ao final de sua grande mostra coletiva no Pavilhão, em dezembro de 2021.

Um total de 91 artistas participam da 34ª Bienal. Esta edição conta com a maior representatividade de artistas indígenas de todas as edições com dados disponíveis, aproximadamente 10% dos artistas participantes, e conta com representantes de todos os

continentes. A distribuição entre artistas mulheres e homens é equilibrada, e cerca de 4% dos artistas identificam-se como não-binários.

O que foi possível perceber até o presente momento foi uma escolha por se posicionar frente as questões que são muito próprias do momento atual pelo qual o Brasil está passando. Quando a curadoria decide convidar artistas indígenas contemporâneos para a mostra, também dialoga com a luta indígena e questões políticas como o Marco Temporal que ameaça a demarcação de terras indígenas, importante pauta atual do Senado.

Na 34ª edição, é perceptível um olhar para a sua edição anterior, identificando como a neutralidade não surtiu o efeito desejado, angariando diversas críticas ao modo em como a Bienal foi vista internacionalmente. *Faz escuro mas eu canto* não ignora a polaridade pelo qual o país está passando, abarca o incêndio nos museus, o sucateamento da cultura e dá um destaque muito maior às questões étnicas e raciais.

Estas abordagens demonstram a inovação que a Bienal continuamente busca, causa certas provocações no público, mas ainda não promove uma mudança estrutural que abarque de forma mais definitiva tais avanços no sentido de uma instituição mais múltipla e diversificada. Ainda permanece dentro de concepções que correspondem aos interesses de apoiadores e patrocinadores como explorado na análise da edição anterior.

A Bienal de São Paulo resiste no tempo, dialogando com este e se reformulando a cada biênio de acordo com as condições possíveis para assegurar a sua continuidade, participando deste jogo de interesses para manter a sua marca de legitimação enquanto um dos eventos de arte mais importantes do globo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu do desejo de abordar as relações de poder e de internacionalização tendo por objeto de estudo uma instituição artística, pois assim compreenderia uma formação acadêmica que partilhava conhecimento de áreas correlatas ainda que singulares. Sendo assim, voltou-se a atenção para a Bienal de São Paulo enquanto um evento de grande porte e com muitos anos de existência, o qual chama a atenção para a sua história e a sua permanência mesmo com todas as mudanças ocorridas nos últimos 70 anos.

A Bienal de São Paulo é um marco para a história paulista e esta enraizada nas origens do cosmopolitismo da cidade, bem como de sua ascensão a metrópole. Mais do que uma instituição de arte, é um símbolo representativo do poder financeiro e intelectual que a formulou e que a constituiu em forma de representação do que São Paulo se propunha a ser: uma cidade que estava atenta às tendências mundiais.

A Bienal projetou São Paulo, e conseqüentemente o Brasil, como um novo ator no circuito internacional da arte, o qual sempre fora voltado apenas aos países ricos e detentores da legitimidade da arte ocidental, considerada global visto a eminente propagação destes ideais hegemônicos pelo mundo.

No momento em que percebe-se o prestígio que uma Bienal angariaria para o país, há o apoio dos órgãos governamentais como uma forma de aproximação e de facilitação das burocracias, prevendo a importância que o evento poderia ganhar, além de como o nome do Estado estaria associado a ele. É neste campo das influências que o *soft power* é identificado como o recurso mais bem idealizado para a coerção sem a necessidade de uso de força bélica, visto que opinião internacional e o prestígio são formas de impulsionar o país e facilitar a sua agenda de interesses.

Este movimento não é apenas do Brasil para fora, pois o contrário ocorre de maneira regular, como percebido quando levantou-se os dados dos órgãos públicos estrangeiros apoiadores do evento, o que deixa claro uma confluência dos interesses que visem o intercâmbio de arte entre os Estados, ao mesmo tempo em que os dados permitem notar o quanto o norte-global ainda detém a maior capacidade de exportação de artistas e o patrocínio dos mesmos.

Ou seja, falar que os laços temporais e espaciais se estreitaram com a globalização e que as fronteiras já não mais são barreiras é falacioso no sentido em que os limites aos quais a arte de países emergentes e subdesenvolvidos encontram são bem diferentes da margem de ação

permitida aos países europeus e norte-americanos. A presença quase nula de artistas provenientes de países asiáticos e a baixa participação de africanos e até mesmo latino-americanos na 33ª Bienal de São Paulo demonstrou como a ideia de internacionalização esta mais ligada à arte ocidental legitimada pelo centro do que à um possível circuito de arte global.

