UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

VERENA CARLA PEREIRA

A GESTÃO DAS ARTES VISUAIS ATRAVÉS DA BIENAL DE SÃO PAULO: PODE ENTRAR SEM MEDO QUE É SÓ ARTE

CAMPINAS

2016

VERENA CARLA PEREIRA

A GESTÃO DAS ARTES VISUAIS ATRAVÉS DA BIENAL DE SÃO PAULO: PODE ENTRAR SEM MEDO QUE É SÓ ARTE

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para obtenção do título de Doutora em Artes Visuais.

Orientador: JOSÉ EDUARDO RIBEIRO DE PAIVA

Este exemplar corresponde à versão final de Tese defendida pela aluna Verena Carla Pereira, e orientada pelo Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva.

_____

CAMPINAS

2016

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): FAPESP, 2013/01045-8; CAPES

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P414g

Pereira, Verena Carla, 1983-
A gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo : pode entrar sem medo que é só arte / Verena Carla Pereira. – Campinas, SP : [s.n.], 2016.

Orientador: José Eduardo Ribeiro de Paiva.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Bienal de São Paulo. 2. Artes visuais. I. Paiva, José Eduardo Ribeiro de,1959-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The culture management of visual arts through the Biennial of São Paulo : don't be afraid to come in, it's just art
Palavras-chave em inglês:
Biennial of São Paulo
Visual arts
Área de concentração: Artes Visuais
Titulação: Doutora em Artes Visuais
Banca examinadora:
José Eduardo Ribeiro de Paiva [Orientador]
Mauricius Martins Farina
Sylvia Helena Furegatti
Ruy Sardinha Lopes
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago
Data de defesa: 27-06-2016
Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

VERENA CARLA PEREIRA

ORIENTADOR(A): PROF. DR. JOSÉ EDUARDO RIBEIRO DE PAIVA

MEMBROS:

1. PROF. DR. JOSÉ EDUARDO RIBEIRO DE PAIVA
2. PROF(A). DR(A). MAURICIUS MARTINS FARINA
3. PROF(A). DR(A). SYLVIA HELENA FUREGATTI
4. PROF(A). DR(A). RUY SARDINHA LOPES
5. PROF(A). DR(A). RENATA CRISTINA DE OLIVEIRA MAIA ZAGO

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 27.06.2016

À minha Valentina, por ter me escolhido

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo apoio à pesquisa.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva, pelos mais de dez anos de ensinamentos, pelo comprometimento constante no direcionamento desta pesquisa e pelo suporte contínuo que se estendeu para além das questões acadêmicas.

Agradeço a Profa. Dra. Marta Strambi por ter acreditado no meu potencial e ter viabilizado a realização desta pesquisa.

Agradeço aos professores Mauricius Farina, Ruy Lopes Sardinha e Luiz Carlos Prestes Filho pelas diversas discussões que contribuíram de forma substancial para a melhoria deste trabalho.

Agradeço as funcionárias do Arquivo Histórico da Fundação Bienal de São Paulo (Ana Luiza, Ana Paula, Fernanda, Giselle e Melânie) e a Rita Marinho por facilitarem o trabalho que parecia impossível.

Agradeço a amiga e companheira de jornada Liene Saddi pela cumplicidade.

Agradeço a todos os amigos que de alguma forma estiveram ao meu lado durante este processo, vocês sabem quem são.

Agradeço à Selma, Grimaldo e Rodrigo, a família que eu pude escolher e que sempre me apoia.

Ao meu irmão: por ser sempre minha voz da razão.

Aos meus pais: por serem meu porto seguro, por todas as abdicações que fizeram por nós e por tudo mais que somente agora eu consigo entender.

Ao meu esposo por ser meu melhor amigo e por ser coautor de todas as realizações da minha vida.

À minha Valentina, por ser a guardiã da minha vida.

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo investigar e discutir o processo de gestão da Bienal Internacional de São Paulo. Desde sua criação, em 1951, pelo mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, a Bienal passou por diversos momentos de instabilidade, marcados por discussões estéticas, políticas e organizacionais. Os debates e polêmicas em torno da exposição cercearam o plano artístico e o plano institucional. Ao se apontar as mais diversas controvérsias ao longo de sua história, não se questiona aqui a qualidade artística da mostra; é incontestável o fato de que a Bienal exerce um papel decisivo nas artes visuais em escala nacional e internacional.

Os períodos de reveses na história da mostra estavam, majoritariamente, diretamente atrelados a tremores na estrutura de sua gestão, e não a questões de cunho artístico. Para sistematizar o estudo dessa história, delimitou-se o corpus de pesquisa às edições entre os anos de 1951 a 2012. O total de trinta mostras será então distinguido em quatro fases que aparentemente apresentam certa unidade em seus mecanismos institucionais. São elas: os anos em que a Bienal esteve atrelada ao Museu de Arte Moderna – 1951 a 1961; a era Matarazzo, período em que o mecenas mais centralizou a gestão – 1962 a 1975; o período em que a Fundação Bienal ganha status de empresa – 1976 a 1990; e o período em a Fundação Bienal passa a trabalhar de forma mais efetiva com as leis incentivo e forma uma aliança mais forte com a iniciativa privada – 1991 a 2012.

Diante dessa história de glórias e percalços, surge a proposta desta pesquisa, que buscou reunir os dados da gestão da mostra, destacando suas origens e desdobramentos. Através do estudo em torno da formação da instituição e seu desenvolvimento, buscou-se entender seus processos organizacionais, proporcionando corpus de pesquisa para futuros trabalhos práticos e acadêmicos na área de gestão cultural.

ABSTRACT

The present research aims at investigating and discussing the management process of the Bienal de São Paulo. Since its creation in 1951 by Maecenas Francisco Matarazzo Sobrinho, the Bienal went through many instability moments, marked by aesthetic, politic and organizational discussions. The debates and polemics around the exhibition have crimped both the artistic and the institutional aspects. While pointing out the many disputes through the history of the exhibition, its artistic quality is not questioned; it is indisputable that the Bienal exerts a key role on the visual arts both nationally and internationally.

The periods of setback through the history of the exhibition were mainly related to management issues, and not attributed to artistic questions. In an effort to organize the study of such history, the corpus of research was limited to the exhibitions comprehended between 1951 and 2012, included. The total amount of 30 exhibitions is further organized into four phases that apparently present some unity in their institutional mechanisms. These phases are: the initial years, in which the Bienal was linked to the Museum of Modern Art – 1951 to 1961; the Matarazzo era, when the Maecenas centralized the management work – 1962 to 1975; the period that enables the Fundação Bienal de São Paulo as a private company – 1976 to 1990; and finally the latest years, when the Fundação Bienal de São Paulo starts leveraging the Cultural incentive laws and bonds closely with the private initiative – 1991 to 2012.

This research emerges from the aforementioned history of glories and failures, and gathers data around the management of the exhibition, highlighting its origins and consequences. It further aims at unveiling the Fundação's organizational processes through the analysis of its building and development. As a result, research material for future work into the cultural management field is being created.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO 11
INTRODUÇÃO 17
O modernismo chega ao Brasil 17
Os museus de Arte Moderna 21
CAPÍTULO I - A BIENAL DO MUSEU 30
Criação das Bienais 30
O desmanche dos anos do Museu 54
CAPÍTULO II - OS ANOS MATARAZZO 61
A Bienal agora é Fundação 61
Bienal do Boicote 70
Bienais Nacionais: um capítulo à parte 77
A Bienal desgastada da década de 1970 80
CAPÍTULO III - A EMPRESA FUNDAÇÃO BIENAL 87
Aprendendo a caminhar com as próprias pernas 87
Bienal de Arte Latino Americana 91
A chegada dos curadores 93
Encontro de Organizadores de Bienais Internacionais 97
A Bienal começa a recuperar seu lugar no mapa das artes 98
Um novo retrocesso 106
CAPÍTULO IV - A ALIANÇA COM A INICIATIVA PRIVADA 112
“Odeio Bienal” x “Adoro Bienal” 112
28ª Bienal: morte anunciada? 132
Termina o reinado de Manuel Pires da Costa 135
Os dias mais recentes 136
Programa Brasil Arte Contemporânea 144
Uma fase ainda em andamento 149
CAPÍTULO V - O MODELO BIENAL 153
As Bienais de Arte 153
Educativo 171
A Fundação Bienal e as Políticas Públicas de Cultura 177
Quanto custa uma Bienal 183
O que dizem os envolvidos 192

Afinal, que modelo é esse? 200
CONSIDERAÇÕES FINAIS 210
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 223
ANEXOS 231

APRESENTAÇÃO

Em meados dos anos 70, a cultura começa a incorporar o termo economia dentro de suas preocupações e com isso, tratar de questões monetárias e administrativas dentro do campo cultural deixa de ser "pecaminoso". A discreta abertura da cultura a esses temas também vai se estender ao campo das artes visuais. Assim, colocar em uma mesma discussão a palavra arte e termos como economia, mercado e gestão passa a ser mais frequente.

O entendimento de que as artes visuais também estão expostas a questões vinculadas ao campo das ciências econômicas e administrativas ainda é um trabalho em andamento, e essa compreensão leva ao título desta pesquisa: A gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo: pode entrar sem medo que é só arte. O título faz alusão ao relato do jornalista José Simão sobre a visita a uma das edições da Bienal, no qual ele diz: "aí fui entrar na instalação dum turco, uma tenda escura, e senti medo e voltei, quando dois seguranças me disseram: 'Pode entrar sem medo que é só arte'"[1]. O episódio irônico do jornalista trouxe o seguinte paralelo para reflexão: porque o campo das artes visuais ainda se amedronta diante de questões como: quanto foi gasto? Quem está pagando? Quem é o responsável pelas decisões administrativas? Como se estrutura a gestão artística? Buscando responder essas questões e tantas outras ligadas à gestão da maior mostra de arte do país, repete-se o convite inocente do segurança: pode entrar sem medo que é só arte.

Quando foi proposto o trabalho com a Bienal de São Paulo, a pesquisa em fontes primárias logo revelou a ausência de bibliografia que tratasse especificamente sobre a gestão da mostra. A maior parte do material publicado sobre a Bienal até hoje se centra nas questões artísticas e pouco se viu sobre questões da produção da exposição. Neste contexto, justifica-se a importância desse estudo. É preciso entender como a Bienal, em seus mais de sessenta anos de história, se organizou, de onde veio a verba para promoção desta iniciativa por tantos anos, como se delineou sua estrutura administrativa e quem foram os responsáveis por essa gestão. Assim, acima das questões de cunho artístico que sustentam a permanência da mostra como uma das mais importantes exposições de arte da América Latina, é importante entender seu processo de gestão, que também corroborou para sua existência contínua no cenário nacional e internacional.

[1] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 190

Além de analisar a gestão da Bienal – com a proposta de gerar material historiográfico sobre esse processo – este estudo pretende referenciar a experiência da Bienal como um modelo de gestão. Nesse sentido, entende-se modelo não como um procedimento exemplar a ser seguido, mas sim como uma espécie de método de trabalho que, com seus percalços, críticas positivas e negativas e embates se consolidou como principal exemplo de exposição artística a perdurar no país. Assim, partindo do pressuposto de que a Bienal, mesmo com seus diversos problemas, ainda é uma das poucas exposições com histórico contínuo no país, não se pode negar que de alguma forma seu processo de gestão merece ser considerado como modelo de análise, para que a partir disso se busque encontrar melhorias ou a manutenção dos métodos bem-sucedidos.

Entre o extenso material de imprensa recolhido sobre cada uma das Bienais, um artigo publicado no Jornal Folha da Tarde referente à 13ª edição da mostra chama atenção pela seguinte colocação: "Mas uma coisa ninguém pode negar à mostra que começa hoje na capital paulista: que ela não seja uma alternativa para uma cidade onde a maior atração turística é o metrô"[2]. Esta afirmação define de forma simples o que a Bienal representou. É evidente que hoje o circuito de exposições no Brasil apresenta uma grande expansão e o acesso a muitas outras atrações foi possibilitado ao público. Entretanto, em um país marcado pela inconstância nas políticas públicas de cultura, a ocorrência regular de uma das mais importantes bienais do mundo não pode ser ignorada como um feito digno de reconhecimento e, assim, se afirma a importância de seu estudo.

É importante frisar que o objetivo desta tese é desvendar a história dos mecanismos de gestão da Bienal e, portanto, não serão abordadas as questões de cunho artístico da mostra. Obviamente, em alguns momentos não é possível ignorar algumas das discussões artísticas que foram de extrema importância dentro da história da Bienal e que de alguma forma influenciaram sua diagramação institucional e impuseram novos rumos em sua gestão.

A metodologia desta pesquisa esteve centrada no trabalho com três conjuntos de fontes: material bibliográfico; material de arquivo (fontes: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo e Arquivo da Bienal de Veneza); e depoimentos.

No trabalho com material bibliográfico foram utilizadas principalmente quatro publicações como fontes primárias, quais sejam: As Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores, de Francisco Alambert e Polyana Canhête; As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987, de Leonor Amarante; Bienal 50 Anos, uma publicação da Fundação Bienal de São Paulo

[2] Vale tudo nesta XIII Bienal que faz o impossível para não morrer. Folha da Tarde, São Paulo, 17 out. 1975.

em comemoração ao 50ª aniversário da mostra; e, Catálogo 30 x Bienal, catálogo da exposição comemorativa que reuniu textos selecionados sobre cada uma das primeiras trinta edições da Bienal. Estes quatro livros foram utilizados como fonte constante de consulta sobre a história das Bienais; deles foram retirados dados-base sobre cada uma das edições da mostra e assim foi possível se apreender um panorama geral dessa história.

Além dos livros citados, outras publicações foram de extrema valia para escrita deste trabalho e todas estão referenciadas junto às fontes bibliográficas. Tais publicações geralmente apresentavam discussões sobre questões mais pontuais, seja sobre uma edição específica da Bienal, sobre o Educativo da mostra, sobre o Arquivo da Fundação Bienal, críticas ao modelo Bienal, entre outras discussões que também são abordadas nesta tese.

Outra importante fonte de pesquisa foi o Arquivo da Fundação Bienal, criado em 1954 por Wanda Svevo e localizado na própria Fundação Bienal, no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. Para esta pesquisa a consulta se centrou nos seguintes espólios: caixas por edição da Bienal (cerca de 2.000 caixas com material variado sobre cada uma das Bienais); Fundo Ciccillo (cerca de 1.200 arquivos que foram selecionados pelo próprio Ciccillo Matarazzo para constituir sua coleção pessoal); *Clipping* (cerca de 270 pastas com recortes de jornais e revistas referente às notícias da Bienal desde a 1ª edição até a 30ª edição); Arquivo Intermediário (no qual estão alocadas as caixas com documentos a partir da 26ª edição da Bienal e onde se encontra parte do material referente às prestações de contas ao Ministério da Cultura e também material variado sobre as edições mais recentes); e Biblioteca (principalmente o acervo de teses e dissertações).

As indicações encontradas nos espólios traduziam uma grande quantidade de situações. Como o material disponível no Arquivo ainda não havia passado por um processo de ordenação[3], grande parte deste material carecia de especificação sobre data, fonte, autor etc. Essa deficiência foi particularmente observada no que tange às verbas investidas e despendidas em cada uma das edições da Bienal: esses dados apresentavam as mais diversas situações. Notou-se também uma constante desconexão entre os documentos presentes no Arquivo: para muitas cartas, por exemplo, não foram localizadas suas respectivas respostas, tornando-se difícil fixar o desfecho de algumas solicitações ou discussões.

[3] Em meados de 2014, o Arquivo Histórico Wanda Svevo deu início a um projeto de tratamento integrado da documentação, com o objetivo de diagnosticar a documentação presente no acervo, produzindo uma cronologia detalhada dos eventos promovidos, um plano de classificação da documentação e a criação de um instrumento de pesquisa do inventário.

Assim, mais do que apresentar os valores exatos de investimento na mostra, procurou-se demonstrar a projeção desses valores com o passar dos anos, através de uma análise dos discursos construídos através dos catálogos, publicações, material de imprensa e documentos de arquivo encontrados. Os dados apresentados nesta tese foram retirados das fontes mais oficiais possíveis, ou seja, priorizou-se expor informações presentes em relatórios financeiros e administrativos encontrados nos espólios do Arquivo da Fundação Bienal. Em alguns casos, utilizaram-se dados retirados de material de imprensa, na condição de que as informações viessem acompanhadas de argumentos e detalhamentos que assegurassem maior veracidade à informação. Dessa forma, acima de dados quantitativos, buscou-se oferecer uma avaliação qualitativa sobre a transformação dos valores e usos das verbas públicas e privadas investidas na gestão das Bienais de São Paulo.

É importante citar que foi adotado um posicionamento crítico para a leitura dos documentos oficiais da instituição. Entende-se que arquivos oficiais são frequentemente tendenciosos e que geralmente o pesquisador possui certa empatia pelo tema de estudo, o que também pode levar a uma visão indevidamente positiva sobre as fontes. Entretanto, nesta pesquisa adotou-se uma postura crítica frente às controvérsias em torno da gestão da Bienal.

A Bienal de São Paulo foi criada seguindo o modelo da Bienal de Veneza, fato que será melhor descrito quando da apresentação do contexto de criação da Bienal brasileira. Assim, tornou-se imperativo realizar uma pesquisa mais aprofundada sobre a mostra italiana, que teria motivado o mecenas Ciccillo Matarazzo a criar uma mostra análoga em São Paulo. Dessa forma, foi realizada uma pesquisa de campo no Arquivo Histórico da Bienal de Veneza (*ASAC – Archivio Storico delle Arti Conteporanee*). O trabalho neste arquivo se centrou na pesquisa de alguns temas específicos, como: o período em que Ciccillo Matarazzo visitou a Bienal de Veneza e firmou parcerias para a implantação de uma mostra semelhante no Brasil; a criação da Bienal de Veneza e estabilização de seu modelo; a relação da Bienal de Veneza com as outras bienais mundiais, em especial a Bienal de São Paulo; e a importância da Bienal de Veneza na sociedade italiana.

Por último, foram coletados depoimentos de importantes personagens da história da Bienal, como curadores, críticos de arte, ex-presidentes e funcionários administrativos. O objetivo de realizar tais entrevistas foi, para além de buscar novos apontamentos e visões sobre as questões pertinentes à tese, também registrar para a posteridade os testemunhos de algumas das pessoas que ajudaram a construir a história da Bienal de São Paulo. As entrevistas estão disponíveis na íntegra junto aos Anexos.

Assim, de posse do material supracitado, o resultado da pesquisa foi disposto em cinco capítulos, além da Apresentação, Introdução e Considerações Finais.

Na Introdução é apresentada a gênese do projeto de criação das Bienais, a partir da chegada do modernismo no Brasil e da criação dos museus de arte em São Paulo.

No Primeiro Capítulo[4] entra-se propriamente na história da Bienal, abordando seu processo de criação e a gestão de suas seis primeiras edições, ou seja, o período no qual a Bienal esteve atrelada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). Esse período corresponde aos anos de 1951 a 1961.

O Segundo Capítulo aborda a criação da Fundação Bienal de São Paulo, em 1962, e as consequentes transformações em sua gestão no decorrer da década de 1960 e 1970. Esse é o período em que Ciccillo Matarazzo mais teria centralizado a gestão da mostra e, portanto, nesse texto será chamado de "Anos Matarazzo". Na década de 1960, a Bienal passou por um de seus maiores tremores, o boicote massivo à 10ª edição da mostra. Já na década de 1970, a Bienal tentou transpor sua crise propondo a criação das Bienais Nacionais como um movimento de reerguida do boicote enfrentado nos anos 60 e buscando sanar os problemas enfrentados pelas participações brasileiras nas Bienais Internacionais. A Bienal enfrenta o final da década de 1970 desgastada e acumulando dívidas.

No Terceiro Capítulo será apresentada a gestão da Bienal entre os anos de 1976 e 1990. No final de 1975, Ciccillo Matarazzo se retira de vez da presidência da Fundação Bienal e a instituição passa então a "caminhar com suas próprias pernas". É eleito o primeiro presidente da Fundação Bienal: Oscar P. Landmann. Ainda no final dos anos 70 é realizada a Bienal Latino Americana, uma tentativa frustrada de criar uma maior discussão sobre a arte latino-americana dentro da Bienal Internacional. O começo dos anos 80 marca a chegada dos curadores à Bienal, fato que irá modificar substancialmente a estrutura da mostra tanto em termos artísticos quanto de gestão. A Fundação Bienal atinge cada vez mais o *status* de empresa e o apoio da iniciativa privada ganha força através do uso da Lei Sarney, enquanto lei de incentivo. Entretanto, com o início da década de 1990, a Bienal acompanha o retrocesso dos equipamentos culturais imposto pelo então presidente Fernando Collor de Mello.

No Quarto Capítulo serão apresentadas as últimas duas décadas da Fundação Bienal, quando esta entra de vez na lógica de um mercado cultural, caracterizado pela parceria com a

[4] A inspiração para essa divisão dos capítulos surgiu com a leitura do livro de Francisco Alambert e Polyana Canhête, no qual eles demarcam de forma bastante didática a historiografia da Bienal.

iniciativa privada. A Bienal passa a ser financiada pelo mecanismo da Lei Rouanet e atinge de forma mais evidente a condição de uma megaexposição.

O Quinto Capítulo é dedicado a uma análise mais profunda sobre o modelo da gestão da Bienal. Utilizando todo o repasse historiográfico apresentado nos capítulos anteriores, este capítulo traz discussões como: a função do projeto Educativo dentro dessa nova lógica econômica na qual a Bienal está inserida; a importância do seu Arquivo Histórico para manutenção dessa história e para promoção de material crítico sobre a mostra; as relações e comparações entre a Bienal de São Paulo e as outras grandes mostras mundiais como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel; e a relação da Bienal de São Paulo com as políticas públicas de cultura brasileiras. Além disso, nesse capítulo também é realizado um estudo comparativo sobre as verbas e despesas relacionadas a cada uma das edições da Bienal; este estudo pretende fornecer um cenário sistematizado sobre os diversos valores apresentados ao longo da tese no que se refere às questões monetárias da mostra. Ainda no Quinto Capítulo será apresentado um texto crítico sobre as entrevistas realizadas para este trabalho, apontando de forma resumida as principais discussões levantadas pelos entrevistados. Por último, há uma discussão ampliada sobre o que seria afinal o modelo de gestão da Bienal de acordo com as investigações realizadas durante a pesquisa.

Por último, em Considerações Finais, serão apresentadas as últimas discussões, buscando concluir qual é o modelo de gestão criado na Bienal de São Paulo.

INTRODUÇÃO

O modernismo chega ao Brasil

A origem do projeto das Bienais remonta às décadas anteriores, mais precisamente ao grande evento da Semana de Arte Moderna de 1922. A arte que vinha se desenvolvendo no Brasil possuía forte relação com as influências criadas no período da Missão Francesa, no início do século XIX. Assim, a Semana de 22 fazia explodir um novo espírito revolucionário, que confrontava o gosto da "nova" classe média que vinha se formando: a burguesia paulistana. Os jovens, poetas e artistas, contaminados pela energia moderna, questionavam os cânones do academicismo e proclamavam sua autonomia. Na Europa, desde o advento da Era Moderna, esses cânones já vinham sendo questionados; o Brasil, com um certo atraso, absorvia a novidade europeia.

Os primeiros anos do Modernismo no Brasil foram orientados pela crença em uma "nova civilização", pautada na visão de uma cultura brasileira e no plano de uma nação modernizada. Para Mário de Andrade, os objetivos primordiais seriam: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional. O Modernismo toma corpo na cidade de São Paulo, local onde se destacava uma sociedade urbana com fortes elementos patriarcais e conservadores. Em termos econômicos, o país vivia no período a euforia do *boom* cafeeiro, que ditou as regras para o processo de modernização, pois o lucro proveniente de seu comércio passou a ser aplicado na indústria e no aparelhamento urbano da cidade. Em termo políticos, além do Partido Comunista (criado a partir da Greve de 1917), é fundado também o Partido Democrático, do qual muitos modernistas se tornam adeptos. Paralelamente, surge uma grande imprensa que serviu de veículo para disseminação dos ideais modernistas, representando a conscientização de que o desenvolvimento intelectual estava defasado em relação ao desenvolvimento material. Dessa forma, o Modernismo se inseria em um grande processo econômico, político e social, que ia muito além das questões estéticas da arte. Este ideal revolucionário e inovador do Modernismo será base para os interesses em torno do projeto de criação da Bienal de São Paulo.

A nova configuração econômica, baseada no lucro pelo café e na industrialização, além de enriquecer as famílias tradicionais, enriqueceu também os imigrantes. Essa nova elite urbana buscava também reconhecimento social e nesse contexto a cultura servia como uma espécie de trampolim. O movimento Modernista efervescia em torno dos grandes saraus literários dos ricos

aristocratas, como Senador Freitas Valle, Paulo Prado e Dona Olívia Guedes Penteado (tia de Yolanda Penteado, a primeira dama da Bienal). Nesse período, uma família em especial dá início também à construção do seu patrimônio, os Matarazzo, família que será decisória no projeto das Bienais, através da figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, o Ciccillo.

Segundo Francisco Alambert (1999) no livro "A Semana de 22, a aventura Modernista no Brasil", o grande evento ocorrido no Teatro Municipal sacralizou-se como evento-símbolo da mentalidade renovadora no Brasil.

> Um fermento de modernidade borbulhava no ambiente brasileiro, cristalizado em prismas diversos, podendo significar, para muitos, o coroamento dos esforços de desenvolvimento e de construção da nação, para outros, a organização de uma sociedade aberta e democrática, e, para alguns, a emergência de uma corrente de tendências culturais avançadas. No conjunto, as diferentes acepções apontavam para a existência de forças reais de mudança, muitas vezes identificadas com uma vaga concepção de "novo" e que resultaram em rupturas de padrões já sedimentados.[5]

Entres os anos 30 e 40 surgem em São Paulo diversos grupos, movimentos e atividades coletivas que podem ser vistos como precursores do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e consequentemente da Bienal: iniciativas como o SPAM (Sociedade Pró Arte Moderna), o CAM (Clube dos Artistas Modernos), a Família Artística Paulista, o Grupo Santa Helena, os Salões de Maio, os Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos, o Clubinho, e o Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias. Todos esses grupos e iniciativas marcaram a evolução do movimento modernista e desenvolveram em São Paulo um ambiente favorável a uma iniciativa ambiciosa, com bases mais sólidas e permanentes: o Museu de Arte Moderna de São Paulo. A SPAM, por exemplo, em seu vasto programa de realizações, previa a organização anual de um mês da arte, uma pequena iniciativa que já continha alguns dos preceitos que um dia iriam corroborar para a criação da Bienal. Paulo Mendes de Almeida analisa da seguinte forma a importância dessas iniciativas: "Pode-se dizer que, nesse período de breves guerrilhas, autônomas e por vezes aparentemente discordantes, como que o facho das novas e vitoriosas tendências, mormente no campo das chamadas artes visuais e plásticas, era passado de mão a mão, reavivada a sua chama, para que não se extinguisse"[6].

Entre a Semana de Arte Moderna e a criação dos museus de arte em São Paulo, a cidade passou por uma grande mudança em sua estrutura social e econômica. O processo de imigração de italianos, portugueses e espanhóis tomou uma grande proporção, e surgiu em meio a esses

[5] ARRUDA, M. A. N. Metrópole e Cultura – São Paulo no meio século XX. Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração, 2001. P. 18
[6] ALMEIDA, P. M. De Anita ao Museu. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976. P. 203

imigrantes o entusiasmo de transformar São Paulo em uma cidade moderna e industrial. A república das oligarquias estava em declínio, principalmente após a quebra da Bolsa de Nova Iorque (em 1929), que gerou uma crise econômica mundial e atingiu bruscamente o comércio do café no Brasil.

Com o Estado Novo, é criada uma parte considerável da legislação cultural atuante até os dias de hoje, principalmente no que se refere ao patrimônio cultural. A ideologia totalitária do período buscava disciplinar todos os campos de relevo social, entre eles, a cultura, que assume importante papel na construção da estratégia de Estado. É estabelecido um plano simbólico/ideológico, com o objetivo de legitimar o projeto nacional do regime. Conforme observado por Anne Cauquelin, "a atividade artística sempre foi requisitada pelo poder para dar visibilidade aos conceitos que lhe servem de princípios"[7]. Assim, na Constituição de 1934 foi estabelecido como atribuição comum – à União, aos estados e aos municípios – "favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual". Pela primeira vez, a palavra "cultura" é incorporada ao texto constitucional e em tese, a cultura passaria a ser um direito de todos, contrastando com a visão aristocrática tradicional. Entretanto, é importante notar que todas essas transformações que passam a imperar no setor cultural após a Semana de 22 se mantiveram restritas a uma pequena minoria que as pôde fruir.

Após a década de 1930, observa-se um maior interesse da sociedade no âmbito cultural. Entretanto, não se pode afirmar que houve uma legítima socialização ou coletivização da cultura no país. A limitação do alcance da cultura no Brasil é algo que irá permear a história do país e das Bienais, como modelo de equipamento cultural limitado a pequenos círculos. Essa elite cultural formada a partir do movimento Modernista é quem irá guiar a criação do projeto das Bienais e assim assumir a função de "comissários" da coletividade e formadores dos consensos. É também essa elite quem irá selecionar e dirimir as necessidades culturais reclamadas pela sociedade e criar, em 1932, a Universidade de São Paulo, apostando na formação de um núcleo de alto nível.

A cidade de São Paulo, nos anos 50, absorvia as diversas mudanças surgidas com o ideal moderno e seguia adquirindo contornos definitivos de metrópole. Desde o pós-guerra, essa era a tendência seguida pela maioria das grandes cidades mundiais, ou seja, a configuração destas novas metrópoles estava pautada em um processo de redefinição das funções urbanas e na

[7] CAUQUELIN, A. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. P. 162

readequação do espaço. A capital paulista perdera o ar acanhado dos anos de advento do Modernismo e tomara, do Rio de Janeiro, a dianteira nos processos econômicos, políticos e agora culturais; a economia antes pautada no comércio cafeeiro é suplantada por uma forte indústria. "São Paulo parecia estar apontando para a possibilidade de um modelo brasileiro econômica, política e culturalmente sustentável"[8]. O grande marco da celebração dessa nova imagem de São Paulo como metrópole progressista e moderna foram as comemorações do IV Centenário da cidade, em 1954, entre as quais o acontecimento da 2ª Bienal será marcante. O evento todo demarca a soberania da elite paulistana e fixa o Parque do Ibirapuera (criado especialmente para as comemorações) como símbolo moderno da cidade. Assim, o processo, já iniciado na Semana de 22, de transformar São Paulo em centro germinador de ideias e mobilizador da nação, capaz de repercutir internacionalmente, atinge seu ápice nos anos 50.

Em 1941, Quirino da Silva havia tomado a dianteira na organização do 1º Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias, marco do encontro entre os homens do comércio e da indústria e os artistas. Essa iniciativa irá se ampliar nos anos 50, quando os setores emergentes dessa nova configuração da sociedade – indústrias e organizações de imprensa – tomam a dianteira do movimento cultural e constituem um novo tipo de mecenato. A partir de então, revela-se um modo singular de exercício das atividades culturais, ligado ao perfil de empresários entusiastas da arte. A parcela que irá agir de modo decisivo para a criação dos museus de arte – e consequentemente da Bienal – surge da união da antiga elite ilustrada e os novos intelectuais da classe média, principalmente aqueles formados pela Faculdade de Filosofia da Universidade de São Paulo, como Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado. Além dos entusiastas nacionais, as atividades artísticas e culturais foram acompanhadas por uma crescente abertura ao exterior, e assim, houve a presença significativa de estrangeiros nelas.

> No final da década de 40, o mecenato burguês adquire uma amplitude que a cidade até então não conhecera. E se manifesta sob formas inteiramente diversas. Já não se trata da burguesia cafeeira para qual a valorização da cultura, no brilho dos seus salões, tem função aristocratizante...E muito menos de um mecenato "benemérito", aplicado à manutenção de pequenas instituições ou de protegidos. Trata-se de um mecenato eminentemente burguês e de uma burguesia industrial, suficientemente rica para despender grandes somas de dinheiro. Oriundos da burguesia industrial, predominantemente de origem imigrante, esses mecenas afirmavam-se numa sociedade que começava a familiarizar-se com a ascensão dos estrangeiros.[9]

[8] PIGNATARI, D. Bienal: a conquista da visualidade brasileira. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 12

[9] ARRUDA, M. A. N. Metrópole e Cultura – São Paulo no meio século XX. Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração, 2001. P. 116

Os museus de Arte Moderna

Essa nova conjuntura social, econômica e política do país culmina na idealização da criação de diversos museus, cujos projetos estavam carregados de promessas educacionais e civilizatórias. Assim, cinco conjunturas podem ser pontuadas no contexto de criação dos museus de arte no país – especificamente do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). O projeto do MAM estava imbuído de uma intenção educativa, visando dar ao público brasileiro a oportunidade de acesso às novas experiências artísticas que vinham se desenvolvendo no mundo. A formação dessas novas instituições estava estreitamente ligada ao amadurecimento do tecido cultural do país, processo em desenvolvimento desde a Semana de 22. Como consequência da nova circunstância econômica do país, baseada na produção industrial, surgem os grandes empreendedores que abraçam a causa cultural articulando seus interesses no reconhecimento social e na busca por uma soberania política e econômica. Outro fator de influência na constituição dos projetos museológicos está na crescente profissionalização da atividade artística, projeto do Sindicato dos Artistas Plásticos. Por último, pode-se inserir a criação do MAM dentro do contexto das políticas de dominação cultural e civilizatória dos países hegemônicos, conforme será visto a seguir.

> A fundação dos museus resultava, portanto, de uma conjunção de fatores emergentes, em todos os campos, que eram parte integrante da atmosfera de metropolização de São Paulo. Uma vez construídas, essas instituições tornaram-se vetores cruciais da vida cultural da cidade. Como todos os empreendimentos de porte, desenvolvidos na primeira metade do século, a associação entre personalidades locais, estrangeiras e de fora de São Paulo repetia-se em favor de um projeto civilizatório no campo da cultura, revelador das ações particulares que se projetavam na cena pública.[10]

A forte aceleração econômica de São Paulo apresentava um grande hiato em relação ao avanço cultural da cidade, que ainda se mantinha estagnado e não havia protagonizado mais nenhuma grande manifestação artística desde a Semana de 22. O possível equilíbrio entre o poder econômico e cultural somente iria ocorrer a partir do final dos anos 40, com a fundação do MAM e mais fortemente com o advento das Bienais de São Paulo.

Desde a década de 1930 já se discutia a formação de um museu na cidade. Mário de Andrade e Sérgio Milliet defendiam a criação de um museu que abrigasse as obras do Modernismo. O último tinha uma reivindicação fundamentalmente didática, afirmando que a compra de obras modernistas fomentaria o trabalho dos artistas nacionais e também educaria o

[10] ARRUDA, M. A. N. Metrópole e Cultura – São Paulo no meio século XX. Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração, 2001. P. 381

público. No cenário empresarial, se destacam dois arrojados empreendedores: Francisco Matarazzo Sobrinho e Assis Chateaubriand: o primeiro, envolvido com a fundação do MAM em São Paulo; o segundo, responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Segundo a historiografia[11], o relacionamento entre Ciccillo e Chateaubriand sempre foi pautado na rivalidade, provavelmente porque ambos tinham muitas coisas em comum, pelas quais competiam: os dois tinham temperamentos autoritários, vários amigos em comum e em especial, a figura de Yolanda Penteado, esposa de Ciccillo e amor de juventude de Chateaubriand (que teria pedido Yolanda em casamento diversas vezes). A hostilidade entre os Matarazzo e Chateaubriand já vinha de anos anteriores, quando Assis publicou uma série de matérias difamatórias ao Conde Matarazzo (tio de Ciccillo), pois este havia se negado a doar dinheiro para a Campanha dos Aviões organizada por Chateaubriand. Além desses motivos, a rivalidade se justificava ainda visto que ambos desenvolviam, quase que simultaneamente, o empreendimento de fundar um museu de arte na capital paulista. Na historiografia do MAM encontra-se diversas vezes o seguinte relato de Ciccillo:

> Assis Chateaubriand havia fundado o Museu de Arte de São Paulo. Eu era muito amigo dele. Uma vez, convidou-me para almoçar na sede do velho Automóvel Clube, um clube muito fechado, na época. Perguntou porque não nos juntávamos, para realizar ali mesmo uma a grande manifestação de arte, como eu pretendia fazer da Bienal. Respondi-lhe que não. O que ele queria fazer para um grupo de iniciados e privilegiados, eu desejava fazer para o povo, para o homem da rua.[12]

A rivalidade existia, mas como se pode notar pela citação acima, existia um acordo de cavalheiros e os dois conviviam de forma pacifica. Entre os projetos museológicos e seus mecenas, nosso interesse reside no MAM de São Paulo e na figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, que será figura central na condução da instituição. Ciccillo é descendente de um clã paternalista italiano. Seu tio, Conde Matarazzo, veio para o Brasil em 1881, onde deu início ao desenvolvimento da família na área industrial. Seu pai, o Conde Andrea Matarazzo "tinha uma crença: só realizações na política e cultura projetariam o nome da família para além do meio comercial"[13]. Ciccillo, nascido em 1898 em São Paulo, herda não somente parte do grande complexo industrial criado pela família, mas também o tino comercial e o posicionamento visionário. Na década de 1930, Ciccillo funda a grande Metalúrgica Matarazzo S.A., a Metalma, e instala unidades fabris similares à de São Paulo em vários pontos do país. Influenciado pelo

[11] Ver biografias: ALMEIDA, F. A. O Franciscano Ciccillo. São Paulo: Ed. Pioneira, 1976 e BIVAR, A. Yolanda. São Paulo: Girafa Editora, 2004.
[12] ALMEIDA, F. A. O Franciscano Ciccillo. São Paulo: Ed. Pioneira, 1976. P. 37
[13] AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 31

amigo, Franco Zapari, concedeu um terreno em São Bernardo para o levantamento dos estúdios da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Apoiou a fundação do Teatro Brasileiro de Comédia e auxiliou na fundação dos Museus de Arte e Arqueologia da USP. Também foi presidente da Fundação Andrea e Virginia Matarazzo, com escopo científico e cultural no Brasil e na Itália. Foi prefeito de Ubatuba, na década de 1960, mas não obteve êxito como político.

O empreendimento do MAM esbarra em um projeto econômico, social e político de magnitude mundial, o pan-americanismo, assim definido:

> Realidade fundada em ideias comuns de organização republicana, na aceitação da democracia como um ideal, na defesa da liberdade e dignidade do indivíduo, na crença na solução pacífica das disputas e na adesão aos princípios de soberania nacional – cuja manifestação concreta seriam os programas de solidariedade hemisférica.[14]

Em 1933, Franklin Roosevelt havia assumido a presidência dos Estados Unidos. O país estava mergulhado na Grande Depressão e adotou a chamada Política da Boa Vizinhança, uma política disciplinadora de aproximação entre os Estados Unidos e os países da América Latina. Assim, o Brasil representava uma boa oportunidade para reestruturação da economia norte-americana: por um lado, os Estados Unidos usariam os países latinos para escoar sua crescente produção industrial; por outro, a América Latina seria provedora de matéria-prima. Em razão das demonstrações de simpatia à Alemanha nazista, expressadas pelo governo de Getúlio Vargas durante o Estado Novo, o governo estadunidense priorizou ações de aproximação com o Brasil. Nelson Rockefeller, dono da *Standard Oil*, dirigia o *Office of Inter-American Affairs*, o Birô, cuja função era divulgar a cultura e os laços de amizade dos americanos do Norte com os do Sul e convencer os brasileiros a uma irmandade com os EUA. Ao mesmo tempo, deveria mostrar uma imagem "positiva" da nossa cultura aos norte-americanos. O projeto contou com a vinda de intelectuais norte-americanos para nos estudar – como Orson Welles (que filma *It's all true*) e Wall Disney (que cria o Zé Carioca) – e com o envio de artistas brasileiros para os EUA – Portinari e Carmem Miranda. Especificamente no que diz respeito às artes visuais, o Birô alia-se a instituições culturais de peso, como o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) e a Galeria Nacional de Arte de Washington.

Com o fim da 2ª Guerra Mundial, esse programa de "sedução" praticamente se desmancha. Com o desmantelamento da política de Boa Vizinhança, Rockefeller se desliga do Birô e assume a presidência do MoMA. Entretanto, o esforço norte-americano para firmar sua presença no Brasil não foi em vão: a partir dos anos 40, o Brasil foi gradativamente

[14] BARROS, R. T. Revisão de uma História: A criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1946-1949). Dissertação de Mestrado (USP). São Paulo, 2002. P. 33

abandonando o modelo europeu e passando a se espelhar cada vez mais nos Estados Unidos como exemplo de sociedade avançada e moderna.

> O americanismo pode ser mais bem entendido se analisarmos alguns de seus elementos mais importantes, que tomaram corpo nos Estados Unidos principalmente a partir da primeira metade do século XX. Um deles é a democracia, as ideias de liberdade, de direitos individuais e de independência. A democracia, a liberdade e os direitos individuais estavam garantidos para todo o povo americano, superando diferenças de classe, credo e raça. Mas o componente ideológico mais importante do americanismo é o progressismo. Fortemente arraigado na cultura americana, o termo não pode ser literalmente traduzido para o português, mas está associado ao racionalismo, à ideia de um mundo de abundância e à capacidade criativa do homem americano. Essa dimensão do americanismo enaltecia o homem energético e livre, capaz de transformar o mundo natural. Graças a isso, o mercado podia oferecer em abundância vários produtos úteis e atraentes, criando uma nova forma de prazer: o prazer de consumir. Ora, como esses produtos estariam ao alcance de qualquer pessoa, independentemente da posição na sociedade de classes, a vida ficaria muito mais fácil, agradável e enriquecedora.[15]

Nesse contexto, Nelson Rockfeller, então à frente do MoMA, firma acordos com o grupo brasileiro que planejava montar em São Paulo um museu de arte moderna nos mesmo moldes do museu nova-iorquino. Como resultado dessas parcerias, em 1946, Rockfeller doa treze obras modernas às duas instituições dedicadas à arte moderna que se formavam no Brasil: o MAM-SP e o MAM-RJ. A ligação entre o MoMA de Rockefeller e o projeto do MAM recebeu forte oposição da esquerda brasileira, que via na parceria uma atitude antinacionalista. O jornalista Artur Neves bombardeia de forma direta a iniciativa e em especial seu principal líder, Ciccillo Matarazzo:

> Como agente e sócio de Rockefeller, Francisco Matarazzo Sobrinho tem imprimido ao seu museu uma orientação inteiramente cosmopolita e antinacional, fazendo por todas as formas a difusão da arte abstrata e degenerada, propagando o que de mais reacionário e decadente é produzido hoje no terreno das artes plásticas. (...) O Sr. Matarazzo faz tudo isso sob a marca de um falso mecenatismo, com um ar generoso de quem tudo dá e nada pede.[16]

Em entrevista a Aracy Amaral em 1982, Yolanda Penteado, esposa de Ciccillo e figura central na criação das Bienais, é questionada sobre as razões que teriam impulsionado Ciccillo a fundar o MAM-SP e sobre a pressão política de Rockfeller nesse sentido. Para Yolanda: "era evidente que havendo um museu aqui implantado que traria exposições internacionais da mais alta e diversa qualidade, abrindo janelas, os artistas locais naturalmente se distanciariam de

---

[15] TOTA, A. P. O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. P. 19

[16] NEVES, A. A Bienal – manobra imperialista. Jornal Hoje, São Paulo, 02 set.1951

ideias políticas que somente os faziam conglomerar-se em debates prejudiciais"[17]. O depoimento de Yolanda endossa a suspeita de que também havia razões políticas justificando a doação de obras de artistas como Léger, Chagall, Masson, Ernest Groz e Calder por Nelson Rockfeller para o que seria o MAM.

A recriação do momento de fundação do MAM possui diversas versões[18]. Alguns argumentam que a empreitada foi realizada por Ciccillo em conjunto com Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado. Uma outra versão, que parece mais plausível, afirma que Ciccillo teria saído a frente do projeto, utilizando seus contatos internacionais e seus fundos monetários e que naquele momento as figuras de Sérgio e Lourival ficaram de lado, somente sendo reabsorvidas dentro do projeto após sua criação.

Ciccillo havia passado grande temporada em Davos, na Suíça, para cuidar de problemas de saúde. Nesse período, convivendo com o galerista e colecionista Karl Nierendorf[19], amadureceu a ideia de fundar um Museu de Arte Moderna em São Paulo. Além de Nierendorf, Ciccillo e Yolanda também tiveram reuniões com o artista italiano Alberto Magnelli em Davos, que colaborou na escolha das obras a serem compradas para montagem do MAM. No processo de compra das obras – fator que será primordial na escolha de Ciccillo para mecenas do novo museu – também houve colaboração da crítica e colecionadora Margherita Sarfatti, do marchand Enrico Salvatore, do cônsul Raul Bopp, do deputado federal José Armando Affonseca, entre outros.

Como já foi pontuado anteriormente, Sérgio Milliet já defendia a criação de um museu desde os anos 30. Na direção da Biblioteca Municipal, Milliet transformou o espaço em um local de encontro entre intelectuais, escritores e artistas. As diversas discussões para criação do MAM tomam fôlego quando saem do âmbito privado e amadurecem na esfera pública. A proliferação de artigos na imprensa, que exprimiam posicionamentos diversos, gerou a mobilização da opinião pública e deu impulso a intelectuais e artistas para que se reunissem com o objetivo de concretizar a criação de um museu de arte moderna. Do meio da década de 1940 até sua fundação, foi intensa a troca de correspondências entre os representantes do

[17] AMARAL, A. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 20

[18] Para uma descrição completa sobre as negociações que culminam na criação do MAM consultar: BARROS, R. T. Revisão de uma História: A criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1946-1949). Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicações e Artes (USP). São Paulo, 2002.

[19] O alemão Karl Nierendorf (1889-1947) começou sua carreira ligada à arte na década de 1920, na cidade de Colônia. Em 1936, emigra para os Estados Unidos e funda a Galeria Nierendorf em Nova Iorque. Nesse período tem contato com a curadora Hilda Rebay e a recém estabelecida Fundação Solomon R. Guggenheim. Nierendorf promove a exposição de uma série de artistas e estreita sua relação com o Guggenheim. Quando morreu em 1947, a Fundação Guggenheim adquiriu toda sua coleção particular.

MoMA e os líderes do movimento que culminaria na criação do MAM. As declarações de simpatia para com o projeto brasileiro eram sempre entusiasmadas e não faltavam protestos de total apoio. O MoMA enviava cópias de seus estatutos para que servissem de base à fundação do MAM e nas diversas trocas de correspondência "aconselhava" os brasileiros sobre os rumos a serem tomados. Em um primeiro momento, o material de arquivo disponível aponta que Ciccillo queria transformar o museu em uma instituição familiar, de cuja direção estariam encarregados alguns de seus amigos e parentes. Entretanto, com a pressão do MoMA, o projeto do museu teve que absorver alguns dos intelectuais da época, como Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado:

> Os entendidos aqui consideram o pessoal para o museu a parte mais importante; acham que as pessoas valem mais que as coleções ou edifícios e que querer construir prédio e comprar quadros em primeiro lugar seria o mesmo que colocar a carroça adiante do cavalo... Segundo eles, sem curadores treinados a instituição não teria vida própria nem raízes. E, se o Brasil quiser tirar proveito da experiência do museu daqui, seria boa ideia mandar alguns jovens ao estrangeiro para aprender a técnica da divulgação da arte contemporânea (...). Sem um diretor experiente que trabalhe tempo integral, e alguns assistentes, a galeria não irá por diante.[20]

Em 1947 é fundada a Galeria de Arte Moderna – para a qual Ciccillo Matarazzo é eleito presidente perpétuo. Em 1948, a Galeria passa a se chamar Fundação de Arte Moderna e depois se oficializa como MAM. No mesmo período, a criação do museu também teve sua história confundida com a do legado deixado por Armando Alvares Penteado, que havia consentido uma fortuna para a "fundação de uma Escola de Belas Artes... com uma Pinacoteca anexa para a exposição de quadros originais, assim como também cópias em oleogravuras das obras primas da pintura, que hoje se imprimem com grande perfeição".[21]

Nelson Rockefeller, em visita a São Paulo para acelerar uma oportunidade latente, oficializa a parceria do MoMA. Além da doação de obras, sanciona a relação de cooperação, através da qual o MoMA prestaria serviços de consultoria a uma comissão formada para concretizar a fundação do MAM em São Paulo. A comissão, formada por Sérgio Milliet, Quirino da Silva, Eduardo Kneese de Melo, Rino Levi, Carlos Pinto Alves (braço direito de Ciccillo) e Assis Chateaubriand, teria como primeira tarefa eleger o mecenas que estaria à frente do novo empreendimento. Ciccillo Matarazzo, além de possuir o recurso monetário para assumir a posição, também havia acumulado um significativo acervo particular de obras do

[20] Carta de Carleton Sprague Smith para Carlos Pinto Alves. 23/07/1947. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
[21] Carta de Carleton Sprague Smith para Carlos Pinto Alves. 23/07/1947. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

século XX, provavelmente aproveitando a queda dos preços no mercado de arte europeu, que se encontrava em condições precárias, assolado pela 2ª Guerra Mundial. Assim, com o aval norte-americano, Ciccillo Matarazzo é escolhido para ser o mecenas do museu a ser fundado em São Paulo.

A Sociedade Civil Museu de Arte Moderna de São Paulo é constituída no dia 15 de julho de 1948. Uma instituição sem fins econômicos, lucrativos, políticos ou religiosos, dedicado a um programa de difusão cultural e artística e de prazo de duração indeterminado. O Artigo 51 do Estatuto do MAM regulamentava que a dissolução do Museu de Arte Moderna de São Paulo só poderia se efetivar por deliberação da Assembleia Geral dos sócios, quando esta deliberasse com a presença de, no mínimo, ¾ de seus sócios.

> Parágrafo 1º. – Deliberada a dissolução da associação, proceder-se-á à liquidação pelos meios indicados pela Assembleia Geral que nomeará à comissão liquidante, composta de 5 membros.
> Parágrafo 2º. – O Presidente da Diretoria Executiva, será, de direito, um dos componentes da comissão liquidante, que por ele será presidida.[22]

Em seguida, o Artigo 52 delibera que o patrimônio da associação reverterá, no caso de dissolução, em benefício da Fundação de Arte Moderna, constituída por escritura pública de 12 de janeiro de 1948. Mais tarde, quando da dissolução do MAM para criação da Fundação Bienal, a presença e validade desses artigos será amplamente discutida e questionada.

O MAM, em condições estabelecidas pelo Regulamento Interno, tinha por objetivos: "adquirir, conservar, exibir e transmitir à posteridade obras de arte moderna do Brasil e do estrangeiro; incentivar o gosto artístico do público, por todas as maneiras que forem julgadas convenientes, no campo da plástica, da música, da literatura e da arte em geral, oferecendo a seus sócios e membros a possibilidade de receber, gratuitamente ou com descontos, todos os serviços organizados da Associação". A documentação sobre o museu deixa clara a forte preocupação com a função educativa que este deveria exercer.

Para o gerenciamento do novo museu é criado um Conselho Administrativo, várias Comissões (que seriam extintas logo no primeiro ano) e uma Diretoria Executiva (composta por seis membros, com mandato de três anos e exercendo os cargos gratuitamente). O cargo de presidente era exercido por Ciccillo, que garantia, através do estatuto da instituição, grande parte dos poderes decisórios. Ciccillo doa seu acervo pessoal ao MAM, mas assegura que em caso de dissolução do museu o acervo doado voltaria à sua guarda, acordo que contradizia o estipulado em seu estatuto, que, como visto, estipulava a transferência do acervo para a

[22] Estatuto do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

Fundação de Arte Moderna. A atitude de Ciccillo foi notada como uma manobra política antecipada, visando garantir seu poder de decisão sobre uma possível extinção do museu.

Para a organização da exposição inaugural do MAM-SP é indicado o nome de Léon Degand (membro do Partido Comunista francês e fervoroso defensor da arte abstrata), assistido pelo galerista René Drouin. Em meio aos preparativos para a exposição, Degand é chamado por Ciccillo e convidado para assumir a Direção Artística do museu. A primeira sede do MAM foi o depósito da Metalma, mas em pouco tempo ela foi transferida para o terceiro andar da sede dos Diários Associados de Chateaubriand, episódio justificado por jogos políticos que não cabe aqui detalhar. No início de 1949, Léon Degand e Matarazzo entram em conflito e Degand se desliga do Museu, sendo substituído por Lourival Gomes Machado. Oficialmente, o museu é inaugurado em 08 de março de 1949, com a exposição "Do Figurativismo ao Abstracionismo".

Em 22 de abril de 1950, o então governador do Estado de São Paulo, Adhemar de Barros, promulga a Lei nº 690[23], que autoriza por cinco anos a concessão da verba de 600 mil cruzeiros para o MAM. As primeiras atividades do MAM e a primeira edição da Bienal teriam se valido também de verbas pessoais de Ciccillo. Em seus primeiros anos, o Museu se financiava, basicamente, pela contribuição dos sócios (mensalidade de Cr$ 50,00), pela subvenção estadual e por doações. A tabela abaixo demostra parte das finanças do MAM em seus primeiros anos:

Ano	**Despesas com atividades do Museu** *em cruzeiros	**Mensalidades dos sócios do Museu** *em cruzeiros
1948	71.881,00	26.275,00
1949	1.339.221,30	158.200,00 Aprox. 1.400 sócios

[23] LEI N. 690, DE 22 DE ABRIL DE 1950
Dispõe sôbre (sic) concessão de auxílios e dá outras providências.
ADHEMAR DE BARROS, GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO, usando das atribuições que lhe são conferidas por lei,
Faço saber que a Assembleia Legislativa decreta e eu promulgo a seguinte lei:
Artigo 1° - Fica o Govêrno (sic) do Estado autorizado a conceder, durante cinco anos, os seguintes auxílios:
a) Cr$ 600.000,00 (seiscentos mil cruzeiros), ao Museu de Arte Moderna;
b) Cr$ 300.000,00 (trezentos mil cruzeiros), à Pinacoteca do Estado;
c) Cr$ 200.000,00 (duzentos mil cruzeiros), à Escola de Belas Artes;
d) Cr$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros), à Associação Paulista de Belas Artes; e
e) Cr$ 100.000,00 (cem mil cruzeiros), à Associação dos Geógrafos Brasileiros, Secção de São Paulo.
Artigo 2° - Para ocorrer à despesa com a execução desta lei, no corrente exercício, fica aberto, na Secretaria da Fazenda, um crédito especial de Cr$ 1.300.000,00 (um milhão e trezentos mil cruzeiros).
Parágrafo único - O valor do presente crédito será coberto com os recursos provenientes do produto de operações de crédito, que a mesma Secretaria fica autorizada a realizar.
Artigo 3° - Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.
Palácio do Govêrno (sic) do Estado de São Paulo, aos 22 de abril de 1950.
ADHEMAR DE BARROS
Publicada na Diretoria Geral da Secretaria de Estado dos Negócios do Govêrno (sic), aos 24 de abril de 1950.