Muito ainda se tem que discutir sobre qual o posicionamento da Bienal frente à estas questões, pois o que se conclui com este trabalho é que a Bienal tem um poder de ação e de mobilização maior do que lhe é creditado. A própria Fundação é responsável por trabalhar este jogo de interesses que agrega desde o Estado até as empresas privadas, e perpassa ainda os interesses do público e do circuito local. O que a Bienal fala e mostra ao mundo é ouvido pois a instituição já conquistou esta posição de renome no sistema internacional, por este motivo os seus posicionamentos detêm uma carga de *soft power* que pode transformar as visões sobre o Brasil e sobre as discussões contemporâneas.

Sendo assim, o poder simbólico tratado por Bourdieu, ligado à lógica de dominação que é permanente no sistema, faz com que essa possa ser contribuída ou modificada dependendo do posicionamento que uma instituição como a Bienal toma para si, atuando no campo da arte e da cultura que são esferas pelas quais estas influências invisíveis ocorrem.

A análise da 33ª Bienal foi importante para compreender como a Fundação está se posicionando no presente e o quanto este jogo de interesses que vem desde a sua gênese continua afetando o rumo das edições. Compreendendo dentro desta trama a curadoria, os artistas selecionados, os eixos curatoriais, e os vetores que apontam para uma possível neutralidade frente ao contexto do país, a qual não foi capaz de ser atingida.

A Bienal de São Paulo configura-se então como um ator dentro do circuito internacional, e como tal serve a interesses e impõe a sua própria agenda, respondendo a uma dinâmica de múltiplos exercícios de poderes, dentre os quais políticos, econômicos e sociais e que permeiam a noção do poder mobilizador que a arte e a cultura possuem para transformar e alterar os arranjos mundiais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyanna. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2001.

Ante Projeto da Exposição do IV Centenário de São Paulo. 1952. Acervo: Divisão do Arquivo Histórico Municipal “Washington Luís” – DPH/SMC. Original na FAU/USP. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/index.php/revistas/read/arquitextos/05.051/553>.

AMARAL, Aracy do. Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005) – Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BANIWA, Denilson. *Aparição do pajé-onça no pavilhão da Bienal de São Paulo*. Ação realizada na 33ª Bienal de São Paulo, 17 nov. 2018a.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989.

_____. *Sobre o Estado: Cursos no Collège de France (1989 – 92)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

CATÁLOGO DA 33ª BIENAL DE SÃO PAULO. *Afinidade Afetivas*. 2018.

CONDE, Idalina. *Arte e poder*. Artigo publicado no centro de investigação e estudos de sociologia de Lisboa, 2009. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/bitstream/10071/1476/1/CIES-WP62%20_Conde.pdf.

FIGUEIRA, Ariane R. *Introdução à análise de Política Externa*. São Paulo: Saraiva, 2011.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *Relatório de gestão e contribuição à sociedade*. 2017 – 2018. Disponível em: <http://bienal.org.br/publicacoes/7046>.

HERKENHOFF, Paulo. *Ensaio de diálogo*. In XXIV Bienal de São Paulo, volume 3, Representações Nacionais. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

LOFEGO, Silvio R. *IV Centenário da Cidade de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro*. São Paulo: Annablume, 2004.

MINGST, Karen A. *Princípios de Relações Internacionais*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

Mulheres e as Bienais. Disponível em:

<http://bienal.org.br/post/6627#:~:text=Mulheres%20somavam%2047%20dos%2081,Feminismo%20Mapuche%20de%20K%C3%A1tia%20Sep%C3%BAlveda>.

NYE JR., Joseph S. *The Benefits of Soft power*. In: *Soft power and leadership compass: a journal of leadership*, Spring 2004. Center for Public Leadership, John F. Kennedy School of Government, Harvard University.

QUEMIN, Alain. *Evolução do mercado da arte: internacionalização crescente e desenvolvimento da arte contemporânea*. In: QUEMIN, Alain; FIALHO, Ana Letícia; MORAES, Angélica de. *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014.

WU, Chin-Tao. *Bienais sem fronteiras*. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002012000300005>. Acesso em: 11/11/2021.

WERNECK, Sylvia. *As mulheres do segundo andar em afinidades afetivas na 33ª Bienal*. Arte e Crítica: Jornal da abca, nº48, ano XVI, dezembro de 2018. Disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/as-mulheres-do-segundo-andar-em-afinidades-afetivas-na-33a-bienal-sylvia-werneck/>.