1950	1.770.309,00	537.800,00 Aprox. 2.200 sócios
1951	2.438.892,00	640.700,00
1ª Bienal	8.000.000,00	-
1952	2.204.018,30	701.425,00 Aprox. 3.000 sócios
Total	15.824.321,60	2.064.400,00

Tabela 1 - Finanças do MAM em seus primeiros anos.
Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo

A análise da documentação arquivada sobre o MAM e as Bienais demostra claramente que os pedidos por subvenções de outras instâncias governamentais, particulares e empresários eram constantes. São muitos os ofícios e correspondências nos quais Ciccillo ou seus diretores artísticos recorrem a empresários, governadores, prefeitos e ao Presidente da República solicitando subvenções, doações ou até mesmo "cortesias" como isenção do pagamento de impostos. Todos estes pedidos seguem sempre com um grande texto de abertura enaltecendo a importância das ações do museu e das Bienais para o desenvolvimento da arte brasileira.

Através da Lei nº 1.265, de 6 de novembro de 1951, o governador do Estado de São Paulo, Lucas Nogueira Garcez, declara o Museu de Arte Moderna de São Paulo como instituição de Utilidade Pública. A partir disto, a diretoria do Museu ganha mais um argumento para angariar apoiadores ao projeto da Bienal, pois uma vez declarado como tal, o MAM era reconhecido pelo poder público e tinha a importância de suas atividades legitimada.

CAPÍTULO I - A BIENAL DO MUSEU

> Fundado o Museu de Arte Moderna de São Paulo, tornava-se um imperativo um encontro internacional periódico de Artes Plásticas na nossa Capital. A I Bienal é a concretização dêsse (sic) objetivo, e evidencia que São Paulo e o Brasil estão à altura de promoverem com êxito, de dois em dois anos, êste (sic) Festival Internacional de Arte.[24]

Criação das Bienais

Em 1948, Ciccillo havia sido convidado para integrar o júri da Bienal de Veneza e, sob os auspícios do MAM, pela primeira vez uma delegação brasileira foi levada à mostra. Sobre o episódio, o mecenas disse:

> Não sou crítico de arte. Não entendo de arte. No fundo, no fundo, sou um acadêmico. Apenas compreendo a evolução da arte. Em Veneza, seu então presidente faz questão de me incluir no Júri, como chefe da delegação brasileira. Protestei: "Não é o meu setor. Tenho aqui comigo o crítico Sérgio Milliet, uma excelente opção". Disseram-me que não, que devia ser eu mesmo, o chefe. Então só tive um caminho. Percorri a Bienal inteira, com Milliet ao lado, pedindo a ele que me explicasse tudo e me indicasse em quem votar. Na verdade, eu nunca disse uma palavra de julgamento sobre arte. Posso comprar um quadro, por exemplo, porque gosto dele. Pode ser até a coisa mais acadêmica possível, como tenho alguns. Fora da minha casa, porém, o problema é dos críticos.[25]

O contato com a mostra italiana deu inspiração ao mecenas, que pretendia montar em São Paulo empreendimento análogo, inspirado nas exposições universais europeias do século XIX. O MAM contava com pouco mais de um ano de existência quando Ciccillo começou a desenvolver a ideia de uma Bienal. Em suas memórias, Yolanda conta a surpresa quando Ciccillo apresentou o projeto: conta que Ciccillo e Arturo Profili (um dos homens de confiança do mecenas) estavam conversando na sala do apartamento do casal na Avenida Paulista, quando ela entrou e Ciccillo lhe lançou a pergunta: "Você não quer experimentar fazer uma Bienal?". Yolanda não teria titubeado ao aceitar o desafio. Uma das primeiras ações a ser tomada foi conseguir a aprovação da Câmara Federal para o lançamento da mostra. Na Câmara, os deputados debatiam sobre o local onde se daria a mostra; alguns defendiam que a exposição deveria ser realizada a cada dois anos em um estado diferente. Yolanda, com uma propensão de lobista, foi responsável por persuadir o deputado mineiro Benedito Valadares para que

[24] SOBRINHO, F. M. Apresentação. Catálogo 1ª Bienal. P. 13
[25] ALMEIDA, F. A. O Franciscano Ciccillo. São Paulo: Editora Pioneira, 1976. P. 38

apoiasse e angariasse mais apoio para que a Bienal ocorresse em São Paulo. O jornal O Diário de São Paulo noticiou: "Nem a artistas, nem a intelectuais se deve a iniciativa, e sim a um inquieto criador de riquezas, a um valoroso capitão de indústria – o que lhe empresta um caráter nitidamente americano. Estamos em face de uma nova forma de mecenato"[26]. O jornal esquecia de dar créditos a mais uma importante figura: Yolanda Penteado.

Por outro lado, Lourival Gomes Machado, então Diretor Artístico do MAM, em depoimento ao jornal *Il Progresso Ítalo-Brasiliano*, em 1959, mostrava seu ceticismo em relação à criação da mostra:

> Era eu então o diretor artístico do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e não quero esconder que, ao lançar Francisco Matarazzo Sobrinho a ideia de levar o Museu a realizar uma Bienal, fui dos mais acirrados opositores. Realmente, o Museu começava. Não ouso recorrer à consagrada expressão "mal começava", porque começava muito bem. Suas atividades desenvolviam-se com um ritmo que só não considero espantoso porque é o ritmo da sua cidade, com uma vitalidade notável e, afinal, com um nível digno de aprovação. Fazer a Bienal era, em verdade, arriscar a bela e positiva experiência do Museu, atirando-a a um plano desconhecido, em que poderia ter êxito ou não. Acontece porém, que a insistência do pai da ideia se baseava exatamente nos mesmos argumentos, colocando uma inquietante interrogação acerca das possibilidades de manter-se indefinidamente o Museu no mesmo ritmo, porém nas mesmas dimensões em que até então se confinava. Venceu o entusiasmo de Francisco Matarazzo Sobrinho. O que não quer dizer que não restassem em aberto todas as minhas dúvidas. Eis por que até hoje, olhando para trás, considero a 1ª Bienal tão só uma experiência.[27]

O ceticismo de Gomes Machado não o afastou do projeto: ele foi responsável pela adaptação do regulamento da Bienal de Veneza às necessidades da mostra paulistana e também auxiliou no processo de seleção e montagem das obras. O catálogo da 1ª Bienal traz também texto assinado pelo Diretor Artístico, no qual ele afirma que o projeto de criação da Bienal de São Paulo estava imbuído de dois grandes objetivos: colocar a arte moderna brasileira em contato com a arte do resto do mundo e conquistar para São Paulo a posição de centro artístico mundial. Esses dois objetivos serão amplamente discutidos ao longo deste trabalho.

Através das Bienais, o povo brasileiro teve acesso à produção vanguardista europeia e estadunidense da primeira metade do século. A mostra trouxe obras de grandes artistas como Mondrian, Pollock, Van Gogh e Picasso (cuja "Guernica" foi enviada pela primeira vez à

[26] Significação da Bienal. Diário de São Paulo, São Paulo, 22 abr. 1951
[27] ALMEIDA, P. M. De Anita ao Museu. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976. P. 221

América Latina para participar da 2ª Bienal). De acordo com Mário Pedrosa, "a primeira virtude das bienais foi romper com o isolacionismo provinciano do Brasil"[28].

Mas as críticas ao empreendimento não eram apenas positivas. O crítico argentino Jorge Romero Brest não acreditava no caráter promissor da mostra: "nas primeiras edições havia simples curiosidade. Bienal sempre foi um *pot-pourri* publicitário. As pessoas vão a Veneza, porque gostam de passear, e o mesmo acontece em São Paulo. Assim como nos congressos, nas bienais não acontece nada"[29].

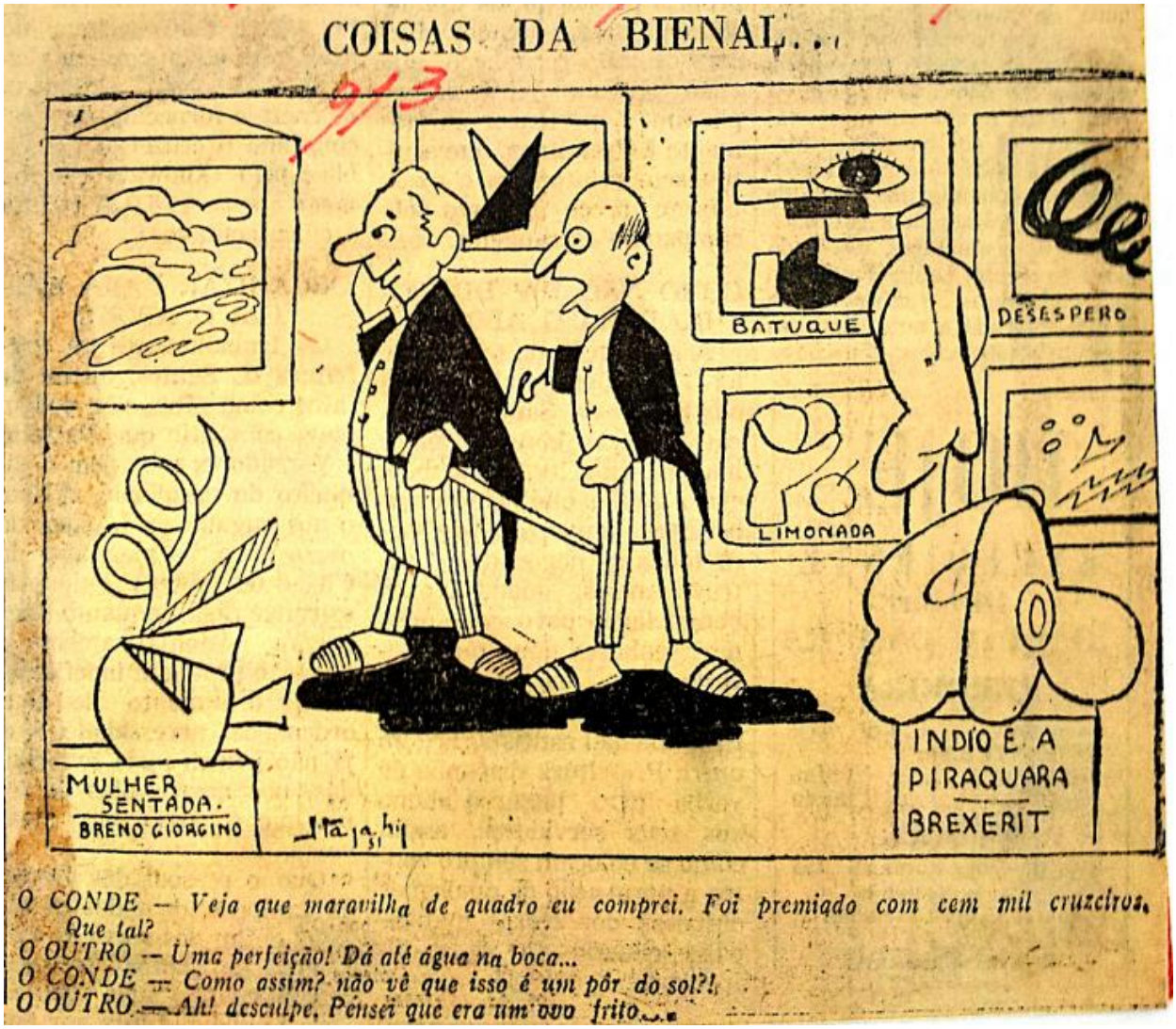


Figura 1 - Jornal Hoje, São Paulo, 27 jan. 1951

Enquanto um empreendimento como a Bienal de Veneza, que já estava no centro das atividades artísticas europeias, parecia ser menos oneroso, no Brasil, Ciccillo e o Museu teriam

[28] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 21
[29] AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989.P. 24

que atravessar diversos obstáculos de logística, como superar o árduo processo de importação das obras e organizar o transporte nacional das mesmas. Além disso, não se pode desconsiderar que, conforme estabelecido em regulamento, as representações seriam formadas através dos governos de cada país, ou de instituições por eles credenciadas, que deveriam custear a vinda das obras ao Brasil. O fato é que muitos dos países europeus ainda estavam se reestabelecendo após o longo período de guerra e o financiamento dessas ações em alguns casos se tornava impraticável.

Ciccillo, junto de Yolanda Penteado, foram os responsáveis por empreender a busca por parcerias com outros países para que estes enviassem delegações à futura exposição. O Itamaraty, por meio das embaixadas brasileiras, fazia o primeiro contato com os países – parceria que iria perdurar por muitos anos. Yolanda, com a ajuda da artista e embaixatriz nos Estados Unidos, Maria Martins, realizava viagens semioficiais para convidar pessoalmente as representações estrangeiras. "Tal necessidade mostrou-se aguda desde a Primeira Bienal, em cuja preparação se observou que os convites por carta não bastavam e que era necessário um serviço de gestão pessoal junto a museus e comitês artísticos, sobretudo nos países com renome na produção artística".[30] Yolanda detinha também contatos preciosos no exterior e com carta de apresentação de Getúlio Vargas[31] conseguiu articular o projeto junto a vários países. Na França, onde Yolanda vivera com o primeiro marido, Jayme da Silva Teles, nos anos 20, conseguiu imediata adesão após entrar em contato com o chefe do departamento artístico do *Quai d'Orsay* e com André Malraux, que ofereceu a Yolanda uma lista das obras disponíveis nos países vizinhos. Ciccillo reconhece a importância fundamental de Yolanda no processo de realização das Bienais: "Para dizer a verdade, devo muito a ela. Lembro-me da vez em que, em vinte dias, revirou toda a Europa, para conseguir obras. Foi também ela, em definitivo, quem arrancou Guernica do Museu de Arte Moderna de Nova York".[32]

Ciccillo, por sua vez, permanecia em São Paulo cuidando da organização da mostra e angariando fundos. A Família Matarazzo, embora lendária na sociedade paulistana como modelo do imigrante bem-sucedido, não tinha influências para reivindicar terreno na promoção cultural. Assim, a associação da figura de Yolanda era essencial, pois a mesma carregava grande

[30] DURAND, J. C. (org.). Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989. P. 135

[31] O apoio de Getúlio Vargas veio através do marido de Maria Martins, o embaixador Carlos Martins de quem Vargas era amigo desde à infância no Rio Grande do Sul. Getúlio telegrafou às embaixadas pedindo que fosse dada atenção especial aos pedidos de Yolanda Penteado.

[32] ALMEIDA, F. A. O Franciscano Ciccillo. São Paulo: Editora Pioneira, 1976. P. 36

prestígio por ser originária de uma tradicional família paulista e utilizava sua influência na alta burguesia para que as primeiras bienais constituíssem eventos de farta divulgação. A participação dessa alta burguesia será de suma importância para o desenvolvimento da Bienal em seus primeiros anos: o evento representava uma oportunidade de vitrine para as colunas sociais e os novos industriais brasileiros, em particular, eram convocados por Ciccillo para patrocinar os prêmios que seriam instituídos na 1ª Bienal. Além do patrocínio monetário, Ciccillo solicitava apoios estruturais (como descontos em serviços) e fiscais (como a solicitação ao Banco do Brasil pela isenção da taxa de importação das obras).

No trabalho de produção desta primeira Bienal se destaca também a figura de Arturo Profili, que a partir de 1952 assume o cargo de Secretário Geral da Bienal, posição de suma importância nas primeiras edições da mostra. Os Secretários Gerais exerciam a função de "braço direito" de Ciccillo e formavam com ele e com os Diretores Artísticos a base de gestão da mostra. A 1ª Bienal também contou com o auxílio de Sérgio Milliet, que à época exercia a função de Secretário do MAM. A diretoria executiva do MAM, e consequentemente da 1ª Bienal, estava assim definida: Francisco Matarazzo Sobrinho – Presidente; Carlos Pinto Alves – Vice-Presidente; Sérgio Milliet – Primeiro Secretário; Biaggio Motta – Administrador; Lourival Gomes Machado – Diretor Artístico. Além disso, havia também o Conselho de Administração, composto por 16 membros.

A sustentação monetária da Bienal contou com contribuições governamentais crescentes desde o início. Mas pode-se associar o advento da mostra principalmente às vontades do novo empresariado paulistano, que buscava se aliar ao circuito artístico em formação em busca de prestígio. Nota no jornal Diário da Noite, do dia 1 de dezembro de 1950, noticia o lançamento da 1ª Bienal e descreve o evento: "compareceram diversos industriais doadores de prêmios, como os Srs. Bellotti, Ramenzoni, Lanzara, Fazzini e Tito Pacheco"[33]. Para Maria Bonomi:

> A gênese da Bienal de São Paulo é identificada claramente com efervescentes endereços, com autorias bem-definidas, enquanto o combustível necessário foi fornecido pelos ricos emergentes satisfeitos com suas conquistas financeiras já estabilizadas. Mas querendo algo mais, farejando o poder do pensamento.[34]

O envolvimento da alta burguesia na atividade artística da Bienal vai de encontro à consideração defendida por Anne Cauquelin de que o conceito de desenvolvimento de um país está atrelado, entre outros, a dois parâmetros: o de progresso técnico-cientifico e o de progresso

[33] Lançamento da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna. Diário da Noite, São Paulo, 01 dez. 1950
[34] BONOMI, M. Bienal Sempre. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 28

cultural. A pressão pelo conhecimento cultural se estenderia também à população, que para atingir prestígio cultural deveria necessariamente frequentar o circuito mais bem reputado da arte, visitando as exposições mais comentadas e conhecendo os artistas em foco.

O debate em torno do financiamento da Bienal pelos industriais paulistas ia além da questão monetária ou artística. O advento da Bienal – com o apoio dos capitães da indústria, em especial Ciccillo Matarazzo – estaria imerso também no contexto político do pan-americanismo. A discussão que se estendia desde a criação do MAM-SP permeou também o projeto das bienais: para os mais duros críticos ela "seria um braço da política imperialista norte-americana, um esforço de colonização ideológica no meio da Guerra Fria"[35]. O arquiteto Villanova Artigas era um dos defensores da esquerda e contrário ao financiamento das premiações da Bienal pelos industriais, apontando "como problema a influência dos Estados Unidos por meio do MoMA"[36]. Outro crítico feroz da Bienal neste momento foi Artur Neves:

> A "caixinha" da Bienal foi formada com as contribuições de agentes típicos do imperialismo em nosso meio, isto é, com donativos de tubarões, tatuíras e exploradores que vivem da mais valia arrancada dos nossos camponeses e operários.[37]

Fernando Pedreira, no artigo "A Bienal: impostura cosmopolita", publicado na Revista Fundamentos de agosto de 1951, denuncia a "colocação do destino e promoção das artes plásticas do País nas mãos de meia dúzia de capitães da indústria, repentinamente transformados em generosos mecenas".[38] De forma geral, o projeto da Bienal sofria a oposição dos integrantes do Partido Comunista e dos artistas e intelectuais engajados, que viam no projeto uma forte aliança com os interesses norte-americanos – nesse sentido, personificado na figura de Nelson Rockfeller. Entretanto, cabe ressaltar que a relação de parceria entre Estados Unidos e Brasil não se restringia unicamente no tocante aos projetos de artes plásticas: durante o governo Dutra (1946-1951), principalmente através da Organização dos Estado Americanos (OEA) – fundada em 1948 para viabilizar "uma ordem de paz e de justiça, para promover sua solidariedade, intensificar sua colaboração e defender sua soberania, sua integridade territorial e sua independência"[39] – as relações entre os dois países se estreitaram. Ainda no governo Dutra foi

---

[35] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 47

[36] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 45

[37] NEVES, A. A Bienal – manobra imperialista. Jornal Hoje, São Paulo, 02 set. 1951

[38] AMARAL, A. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Ed. Nobel, 1984. P. 250

[39] ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS AMERICANOS. Disponível em <http://www.oas.org/pt/sobre/quem_somos.asp>. Acesso em: 31 mar. 2015

assinado o Tratado de Assistência Recíproca e criada a Comissão Mista Brasil-Estados Unidos: era uma espécie de retomada do projeto do pan-americanismo ocorrido na década de 1940.

Por outro lado, o projeto das bienais era defendido por uma outra parte da intelectualidade paulistana, principalmente a que havia participado da Revolução de 1932, e que nutria os ideais liberais democráticos. As discussões sobre o caráter internacionalista e elitista da Bienal irão se estender por muitos anos, mas é fato que a mostra contribuiu para o florescimento de um mercado de arte no Brasil. Nos anos 50, desponta no Brasil a formação de um gosto burguês, mas especificamente na cidade de São Paulo se fortifica uma classe burguesa que, como visto, vinha se formando desde o início do século e começa a consumir a arte moderna. Seguindo o modelo instituído pela burguesia parisiense do final do século XIX, a burguesia paulistana estabeleceu "um conjunto de normas, uma estética do bom gosto, novo capital simbólico que a diferenciasse dos outros segmentos sociais"[40].

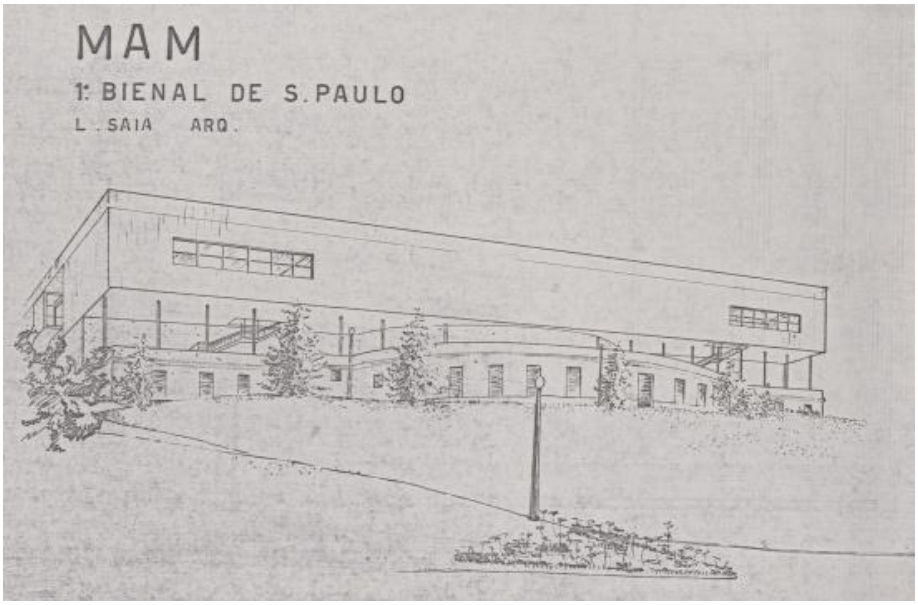


Figura 2 - Projeto do Pavilhão da 1ª Bienal.
Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo

A primeira Bienal ocorreu por 60 dias, entre outubro e dezembro de 1951, no antigo Parque Trianon. Ocupando 5.000 m^2, reuniu 20 países e 1.800 obras, recebendo cerca de 100 mil visitantes. O pavilhão de exposições foi projetado pelos arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello; a supervisão dos interiores foi realizada pelo também arquiteto Jacob Ruchti.

[40] ORTIZ, R. Cultura e modernidade. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991. P. 129

Para construção do pavilhão no Trianon, a Prefeitura desembolsou cerca de Cr$ 2.600.000,00. O jornal Diário de São Paulo noticiava:

> Será efetivamente, uma aleluia das belas artes, tendo por palco a colina do Trianon, que vem sendo preparada com o gosto e a visão exigidos pelo acontecimento. Não se trata de uma festa na festa, tão comum nos arroubos do nosso provincianismo. Será uma exposição de caráter internacional, atraindo para a Paulicéia não somente artistas de todo o mundo, mas ainda interesse permanente pela nossa vida artística e cultural.[41]

O Catálogo da 1ª Bienal foi produzido com auxílio do Ministério da Educação e Saúde e traz texto introdutório assinado pelo Ministro Simões Filho, no qual ele homologa a importância de uma Bienal de Arte em São Paulo:

> A Arte Moderna, por definição audaciosa, fatalmente teria clima favorável neste panorama, em que o surto do progresso industrial é um frenético estímulo a todas as ousadias. Não foi sem razão, pois, que nesta Capital, em 1922, irrompeu o ataque dos bandeirantes da Semana de Arte Moderna. Por essa época, que a passagem vertiginosa do tempo faz parecer remota, sendo de ontem, aqui já predominavam os elementos de ação e dinamismo que fizeram de S. Paulo o centro cultural do modernismo brasileiro.[42]

Simões Filho termina o texto dizendo que traz seu louvor à "esplêndida demonstração de cultura" que seria a Bienal. A Bienal de São Paulo trouxe consigo três precedentes: foi a segunda bienal criada no mundo, depois da de Veneza; foi a primeira bienal voltada para a arte moderna no mundo; e a primeira a ser realizada em uma localização geopolítica fora do hemisfério Norte.

O catálogo da 1ª Bienal traz ainda texto de apresentação de Ciccillo Matarazzo e de Lourival Gomes Machado. Os textos estão focados na importância do advento da Bienal, ao sublinhar que os altos objetivos do MAM, por si só, exigiram a criação de uma exposição maior. A urgência de promoção de uma mostra bienal, mesmo sendo a princípio experimental, estaria ligada a uma fuga de atividades rotineiras que poderiam levar o jovem museu à estagnação. É factual que os primeiros anos da Bienal foram um grande marco no processo de reavaliação da produção nacional e da "culturalização" do público brasileiro.

> Coloca-se a Bienal numa eminência de onde se deverão descortinar novos horizontes. É um poderoso teste, um teste decisivo e de grandes dimensões (...). Para quem conhece um pouco este país, tendo em vista o atraso da nossa cultura, as dificuldades e complicações de toda ordem, inclusive derivadas da

[41] Significação da Bienal. Diário de São Paulo, São Paulo, 22 abr. 1951
[42] FILHO, S. Texto introdutório. Catálogo da 1ª Bienal. P. 7

> situação internacional, é positivamente uma loucura, um prodígio organizar em poucos meses um conjunto desta importância e envergadura.[43]

Em outubro de 1951, após a inauguração da 1ª Bienal, a Prefeitura de São Paulo noticia o projeto de oficialização da mostra: "dado o aspecto turístico e artístico de larga repercussão que poderia ocasionar a realização desse empreendimento em São Paulo, vêm os poderes municipais interessando-se vivamente pela efetivação da medida (...) Para fazer frente as despesas para tal empreendimento, será fixado no orçamento da Prefeitura Municipal uma verba própria"[44]. Como será visto, não houve uma efetivação deste projeto e o repasse de verbas à mostra seguiram inconstantes.

Em termos de cerimonial, o evento de inauguração da Bienal contava com uma mesa de honra para a qual eram convidados: o Presidente da República (na 1ª Bienal foi representado pelo Ministro da Educação e Saúde, Simões Filho); o Governador do Estado e o Prefeito da Capital; embaixadores e representantes diplomáticos ou consulares dos diversos países participantes. A divulgação da mostra era feita através do envio de cartazes e boletins semanais às mais diversas instituições nacionais e internacionais, além do apoio da imprensa escrita, rádio e televisão. Além da mostra de Artes Plásticas, a Bienal já agregava outras exposições e concursos desde sua primeira edição, como a Bienal de Arquitetura, o Festival Internacional de Cinema e concursos de música. Assim, se disponha a atingir e unir as mais diversas expressões artísticas em um único certame.

A Bienal estava aberta à participação de artistas nacionais ou estrangeiros[45] que submetessem suas obras à avaliação do Júri de Seleção; de artistas nacionais ou estrangeiros que fossem convidados pela direção da mostra; e de artistas que integrassem as representações nacionais, ou seja, delegações formadas por entidades oficias ou privadas de cada um dos países. As delegações estrangeiras poderiam também enviar para monitorar os trabalhos um comissário. Carta da Secretaria da Bienal esclarece qual o conceito a ser utilizado na seleção: "Sobre o conceito de arte moderna entendemos que a 1ª Bienal do MAM aceitará todas aquelas

---

[43] MENDES, M. Perspectivas de uma exposição. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 11 nov. 1951. In: Catálogo 30 x Bienal. P. 76

[44] Oficialização da Bienal de Arte Moderna de São Paulo pelos poderes municipais. Correio Paulistano, São Paulo, 30 out. 1951.

[45] Os artistas deveriam se responsabilizar por fazer chegar suas obras à sede ou posto de coleta da Bienal, ficando a mesma só responsável pelas despesas de desembalagem e reembalagem e pelo transporte do porto ao pavilhão de exposição, transporte este que era realizado pela Metalma, uma das empresas de Ciccillo Matarazzo.

tendências que, depois do impressionismo, vêm se apresentando no campo das artes plásticas, sejam figurativistas, sejam abstracionistas".[46]

Entretanto, nesse primeiro certame o júri de seleção ainda não estava totalmente aberto às novidades da arte moderna, e acabaram por recusar, em uma primeira instância, a obra de Abraham Palatnik, por não se encaixar em nenhuma das categorias regulamentares, ou seja, pintura, escultura e gravura[47]. A comissão de seleção conseguiu reparar o erro a tempo de inseri-lo na mostra, mas não a tempo de permitir que o artista figurasse no catálogo da exposição.

Em termos de logística, já na 1ª Bienal foi estabelecido um posto de recepção exclusivo no Porto de Santos para acolhimento das obras que chegavam por via marítima – a única exceção foi a Alemanha, que utilizou transporte aéreo. "A Bienal sistematizou o processo de importar e exportar arte (...) estabeleceu um sistema saudável de circulação artística"[48]. A exposição também contava com uma seção especial para a venda das obras (caso o artista autorizasse), ficando a Bienal com uma comissão de 5% sobre o montante líquido das aquisições. A montagem ficou a cargo de uma equipe formada por entusiastas e artistas como: Guimar Morelo (que se tornaria o principal responsável pela montagem das Bienais seguintes), Aldemir Martins, Frans Krajcberg, Carmélio Cruz e Marcelo Grassmann.[49]

Na 1ª Bienal foram instituídos seis prêmios regulamentares, no total de Cr$ 460.000,00. Além dos regulamentares haviam também os prêmios de aquisição, constituídos através de doações extras de empresas ou particulares e que revertiam a obra premiada à propriedade do MAM. No total, a 1ª Bienal ofereceu cerca de 1 milhão de cruzeiros em prêmios. A 1ª Bienal teve patrocínio oficial da Prefeitura de São Paulo e do Governo do Estado de São Paulo, que através da Lei nº 1303, de 27 de novembro de 1951, concedeu ao MAM o auxílio de Cr$ 1.500.000,00. Assim, esta primeira edição custou aos cofres públicos cerca de 8 milhões de cruzeiros.

Durante a primeira edição da Bienal, os acadêmicos da Associação Paulista de Belas Artes enviaram uma petição ao então governador Lucas Nogueira questionando a cessão do Trianon para o acontecimento da grande mostra:

---

[46] Carta Secretaria da 1ª Bienal de São Paulo ao artista argentino J. Luis San Vicente. 24 ago. 1951. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
[47] FARIAS, A. (Org.) Bienal 50 anos: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. P. 75
[48] BONOMI. M. Bienal Sempre. In: Revista da USP, nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 32
[49] Com exceção de Morelo, os outros três artistas tiveram suas obras admitidas pelo júri.

> Como é de inteira justiça, pedimos que o Estado concedesse a todos os artistas plásticos (e não somente a uma pequena ala, que se intitula de "Moderna"), o legítimo direito de expor nesse próprio municipal, porque a Arte é uma só, não se subdivide em "acadêmica" e "moderna", como apregoam os partidários do pretensioso modernismo.[50]

A petição em nada resultou, mas é importante notar que a Bienal também favorece o florescimento de uma atividade de crítica de arte no Brasil. O material de imprensa coletado sobre as várias edições da Bienal demonstra que as resenhas críticas sobre a mostra foram se multiplicando através dos anos, recebendo a atenção dos grandes jornais da época, como O Estado de São Paulo, A Manhã, Hoje, Fanfulha, Jornal de Notícias, entre outros e também de críticos, como Antônio Bento, Jorge Romero Brest, Mário Pedrosa, Quirino da Silva, entre outros. O fomento à crítica de arte se estendeu à premiação, sendo criado na 2ª edição da mostra o prêmio "Melhor Crítica de Arte" a respeito da exposição.

> As premiações dessa I Bienal – e de outras bienais paulistanas, de fato – foram capazes de incitar um amplo debate entre os críticos de arte brasileira. A maior parte do público que visitava o Trianon, ali estava para confrontar-se, estranhar-se com a arte nova que, ao mesmo tempo, já era consagrada em outras partes do mundo. (...) O resultado era o que se tornava evidente aos olhos de críticos e artistas, o vazio de algumas décadas nas artes plásticas brasileiras.[51]

Após a inauguração da 1ª Bienal, o diretor artístico Lourival Gomes Machado apresenta seu pedido de demissão, motivado por desentendimentos com Ciccillo. Mais tarde, Lourival de forma discreta expressaria sua visão:

> Hoje, recompensado pelo êxito surpreendente de sua realização e confrontado pelos aplausos merecidos, o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho haverá de compreender porque necessita confiar o setor especificamente artístico de suas realizações a especialistas do assunto. Terá compreendido quando solicitou a colaboração preciosa do Sr. Sérgio Milliet, mas não o bastante para que o fizesse desde o primeiro momento.[52]

Lourival é substituído por uma das figuras mais importantes da arte brasileira: Sérgio Milliet, à época com 55 anos, assume a Direção Artística da Bienal e do Museu de Arte Moderna. Milliet se mantém no cargo de direção até 1957, quando é substituído por Mário Pedrosa. Os contatos de Milliet no exterior e seu conhecimento de arte foram fundamentais para o desempenho do projeto de estabelecer a Bienal de São Paulo como um evento

[50] Manifesta-se a A.P.B.A. sobre a Bienal. Folha da Manhã, São Paulo, 20 out. 1951.
[51] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 42
[52] Nem todo número é de ouro. Estado de São Paulo, São Paulo, 15 dez. 1953

internacionalmente reconhecido. Ele também contribuiu decisivamente para a adoção de uma ênfase educativa nas exposições.

Em 1952, o arquiteto Affonso Eduardo Reidy projeta o que poderia ser a nova sede do MAM, no espaço do Trianon, onde havia ocorrido a 1ª Bienal. Mas as rivalidades entre Matarazzo e Chateaubriand voltam à tona e o projeto de Reidy é recusado. Chateaubriand alegava que o projeto "não deixava livre a vista do belvedere para a Avenida Nove de Julho, o que era cláusula pétrea nos termos de doação dos antigos proprietários do imóvel à Prefeitura de São Paulo"[53]. Lina Bo Bardi, conhecendo a cláusula, propôs um novo projeto arquitetônico, mas agora para a instalação do MASP, que foi inaugurado no novo prédio em novembro de 1968, meses após a morte de Assis Chateaubriand.

A realização da 2ª Bienal foi estendida para atingir as comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo, ocorrendo entre o fim de 1953 e o início de 1954. Como a presidência da comissão organizadora do IV Centenário foi delegada a Ciccillo Matarazzo, o mesmo pediu licença da Bienal confiando suas funções ao vice-presidente Ruy Bloem. Mas a importância do mecenas não é esquecida, como destacou Bloem no texto de apresentação do Catálogo da 2ª Bienal: "embora de longe, nunca se furtou a cooperar com a Diretoria do Museu de Arte Moderna na tarefa de organização e orientação desta segunda mostra"[54]. A 2ª edição da Bienal reuniu 4.000 obras, provenientes de 33 países, no Pavilhão das Nações (representações dos países da Europa e Oriente) e no Pavilhão dos Estados, (representações das Américas, do Brasil e Mostra Internacional de Arquitetura) no Parque do Ibirapuera – como encomenda a Oscar Niemeyer, foi construído para as comemorações oficiais do IV Centenário. Na 2ª edição, o número de visitantes dobrou em relação à primeira, atingindo a marca de 200 mil pessoas. Outra novidade é a criação do curso de formação de monitores, que viabilizou o início do trabalho de monitoria durante a exposição, buscando maior eficiência didática. É mantida a seção de venda de obras, sendo reajustado o valor da comissão da Bienal para 10% sobre o montante líquido das vendas.

A marca da 2ª edição da Bienal foi a presença da obra Guernica, de Pablo Picasso, que pertencia ao acervo do MoMA[55]. A negociação para o empréstimo de Guernica começou com o encontro de Yolanda Penteado com Picasso. Esse trabalho foi continuado por Cícero Dias e,

[53] NETO, R. A. M. Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (USP). São Paulo, 2004. P. 7
[54] BLOEM, R. Apresentação. Catálogo da 2ª Bienal. P. 13
[55] Por determinação de Picasso, o MoMA era depositário da obra enquanto a Espanha estivesse sob a ditadura franquista.

em Nova Iorque, contaram ainda com a ajuda de Nelson Rockfeller. Maria Bonomi, no artigo "Bienal Sempre", descreve a chegada da obra ao Brasil e relata o despreparo que a gestão da Bienal ainda possuía no período.

> Numa madrugada (de 1953) fomos convocados às duas da manhã para correr à Bienal porque haviam chegado umas caixas "de certa importância" e profissionais da área com muita energia e discrição deveriam plantar suas tendas e acampar para um piquete noturno de proteção e manipulação do que havia sido embarcado. Não se contava assim de repente com museólogos e com especialistas, mas sim com essas pessoas que de boa vontade arregaçavam as mangas e esqueciam o próprio nome. "Guernica" havia chegado.[56]

É importante notar que nesse período o seguro das obras de grandes artistas não atingia os valores astronômicos de hoje. Além da presença de Guernica, a 2ª Bienal também foi responsável pelo contato do Brasil com a Bauhaus, através da presença de seu fundador Walter Gropius. Em termos de produção, esta segunda edição da Bienal foi marcada pelo recorrente debate sobre o processo de seleção. A organização, ao contrário do que houve na primeira edição, não iria mais convidar artistas, ou seja, todos os artistas interessados em participar da mostra deveriam se submeter ao júri de seleção: "o critério adotado visou a evitar as suscetibilidades individuais que na família artística são particularmente acentuadas"[57]. A adoção deste novo critério gerou a ausência de importantes artistas, como Portinari, que negou submeter-se às decisões do júri. Os conflitos e debates também existiam dentro do próprio júri, formado por indivíduos de formações e predileções diversas quanto à arte. Na 1ª Bienal, o júri, mais heterogêneo, era formado por críticos, comissários e até mesmo cônsules, que de forma geral pouco entendiam de arte. Já a 2ª mostra apresentou uma certa evolução em seu corpo de jurados, que era formado por críticos abalizados, como Sérgio Milliet, Mário Pedrosa, Rodolfo Pallucchini e Herbert Read.

A 2ª edição da Bienal marca sua consolidação no ambiente artístico nacional e internacional, recebendo atenção da imprensa do exterior, como o *Times* de Londres que definiu o certame como uma das maiores iniciativas internacionais, e a com maior possibilidade de se tornar um ponto fixo e periódico de encontro de artistas de todo o mundo. O jornal ainda compara a Bienal paulistana à veneziana, apresentando as duas como maiores e mais reais manifestações internacionais de arte moderna. O êxito da 2ª Bienal instituía um período da história nacional em que os eventos culturais recebiam cada vez mais a homologação dos

[56] BONOMI, M. Bienal Sempre. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 33
[57] PEDROSA, M. Sobre a II Bienal Paulista. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 15 fev.1953.

poderes públicos e da sociedade. Esse processo estava em consonância a um projeto maior de modernização do Estado brasileiro.

Além dos prêmios regulares (total Cr$ 600.000,00) e de aquisição, esta edição contou também com o prêmio "IV Centenário de São Paulo", no valor de Cr$ 200.000,00, para o artista, nacional ou estrangeiro, cuja obra, em seu conjunto, fosse reconhecida por maioria absoluta de votos do júri como de maior significação. No total, foram distribuídos cerca de Cr$ 3.000.000,00 em prêmios. A transferência dos prêmios estrangeiros nas duas primeiras edições da Bienal foi realizada no câmbio oficial, fornecido pelo Governo Federal, ou seja, era utilizada a conversão fixada pelo governo entre a moeda nacional e as estrangeiras. Tal auxílio foi retirado a partir da 3ª edição da mostra. Em agosto de 1953 é publicado no Diário Oficial o texto do Acordo de nº 38.129, que instituía a isenção de imposto de renda para os "prêmios artísticos" por não possuíssem as características de rendimento.



Figura 3 - Jornal Folha de Noite, São Paulo, 21 dez. 1953

Em termos financeiros, a 2ª Bienal foi patrocinada pela Comissão do IV Centenário, recebendo uma verba oficial de cerca de Cr$ 3.500.000,00 para ser gasta inclusive com os prêmios. Para sua realização, estava previsto um orçamento de Cr$ 6.500.000,00, mas as dívidas que serão acumuladas demonstram que o valor gasto foi muito superior. Em entrevista

ao jornal Correio da Manhã, em dezembro de 1953, quando indagado se a verba oferecida pela Comissão do IV Centenário teria coberto todas as despesas da Bienal, Ciccillo relutante "confessa que a quantia não deu para cobrir todas as contas da II Bienal, atribuindo ao Museu de Arte Moderna de São Paulo – e não a ele Ciccillo – a cobertura do déficit"[58].

A terceira (1955) e a quarta (1957) edição da Bienal definem a estabilidade da mostra. Ciccillo Matarazzo celebra seu alcance:

> Apesar da dificuldade do momento e da incompreensão de alguns, mais uma Bienal se inaugura neste ano de 1957. Uma tradição se criou e vai-se impondo à atenção do mundo inteiro, onde a arte brasileira já conquistou um lugar de realce.[59]

Nesse período, a crise financeira do MAM toma amplitude, o corte da verba do Governo Estadual, por Jânio Quadros – que na época era de Cr$ 3.600.000,00 – criou condições difíceis para a vida da instituição. Em 1955, surgem as primeiras notícias sobre uma possível dissolução do MAM. Com o corte da verba, inviabilizava-se também a vinda de exposições internacionais ao Brasil e a promoção de mostras brasileiras no exterior. Buscando solucionar o problema, o MAM organiza duas ações: uma companha pela busca de sócios beneméritos (o MAM contava com cerca de três mil sócios na época) e o aumento da mensalidade. Enquanto isso, a 3ª Bienal corria por outro lado, se valendo de dotações públicas e privadas. O Governo Federal consignou, no orçamento do Ministério da Educação, a subvenção de Cr$ 5.000.000,00. A primeira parcela de Cr$ 1.500.000,00 foi liberada de imediato, ficando o restante de Cr$ 3.500.000,00 para entrar no plano orçamentário de 1955. Quanto ao futuro da Bienal, Milliet esclareceu: "Esta Bienal será realizada, e isso Matarazzo Sobrinho já garantiu. Agora, sobre as próximas, tudo é muito obscuro. Cada Bienal fica mais ou menos de 4 a 5 mil contos. Na situação atual, isso é impraticável para o Museu"[60].

Em 1955, após muitas ameaças sobre sua concretização, é inaugurada a 3ª Bienal, na qual participaram 31 países e foram expostas 2.700 obras. Ocorrendo no mesmo espaço que a segunda edição já havia ocupado, a mostra de 1955 atingiu a margem de 100 mil visitantes. Francisco Matarazzo volta a exercer o cargo de presidente (a presidência da Comissão do IV Centenário é assumida por Guilherme de Almeida) e seu vice-presidente passa a ser Sérgio Buarque de Holanda. A Diretoria Artística também permanece com Sérgio Milliet e a Diretoria Técnica é exercida por Wolfgang Pfeiffer, o qual vinha realizando trabalhos junto à Bienal

[58] A maior exposição internacional do continente. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 05 dez. 1953
[59] ALMEIDA, F. A. O Franciscano Ciccillo. São Paulo: Ed. Pioneira, 1976. P.51
[60] Restrição das atividades do M.A.M. de S. Paulo. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 23 mar. 1955

desde 1953, seja como professor nos cursos de arte oferecidos pelo MAM, seja como preparador dos monitores (na época chamados de "explicadores de arte moderna"). Wolfgang Pfeiffer exerceu a função de preparador didático junto à Bienal até 1965.

O abalo nacional da mostra parecia não ter chegado à crítica estrangeira, que continuava otimista em relação ao certame. O crítico francês Jean Cassou, em depoimento ao jornal Correio da Manhã, apresentou suas considerações: "Com duas manifestações apenas, a Bienal de São Paulo já conseguiu uma fisionomia particular: confrontar efetivamente as mais avançadas e mais vivas tentativas da arte de cada país apresentando-a com suas intenções e orientações mais recentes"[61]. Walter Zanini, que à época estudava na Europa com o apoio da Família Matarazzo, escreve a Arturo Profili: "O Brasil aqui na Europa é conhecido por algumas coisas: café, Pão de Açúcar, Amazônia...Não frequentei ainda os círculos esportivos para saber se o futebol tem tanta importância como se diz por aí, pois, por aqui parece que há também muitos times bons. Mas, uma verdade é que já se fala de São Paulo como centro artístico"[62]. Paulo Duarte escreveria em 1955:

> A Bienal com as discussões que tem suscitado, com as belezas que tem proporcionado aos paulistas e ao Brasil, com o incentivo que tem sido à curiosidade de uma juventude diferente e inconformada, que detesta o medalhão e ainda traz em seus ardores uma incoercível aversão pelo dissimulador da cultura, a ela deve São Paulo o delicioso processo de descaipiramento por que passa de três anos para cá.[63]

Nesse período também começa a ser organizado, por Wanda Svevo, o Arquivo Histórico de Arte Contemporânea do MAM. Svevo, ítalo-judia, foi uma figura de suma importância na história das bienais. Conheceu Ciccillo quando foi contratada por ele para organizar sua biblioteca pessoal na Metalúrgica Matarazzo; com experiência no MASP, na Fundação Álvares Penteado e no MAM, logo foi incorporada à gestão da Bienal, assumindo a função de Secretária Geral. Wanda Svevo foi responsável pela criação do Arquivo, que também seguia o modelo do Arquivo da Bienal de Veneza, e tinha como objetivo reunir a documentação completa da atividade artística e organizacional da mostra brasileira para consulta pública permanente. Em 1962, após a trágica morte de sua criadora, vitimada em um desastre aéreo em Lima, no Peru, durante missão da Bienal para organização da mostra pré-colombiana, o Arquivo recebe o nome de Arquivo Histórico Wanda Svevo, que permanece até hoje.

---

[61] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 67

[62] Carta de Walter Zanini à Arturo Profili. 18 dez. 1954. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

[63] DUARTE, P. Descaipiramento. In: O contingente brasileiro na 3ª Bienal de Arte de São Paulo. Revista Habitat. São Paulo: Maio/jun 1955.

Entre as facilidades de produção alcançadas a partir de 1955 está a criação de um posto alfandegário para recepção das obras no Ibirapuera, facilitando assim a abertura das caixas pelos funcionários da Alfândega e dando maiores garantias às companhias de seguro e aos governos das delegações estrangeiras. O sistema de seleção foi mantido, isto é, não havia mais artistas convidados e todos deveriam passar pelo crivo do júri, que analisava uma imensidão de obras. A febre gerada pela Bienal havia impulsionado o florescimento de uma grande produção artística no país. Entretanto, apesar da enorme quantidade de material que chegava ao Pavilhão, eram poucos os trabalhos que tinham condição de figurar em uma mostra com aquela magnitude. Em relação aos prêmios, durante a 3ª Bienal também é realizada uma parceria com a Bienal de Veneza, na qual ficava acordado que os vencedores dos prêmios internacionais, seja em Veneza, seja em São Paulo, tornavam-se *"hors concours"* por um período de cinco anos. A medida visava a melhoria na distribuição das láureas, a fim de que não houvesse repetição do premiado nas duas maiores bienais mundiais da época. Nesta 3ª edição, foram distribuídos Cr$ 600.000,00 em prêmios, além de Cr$ 300.000,00 referentes ao Prêmio São Paulo para artista nacional ou estrangeiro, inscrito em qualquer categoria ou seção. Nesse período, aliado ao projeto de monitoria que já vinha sendo realizado, o MAM também passa a desenvolver atividades de preparo do público para a Bienal, organizando numerosos cursos de arte, conferências e exposições, visando a ampliação da compreensão do público para os aspectos da arte moderna.

Em agosto de 1954, quando estava em andamento a 3ª Bienal, o presidente Getúlio Vargas comete suicídio. Sérgio Milliet, que estava em viagem pela Bienal, escreve a Arturo Profili: "Recebi sua carta de 13 quase no mesmo momento em que a rádio comunica o suicídio do Getúlio. A bagunça brasileira vai atrapalhar tudo e todos os projetos sem dúvida. Contudo vamos tocando"[64]. Em 1955, Ciccillo Matarazzo já mostra os primeiros sintomas de uma futura separação oficial entre o MAM e a Bienal. Em entrevista ao Diário da Noite ele afirma que o MAM e a Bienal eram coisas diferentes, organizadas em bases diversas, tanto administrativas como financeiras.

[64] Carta de Sérgio Milliet à Arturo Profili. Ago. 1954. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo

Terminada a 3ª Bienal, a Prefeitura de São Paulo retoma o Pavilhão das Nações, que passa a sediar o gabinete do governo municipal. A Bienal é transferida definitivamente para o Pavilhão das Indústrias, onde permanece até hoje, prédio projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer com estrutura capaz de sustentar grandes feiras e exposições. O pavilhão, que depois foi nomeado Pavilhão Armando Arruda Pereira e nos anos 80 passa a se chamar Pavilhão Ciccillo Matarazzo, se tornou um símbolo para a Bienal e uma espécie de obra integrada à exposição.



Figura 4 - Pavilhão Ciccillo Matarazzo.
Fonte: Site da Fundação Bienal de São Paulo

A 4ª edição da Bienal, já no novo pavilhão, contou com a participação de 49 países, e um processo de seleção bastante questionado – tumultos e opiniões que foram muito bem apresentados por Leonor Amarante em seu livro "As Bienais de São Paulo". O júri de seleção acabou deixando de fora artistas consagrados, cortando 84% das obras apresentadas. "O que talvez seja mais impressionante nesta quarta edição da Bienal é o fato que, independente de toda essa polêmica e de todo esse questionamento dos (nem sempre claros, é verdade) critérios da equipe liderada por Sérgio Milliet, essa foi uma edição de grande importância para a arte e a cultura brasileiras"[65].

Pela Lei Municipal nº 4818, publicada no Diário Oficial de 21 de novembro de 1955, a prefeitura passaria a auxiliar as Bienais com a importância de Cr$ 6.000.000,00, dividida em duas parcelas anuais de Cr$ 3.000.000,00. A contribuição deveria custear o pagamento de prêmios, despesas de administração e intercâmbio, impressão de boletins e catálogos. Mais uma vez a Associação Paulista de Belas Artes se manifesta, enviando aos jornais carta de protesto à subvenção proposta pela Prefeitura, afirmando que "manifestações que causam repudio ou hilaridade como essas, não estão, por certo, à altura de merecerem o apoio oficial, moral ou pecuniário, maximé quando essa pseudo arte é coisa superada e até desmoralizada por seus próprios praticantes"[66]. A A.P.B.A. acreditava que a verba tão vultuosa poderia ser melhor

[65] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 73
[66] Protestam contra a subvenção às Bienais. Correio Paulistano, São Paulo, 01 jul. 1955.

aproveitada se distribuída por vários setores de cultura que necessitavam de apoio mais urgente. Na Câmara Municipal, o projeto também foi contestado pelo vereador André Nunes, que declarou: "do ponto de vista jurídico, o projeto é incompleto, pois a Bienal não tem representação oficial, nem sede, nem responsáveis diretos. (...) Mesmo em relação aos problemas de cultura, o projeto não pode merecer a aprovação da Câmara pois a Bienal é um repositório de obras de arte inacessíveis ao entendimento popular"[67]. Por outro lado, seu ex-diretor artístico, Lourival Gomes Machado, defendia a mostra:

> Já não se trata de pedir aos poderes públicos a dignificação das cerimônias inaugurais, nem alguma eventual e sempre mal efetivada subvenção, que tais dádivas não são mais do que o devido a uma organização que conseguiu algo muito acima das possibilidades normais de qualquer administração mesmo a supondo, como é clássico, bem intencionada. Devemos, agora, capacitar-nos de que a ação oficial deve penetrar (...) essa realização, pois não poderá mostrar-se indiferente, nem fugir a um paralelismo de iniciativa que, seguramente, lhe dará segura participação nos feitos de uma manifestação que, sem exagero, nos coloca na vanguarda do mundo.[68]

Em meio aos protestos de apoio e descontentamento, a verba para a realização da 4ª Bienal passa por diversos cortes e mudanças. A primeira parcela da subvenção da Prefeitura, que deveria ser repassada em forma de dinheiro (Cr$ 3.000.000,00), na realidade foi emitida na forma de títulos da dívida pública. Quando os títulos foram vendidos na Bolsa de Valores, alcançaram a totalidade de Cr$ 2.104.500,00, um déficit de Cr$ 895.500,00 em relação ao esperado. Houve corte também na segunda parcela prevista de repasse Federal, que deveria ser no total de Cr$ 3.500.000,00, mas foi reduzido para Cr$ 2.000.000,00. Em meio a todos os cortes, haveria uma suposta briga entre o Prefeito de São Paulo Ademar Pereira de Barros e o Governador Jânio Quadros. Correspondência encontrada no Arquivo da Fundação testemunha: "o Prefeito está de briga com Jânio: e além disto decretou a redução das verbas já aprovadas. É provável que a Bienal entre no meio. Teremos, aqui, que lutar duro"[69]. A previsão de gastos para a realização da 4ª Bienal chegava ao montante de 14 milhões de cruzeiros, valor muito acima das subvenções oferecidas pelas entidades públicas. Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho ao então Ministro das Relações Exteriores relata detalhadamente a situação monetária da instituição:

> A IV Bienal de São Paulo havia sido contemplada pela Prefeitura Municipal de São Paulo, Lei nº 4818 de 21 de novembro de 1955, com uma verba de seis milhões de cruzeiros, do mesmo modo com que o Governo Federal havia

[67] Querem dar três milhões à Bienal. Notícias de Hoje, São Paulo, 29 out. 1955.
[68] MACHADO, L. G. Diálogo da véspera. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 21 set. 1957. In: Catálogo 30 x Bienal. P. 89
[69] Carta de autor desconhecido à Sérgio Milliet. 07/05/1956. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

> assegurado, como subvenção, uma verba extraordinária, por intermédio do Ministério da Educação, da importância de três milhões e quinhentos mil cruzeiros. Portanto, com a importância completiva de nove milhões e quinhentos mil cruzeiros, o Museu de Arte Moderna ter-se-ia comprometido de realizar e organizar o amplo programa geral da manifestação da IV Bienal: desta vez ainda mais complexo e interessante porque havia sido incluído neste programa uma manifestação a ser pela primeira vez realizada no mundo, isto é, a Bienal de Teatro (...). No entanto, a participação estrangeira à Bienal, ou antes cada setor e manifestação que faz parte do programa geral, tem-se demonstrado lisonjeiramente de muito superior à todas as previsões. (...) ao mesmo tempo vimos reduzir de cerca de um milhão de cruzeiros, a subvenção que julgávamos à nossa disposição, por parte da Prefeitura, e de um milhão e quinhentos mil àquela que o Governo Federal nos tinha assegurado. Tudo isso se tem verificado às vésperas da inauguração, tendo criado um problema gravíssimo para nós, a partir daquele dos prêmios que por regulamento somos obrigados a instituir.[70]

Mais uma vez os jornais noticiam o possível cancelamento da mostra, mas novamente a Bienal se efetiva, contrariando as previsões. Em 1957, Lourival Gomes Machado reassume a Direção Artística do MAM e da Bienal, desta vez, juntamente com Paulo Mendes de Almeida. A 5ª Bienal ocorre em um período de grande efervescência artística, o ano de 1959, e surge como só mais um evento entre os grandes acontecimentos. Nos diversos movimentos que se fomentavam, seja na música, com a Bossa Nova; na literatura, com publicação do livro "Formação da literatura brasileira", de Antonio Candido; na economia, com a publicação do livro "Formação econômica do Brasil", de Celso Furtado; na arte, com os "Parangolés" de Hélio Oiticica e os "Bichos" de Lygia Clark; ou na arquitetura, com o projeto de construção de Brasília, a ordem do dia era: a autonomia para a criação de uma forma moderna nacional. Na Bienal, que se colocava um pouco diluída em meio a tantas novidades, uma das principais mudanças foi o nome da exposição, que deixava de se chamar Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo para se chamar Bienal de São Paulo. Um pequeno indício da futura cisão entre a Bienal e o MAM.

> A arte brasileira parecia chegar a resoluções e caminhos próprios na trajetória que vinha do modernismo (...). Substituir importações e modelos estéticos pela criação própria não era um tema estranho, por exemplo, a certas teorias econômicas do período. Os economistas ligados à Teoria da Dependência pensavam um caminho parecido para os saltos de desenvolvimento, aparentemente possíveis então, que a vida econômica da América Latina podia dar no contexto do surto desenvolvimentista.[71]

---

[70] Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho ao Ministro das Relações Exteriores, José Carlos de Macedo Soares. 23/07/1957. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

[71] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 79

Aos poucos a mostra ia se delineando de forma mais clara. Para Lourival Gomes Machado, a homogeneidade presente na 5ª Bienal era reflexo de uma compreensão, por parte dos países participantes, que entenderam que o objetivo fundamental da mostra, desde sua criação, era de "constituir-se como uma exposição representativa da mais recente produção artística de todo o mundo"[72]. Para José Geraldo Vieira: "O balancete sintético feito após quatro Bienais de São Paulo demonstra pericialmente que o artista brasileiro é vivaz, atento e tem capacidade para mimetismo, autofagia e metabolismo"[73].

A 5ª Bienal contou com a participação de mais de 50 países. Sua Diretoria Artística, por mais orgulho que sentisse diante dos números, afirmava que "para além do crescimento quantitativo, almeja o Museu de Arte Moderna expandir a órbita de sua Bienal pela progressiva e pacífica destruição de certas barreiras anestéticas que continuam a entravar a convivência intelectual e artística do mundo moderno"[74]. Foi mantido o Prêmio São Paulo, agora no valor de Cr$ 600.000,00, com dotações da Prefeitura de São Paulo (Cr$ 200.000,00) e do MAM-SP (Cr$ 400.000,00). Na 5ª edição, o júri procurou mitigar o tumulto gerado na edição anterior, quando cortou cerca de 80% dos brasileiros inscritos: alguns dos artistas anteriormente recusados chegaram até mesmo a ser premiados.

No orçamento Estadual de 1959 estava programada a quantia de Cr$ 10.000.000,00 para a 5ª Bienal. Já o Governo Federal teria oferecido uma verba de Cr$ 5.000.000,00, subsídio criado nos termos da Lei nº 3812. Entretanto, devido à inconstância no repasse das verbas públicas, a Bienal acabou acumulando dívidas no final dos anos 50, quando a mostra não havia sequer completado dez anos de existência. Os registros arquivados sugerem que o valor da dívida contraída girava em torno de 115 mil dólares. Com os problemas econômicos e as constantes críticas ao regime ditatorial implantado por Ciccillo dentro do MAM, o meio artístico propõe seu afastamento.

> O jornal Correio da Manhã publicou que o plano de Ciccillo era entregar tudo a Júlio de Mesquita Filho, diretor do MAM e proprietário do jornal O Estado de São Paulo. Ciccillo acreditava que o jornal, com sua força e prestígio, poderia manter a exposição. Durante a 2ª Bienal, Ciccillo já havia anunciado seu afastamento, o que também não ocorreu naquela época. Se a Bienal, juridicamente, decretava a sua independência, o mesmo não se poderia dizer quanto à organização: Ciccillo, que desde 1951 presidia o MAM, fazia questão

[72] MACHADO, L. G. Bienal: significação do novo. O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 out. 1959. In: Catálogo 30x Bienal. P. 92
[73] VIEIRA, J. G. Esta Bienal e as anteriores. Revista Habitat nº 57. São Paulo, Nov/Dez 1959. In: Catálogo 30x Bienal. P. 95
[74] MACHADO, L. G. Introdução. Catálogo 5ª Bienal. P. 22

> de manter seu poder centralizador, não dividindo tarefa de dirigi-la com ninguém.[75]

Diante da crise, a busca por apoios privados e públicos era intensa e Ciccillo Matarazzo – "zelando por sua cria" – se colocava como a pessoa encarregada por tal esforço. O apelo era dirigido às instâncias governamentais, mas também a industriais e amigos. Em carta ao governador do Estado, Ciccillo expõe a situação: "o Museu atravessa situação difícil, com os excessos de despesas acumulados das várias Bienais. Além disso, necessita ele, para programar sua atividade, estar seguro daquilo que pode obter, daquilo que pode merecer, daquilo com o que pode contar"[76].

Entre os desafios de gestão da Bienal, além dos de cunho monetário, figuravam também as questões alfandegárias. Suscintamente, o processo de recebimento e devolução das obras ocorria da seguinte forma: na maioria dos casos, as obras eram enviadas por via marítima. A Bienal possuía um posto especial para recepção e reenvio das obras no porto de Santos. Conforme o regulamento, o envio das obras ficava a cargo do país de origem. Já em Santos, as obras eram transportadas até São Paulo pelos caminhões da Metalma. Após figurarem na exposição, as obras eram reembaladas por empresa terceirizada contratada pela Bienal. Utilizando o sistema de encomendas diplomáticas, um agente da Alfândega fazia a comunicação direta com a Secretaria da Bienal. As obras eram reenviadas ao país de origem de acordo com a demanda de navios que partiam. Por exemplo, se havia a previsão de partida de um navio para os Estados Unidos, o agente da Alfândega telegrafava à Arturo Profili comunicando a data da saída. Profili então agendava o transporte das obras estadunidenses até Santos, novamente pelos caminhões da Metalma. Uma vez embarcadas as peças, era emitido aos países um "conhecimento de embarque", informando à Embaixada quando as obras estariam disponíveis para retirada no porto local. Os transtornos em torno desse processo de importação e exportação das obras eram constantes; em 1959, o jornal Folha da Tarde noticiava:

> Ao lado do intenso interesse pela participação na Bienal, um vivo temor, com razões mais ou menos fundadas, existe em relação às barreiras aduaneiras que dificultam a entrada, complicam a saída, quando não extraviam as obras de arte enviadas pelo interessado (...) Uma corrente de opinião já existe em nossos círculos artísticos, visando à criação de legislação especial que abranja não somente casos como o da Bienal, protegendo os expositores, mas também

[75] AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 107

[76] Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho ao Governador do Estado de São Paulo, Dr. Carlos Aberto Alves de Carvalho Pinto. 05/03/1960. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo

> o comércio de obras de arte, oferecendo facilidades principalmente para a sua importação.[77]

Em 1960, a SUMOC (Superintendência da Moeda e do Crédito, autoridade monetária anterior ao Banco Central do Brasil) passa a autoriza a licença de importação e exportação de obras de arte sem cobertura cambial (ou seja, operação em que não há o pagamento da mercadoria ao exterior), abrangendo a entrada e saída de obras de arte de autoria de artistas nacionais; a entrada de obras de arte de autoria de artistas estrangeiros somente quando destinadas a exposição pública e ao retorno dessas obras ao exterior; a entrada de obras de arte a serem doadas a Museus e Entidades culturais sediadas no país; e a saída, total ou parcial, de obras de arte de autoria de artistas nacionais e estrangeiros. Essa instrução da SUMOC derrubava um grande obstáculo que se opunha à livre circulação de obras de arte no Brasil. Desde 1957, as obras de arte estavam isentas das taxas aduaneiras, permanecendo apenas o controle cambial (supervisão total do mercado de câmbio pela autoridade monetária); entretanto, a decisão do SUMOC em 1960 libera as obras de arte deste controle. Abolido o controle cambial e não havendo obrigação do retorno total das obras recebidas no país para exposição, passa a haver maior possibilidade de venda dessas obras no Brasil. Enquanto em outros países já havia uma legislação voltada para o incentivo a essas compras – portanto enriquecendo o patrimônio nacional – no Brasil as normas oneravam de tal forma o comprador que se tornava praticamente impossível a compra de obras de arte do exterior. Uma obra de 50 mil dólares, por exemplo, custava ao comprador nacional mais de 70 mil dólares, devido aos impostos obrigatórios.

No final de 1959, em Assembleia Geral, é aprovada a reforma no estatuto do MAM e eleita uma nova diretoria. Entre as mudanças, está a saída de Arturo Profili[78] do cargo de Secretário Geral da Bienal, sendo substituído por Wanda Svevo. Entre as mudanças no estatuto está a criação de um Conselho de Administração, cujos membros formariam dois sub-Conselhos: o Diretor e o Cultural e Artístico. Entre os membros eleitos estavam Sérgio Buarque de Holanda, Luís Lopes Coelho, Paulo Mendes de Almeida, Claudio Abramo, Ruy Bloem e Luís Martins. Assume a Direção Geral do MAM e da 6ª Bienal o crítico Mário Pedrosa, que propõe uma reordenação do museu, buscando uma maior relação entre este e a sociedade:

---

[77] Alfândega: empecilho à Bienal e à criação de um mercado internacional de arte em São Paulo. Folha da Tarde, São Paulo, 25 abr. 1959.

[78] Profili continuou ligado ao MAM assumindo o cargo de assistente de Ciccillo. Segundo troca de correspondências localizadas no Arquivo da Fundação Bienal, seu afastamento da Secretaria estaria ligado aos frequentes casos de extravio de obras.

> O Museu moderno não é mais uma organização fechada para elites. Deve (sic) uma organização aberta para os povos sem perder contudo, sua razão de ser intrínseca: educar a sensibilidade dos cidadãos, elevar-lhe o gosto, torná-lo aptos a julgar e aproveitar as coisas, as obras dos homens, até os fenômenos da natureza, também de um ponto de vista desinteressado, em função dos valores intrínsecos, da qualidade de sua mensagem, da força da sua expressividade, da harmonia de suas partes, da beleza de suas formas, enfim. O Museu não pode resumir-se a ter um acervo de obras de arte mais ou menos importante, e expô-las permanentemente ou periodicamente.[79]

Sobre a entrada de Pedrosa na direção do museu, Lourival Gomes Machado publicou em sua coluna no Estado de São Paulo: "Não obstante, depois de haver assinalado, sem circunlóquios, os momentos terrivelmente sombrios por que vem passando esse Museu mergulhado em crise e convulsionado em pânico, de forma alguma poderia calar-me quando em sua história tenebrosa penetra um facho de luz. É questão de justiça"[80].

A 6ª Bienal contou com a participação de 53 países, e já ganhava ares de megaexposição. Sob a coordenação de Mário Pedrosa, a mostra contou com a participação inédita de países da esquerda, como a União Soviética, Hungria, Romênia e Bulgária. As críticas ao modelo marcadamente museográfico adotado foram intensas. De acordo com críticos e historiadores, o uso deste modelo parecia um retrocesso em relação ao caráter vanguardista e atualizante que a mostra proclamava. Para Leonor Amarante teria faltado ousadia ao crítico Mario Pedrosa, que criou uma mostra pouco instigante onde "o espaço que dedicou para obras de caráter histórico e museológico foi excessivo"[81]. Em comemoração aos dez anos da mostra, ficaram isentos do processo de seleção os trabalhos enviados por artistas que obtiveram prêmios nas bienais anteriores, como por exemplo Lygia Clark e Abraham Palatnik. Os "Bichos" de Clark quebraram um pouco com a monotonia da exposição museográfica proposta por Mário Pedrosa. A obra, constituída de planos articulados por dobradiças, propunha a participação do espectador no manejo das combinações possíveis. Não foi encontrada informação concreta sobre o acesso do público à obra, isto é, não se pode afirmar aqui que a Bienal fomentou a participação do espectador e quebrou com a distância entre o público e a obra, convidando o primeiro a provar do segundo. Independentemente da interação que se deu no momento, é importante frisar que a inserção de obras como a de Lygia Clark nesta edição da Bienal contradiz o apontado nas diversas críticas encontradas sobre a exposição, as quais afirmam que a 6ª Bienal pouco teve de inovação.

---

[79] Entrevista coletiva à imprensa do novo diretor do Museu de Arte Moderna Sr. Mário Pedrosa. São Paulo. 18/11/1960. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
[80] MACHADO, L. G. Questão de justiça. O Estado de São Paulo, São Paulo, 03 dez. 1960.
[81] AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 108

Foi instituído também o prêmio decenal da Bienal de São Paulo, no valor de Cr$ 300.000,00. A 6ª Bienal ficaria também conhecida pela discussão sobre o Cinema Novo promovida por uma homenagem ao cinema documentário brasileiro, organizada pelo crítico Jean-Claude Bernadet.

> Há aqui uma evidente situação especial, um momento em que as vanguardas artísticas das artes visuais (das plásticas à cinematográfica) estão juntas (talvez pela última vez) dentro de uma Bienal. Esse foi um momento histórico, que demonstra o grau de radicalização e criação avançada a que chegavam as artes brasileiras, em seu caráter emancipador, no contexto do início dos anos 1960, antes da tragédia do golpe militar, que afetaria tanto o Cinema Novo quanto o projeto esclarecedor que então encontrava abrigo nas bienais de São Paulo.[82]

No início de 1961, o governador de São Paulo, Carvalho Pinto, autoriza uma subvenção no valor de 20 milhões de cruzeiros para a realização da 6ª Bienal. Já o governo federal atribuiu 10 milhões à organização da mostra, que contou com mais 6 milhões da Prefeitura de São Paulo – verbas ainda insuficientes para uma mostra que deveria custar cerca de 60 milhões de cruzeiros. Com apenas dez anos de existência, é já perceptível que a Bienal havia alcançado a potência de megaexposição e megaempreendimento. Até a quarta edição da mostra, os orçamentos previstos para sua realização não ultrapassavam a quantia de 15 milhões de cruzeiros. A 5ª edição já alcançou a casa dos 30 milhões, duplicando o valor praticado nos primeiros anos, e a edição de 1961 duplica novamente o valor. Neste período, a Bienal já acumulava dívidas e, portanto, havia ainda a necessidade de captação de cerca de 30 milhões de cruzeiros para sanar o déficit remanescente das edições anteriores.

O desmanche dos anos do Museu

Em junho de 1961, Jânio Quadros, pouco antes de renunciar à presidência do país, autorizara o crítico Mario Pedrosa, secretário do Conselho Nacional de Cultura, a redigir um projeto de lei que transformasse a Bienal em uma instituição pública autônoma. Como visto, Pedrosa acabara de ser o Diretor Artístico do MAM e da 6ª edição da Bienal e, assim, sob influência de Ciccillo, elabora o texto. O objetivo de Ciccillo era o de colocar fim na busca de patrocínio junto à iniciativa privada – finalizando essa primeira fase da Bienal, baseada principalmente no mecenato – uma vez que, dadas as dimensões que havia atingido neste momento, não haveria iniciativa privada, por mais generosa que fosse, capaz de custear a

[82] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 90

mostra. Ao transformá-la em entidade autônoma, Ciccillo visava oficializar o amparo de recursos públicos à Bienal. Já o MAM seria transformado em uma fundação de economia mista, mantida por capitais municipais, estaduais, federais e particulares.

É nesse contexto que tem início o processo que iria culminar na separação do MAM e da Bienal e na criação da Fundação Bienal, em 8 de maio de 1962. Os argumentos no princípio estavam pautados na discrepância de atenção que o Museu recebia em relação às Bienais, pois o projeto da mostra concorria de forma desleal com os projetos do MAM, que já enfrentava problemas de verba. Mário Pedrosa defendia seu plano: "A minha ideia era que a Fundação Bienal fosse um organismo não executivo, constituído apenas de uma comissão para administrar os fundos. Através de um convênio com o nosso Museu de Arte Moderna, a Fundação Bienal lhe entregaria a tarefa, que já vinha sendo sua, de preparar e organizar as bienais paulistas".[83]

A Bienal caminhava para um processo de autonomia em relação ao museu, que acumulava crises financeiras, e Ciccillo deixava bem clara sua predileção. "Cansado dos embates internos com os diretores do museu, que tolhiam com condutas técnicas sua desenvoltura e autoritarismo, além de sujeitá-lo a conflitos da vaidade pessoal, e decidido a concentrar os escassos recursos financeiros na realização das bienais, que, por outro lado, lhe traziam prestígio imediato, Ciccillo resolveu separar as duas instituições e, em seguida, acabar com o MAM de vez."[84] Em defesa de Ciccillo, o biógrafo Fernando Azevedo de Almeida, escreve: "Para Ciccillo alargavam-se os horizontes e planos de realização, enquanto folgavam os seus bolsos, cansados de se abrir para o suporte de seus ideais"[85].

Como visto, a priori a ideia era manter um convênio entre o MAM e a Fundação Bienal. Tal convênio englobava prestação de serviços e o uso do mesmo prédio para o funcionamento de ambas as instituições. A justificativa central no projeto de Pedrosa era desvincular o caixa das duas instituições.

[83] PEDROSA, M. Depoimento sobre o museu. Conferência de 21/03/1963. In: ARANTES, O. (Org.) Política das Artes. São Paulo: Ed. USP, 1995. P. 303
[84] D'HORTA, V. MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Ed. DBA Artes Gráficas, 1995. P. 33
[85] ALMEIDA, F. A. O Franciscano Ciccillo. São Paulo: Ed. Pioneira, 1976. P. 62



Figura 5 - O Estado de São Paulo, São Paulo, 09 jul. 1961

Após um período de forte turbulência e desgastes, a Bienal é separada definitivamente do MAM, conforme relata Mario Pedrosa: "A sugestão não vingou. Meses mais tarde, porém, o presidente Matarazzo a retoma para lhe dar a forma organizatória, que hoje tem. A Bienal transformava-se numa fundação, mas de caráter privado, enquanto que o museu prosseguiria como sociedade civil"[86]. Diante do desfecho desfavorável, Pedrosa, inconformado com a iminente dissolução do Museu, declara: "Antes de mais nada, é preciso afirmar-se e reafirmar-se que não se fecha nem se suprime museu, como não se fecham nem se suprimem teatros ou escolas, pois museu não é loja nem botequim"[87].

A partir disso, a crítica e os intelectuais tomam seus partidos: havia os que defendiam a opção de Ciccillo em separar do MAM a Bienal, e dar a esta toda autonomia necessária; entretanto, havia também tantos outros contrários, que viam na figura de Ciccillo um traidor, motivado por uma decisão individualista e puramente política. Para a historiadora Rosa Artigas, a decisão de Ciccillo já estava sendo arquitetada desde 1959, quando em assembleia, realizada no dia 20 de janeiro, foi alterado o quórum de votação para decisões importantes acerca da instituição. Conforme Artigo 15º, "somente a assembleia geral extraordinária, para esse fim especialmente convocada, terá competência por maioria absoluta dos presentes, para adotar decisões que importam na extinção da sociedade, caso em que seu patrimônio reverterá em benefício de entidade cultural a ser designada". Outro fato que teria agregado para a urgência na cisão seria a separação do casal Yolanda e Ciccillo, supostamente motivada por um relacionamento extraconjugal de Matarazzo: ou com Wanda Svevo ou com Balbina Martinez

[86] PEDROSA, M. Depoimento sobre o museu. Conferência de 21.03.63. In: ARANTES, O. (Org.) Política das Artes. São Paulo: Ed. USP, 1995. P. 303
[87] PEDROSA, M. Depoimento sobre o museu. Conferência de 21.03.63. In: ARANTES, O. (Org.) Política das Artes. São Paulo: Ed. USP, 1995. P. 307

de Zaya (antiga amiga da família, com quem Ciccillo se casaria após separar-se de Yolanda). Independentemente dos mexericos de bastidores, o que cabe ressaltar é a forma como, possivelmente, as questões privadas se misturaram a um projeto, que a essa altura dos acontecimentos, já era público e estava ligado à manutenção do museu e da Bienal. Uma vez divorciada de Ciccillo, Yolanda abandona o projeto das Bienais, e volta a se dedicar a sua vida de fazendeira e outros projetos de cunho cultural, como as diversas campanhas empreendidas pelo amigo Assis Chateaubriand.

Assim, com fundos da Prefeitura, do Governo do Estado e da União, em 08 de maio 1962[88], após reunião da diretoria, é instituída a Fundação Bienal de São Paulo. Durante alguns meses procurou-se um apoiador para o museu, até mesmo através de anúncios em jornais, para que o mesmo pudesse continuar aberto. Entretanto, a verba de aproximadamente um milhão de cruzeiros mensais não foi obtida. Assim, em 1963, Ciccillo convoca uma assembleia que decide pela dissolução do MAM. O jornal Correio Paulistano publica o que seria a nota de falecimento do museu: "Ontem, as 20:30 horas, quando se encerrou a agitada assembleia geral do Museu de Arte Moderna, assinou-se a certidão de óbito dessa entidade criada há quinze anos pelo realizador Francisco Matarazzo Sobrinho"[89]. Foram diversas as formas de repúdio apresentadas: abaixo-assinados; cartas abertas pedindo a permanência de Mário Pedrosa em São Paulo; pedidos para que o acervo fosse doado ao MASP e não à Universidade de São Paulo; pedidos de anulação da assembleia argumentando que a mesma não teria contado com o quórum necessário (de acordo com o estatuto vigente até 1959); e questionamentos sobre as alterações no estatuto.

> Talvez pela abrangência das propostas, pela importância atribuída ao museu de arte, pela situação política do país pré-golpe de 64, o projeto foi abandonado. Mário Pedrosa, por suas posições ideológicas, teve seu nome rejeitado para assumir a direção do Museu de Arte Moderna da USP (...) A perplexidade que tomou conta dos intelectuais descontentes com o gesto de Ciccillo não combinava com a teoria que atribuía papel modernizador à burguesia nacional nos países subdesenvolvidos. Muitos consideraram o ato insensato, não dando conta de que a teoria precisava ser revisada por força mesmo dos acontecimentos. Um dos maiores conjuntos de arte moderna do país, o acervo do MAM passou a ter controle estatal, transformando-se em outra máquina produtora do discurso da modernidade, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, agora sob a tutela do Estado autoritário.[90]

[88] Registrada sob o nº 9292 – Livro A-10 em 23/05/1962 no 4º Cartório de Registro de Títulos e Documentos. CNPJ: 60.991.585/0001-80

[89] Morreu o Museu de Arte Moderna. Correio Paulistano, São Paulo, 24 jan.1963

[90] NETO, R. A. M. Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (USP). São Paulo, 2004. P. 35 e 37

A transferência da coleção do MAM à USP ocorreu em três momentos: a primeira parte, doada em setembro de 1962, era composta de 429 obras brasileiras e internacionais, que em seu conjunto receberam o nome de Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho; a segunda parte constitui a Coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado, é composta de 19 obras estrangeiras e teve sua entrada registrada no MAC somente em 1976; a terceira e final parte, composta por 1.243 obras, recebeu o nome Coleção MAM-SP e efetivou-se com base na decisão da Assembleia Geral Extraordinária dos Sócios do MAM. Como retribuição ao gesto, a USP conferiu a Yolanda Penteado o diploma de benemerência e a Ciccillo o título de doutor *honoris causa*.

Pesquisa recente de Ana Gonçalves Magalhães[91] sobre as coleções Matarazzo que hoje integram o Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP) afirma que parte das obras doadas havia sido adquirida para constituir o acervo inicial do MAM, ou seja, ao contrário do que foi imposto no momento de dissolução do museu, as obras não eram todas de propriedade do casal Matarazzo e, portanto, não poderiam ter sido retiradas do acervo do MAM e transferidas a outra instituição. De acordo com o estatuto do MAM, o acervo somente poderia ser doado (a entidade congênere) se a instituição fosse extinta, o que não ocorreu. Ciccillo, confiante de que as obras do acervo eram de sua propriedade, defendia que estava livre de qualquer impedimento para a doação. O crítico Oscar Pedroso D´Horta o contradiz:

> O acervo do Museu, ora controverso, constitui-se de obras adquiridas mercê de generosas verbas governamentais. Compôs-se, ainda, de desenhos, gravuras, óleos e esculturas, doadas por amigos da Casa, nacionais e estrangeiros. Integrou-se, principalmente, de trabalhos de inúmeros artistas, cedidos para o enriquecimento de tesouro que a todo se destinava, porque pertencia à coletividade (...) O conjunto, em suma, era patrimônio do nosso povo.[92]

Fica evidente que a administração caseira do MAM e da Bienal nessa primeira década de existência contribuiu para a ausência de documentos comprovatórios sobre a real procedência e propriedade das obras que constituíram o primeiro acervo do MAM: de um lado, Ciccillo e Yolanda afirmavam que o acervo tinha sido constituído por obras adquiridas pelo casal; de outro, seus adversários defendiam que parte do acervo do MAM era constituído por obras provenientes dos prêmios de aquisição das primeiras bienais e outras aquisições diretas realizadas pelo museu. O fato é que a falta de documentação conclusiva deixa ainda muitas

[91] MAGALHÃES, A. G. Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP: estudos em torno das coleções Matarazzo. In: Revista da USP nº 90. São Paulo: Ed. USP, 2011
[92] Carta ao reitor. Estado de São Paulo, São Paulo, 02 jun. 1966

brechas de interpretação nessa história. Como consequência, o processo de dissolução do MAM e de criação da Fundação Bienal é ainda hoje tema para pesquisas.

Apesar dos diversos argumentos apresentados contra a efetivação da dissolução do MAM, nenhuma movimentação surtiu efeito. Sendo assim, urgia nesse momento tentar recuperar o pouco que sobrou do museu. Em termos jurídicos, o museu continuava a existir, com a função de repassar as verbas para à Fundação Bienal. Uma Comissão de Reestruturação do MAM é então criada, tendo Arnaldo e Oscar Pedroso d'Horta à liderança. A partir daí o MAM passa a seguir sua própria história e a Fundação Bienal a construir uma nova história para as Bienais. A transferência de propriedade do acervo do MAM para a USP irá implicar em uma nova política cultural interna no museu, que agora estava atrelado a uma instituição que começava a dar sinais de conservadorismo. O então reitor, Gama e Silva, que mais tarde seria um dos autores do AI-5, foi quem recebeu a doação e criou o Museu de Arte Contemporânea da USP, nomeando Walter Zanini para sua direção. Como não havia espaço na USP para alocar o acervo doado, o mesmo permaneceu no Ibirapuera.

O MAM, em sua nova fase, sem sede e com um pequeno acervo restante, forma uma nova diretoria, em 1964, após os esforços da Comissão de Reestruturação, composta por Paulo Mendes de Almeida e Delmiro Gonçalves. Em 1969 o MAM ganha uma sede definitiva no Parque do Ibirapuera. Dessa forma, as três instituições, MAM, MAC e Fundação Bienal continuavam a compartilhar espaço físico no Parque do Ibirapuera, e com isso se mantiveram "umbilicalmente ligadas"[93].

Em sua primeira década, a Bienal foi realizada com uma gestão claramente doméstica e improvisada. Acima de um projeto gerencial, a mostra foi condicionada a vontades particulares de seu criador, Ciccillo Matarazzo, juntamente com as pessoas que por ele eram agregadas ao projeto, como os Diretores Artísticos, Secretários Gerais e sua então esposa Yolanda Penteado. O repasse de verbas públicas foi marcado pela inconstância e as iniciativas de criação de leis que garantissem o fomento da mostra pelo poder público não necessariamente tiveram seus termos efetivados. Os dados encontrados em material de arquivo são marcadamente desconexos e dificilmente foram encontradas informações exatas sobre a quantidade de fundos movimentados para a realização das primeiras seis edições da Bienais. De forma geral, pode-se afirmar que as requisições de verba apresentaram uma demanda crescente e constante: em sua

[93] NETO, R. A. M. Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP. Tese de Doutorado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (USP). São Paulo, 2004. P. 42

primeira edição foram necessários cerca de 8 milhões de cruzeiros, enquanto a última edição desta primeira fase teria custado cerca de 60 milhões de cruzeiros. O aumento também foi consistente no que se refere à dívida acumulada, que no final dos anos 50 chegou à casa dos 30 milhões de cruzeiros.

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

Além da questão das verbas, nota-se que esses primeiros anos das Bienais foram marcados pela experimentação em sua gestão. A Diretoria do MAM parecia testar as opções de encaminhamento de sua produção, tanto nos processos de seleção, quanto nos processos de organização da mostra. A busca pela participação de um número cada vez maior de países e por uma quantidade crescente de visitantes também é factual. Assim, a valorização de critérios quantitativos em detrimento de métodos qualitativos dentro da mostra já se apresentava desde seus primeiros anos.

A Bienal, nesta primeira década, contou com a participação de um importante personagem: o Diretor Artístico. A função foi exercida pelos mais importantes críticos e intelectuais daquela época, o que garantiu a manutenção do patamar artístico alcançado pela exposição desde sua primeira edição. Com o advento da Fundação Bienal, tal cargo é extinto, e a mostra fica à mercê dos desejos de Ciccillo Matarazzo.

Assim, fecha-se essa primeira década, com uma Bienal ainda experimental, subordinada às mudanças políticas e econômicas do país e do mundo, mas caracterizada por um alto potencial artístico. Terminado esse primeiro período – no qual a Bienal esteve atrelada ao MAM – a instituição passa a viver uma nova fase, iniciada com a criação da Fundação Bienal, na qual a figura de Ciccillo Matarazzo apresenta cada vez mais destaque e centralidade: começam os anos 60 e, com eles, os Anos Matarazzo.

CAPÍTULO II - OS ANOS MATARAZZO

> A explicação da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, que nos entregasse a sua 'confidência'.[94]

A Bienal agora é Fundação

De acordo com o Estatuto (Anexo 6), a Fundação Bienal teria o objetivo de "promover e patrocinar eventos artísticos e culturais de modo geral e, especificamente, exposições de artes plásticas bienais". A partir da instituição da Fundação, as instâncias governamentais passam a participar diretamente da gestão da mostra, através da criação de cargos diretivos para os representantes dos governos Federal, Estadual e Municipal. O MAM transferia à Fundação Bienal os direitos dos quais era titular quanto ao repasse de verbas públicas, ou seja, transferia o convênio celebrado com a Prefeitura[95], bem como os direitos referentes à subvenção concedida pelo Governo Federal (Lei nº 3812). Assim, a partir deste momento, restava ao museu apenas os recursos recebidos pela mensalidade de seus sócios. A Fundação Bienal, mesmo sendo constituída como uma entidade autônoma, estreitava os laços com o Estado e adquiria cada vez mais o caráter de "instrumento oficial", retomando uma função já exercida pela atividade artística durante o Estado Novo que, como visto, utilizava a cultura como ferramenta de legitimação dos preceitos governamentais.

Com a criação da Fundação, a Bienal vai se aproximando cada vez mais da lógica do incipiente mercado de arte que vinha se formando no país. Entre as novidades estava o acordo fechado com a empresa de Paulo Zingg, em sociedade com Biaggio Motta, que se responsabilizava pela captação de recursos através de publicidade no catálogo da mostra, iniciando um processo de sistematização da captação de recursos da Bienal. O Jornal do Brasil publicou matéria sobre o assunto criticando o excesso publicitário envolvendo a Bienal: "Achamos que a Bienal deve policiar um pouco esta questão de qualquer firma poder instituir

---

[94] BARTHES, R. A morte do Autor. In: _____. O Rumor da Língua. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2004. P. 66

[95] Lei nº 6542 de 7 de julho de 1964: exige a transferência para a Fundação Bienal da subvenção regida pela Lei nº 4818, de 21 de novembro de 1955.

prêmios. Nem todo o mundo gostará de fazer constar de sua biografia um prêmio com nome de uísque, estando fadada a fazer publicidade da bebida para o resto da vida"[96].

> A associação era agora cada vez mais com empresários, publicitários e banqueiros e cada vez menos com a inteligência artística propriamente dita (...) Ciccillo desvinculou-se dos diretores do Museu e do peso dos intelectuais nas decisões (...) Ao se separar dos intelectuais, ele pôde, até certo ponto, também escapar dos debates e "radicalismos". Agora, com o dinheiro público, a Bienal estava no mercado.[97]

A 7ª Bienal parecia apresentar critérios de seleção muito mais ligados a uma questão geopolítica do que propriamente estética, se transformando em uma megaexposição desconexa. Sobre o gigantismo da mostra, dois teóricos irão se pronunciar. Arnaldo Pedroso d´Horta, que ainda se mantinha contrário à divisão do MAM e da Bienal, escreve em 1966 a seguinte crítica:

> O defeito fundamental desse empreendimento é o seu gigantismo. Tornou-se ele um imenso circo de arte, dentro do qual o que importa é a quantidade, a variedade e os insólitos números apresentados. A preocupação dominante consiste em assegurar a presença e um maior número de países, sem nenhuma atenção pelo que esses países mandam, sem nenhuma coordenação prévia do que irá ser exibido (...). Foi exatamente a partir daí [da separação MAM e Bienal] que os defeitos se agravaram, pois a sua estrutura burocrática interrompeu os contatos com os artistas e deixou de contar com os conselhos dos críticos de arte que exerceram as funções de Diretor Artístico do MAM.[98]

Assim como Arnaldo Pedroso d´Horta, o crítico francês Vilém Flusser também discorreu críticas mordazes ao excesso de participantes na mostra:

> Pintores laocianos, escultores afegãos e críticos congolenses, às margens do rio Tietê, não são, obviamente, motivo de surpresa, se considerarmos que todos esses seres, aparentemente exóticos, descendem, mais ou menos diretamente, da *rive gauche* parisiense. Enquadram-se esses migrantes, vindos na correnteza cinzenta dos transatlânticos e aviões, para transformar a outrora variedade das culturas na uniformidade enfadonha que caracteriza a nossa civilização atualmente. São equivalentes à vista do xá da Pérsia a Salvador ou do sultão de Zanzibar a Memphis, Tennessee, para estreitar os laços culturais que unem essas sociedades. Graças a esse movimento de intercâmbio cultural foi alcançado um estado de desenvolvimento no qual todas as viagens se tornaram perfeitamente dispensáveis (...). Não devemos, portanto, esperar que a multiplicidade dos países representados se reflita na variedade das obras expostas no Ibirapuera.[99]

A 7ª edição da Bienal, além de reunir um grande número de países (total de 60), trouxe um novo projeto artístico: a função de Diretor Artístico – que havia sido ocupada pelos críticos

---

[96] Em torno da Bienal. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 02 out. 1963

[97] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 103

[98] D´HORTA, A. P. Bienal sem MAM é circo da arte. In: D´HORTA, V. P. (Org.) O olho da consciência. São Paulo: Ed. USP, 2000. P. 138

[99] FLUSSER, V. Da Bienal. O Estado de São Paulo, São Paulo, 04 set. 1965. In: Catálogo 30x Bienal. P. 105

Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet e Mário Pedrosa – agora ficava a cargo de um grupo, chamado Assessoria de Artes Plásticas. Nas duas primeiras edições organizadas pelas Fundação Bienal, tal assessoria foi formada por Sérgio Milliet, Geraldo Ferraz e Walter Zanini (que também ocupava o cargo do recém fundado MAC-USP).

A 7ª Bienal promoveu um grande número de salas especiais em homenagem aos artistas brasileiros já premiados nos anos anteriores. As obras distinguidas com prêmios de aquisição deveriam ser doadas para o acervo de instituições culturais sem fins lucrativos e não mais exclusivamente ao MAM. A Fundação Bienal ficava com 15% sobre o valor líquido na venda de obras – nesta edição foram vendidas cerca de 192 peças. A 7ª Bienal teria recebido um número de visitantes bastante inferior ao desejado pela organização, mas ao mesmo tempo, a imprensa noticiava um maior acolhimento do público à arte exposta: "Não se verifica mais o riso e a chacota das bienais anteriores. Talvez a maior parte dos presentes à exposição, ainda não entenda bem o sentido da arte deste ou daquele artista. Mas, ainda assim, prefere indagar ou silenciar a fazer comentários jocosos"[100].

Em termos monetários, carta da Secretaria da Bienal ao então Assistente Jurídico da Comissão do Parque do Ibirapuera, Dr. Araújo Almeida, esclarece sobre as subvenções oficiais a serem recebidas: "A Fundação Bienal de São Paulo recebe as seguintes subvenções: Governo Federal Cr$ 5.000.000,00, por ano, durante 8 anos (ainda não foram pagas as de 1961 a 1963); Governo Estadual (Lei nº 6055): Cr$ 90.000.000,00, para 1963 (já recebida); Prefeitura Municipal: Cr$ 3.000.000,00 por ano (ainda não foram pagas as de 1961, 62 e 63)"[101]. A mesma carta apresenta a previsão orçamentária para a realização da 7ª Bienal: Cr$ 180.000.000,00, um número ingente se comparado aos orçamentos com os quais a mostra havia trabalhado até então, quando ainda estava ligada ao MAM. Além dos valores exorbitantes reservados para a realização da mostra, a Fundação Bienal também contava com uma verba média de Cr$ 3.000.000,00 para a manutenção e conservação do prédio e mais cerca de Cr$ 1.000.000,00 mensais para custear sua folha de pagamento (na época a Fundação contava com 43 funcionários).

No final de 1962, Ciccillo inicia a requisição do título de Utilidade Pública à Fundação Bienal, o que traria isenção de tributos alfandegários, de taxas de despacho aduaneiro, de taxas

[100] VII Bienal: poucos visitantes e maior respeito pelas obras. O Estado de São Paulo, São Paulo, 22 nov.1963
[101] Carta de Diná Lopes à Dr. Araújo Almeida (assistente jurídico da comissão especial do Parque Ibirapuera). 06/12/1063. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

mercantes, entre outras. Entretanto, a maior vantagem para a Fundação Bienal com a obtenção deste título seria que, a partir de então, a instituição se encaixaria no conceito de entidade filantrópica – e se adequaria aos termos da legislação sobre o Imposto de Renda – à qual o doador, pessoa física e/ou jurídica, dava sua contribuição (calculada em ORTNs[102]). A cada pagamento era fornecido um recibo para desconto no Imposto de Renda, respeitando o limite de dedução de até 5% do lucro tributável das empresas para investimento em projeto culturais. As doações recebidas da inciativa privada poderiam ser classificadas como despesas operacionais da empresa e, portanto, dedutíveis dos lucros líquidos apurados no exercício.[103] O título de Utilidade Pública será dado à Fundação Bienal em 18 de junho de 1965, através do decreto de nº 56.486 publicado no Diário Oficial.

Após se separar do MAM, a Bienal começou sua nova fase de forma morna, tanto em termos artísticos quanto de gestão. Nesse momento, o país estava à porta do golpe militar de 1964, fato que iria interferir diretamente no curso da história da mostra. Parte do desânimo também estava ligado à trágica morte da então Secretária Geral Wanda Svevo, em 1962. A Secretaria Geral da Bienal passa a ser ocupada por Diná Lopes Coelho, personagem forte nesta história, como havia sido Arturo Profili e Wanda Svevo. Diná terá uma importante função na reestruturação administrativa da Fundação Bienal. Casada com Luiz Lopes Coelho, amigo de Ciccillo e participante da roda intelectual e boêmia de São Paulo, Diná não tinha formação na área administrativa, mas aceitou o desafio proposto por Ciccillo: substituir Wanda Svevo; assim se tornou braço direito do mecenas na organização da Bienal de São Paulo.

Em 1964, o presidente João Goulart é deposto por um golpe militar, e assume o poder o Marechal Castello Branco. Naquela 8ª edição da Bienal, os efeitos da ditadura militar já estariam presentes: durante a cerimônia de abertura, que contava com a presença das autoridades, os artistas Sérgio Camargo e Maria Bonomi entregaram a Castello Branco uma moção pedindo a libertação de quatro intelectuais que teriam sido presos por se oporem ao regime, entre eles Mário Schenberg. Na época, a repressão ainda não estava em seu grau mais agudo. Assim, além do mal-estar entre os presentes, esse primeiro respingo da ditadura na Bienal não gerou maiores transtornos.

---

[102] Obrigações Reajustáveis do Tesouro Nacional - modalidade de título público federal que foi emitida entre 1964 e 1986 com a característica de pagar uma remuneração corrigida e evitar a corrosão da inflação sobre as aplicações futuras, que por conta do recrudescimento inflacionário da década de 1960, haviam caído a níveis muito baixos, obrigando o governo a emitir papel-moeda no intento de cobrir as suas obrigações.

[103] Lei nº 4506, art. 55. Serão admitidas como despesas operacionais as contribuições e doações efetivamente pagas: III) a instituições filantrópicas, para educação, pesquisas científicas e tecnológicas, desenvolvimento cultural ou artístico.

O processo de seleção permanecia controverso e gerava críticas dos mais diversos intelectuais e artistas. O crítico Mário Pedrosa pontuou as problemáticas do processo de julgamento:

> A primeira das falhas de todo júri de arte é a precariedade dos critérios de julgamento. Essa precariedade provém de duas heterogeneidades irredutíveis: a das personalidades julgadoras em presença e a das obras a julgar. Esses julgadores não são só individualidades em diferentes graus de cultura, experiência e saturação, são também pegados ao acaso e reunidos. Dessa maneira, quanto maior o corpo deles, mais heterogêneo, com toda probabilidade, há de ser o julgamento e mais difícil, por conseguinte, formular de antemão um critério geral – mesmo o mais simples possível – de proceder (...) erros de apreciação e de julgamento não estão excluídos pelo fato de um corpo de jurados ser em pequeno número. Mas pode evitar contradições das mais gritantes ou despautérios nas decisões, capaz de desnortear o público (esclarecido) e não apenas desconcertá-lo. O critério ideal de um júri não é o de tomar decisões que não descontentem ninguém, mas de não desnortear. O ideal seria que cada decisão pudesse ser instrutiva para o espectador.[104]

Pedrosa, que havia participado do júri de seleção da 8ª Bienal, ainda pontua o peso do "prestígio nacional" na decisão dos jurados. O crítico Pierre Restany, em visita ao Brasil, avaliou a Bienal e declarou que a mostra ainda não possuía características próprias e continuava sendo determinada pela influência europeia. Quando a discussão sobre o processo de julgamento alcançou o alto escalão dos críticos de arte, como Pedrosa e Restany, a necessidade de mudanças se tornou urgente. Assim, a 8ª Bienal foi a última a distribuir prêmios distintos para brasileiros e estrangeiros. Ainda com relação aos prêmios, foi instituído o Grande Prêmio Itamaraty, no valor de US$ 10.000,00, a ser conferido a artistas brasileiros ou estrangeiros, cuja obras seriam doadas para as embaixadas brasileiras no exterior. A instituição do prêmio responde a uma pressão internacional para que a Bienal começasse a adquirir também obras do exterior, pressão esta que já havia ganhado a imprensa internacional, como se pode ver em um artigo do *New York Times*, escrito por Hilton Kramer:

> É um choque perceber que as autoridades brasileiras não fizeram qualquer tentativa, em 18 anos de Bienal, de adquirir excelentes exemplos de arte estrangeira que foram enviados aqui para exposição. Aparentemente, todos os fundos oficiais vão para a compra de imitações brasileiras desses exemplos. Assim , a própria Bienal não deixa algo permanente sobre o qual a tradição local possa se desenvolver.[105]

---

[104] PEDROSA, M. Observações críticas sobre os prêmios da Bienal. O Estado de São Paulo, São Paulo, 30 nov. 1963. In: Catálogo 30 x Bienal. P. 101

[105] KRAMER, Hilton. Art Rootless Exhibition. New York Times, Nova Iorque. 02 jul. 1967. Tradução da autora. *"It comes as a shock to realize that Brazilian authorities have made no attempt, in 18 years of the Bienal, to acquire outstanding examples of foreign art that have been sent here for exhibition. Apparently, all official funds go to the purchase of Brazilian imitators of these examples. Thus, the Bienal itself leaves nothing permanent on which local tradition could build"*

Para a 8ª Bienal, o orçamento foi em torno de Cr$ 350.000.000,00. A previsão para os repasses governamentais era: Cr$ 200.000,00 do Governo do Estado de São Paulo (esse total não foi concretizado como previsto); Cr$ 3.000.000,00 do Munícipio; e mais Cr$ 60.000.000,00 do Governo Federal. O Ministério de Relações Exteriores assumiu a importância de US$ 20.000,00 para pagamento dos prêmios e mais uma verba especial de Cr$ 50.000.000,00 para atender às despesas de publicidade. Além disso, a partir da Lei nº 4768, de 03 de setembro de 1965, a Fundação Bienal de São Paulo ficava isenta de todos os impostos e taxas federais (exceto o de Previdência Social).

A recente Fundação Bienal ainda matinha opositores, que julgavam errôneo o fato de a instituição receber recursos públicos e não se posicionar como uma instituição inserida na política cultural do país.

> Um dos pontos mais relevantes foi que a Bienal era vista, no Brasil e no exterior, como uma exposição que se manifestava de forma mais paternal que cultural, embora para isso tenha havido sempre uma justificativa de circunstância. Na opinião do grupo, ou a Bienal se comprometia definitivamente com as leis elementares de instituições culturais, postas em vigor internacionalmente, dando assim à instituição maiores possibilidades de atuação, ou teria de ficar, mais cedo ou mais tarde, nas mãos de quem viesse a patrociná-la, valendo-se dessa estrutura sem definição.[106]

A aderência das instâncias públicas no custeamento da Bienal de São Paulo teria significado um grande alívio monetário para Ciccillo. Como já afirmado, não foram localizados dados concretos sobre os repasses próprios que o mecenas teria realizado para manutenção da mostra. Entretanto, carta ao chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores traz o seguinte texto:

> As despesas do certame, até hoje, sempre superaram a receita prevista, levando em todas as Bienais o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, pessoalmente, a cobrir o inevitável "déficit". Isso, sem levar em conta que o Sr. Matarazzo antecipava ainda o valor das verbas governamentais, cujos recebimentos estavam condicionados às irremovíveis dificuldades burocráticas. Cumpre-nos acentuar que muitas dessas dotações jamais foram recebidas. Não ficou somente no apoio financeiro, no apoio moral e no esforço pessoal as contribuições do Sr. Matarazzo para a Bienal. Foi além. Sua organização industrial, sua empresa transportadora, seus depósitos e armazém – em regime de trabalho extraordinário – foram mobilizados para o desembaraço e retirada da Alfândega do Rio e Santos, das obras destinadas a mostra, acondicionando-as e transportando-as até o local da exposição. Isso durante 14 anos, sem qualquer ônus ou encargo para a Fundação.[107]

---

[106] AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 145

[107] Carta de autor desconhecido para Everaldo Dayrel de Lima (Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores). Data não identificada. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

Há pesquisadores que defendem a ideia de que o mecenas só injetou verba para a realização da primeira edição da mostra. Entretanto, conforme dados apresentados, é difícil entender como uma mostra do porte da Bienal de São Paulo, que recebia da iniciativa pública verbas inconstantes e por vezes irrisórias, pôde ser sustentada por tantos anos; os cálculos nunca fecham e o que se apresenta é uma previsão orçamentária sempre aquém da verba que se tinha garantida. A documentação encontrada em Arquivo indica que a Fundação Bienal, em 1966, tinha uma dívida de cerca de 19 milhões de cruzeiros para com Francisco Matarazzo. A má administração dessa relação entre Ciccillo e a Bienal um dia será cobrada (como será visto na saída de Ciccillo da presidência da Bienal no final dos anos 70). Assim, se faz imperativo aceitar a versão na qual Ciccillo continuaria a injetar verba própria para manutenção da mostra, conforme confirma o excerto da carta transcrita anteriormente.

Com o título de Utilidade Pública, a Bienal ia se afastando cada vez mais do processo caseiro que seguia nos primeiros anos, quando a mostra contava principalmente com o apoio de industriais "benfeitores". A verba que teria custeado as primeiras edições da Bienal, além da iniciativa pública, e dos possíveis investimentos de Ciccillo, também era advinda da iniciativa privada, que realizava doações visando como contrapartida a divulgação de seu nome como patrocinador na mídia e nos catálogos. Em termos econômicos não é possível precisar se havia um retorno concreto ao investimento: a compensação vinha primordialmente no reconhecimento social e político. A partir da inserção da Fundação Bienal dentro dos protocolos da legislação do Imposto de Renda, a lógica de patrocínio se transforma, e além do retorno em publicidade, o patrocinador passa a receber de forma efetiva uma contrapartida monetária, através da dedução de parte do imposto devido.



Figura 6 - Políptico Móvel gênese do pavilhão nacional, Quissak Junior, 2,05m x 2,5m. Óleo sobre tela.

Na Bienal de 1967, a mostra propõe um novo tipo de participação do público. Um grande número de artistas apresentou obras que buscavam romper com o distanciamento do espectador em relação à arte, convidando-o a violar as fronteiras que o separavam da obra. Assim, a 9ª Bienal propunha a transformação em duas vias: no comportamento do público e nas proposições dos artistas. A quebra das fronteiras no espaço expositivo era um paradoxo em relação ao regime político que

o país atravessava: a ditadura militar ia se afunilando, os episódios de repressão aumentavam e a Bienal sentiu sua primeira coação. A obra "Políptico Móvel" de Quissak Junior, com a representação da bandeira brasileira dobrada, foi impedida de ser exposta. Entretanto, a obra "*Flags*" de Jasper Johns, era vista como símbolo de ufanismo e foi até premiada. A obra "O Presente" de Cybele Varela também foi retirada da exposição. A censura neste momento já se tornava mais declarada: o júri do prêmio de aquisição do Itamaraty se recusou a premiar obras com conteúdo considerado erótico ou político.

Os debates sobre o processo de seleção também estiveram presentes nesta edição. Em carta, a Associação Brasileira de Críticos de Arte pede a reestruturação da Bienal:

> A Fundação Bienal de São Paulo, cuja presença cultural e artística no Brasil tem sido de extraordinário valor para o nosso desenvolvimento, vem mostrando no seu funcionamento várias deficiências de ordem administrativa e cultural. Essas deficiências não são, é claro, da responsabilidade direta de nenhum de seus dirigentes, inclusive de seu eminente presidente e fundador. Os erros estão visíveis em função da experiência adquirida ao longo de seus dezoito anos de atividade. Nossos reparos não visam a nenhuma questão pessoal nem muito menos têm intuitos subalternos ou facciosos. A crise da Bienal de São Paulo é de ordem estrutural. Ela não pode mais continuar a ser conduzida de modo improvisado e amadoristicamente. Suas decisões exigem outros critérios, mais profissionais e técnicos. Ela não pode mais ser uma organização sob uma orientação provada e uma administração doméstica. Para sua sobrevivência impõe-se uma reestruturação completa que leve em conta todos os aspectos administrativos, museográficos, culturais, pedagógicos. Essa reestruturação exige, para começar, uma profunda reforma de seus estatutos e regulamentos.[108]

A crise se agravava e o modelo seguido pela Bienal era constantemente questionado. A organização da Bienal, então, procurou alternativas para a sanar o problema. Assim, ainda durante a realização de sua 9ª edição é lançada a ideia de criação das Bienais Nacionais, mostra com o objetivo de selecionar os artistas brasileiros que iriam participar da mostra internacional. O projeto das Bienais Nacionais propunha dar um novo ânimo à exposição, que estava afundando em crises cada vez maiores. A proposta também visava um conhecimento mais aprofundado das tendências e das atividades artísticas nacionais.

O crescimento e a fama que a Bienal havia atingido traziam como consequência a urgência em se transformar a Fundação Bienal em uma instituição modelar. Como visto, em sua primeira década, o desenvolvimento da Bienal ocorreu sem planificação: como não se previa a magnitude que o empreendimento atingiria, foram se improvisando os serviços,

[108] Carta Associação Brasileira de Críticos de Arte para Francisco Matarazzo Sobrinho. 12/02/1968. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

controles e outras atividades, sem uma sistematização dos procedimentos. O cronograma da Bienal estava estruturado da seguinte forma: uma atividade intensa durante o ano em que a mostra ocorria, com sobrecarga dos funcionários; já no ano seguinte, ultimavam-se as providências para o completo encerramento da exposição passada e início do planejamento da edição seguinte. Assim, a Bienal não teve a oportunidade de suspender suas atividades para que fosse "colocada ordem na casa". A responsabilidade pela direção da Bienal era centralizada na figura de Ciccillo, que por não contar com uma composição administrativa bem estruturada, misturava sua vida pessoal à da instituição e presidia a mostra com "mãos de ferro".

Buscando sugestões que abrissem horizontes mais largos às futuras Bienais foi realizado um Encontro de Críticos e Artistas. Na pauta estavam: a exigência de uma maior participação destes setores na administração da instituição; uma administração mais contínua e planejada; a criação de uma política de conservação da história da Bienal; a eleição de um coordenador artístico; e claro, a constante discussão sobre os (arbitrários) critérios de seleção. Ciccillo se manteve aberto à discussão e disposto a atualizar os estatutos da Fundação e os regulamentos da mostra. Além disso, também propunha uma maior aproximação entre a Bienal brasileira e a Bienal de Veneza, que também enfrentava dificuldades no período. Para Pierre Restany, o modelo Bienal estava em risco: os artistas que antes consideravam a participação nas Bienais como um momento de consagração, ao perceber a indiferença das mostras frente aos problemas políticos enfrentados no mundo, passaram a ver a participação em uma Bienal como "o máximo do comprometimento burguês"[109]. Infelizmente, pouco da discussão foi agregada à gestão da Bienal paulistana, que manteve seu posicionamento isolacionista. O estudo gerado, entretanto, foi publicado e assinado por Maria Bonomi, Fernando Lemos, Maria Eugênia Franco e Salvador Candia. A discussão sobre uma reestruturação da Bienal estava aberta. Entretanto, os problemas políticos ao redor não deixariam a mostra voltar a florescer tão cedo.

Em relação ao aspecto monetário, relatório referente à 9ª edição da Bienal esclarece:

> Considerando-se a grosso modo as últimas bienais, podemos dizer que custeamos no máximo apenas um terço dos gastos total de cada uma delas. As outras duas terças partes foram contribuições dos expositores estrangeiros, representados pelo pagamento dos fretes internacional, seguro das obras de arte, despesas com a seleção das representações, passagens de comissários e montadores e um número infindável de gastos menores. A soma de que

[109] RESTANY, P. Brasília, Bienal e Vanguarda. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25 set. 1965

> dispenderam os países participantes representa um montante duas vezes superior ao investimento feito pelo Brasil.[110]

Em março de 1967, Diná Lopes Coelho pede demissão da Fundação Bienal[111], sendo substituída por Rodrigues Alves. O novo Secretário Geral entra em um período de grande modificação interna na gestão da mostra; a Fundação adota um processo de Auditoria interna, realizado pela empresa Boucinhas & Campos. Ata da 19ª reunião da Diretoria Executiva, em 1968, apresenta os diversos problemas enfrentados pela fraca estrutura administrativa da Fundação Bienal, que ainda mantinha resquícios de uma gestão caseira. Ciccillo dizia entender a necessidade de organização mais racional da Fundação, mas duvidava que a mesma pudesse ser conduzida como uma empresa privada dadas as suas características especiais. Diante da crise, Ciccillo ameaça se afastar das tarefas executivas da Fundação, mas o então secretário, Rodrigues Alves, se adianta e assume a culpa pelos problemas que a instituição enfrentava. A intensa pressão não consegue manter mais um secretário em mandato e, em 1968, Rodrigues Alves também se desliga do cargo, sendo substituído por Paulo Ayres Filho. No entanto, acima dos problemas de gestão internos à mostra, a Bienal passaria pelo seu maior obstáculo: lidar com o boicote.

Bienal do Boicote

Desde o início dos anos 60, com a vitória do movimento guerrilheiro em Cuba, a supressão de qualquer movimento comunista se tornou um imperativo para os Estados Unidos. Assim, mais uma vez, aliado a preocupações políticas, os olhares estadunidenses se voltam para o Brasil e o governo daquele país apoia financeiramente os adversários do então presidente João Goulart[112]. A presença de Nelson Rockefeller no país nesse momento significava a oficialização da aliança dos Estados Unidos com o golpe militar. Rockefeller teria vindo ao Brasil para firmar acordos bilaterais, focados no refinanciamento da dívida externa brasileira e no investimento monetário no país. A vinda do milionário ao país foi recebida com alguns protestos,

[110] Quanto custa a Bienal. In: Relatório sobre a 9° Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
[111] Diná Lopes Coelho assume a direção do MAM - SP. Foi decisiva sua atuação na instalação do museu sob a marquise do Parque do Ibirapuera e a criação da exposição anual Panorama da Arte Atual Brasileira, mostra de suma importância para a composição do acervo do museu que estava se reestruturando.
[112] Cabe relembrar que uma política de aproximação entre os Estados Unidos e os países da América Latina já havia sido adotada em 1933, quando da criação do pan-americanismo.

comandados pelo Partido Comunista Brasileiro, como a pichação de alguns muros na zona sul do Rio de Janeiro com os dizeres "Fora Rockefeller".

Contando com o apoio norte-americano, os militares tomam o poder em 1964, derrubando o governo de Goulart e implantando uma ditadura que iria perdurar por 21 anos. Entre os diversos empecilhos ao setor artístico, o período militar no Brasil gerou também grande desconforto nos artistas e críticos que repugnavam as estreitas relações entre a Fundação Bienal e o regime político em vigor.

> Considerando-a um evento oficial, visto que grande parte da soma financeira para sua concretização vinha do poder público e, ao lado disso, que contava com o Itamaraty para as transações referentes à participação de delegações estrangeiras, um grupo de artistas e críticos tomou a decisão de denunciar os atos arbitrários do regime militar recusando-se a participar da mostra. Eles desejavam alertar, a um público internacional, sobre os acontecimentos no Brasil – a Bienal de São Paulo já era, àquela altura, um dos eventos mais importantes do circuito artístico mundial.[113]

A 10ª Bienal teria custado aos cofres públicos cerca de 1 milhão de cruzeiros novos[114], a mostra recebeu 250 mil do Governo Estadual, 100 mil do Governo Federal, 50 mil da Prefeitura de São Paulo, além de outros aportes. Para o custeamento a mostra também contou com cerca de 200 mil de receita própria (venda de ingressos e catálogos, comissão sobre a venda de obras de arte, etc.).

Entre as várias frentes sobre as quais o Estado ditatorial buscava impor seu poder, seu olhar também se voltou para a questão cultural. O regime político mantinha uma diretriz de estímulo à cultura genuinamente brasileira e à difusão de uma cultura massificada. A partir disso, o setor cultural vai seguir duas demandas: a primeira pautada em um Estado controlador que queria veicular a imagem de nacionalismo embelezador e de uma democracia genuína; a segunda pautada em uma classe artística que buscava denunciar o autoritarismo e expor a condição subdesenvolvida do país. Dentro da Bienal, a indisposição artística que vinha se desenvolvendo desde a 8ª edição da mostra atinge seu ápice na 10ª edição. Paralelamente, o regime militar também atingia seu auge, com a instauração do Ato Institucional nº 5, em 1968. A postura agressiva da situação política brasileira suscitou protestos do setor artístico, culminando no boicote à 10ª edição da Bienal. Após a instauração do AI-5 "as artes foram

---

[113] SCHROEDER, C. X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes (USP). São Paulo, 2011. P.10.

[114] Em 1967, com a desvalorização do cruzeiro, é instituído o Cruzeiro Novo (NCr$). Um Cruzeiro novo era o equivalente a mil cruzeiros do padrão então circulante. A moeda circulou até 1970.

habilmente inviabilizadas durante esse período. A liberdade de expressão e de crítica foi reprimida, o debate foi calado com a cassação e o exílio de intelectuais e artistas, a pesquisa foi desestimulada, a censura instaurada"[115]. Segundo a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral:

> As razões para o boicote têm sua origem em violentos atos de censura, praticados desde a II Bienal da Bahia (dezembro de 1968), contra seus organizadores, incluindo a remoção de obras de arte da mostra e de exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto. A atitude mais chocante foi o encerramento, pelo governo, da exposição dos artistas brasileiros selecionados para a *Biennale des Jeunes* (a ser levada a efeito em Paris), que se realizava no MAM no Rio, devido a certas obras de arte que comportavam o protesto, ou eram de natureza erótica.[116]

Mário Pedrosa, então presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte, escreve uma nota recomendando à crítica artística que se recusasse a participar dos júris dos certames artísticos apoiados pelo governo. Claramente a nota se dirigia também a Fundação Bienal que, naquele momento, havia adquirido um caráter de "emblema oficial" para o regime militar, que utilizava a mostra como símbolo de integração do país. É interessante notar que Mário Pedrosa tinha sido uma das figuras centrais no momento de separação entre o MAM e a Bienal, e de certa forma, havia colaborado ativamente para que a Bienal se conectasse ainda mais com os poderes públicos. É certo que naquele momento o projeto era voltado para uma conexão econômica, ou seja, o projeto de Pedrosa visava articular a colaboração dos poderes públicos para a manutenção financeira da Bienal. Entretanto, de certa forma, é a partir do momento de criação da Fundação Bienal, com a ratificação do apoio do governo, que a instituição é incluída na gama dos instrumentos homologatórios dos preceitos da política governamental.

Além da censura às diversas mostras que estavam ocorrendo no Brasil, como apontado na citação de Aracy Amaral, outra motivação para o boicote foi a divulgação de uma circular, supostamente pela diretoria da Bienal, na qual os artistas eram aconselhados a não enviar obras com conteúdo político ou erótico para a seleção. A Fundação Bienal negou a autoria da circular, divulgando carta na qual afirmava ser entidade sem credo religioso ou político.

Os críticos e artistas no exterior também tomaram conhecimento dos abusos que estavam ocorrendo no Brasil. Assim, enquanto Pedrosa articulava o boicote à 10ª Bienal no Brasil, no exterior o boicote era liderado por Pierre Restany, que liderou o movimento *Non à la Bienalle*. Na América Latina, os artistas também se manifestaram, reforçando a acusação de

---

[115] ARTIGAS, R. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: FARIAS, A. (Org.) Bienal 50 anos: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. P. 42

[116] AMARAL, A. Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burger (1961/1981). São Paulo: Ed. Nobel, 1983. P. 155

que a Fundação Bienal serviria a propósitos imperialistas dos Estados Unidos, que apoiavam os regimes ditatoriais do cone sul. A Suécia tentou enviar suas obras, furando com o boicote, mas na alfândega as obras teriam sido censuradas, consideradas ofensivas ao regime militar – o país só voltaria a enviar uma delegação à Bienal brasileira em 1983. O movimento de boicote internacional é sintomático da projeção que a Bienal paulistana havia alcançado.

Enquanto no exterior havia a articulação de grupos para deliberação pelo boicote à Bienal de São Paulo, no Brasil a decisão era em caráter individual, até mesmo pela dificuldade de se constituírem agrupamentos e reuniões – vistos com maus olhos pelo regime militar. A dificuldade de os artistas se unirem era acompanhada pelo desinteresse da imprensa em comentar a crise e seus motivos. Tais dificuldades não impediram a efetivação do boicote, que se materializou principalmente na representação brasileira, com ausência de 80% dos artistas convidados, a exemplo de Carlos Vergara, Burle Marx, Rubens Gerchman, Sérgio de Camargo e Hélio Oiticica. Dados oficiais afirmam que essa edição da Bienal contou com a presença de 58 países, expondo o total de 2.572 obras. Entretanto, tais dados são extremante controversos, pois existem países que constam no catálogo, mas que na verdade não enviaram delegações. Assim como existem artistas citados como participantes, mas que na realidade negaram o convite. A recusa dos convites tinha as mais diversas justificativas, "muitas desistências foram devidas ao orgulho ou a sentimentos pessoais (por não serem artistas convidados), ou até mesmo uma oposição ao conhecido personalismo de Matarazzo Sobrinho. Houve até aqueles que se recusaram a participar porque a Bienal apresentaria padrões muito baixos"[117]. Para Carlos Vergara: "havia uma expectativa de que a Bienal de São Paulo resistisse, uma vez que era a representação máxima dos artistas e poderia ser, naquele momento, uma garantia para nossa liberdade de expressão"[118]. Mas também tiveram artistas e críticos que viram no aceite à participação na Bienal uma forma de confrontar o regime e defender a liberdade da arte, gerando assim uma arte politizada e revolucionária. Este foi o posicionamento de críticos como Mário Schenberg, participante do júri de seleção da 10ª Bienal e um dos organizadores da representação brasileira, o qual acreditava que o embate por meio da arte deveria acontecer dentro do espaço oficial. Também aderiram a esse posicionamento de confronto artistas como Claudio Tozzi e Mira Schendel. Ciccillo, por sua vez, negava a existência de qualquer tipo de influência do regime militar na Bienal. Em suas palavras:

---

[117] AMARAL, A. Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Ed. Nobel, 1981. P. 157

[118] AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 182

> A Bienal de São Paulo, por seus estatutos, situa-se acima de credos políticos e religiosos, não indaga e nem faz restrições às convicções de seus participantes. Sua preocupação maior é reunir todo o Mundo, em torno da cultura, acima de diferenças de qualquer natureza, política ou religiosa. Lamentamos o boicote, inoportuno e contraproducente, pois não devem ser confundidos arte e política, mais ainda porque os argumentos usados e as informações veiculadas, principalmente no Exterior, contêm exageros e até mesmo inverdades, objetivando criar um clima de hostilidade não só em relação às autoridades brasileiras como à própria Bienal que insiste em ser fiel a seus estatutos.[119]

Na 10ª edição, a seção Arte e Tecnologia, que seria organizada pelo crítico francês Pierre Restany, reuniria artistas de vários países ligados à nova vertente de integração do computador com as artes visuais. Entretanto, como líder do movimento de boicote à Bienal no exterior, Restany cancelou sua participação na Bienal brasileira. Uma carta do crítico enviada a um amigo brasileiro explica suas razões:

> O protesto cultural toma aqui uma súbita expansão, e isto é somente o início! Há verdadeiramente um sentimento muito forte de solidariedade por parte dos intelectuais franceses com relação a seus colegas brasileiros. Isso prova que pessoas como você, como Mário (Pedrosa), como artistas residentes na Europa, souberam estabelecer verdadeiras amizades e criar uma corrente de simpatia entre os dois extremos do Atlântico. Penso que se pode ver nisso uma vitória moral da *inteligentzia* brasileira.[120]

Além de protestos de cunho político, a Bienal ainda continuava sofrendo pressões por parte de artistas e críticos que exigiam uma maior democratização da instituição. Em carta ao Governado do Estado de São Paulo, a Associação Internacional de Artes Plásticas repudia a administração controladora de Ciccillo:

> Não é mais admissível que vontades individuais e temperamentais do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, eterno presidente da Fundação Bienal de São Paulo, deixem-no dispor de verbas públicas para promoção pessoal, na ânsia de se perpetuar como Mecenas da arte brasileira. Desde a II Bienal o referido senhor não é mais o financiador da mostra cabendo-lhe, portanto, o dever de auscultar a real vontade daqueles que fazem arte no Brasil, os artistas, e curvar-se aos ditames de uma verdadeira cultura nacional.[121]

Após longa negociação é instaurada uma Comissão Técnica de Arte, composta por três membros sugeridos pela Bienal e por outros três sugeridos pela Associação Brasileira de Críticos de Arte e pela Associação Internacional de Artistas Plásticos. A Comissão foi então formada por Edyla Magabeira Unger, Aracy Amaral, Waldemar Cordeiro, Mário Barata, Wolfgang Pfeiffer e Frederico Nasser. O grupo queria modificar profundamente o formato da

---

[119] ALMEIDA, F. A. O Franciscano Ciccillo. São Paulo: Ed. Pioneira, 1976. P. 71

[120] AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 183

[121] Carta de Caciporé Torres (presidente da AIAP) ao Governador Roberto de Abreu Sodré. 31/10/1968. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo

Bienal, com a reformulação de seu regulamento, mas apenas algumas poucas mudanças foram alcançadas: a eliminação do critério de seleção e premiação por categoria, abrindo espaço definitivo para as obras interdisciplinares; a abolição do limite mínimo de obras por artistas; a extinção dos convites para participação de artistas; e o fim dos prêmios de aquisição[122]. Entretanto, o autoritarismo da diretoria da Fundação Bienal, personificado principalmente na figura de Ciccillo, impedia a implantação de muitos dos outros planos propostos pela Comissão, que aos poucos foi se desmantelando até se dissolver.



Figura 7 - Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 29 out. 1969

Ainda na 10ª Bienal foi realizada a Mesa Redonda de Críticos de Arte. O evento, que durou dois dias, trouxe novamente a temática de reformulação da mostra, principalmente no que tangia ao projeto expográfico. O crítico Alfred Barr Jr., em entrevista a Geraldo Ferraz, expõe sua opinião e apresenta aquele que será o maior argumento para o diferimento de uma proposta pautada na montagem por tendência e não mais por nacionalidade:

[122] Como consequência negativa ao encerramento de tais prêmios diminui a aquisição de novas obras para o acervo dos museus brasileiros.

> Sem dúvida, o critério de uma Bienal livre de compartimentos nacionais seria ideal; o difícil, por um lado, é ver que classificações se manteriam; e mais difícil ainda levar os governos a financiarem um artista ou uma representação de artistas à Bienal, subordinador a uma classificação e não a uma cor de caracterização nacional. Seria preferível a dado governo, sempre, dizer que as verbas empregadas são para um colombiano ou austríaco, do que para um artista Pop ou minimalista, para só dar dois exemplos concretos. Para mim, a não classificação é ideal, porque acabaria com os nacionalismos – como, se se fizesse a Bienal sem prêmios, eliminaríamos dela a política, o que seria também notável.[123]

O boicote à Bienal de 1969 foi o auge do período de crise da Fundação Bienal, que vinha se estendendo desde o início dos anos 60. O protesto motivado pelas censuras do regime militar acabou gerando um debate maior sobre o papel da Bienal no cenário cultural. A Fundação Bienal passou a ser vista como uma instituição com estreitos laços com o regime ditatorial e que, mesmo se valendo de verbas públicas, não se posicionava como entidade responsável pelo desenvolvimento cultural. O boicote foi assim, além de uma ação de repúdio à associação entre a instituição e as diretrizes do governo, também uma ação de questionamento sobre a função da mostra como promotora de uma nova arte. Para Arnaldo Pedroso D´Horta, a 10ª Bienal foi apenas o estopim de um processo de decadência que a mostra já vinha enfrentando e que tinha como causa fundamental a ausência de uma forte direção artística. Ao longo de sua história, a Bienal contou com figuras importantes para as artes ocupando o cargo de Diretor Artístico, como Sérgio Milliet e Mário Pedrosa. Entretanto, o cargo sofreu as consequências de um constante processo de desprestigio e desequilíbrio, que teve seu auge na 10ª edição da mostra, quando a mesma foi realizada sem uma direção ou comissão artística oficializada. Para Arnaldo Pedrosa D´Horta, a mostra havia chegado ao limite de ser comparada a uma feira de arte, amontoando objetos e acumulando participações, que nem sempre possuíam qualidade para ali figurarem.

> Despender centenas de milhões de cruzeiros, para chegar a esse resultado, é deprimente. Já seria lamentável se algum Mecenas, mal orientado, assim decidisse esbanjar sua fortuna pessoal; mas em se tratando de recursos que saem dos impostos, e, portanto, da coletividade, deveria haver rigor e seriedade na sua aplicação, e a esta não deveriam ser estranhos os autênticos profissionais, que não são uma multidão, mas que existem: críticos de arte, especialistas em museologia, historiadores do ramo, professores de estética.[124]

[123] FERRAZ, G. É inevitável a arte mudar. O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 maio 1967
[124] D´HORTA, A. P. Ainda a Bienal. Jornal da Tarde, São Paulo, 22 out. 1969.

Bienais Nacionais: um capítulo à parte

As Bienais Nacionais são o conjunto de quatro mostras paralelas realizadas pela Fundação Bienal entre os anos de 1970 e 1976. Enquanto as mostras internacionais permaneceram nos anos ímpares, as mostras nacionais aconteceram nos anos pares. Em um primeiro momento, o objetivo dessas mostras seria organizar a escolha da representação brasileira que deveria figurar na exposição internacional. Entretanto, a análise da documentação sobre os eventos não permite afirmar que todas as edições seguintes seguiram este mesmo objetivo.

A motivação para a criação das Bienais Nacionais estaria também atrelada ao contexto histórico e político do final dos anos 60 na Fundação Bienal. Como visto, a instituição atravessava um período de forte tremor, ligado às questões estruturais da entidade e também aos abalos sofridos pela influência do regime militar na mostra, o que ocasionou o boicote à 10ª edição. O boicote atingiu principalmente a representação brasileira, e a necessidade de reerguer e garantir essa delegação dentro da mostra internacional estaria entre os objetivos da Bienal Nacional. Há outra motivação para a criação das Bienais Nacionais, que estava além das questões internas à organização da mostra: o projeto também estaria conectado a um ideal nacionalista proclamado pelo governo militar, que queria manter uma imagem de progresso e desenvolvimento do país. "Durante o governo de Médici, a partir de 1969-70, é possível presenciar o auge do otimismo desse grande projeto político, que seria recolocar o Brasil no caminho a que estava predestinado: o de se tornar uma grande potência mundial. Em meio a esse momento, a ideia de se criar uma Bienal Nacional é efetivada"[125]. Buscando justificar o aparato repressivo, o Estado autoritário se escondia atrás de argumentos nacionalistas. No que concerne ao setor das artes plásticas, o Estado desenvolveu uma série de ações de apoio e estímulo, como a dotação de verbas, criação de entidades voltadas para o setor, ajuda financeira e estrutural a instituições privadas (que por sua vez mantinham os limites desejados pelo regime militar), manutenção de museus, montagem de mostras no exterior promovidas pelo Itamaraty, entre outros. A Bienal se inseria nesse contexto, recebendo apoio das mais diversas instâncias governamentais, e seu presidente, Ciccillo Matarazzo, parecia concordar com os preceitos culturais do Estado autoritário, ao descrever a "vontade de realização de uma Bienal Nacional

[125] OLIVEIRA, R. C. M. Z. As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76. Tese de Doutorado. Instituto de Artes (UNICAMP). Campinas, 2013. P. 30

e, em especial, uma exposição de arte popular e arte primitiva, destacando a grande importância de trazer à tona manifestações populares, em consonância com os objetivos do Estado"[126].

Outra motivação para a criação das Bienais Nacionais é a busca por melhorias no processo de seleção da representação brasileira dentro da Bienal Internacional. Entretanto, como já foi citado, a preocupação quanto à qualidade das participações brasileiras nas Bienais Internacionais já estava presente há bastante tempo. Paulo Mendes de Almeida, quando foi diretor do MAM, em 1960, já teria sugerido realizar uma pré-seleção para a mostra internacional através da realização de exposições exclusivas de artistas brasileiros, de curta duração, entre uma Bienal e outra.

No início de 1968 é criada uma assessoria para organização da 1ª Bienal Nacional ou Pré-Bienal, formada por José Geraldo Vieira, Fábio Magalhães, Maria Bonomi, Sérgio Ferro, Jayme Mauricio e José Roberto Teixeira Leite. No entanto, a mostra só seria concretizada em 1970. Após os abalos sofridos pelo boicote à 10ª Bienal, a realização de uma Bienal Nacional passou a ser urgente, pois corria-se o risco de não haver uma representação brasileira na 11ª Bienal. Assim, a 1ª Bienal Nacional ocorreu em 1970. De acordo com seu regulamento:

> A Fundação Bienal de São Paulo institui a partir de 1970, nos anos pares, uma exposição nacional destinada a apresentar e permitir amplo confronto do que está sendo realizado no país no campo da arte visual, para a escolha da representação brasileira à Bienal de São Paulo. Com o nome de Pré-Bienal 1970, esta mostra será realizada nos meses de setembro e outubro, consoante às cláusulas desse Regulamento.[127]

Essa primeira edição da Bienal Nacional deveria ser organizada pela assessoria criada em 1968. Entretanto, sua dissolução prematura não permitiu a presença de seus integrantes na organização da mostra nacional. A Pré-Bienal, que contava com a colaboração dos governos Federal, Estadual e da Prefeitura de São Paulo, seria formada a partir de pré-seleções regionais (que ocorrem nas cidades de Belo Horizonte, Recife, Brasília, Goiânia e Belém)[128]. A Fundação Bienal pretendia apresentar em São Paulo artistas que provavelmente não figurariam em uma Bienal Internacional, oferecendo um "panorama democrático" da arte brasileira, conforme idealizado por Ciccillo Matarazzo. Geraldo Ferraz comparou a Pré-Bienal a um Salão de Arte, com uma amostragem de artistas ainda em processo de amadurecimento, pois muitos dos artistas já consagrados no cenário da arte brasileira não participaram da mostra nacional,

[126] OLIVEIRA, R. C. M. Z. As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76. Tese de Doutorado. Instituto de Artes (UNICAMP). Campinas, 2013. P. 36
[127] Catálogo da exposição Pré-Bienal de 1970. P. 86
[128] Além das cinco mostras efetuadas pela Fundação Bienal, outras regiões do país também organizaram à sua maneira uma pré-seleção para enviar os trabalhos a São Paulo.

possivelmente considerando uma humilhação se sujeitar a um pré-triagem de seus trabalhos. Para sanar este problema, na 11ª Bienal a Diretoria decidiu convidar mais 25 artistas para constituir a representação brasileira.

A segunda edição da Bienal Nacional ocorreu em 1972, e recebeu o nome de Mostra do Sesquicentenário da Independência e Brasil, Plástica 72 – isso porque a exposição estava dividida em duas seções distintas e com organizações diferentes. A mostra Brasil, Plástica 72 foi coordenada por Mário Wilches (então Secretário Geral da Fundação Bienal), enquanto a Mostra do Sesquicentenário da Independência foi organizada pelo Major Vicente de Almeida e estava inserida nas comemorações oficiais dos festejos da Independência. Ao contrário da mostra de 1970, a segunda edição não apresenta em seu regulamento nenhuma informação que afirme que seus artistas premiados figurariam na Bienal Internacional de 1973. A presença de uma seção ligada às comemorações oficiais do governo e imbuídas de um ideal de consciência cívica e nacionalista confirmam mais uma vez o alinhamento da Fundação Bienal com o Estado autoritário.

A Bienal Nacional de 1974 volta a ter a função de escolher a representação brasileira, agora para a 13ª Bienal, conforme regulamento: "os artistas premiados na Bienal Nacional de 1974, farão parte, automaticamente, da representação brasileira da próxima Bienal Internacional de 1975, com outras obras"[129]. Já a última Bienal Nacional ocorre em 1976, com o patrocínio dos governos Federal (através da Funarte e da Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores), Estadual (através da Secretaria Estadual de Cultura) e Municipal (através da Secretaria Municipal de Cultural). A mostra acontece em um período de grande transformação na estrutura administrativa da Fundação Bienal, com a saída de Francisco Matarazzo Sobrinho da presidência, cargo que passou a ser ocupado por Oscar P. Landmannn. A Bienal Nacional de 1976 trouxe uma decisão inesperada: foram aceitos os trabalhos de todos os artistas inscritos no evento. Assim, contou com a participação de cerca de 1.200 trabalhos de 330 artistas. Ainda assim, a participação não resultou, mais uma vez, na indicação de artistas para a Bienal Internacional. O aceite deliberado de todos os inscritos anunciava o fim das mostras nacionais e o surgimento de um formato mais abrangente: a Bienal Latino-Americana.

De forma geral, o que se percebe é que as mostras nacionais seguiram o modelo dos salões tradicionais e foram concretizadas em um momento propício para a Fundação Bienal. O projeto das Bienais Nacionais surgiu como uma alternativa para assegurar a representação

[129] Catálogo Bienal Nacional de 1974. P. 37

brasileiras nas Bienais Internacionais de São Paulo e conceder aos artistas brasileiros a mostra nacional que tanto reivindicavam. Sua história termina com o surgimento de uma mostra mais ampla e com questionamentos intensos sobre a questão da valorização da arte nacional e latino-americana. Como será visto, no final dos anos 70 a Bienal Latino-Americana irá problematizar o modelo seguido pela Bienal Internacional de São Paulo e colocar em xeque seu paradigma expositivo, mas isso é um capítulo à parte dentro da história da gestão da Bienal de São Paulo.

A Bienal desgastada da década de 1970

Através do decreto nº 2150, de 14 de novembro de 1970, assinado pelo então Prefeito Paulo Maluf, ficava deferida à Fundação Bienal de São Paulo permissão para uso a título precário e gratuito dos dois últimos pavimentos do Pavilhão Armando de Arruda Pereira, no Parque Ibirapuera. A 11ª Bienal foi organizada por uma Comissão formada por Antonio Bento, Geraldo Ferraz e Sérgio Ferro. A mostra receberia Cr$ 873.000,00 de apoio da Secretaria de Cultura do Estado, Cr$ 700.000,00 do Conselho Federal de Cultura, Cr$ 100.000,00 da Prefeitura de São Paulo e Cr$ 50.000,00 do Itamaraty e teria custado cerca de 2 milhões de cruzeiros[130]. A dívida com Francisco Matarazzo Sobrinho atingia a cifra de mais de 150 mil cruzeiros e continuava aumentando. O Jornal do Brasil noticiava: "O Sr. Francisco Matarazzo não quer que se diga que a Bienal vai acabar, pois já tirou de sua metalúrgica quase Cr$ 1 milhão para poder inaugurar a maior mostra internacional brasileira no dia 4"[131]. Parte dos convênios firmados com a gestão pública não foram honrados: a Secretaria de Cultura do Estado, por exemplo, teria entregue apenas Cr$ 300.000,00 dos Cr$ 873.000,00 prometidos. A quebra do contrato teria sido motivada pela omissão dos créditos da Secretaria no cartaz da mostra.

O boicote à 10ª edição se estende, em menor magnitude, também para a 11ª edição, que sem saída acabou realizando na sua edição comemorativa de 20 anos uma mostra retrospectiva, organizada basicamente em Salas Especiais (entre elas uma dedicada à Semana de Arte Moderna de 22) e na participação dos trinta artistas selecionados pela Bienal Nacional de 1970. Ciccillo oficialmente continuava a negar qualquer partidarismo com relação ao regime político do país. Entretanto, carta de 10 de fevereiro de 1970 ao Ministro das Relações Exteriores – na

[130] Em 1970, a moeda volta se chamar cruzeiro.
[131] Bienal de São Paulo até agora recebeu menos da metade da verba do Estado. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 31 ago. 1971

qual pede apoio financeiro para promover a participação das delegações internacionais na 11ª Bienal – aponta uma certa simpatia para com o regime, pelo menos nos momentos em que se tornava conveniente, como se pode ver:

> Nesses contatos, entretanto, tornou-se evidente certo receio quanto à possibilidade de que, com a aproximação da Bienal, volte a surgir o movimento de contestação à nova situação brasileira. Como é de conhecimento de Vossa Excelência, vem nosso país sendo alvo sistemático de conhecidos grupos subversivos, que tudo fazem para evitar o sucesso de qualquer esforço ou realização brasileira que projete com brilho e prestígio nossa imagem no exterior.[132]

Paradoxalmente, no texto de apresentação do Catálogo da 11ª Bienal, Ciccillo escreveu:

> Na Bienal de São Paulo, desejamos destacar, que a criatividade artística sempre encontrou liberdade, sem restrições, sem censuras. Jamais houve condicionamentos em nossas atividades e em nossas mostras. Sabemos que a criatividade não tem coloração política, ideológica ou religiosa.[133]

Além das questões de base política, a renúncia de alguns países em participar da mostra paulistana também estava pautada na ideia de que o formato expositivo das bienais estava ultrapassado. O desgaste não atingia só a mostra brasileira, mas também as Bienais de Veneza e Paris. Em 1971, a Fundação Bienal registrou um total de 260 mil visitantes, um número nada espantoso se comparado ao público informado pela 2ª Bienal, que foi de 200 mil visitantes. A constatação de que em 20 anos esse número teve um aumento tão pouco expressivo reafirma a condição de crise enfrentada pela instituição na década de 1970. Em 1973, o número cairia mais: foram contabilizados somente cerca de 150 mil visitantes.

Ciccillo, sofrendo a pressão das associações, críticos e artistas, reconhece a necessidade de reformulação e remodelação do formato da mostra. Uma série de encontros e mesas redondas de críticos e artistas foi organizada entre 1969 e 1971 para discussão de um projeto de reformulação da Bienal. A Mesa Redonda de Críticos de Arte realizada durante a 10ª Bienal se repetiu na 11ª edição. O debate, com duração de quatro dias, reuniu críticos nacionais e internacionais. O foco da discussão obviamente estava na crise da instituição e na relação da mesma com as outras mostras mundiais, que também enfrentavam períodos de tensão. No temário da discussão constavam três itens: reformulação das Bienais com vistas à sua atualização; Arte e Comunicação; e Arte e Tecnologia. Com a dilatação do autoritarismo de

---

[132] Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho ao Ministro das Relações Exteriores, Mário Gibson Barbosa. 10/02/1971. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo

[133] SOBRINHO, F. M. Apresentação e Agradecimento. Catálogo 11ª Bienal. P. 7

Ciccillo e a crise da instituição, as críticas à necessidade de uma curadoria se tornavam cada vez mais frequentes.

> Ao todo, cem brasileiros tentavam salvar a Bienal do abismo que a separava das primeiras edições. Mesmo com todo esse esforço, faltou ao Brasil uma curadoria capaz de conceituar e defender essa amostragem. O mesmo já acontecera em outras edições. A Bienal precisava de alguém com responsabilidade e poder para definir o que seria mostrado, com que objetivos e de que forma.[134]

Respondendo às solicitações que vinham sendo pontuadas há vários anos e novamente levantadas na II Mesa Redonda de Críticos de Arte (1971), é criado o Conselho de Arte e Cultura (CAC), que deveria substituir as comissões e assessorias criadas até então e teria a responsabilidade de organizar a 12ª edição da Bienal. O CAC era formado por: Antonio Bento, Bethy Giudice, Mario Wilches, Vilém Flusser e presidido por Francisco Matarazzo Sobrinho.

A 2ª Bienal Nacional (1972) não teve como objetivo a seleção dos artistas para a mostra de 1973. Sendo assim, na 12ª Bienal as escolhas seguiram os procedimentos adotados pelo antigo processo de seleção, com um único diferencial: foram realizados processos de seleção simultâneos em várias cidades. O júri defendia que as seleções regionais eram importantes uma vez que os critérios adotados em São Paulo poderiam não coincidir com os parâmetros apresentados em outros estados. Entretanto, o processo mais uma vez gerou polêmica: foram recusadas cerca de 90% das obras enviadas pelos artistas de São Paulo. A alta porcentagem de rejeição também se estendeu a outros estados. Como consequência da recusa massiva foi organizada uma mostra paralela, chamada Bienal dos Recusados – nesse contexto, os artistas se apropriavam do conceito explorado pelos artistas franceses no século anterior[135]. Cerca de 80 artistas se reuniram na mostra que foi organizada por Lucilia de Toledo Mezzotero, Duilio Galli e Lilia Pereira da Silva, na Galeria Espade. Além da questão do corte, a organização de uma Bienal dos Recusados também traria à tona, novamente, a discussão sobre o sistema competitivo da mostra, uma forma de protesto contra um júri que, ao longo desta história, raramente era legitimado pelos artistas.

---

[134] AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 204

[135] No final do século XIX, um grupo de artistas parisienses violaram as regras burocráticas da Academia de Belas-Artes de Paris, derrubando a parede entre o atelier e a vida real e assumindo a missão de documentar o mundo moderno à sua volta. O Salão de Paris, organizado pela Academia e que, até o momento, se inseria como a maior vitrine para novos artistas, condenou a pintura impressionista como infantil e inconsequente. Em 1873, a *Déjeuner sur l´Herbe*, de Manet, foi recusada no Salão. Napoleão III, que buscava uma abordagem autocrática mais popular, decidiu mostrar seu lado mais liberal e criou uma exposição paralela ao Salão de Paris. A contra-mostra recebeu o nome de Salão dos Recusados. Ao oficializar a aprovação do Estado em relação a essa alternativa à Academia, Napoleão III libertou o gênio da arte moderna. Fonte: GOMPERTZ, W. Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2013

Na década de 1970, a Bienal não exercia mais, a função de mostrar a arte do resto do mundo aos brasileiros – algo que fez quase que em regime de exclusividade nas suas primeiras edições. Com o surgimento de outros museus e mostras pelo país, a mostra internacional do Ibirapuera se livrava aos poucos da pressão de ter que apresentar tudo o que fosse importante e de vanguarda em termos de arte mundial. A falta de um projeto curatorial sistemático e bem articulado acabava por gerar uma Bienal desgastada e desconexa, que tropeçava na função informativa e não apontava para uma proposta concreta sobre suas pretensões. Aliada à crise artística, a dívida que a Bienal vinha contraindo desde seus primeiros anos parecia não diminuir. Para o exercício do ano de 1972, a Fundação Bienal receberia um total de Cr$ 1.150.000,00, provenientes de dotações públicas, sendo: 1 milhão do Governo do Estado de São Paulo, 100 mil da Prefeitura de São Paulo e mais 50 mil do Itamaraty. Além disso, a Prefeitura concedeu remissão da dívida da Fundação Bienal no valor de Cr$ 334.396,35, referente a despesas de consumo de energia elétrica e uso de telefone do Pavilhão Armando Arruda Pereira. A verba, entretanto, novamente não seria o suficiente para promover a edição de 1973 da Bienal.

Documentação encontrada no Arquivo atesta ainda que o presidente da Fundação, Ciccillo Matarazzo, teria fornecido mais Cr$ 250.000,00 de recursos próprios para a realização da 12ª Bienal. A impressão que se tem é a de que Ciccillo havia adentrado um ciclo vicioso: ao mesmo tempo em que não tolerava mais investir dinheiro pessoal na mostra e dava diversos indícios de que deixaria sua gestão em breve, o industrial parecia não querer aceitar o fato de que a Bienal poderia deixar de existir e continuava a investir verbas pessoais para garantir a continuidade de sua obra.

Em outubro de 1974, através de carta endereçada à Diretoria da Fundação Bienal, Francisco Matarazzo Sobrinho comunica a decisão de deixar o cargo de presidente da Fundação Bienal. Alegando motivos de saúde, o mecenas nomeia seu sobrinho Ermelino Matarazzo como vice-presidente. Em junho de 1974 havia sido aprovada a Lei nº 8073, na qual a Prefeitura daria estrutura econômica às Bienais, firmando convênio que previa a subvenção de Cr$ 1.500.000,00. Com o anúncio da saída Ciccillo e as diversas desconfianças quanto à aplicação do dinheiro público pela Fundação Bienal, a Prefeitura pede a municipalização da instituição. Diante da recusa da Diretoria, o então Prefeito Miguel Colasuonno denuncia o Convênio e recua na decisão de apoio à instituição. Ciccillo, buscando conter a crise e um escândalo maior, volta à presidência, mas os recursos são liberados somente em abril de 1975, com a entrada do Prefeito Olavo Setúbal e com o auxílio do Secretário de Cultura do Município, Sábato Magaldi. Então, em maio de 1975, o mecenas pede novamente licença do cargo, deixando dessa vez

Oscar P. Landmannn como substituto. Em 31 de outubro de 1975, logo após a inauguração da 13ª edição da mostra, Ciccillo se retira oficialmente e definitivamente da Presidência da Fundação Bienal, cargo que exerceu por 25 anos.

Com sua saída tem início o embate do criador com sua obra: em entrevista à revista Veja, Ciccillo cobra da Fundação Bienal a devolução de cerca de 600 mil cruzeiros, dívida que a instituição teria contraído junto ao mecenas ao longo dos anos. Os gestores da Fundação Bienal criam uma Superintendência, com o objetivo de introduzir a coordenação geral na estrutura técnico-administrativa da entidade e assegurar as decisões da Diretoria Executiva. Para assumir o novo cargo é chamado Paulo Nathanael Pereira de Souza.

Ainda em 1975, o Tribunal de Contas do Município de São Paulo aprova a prestação de contas apresentada pela Fundação Bienal referente ao montante de Cr$ 1.250.000,00 recebidos da Prefeitura no exercício de 1974. Em junho de 1975, o Ministério das Relações Exteriores assina convênio com a Fundação Bienal no qual se compromete a incluir anualmente em sua proposta orçamentária a subvenção de Cr$ 100.000,00. Após visita à 13ª Bienal, o presidente da República, General Ernesto Geisel, impressionado com a carga tributária incidente sobre as obras que os expositores estrangeiros vendiam no decorrer da mostra, criou o Decreto-Lei nº 1436, de 17 de dezembro de 1975, no qual concedia isenção do imposto de importação às obras de arte que participassem das Bienais Internacionais de São Paulo e fossem vendidas no recinto da exposição.

Na 13ª edição foi elaborado o Plano Bienal-Escola, que com a colaboração da Secretaria de Educação do Município e ampliado para a rede estadual de ensino, previa a organização de visitas guiadas por grupos escolares.

Destaca-se também na 13ª Bienal a maior participação da América Latina, seguindo a tendência de outras manifestações artísticas, como a literatura e a música, que também enxergavam na aproximação com os vizinhos continentais uma interessante proposta para atravessar o período ditatorial e criar novas diretrizes artísticas. Nesse período, o regime político proibia a exibição de trabalhos de artistas em espaços abertos. Landmann teve apoio do prefeito de São Paulo, Olavo Egydio Setúbal, que autorizou a realização da Bienal fora dos portões do Ibirapuera também. Em seu discurso de abertura, Oscar P. Landmannn (já Presidente em exercício, substituindo Ciccillo) pontua:

> Essa XIII Bienal de São Paulo, marca uma mudança de algumas tendências das Bienais anteriores, mantendo o seu caráter internacional. Ela caminha para o objetivo de prestigiar, muito especialmente, a arte Latino-Americana. Basta

> verificar que, desta vez, a participação do Continente Latino-Americano, está representada por sete salas especiais. [136]

Essa segunda fase da gestão da Bienal foi caraterizada pela implantação de sua Fundação. Criada em 1962, a Fundação Bienal propunha uma maior sistematização do processo de produção da mostra. Em termos de verba, a Bienal recebeu diversas promessas de aumento nos recursos advindos da iniciativa pública. Ao assumir os convênios que antes eram recebidos pelo MAM, a Fundação Bienal parecia ter afiançado seu equilíbrio econômico. Entretanto, as mudanças na política do país acabaram por manter inconstantes os repasses. Assim, o que irá garantir a manutenção da instituição é a entrada de verbas privadas através da possibilidade de abatimento no Imposto de Renda pelos seus patrocinadores. A Bienal iniciava, dessa maneira, sua história de parceria junto à iniciativa privada através dos incentivos fiscais, processo que perdura até os dias de hoje, mas já embasado nas leis de incentivo voltadas para a cultura.

Ao mesmo tempo que a Bienal desestruturou sua base artística, com a extinção do cargo de Diretor Artístico, ela buscou sistematizar sua gestão, através da criação de diversos órgãos de apoio como a Assessoria de Artes Plásticas, a Comissão Técnica de Arte e posteriormente o Conselho de Arte e Cultura. A criação desses diversos colegiados buscava uma melhor organização dos múltiplos procedimentos de produção e manutenção da mostra. Paralelamente à formação desses núcleos, a Bienal também contou com a realização de diversos eventos visando a reestruturação da exposição. As reuniões promovidas entre críticos e artistas fomentaram a discussão sobre a estrutura da instituição, mesmo em um período no qual a gestão esteve fortemente concentrada na figura de Ciccillo Matarazzo. Entretanto, tais discussões não conseguiram impedir a transformação da mostra em um evento marcado pelo gigantismo e pela ausência de uma linha curatorial que justificasse os parâmetros expositivos.

Essa segunda fase da gestão da Bienal é marcada por um período de constante instabilidade, durante o qual a instituição teve que lidar com o influxo das questões políticas e econômicas pelas quais o país passava. A presença de tais influências gerou transformações diretas dentro da estrutura da mostra, principalmente no que tangia a seus processos de seleção e premiação. Foram criadas as Bienais Nacionais, uma tentativa de recuperação diante do desfalque causado pelo boicote às edições do final dos anos 60 e início dos anos 70.

De forma geral, a Bienal da década de 1960 e início da de 1970 atravessou um longo período de sobrevida, marcadamente desgastado e de reputação instável. Nesse momento

---

[136] LANDMANNN, O. P. Discurso de abertura na 13ª Bienal. 17/10/1975. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo

também entra em ascensão o questionamento sobre a validade do modelo Bienal. As mostras análogas ao redor do mundo também entraram em crise, e dentro do Brasil a discussão sobre a validade dessa iniciativa, tanto em termos artísticos como econômicos, ganha abrangência. Assim, a Bienal chega à metade dos anos 70 desacreditada perante a classe artística e crítica do país – diversos artistas e críticos, como Mário Pedrosa, Lygia Clark e Hélio Oiticica se afastam da Bienal depois do boicote ocorrido no final dos anos 60. A repressão do período ditatorial também inibe a produção crítica sobre o evento: além de material simplesmente informativo, pouco se tem de material efetivamente crítico tanto nacional quanto internacional, principalmente no que se refere às cinco últimas edições dessa segunda fase de gestão da mostra. A Bienal termina os anos 70 desacreditada pelos diversos setores da sociedade, mas também desacreditada diante de seu maior defensor e tutor, Francisco Matarazzo Sobrinho, que decide sair da presidência da mostra. Terminavam assim os "Anos Matarazzo".

CAPÍTULO III - A EMPRESA FUNDAÇÃO BIENAL

Quem expõe, se expõe.[137]

Aprendendo a caminhar com as próprias pernas

Terminada a segunda fase da gestão da Bienal, tem início um novo período no qual a Fundação Bienal vai ganhando mais claramente o *status* de empresa. Surge a urgência de profissionalização da instituição em detrimento da administração caseira e muitas vezes amadora que vinha se desenvolvendo. No final dos anos 70, seguindo a tendência nacional e internacional de torpor, a Bienal fechava a década com uma certa descrença sobre a sua continuidade na década seguinte. As críticas à necessidade de renovação da mostra eram cada vez mais constantes e nem mesmo a troca de diretoria parecia resolver a situação de indiferença com que os críticos e os artistas passaram a enxergar a exposição. No começo dos anos 80, com o surgimento da figura do curador, o quadro parece mudar e a Fundação Bienal toma um novo fôlego.

Quando da saída de Ciccillo Matarazzo da presidência da instituição, a direção da Fundação Bienal era exercida por dois colegiados: Conselho de Administração e Diretoria Executiva. O primeiro era composto por 60 membros, sendo 15 vitalícios e 45 eleitos. A Diretoria era composta por oito membros, sendo quatro eleitos pela Fundação e quatro indicados pela Prefeito Municipal, segundo convênio assinado em 1974. A Diretoria era assim constituída: Presidente, 1º Vice-presidente, 2º Vice-presidente, Diretor Cultural, Diretor de Relações Públicas, Diretor Financeiro, Diretor Administrativo e Diretor Adjunto. Foi criado também o cargo de Presidente de Honra Vitalício para Francisco Matarazzo Sobrinho.

Em 1975, a Fundação Bienal se encontrava na seguinte situação financeira: a nova Diretoria iniciou seu mandato com o orçamento desequilibrado, com um déficit de aproximadamente Cr$ 760.000,00. A despesa prevista era de Cr$ 3.050.000,00, mas a receita era de apenas Cr$ 2.290.000,00, provenientes da Prefeitura de São Paulo, Conselho Federal de Cultura e do Itamaraty. Para o equilíbrio orçamentário foram propostas as seguintes medidas: corte drástico das despesas menos prioritárias, análise diária da execução orçamentária,

[137] Frase dita pelo crítico argentino Damian Bayón. In: AMARAL, A. Anotações à margem da XVIII Bienal – III. O Expressionismo no Brasil. In: _____ Textos do Trópico de Capricórnio. Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006. P. 30

dinamização da contabilidade e o reforço de subvenções. Conforme balanço divulgado em janeiro de 1976, a Fundação Bienal teria superado o déficit e atingido um superávit de Cr$ 53.244,08.

Em 1976, Oscar P. Landmann[138] assume a presidência com: Luiz Rodrigues Alves, primeiro Vice-Presidente; Ernestina Karman, segundo Vice-Presidente, Oswaldo Silva, Diretor Administrativo; Dilson Funaro, Diretor Financeiro; Armando de Abreu Sodré, Diretor de Relações Públicas; e Francisco Luís de Almeida Salles, Diretor Adjunto. O Conselho de Arte e Cultura, com o afastamento de Ciccillo, assume poderes deliberativos, com funções consultivas e normativas. A ele compete planificar para aprovação da Diretoria Executiva todos os assuntos ligados às manifestações de arte e cultura, tais como escolha dos júris de seleção e premiação, artistas convidados, planejamento e montagem das bienais, supervisão dos catálogos e todo e qualquer assunto relativo a arte e artistas. Em sua composição constavam um membro indicado pela Prefeitura Municipal, um pelo Governo do Estado de São Paulo e cinco pela Fundação Bienal, sendo um representante da seção nacional da AICA. Maria Bonomi, que fazia parte do Conselho[139] à época, afirma que o órgão era extremamente ativo e que buscava inovar na organização e propostas da mostra. Nas palavras de Bonomi:

> Essa comissão da qual fizemos parte profundamente definiu os novos destinos visuais da Bienal e do país sempre dentro da morfologia democrática de livre participação, mas querendo obter também o que fosse melhor de fora para o Brasil, que já viesse corresponder ao nosso ampliado conhecimento contemporâneo e não apenas propostas diplomáticas; definindo nomes, definindo esses canais e definindo esse novo estilo. Essa comissão atuou praticamente como a primeira operadora cultural e agiu como uma alta curadoria.[140]

Entre as principais realizações do Conselho durante a 14ª Bienal está a mudança nos critérios para apresentação de propostas: o suporte deixa de ser o viés de classificação, e elegem-se sete temas dentro dos quais as obras deveriam se encaixar. São eles: Arqueologia Urbana, Muro como suporte da obra, Arte não catalogada, Grandes Confrontos, Proposições Contemporâneas, Videoarte e Poesia Espacial. A divisão por temas também atinge o projeto expositivo, que deixa de ser baseado nas nacionalidades, com a abolição do espaço político/geográfico. Além disso, o Conselho também implantou algumas mudanças na demanda dos artistas, passando a enviar aos representantes das delegações listas de interesse sobre o que

[138] Oscar P. Landmann era industrial e diplomata e nutria grande interesse pela arte pré-colombiana.
[139] Conselho de Arte e Cultura (1977): Alberto Beuttenmuller, Lisetta Levi, Clarival do Prado Valladares, Marc Berkowtiz, Maria Bonomi, Yolanda Mohalyi e Leopoldo Raimo.
[140] BONOMI, M. "Bienal sempre". In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P.35

seria importante figurar na Bienal daquele ano. Entretanto, a discreta ousadia do Conselho de Arte e Cultura ainda não surtia grandes efeitos dentro da mostra.

De forma geral, a 14ª Bienal foi vista pela crítica da época como um "vazio de ideias, vazio de conteúdo, vazio de adequação entre rótulos e realidade"[141]. A mudança no formato expositório convencional acompanhava uma tendência mundial: a 5ª edição da Documenta de Kassel, sob curadoria de Harald Szeemann, havia chocado o público em 1972 por propor "uma gama enorme de obras: ao lado de um grande número de posições e tendências artísticas, os espectadores foram confrontados com domínios altamente diferentes da produção visual, como o kitsch, a propaganda, a iconografia política, imagens etno-religiosas, a ficção científica ou a *'artwork of the insane'*"[142].

Poucos meses antes da inauguração da 14ª Bienal, a história da mostra tem uma grande perda: em 16 de abril de 1977 morre Francisco Matarazzo Sobrinho. O mecenas não recebeu homenagem na Bienal daquele ano, restando ao Museu de Arte Contemporânea da USP a organização de uma mostra que exibia peças doadas por Ciccillo. A figura ditatorial de Ciccillo recebeu as mais diversas críticas durante essa história, mas o próprio mecenas assumia: "Não sei se seria possível levar a termos todas essas Bienais, se não tivesse sido um pouco ditador"[143].

Mesmo com a troca na Diretoria Executiva da Fundação Bienal, o Convênio assinado com a Prefeitura de São Paulo, em 1974, foi mantido. A instituição havia recebido nos últimos quatro anos os seguintes valores de subvenção municipal, de acordo com as correções anuais feitas com base nos índices oficiais de desvalorização da moeda:

Ano	Valor	Correção
1974	Cr$ 1.500.000,00	0,000%
1975	Cr$ 1.777.500,00	18,500%
1976	Cr$ 2.311.000,00	30,014%
1977	Cr$ 2.995.000,00	29,060%

Tabela 2 - Subvenções municipais à Fundação Bienal.
Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo

[141] KRÜSE, O. A opinião de um crítico. Shopping News de São Paulo. 02/10/1977. In: Catálogo 30x Bienal. P. 133
[142] Documenta V. Tradução da autora. *"an enormous range of works: Alongside a great number of artistic positions and trends, viewers were confronted with highly differing parallel domains of visual production, such as kitsch, advertising, political iconography, religious-ethnological images, science fiction or the 'artwork of the insane'".* Disponível em: <http://artnews.org/documenta/?exi=18081>. Acesso em: 13 out. 2015
[143] ALMEIDA, F. A. O Franciscano Ciccillo. São Paulo: Editora Pioneira, 1976. P. 94

A manutenção do Convênio trazia à Fundação maior estabilidade e regularidade em suas ações, consolidando sua estrutura administrativa. Entretanto, nem a gestão mais consistente e nem o repasse periódico da Prefeitura garantiram a segurança monetária da instituição, que crescia exponencialmente e continuava a reclamar por mais verbas. Assim, buscando sanar o problema orçamentário da Bienal, a Prefeitura autorizou a instituição a locar o Pavilhão Armando Arruda Pereira nos períodos em que o espaço estivesse ocioso.

No ano de 1977 a Fundação Bienal recebeu um total de Cr$ 6.273.669,04. As fontes dessa receita foram: Prefeitura Municipal de São Paulo, FUNARTE, Secretaria Estadual de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo, Itamaraty e receitas próprias. Deste total, 42% foram gastos com a administração da instituição e os outros 58% foram dedicados à realização da 14ª Bienal de São Paulo. Em 1978, a receita geral sofreu um aumento atingindo a cifra de Cr$ 8.764.199,15.

Em 1978 ocorre uma nova troca de diretoria, com as posses de: Luiz Rodrigues Alves[144] como Presidente; Justo Pinheiro da Fonseca como 1º Vice-presidente; Oswaldo Silva como 2ª Vice-presidente; e os Diretores: Dilson Funaro e Roberto Duailibi, representantes do Governo Estadual; Hermelino Fiaminghi, representando a Prefeitura Municipal; Ministro Guy Mario do Castro Brandão, representando o Itamaraty; e Armando da Costa de Abreu Sodré e Jorge Eduardo Stockler. O Conselho de Arte e Cultura passa a ser composto por: Geraldo Edson de Andrade, Carlos von Schmidt, Pedro Manuel Gismondi, João Cândido Martins Galvão de Barros, Emanuel von Lauenstein Massarani, Radhá Abramo, Casemiro Xavier de Mendonça, Wolfgang Pfeiffer e Esther Emílio Carlos.

Continuando o processo de busca por uma reordenação tanto administrativa quanto artística, a 15ª edição da Bienal, em 1979, traria algumas importantes mudanças que iriam culminar na grande remodelação da mostra na década de 1980. A Fundação parecia seguir a tendência de progressão nacional quando o país entra no período de abertura política: o AI-5 deixa de vigorar; é sancionada a Lei da Anistia; surge o Partido dos Trabalhadores, que contava com o apoio de uma das principais figuras da crítica brasileira e de importante participação na história da Bienal – Mário Pedrosa.

Ficou a cargo da Associação Brasileira de Críticos de Arte a indicação dos artistas brasileiros que participariam da 15ª Bienal. Seguindo a tendência apresentada pelas Bienais de

[144] Luiz Fernando Rodrigues Alves era médico anestesista. Nos anos 50, foi presidente da Sociedade Brasileira de Anestesiologia.

Veneza e de Paris, foi eliminado o sistema de premiações na Bienal brasileira, "sob a alegação de que os júris de premiações das Bienais, e a própria entidade, ficavam muito à mercê do mercado de arte que exercia pressão para beneficiar seus artistas"[145].

Para além de verbas públicas, a realização da 15ª Bienal também contou com patrocínio de empresas privadas como: Banco Mercantil, Banco do Brasil, Banco de Boston, Ferro Peças Villares, entre outros. Como contrapartida às doações, a empresa ganhava: publicidade nos catálogos e convites ao evento inaugural de gala. Além disso, poderia abater parte de seu Imposto de Renda através da legislação fiscal vigente. A 15ª Bienal fica conhecida como a Bienal das Bienais, pois propunha uma exposição retrospectiva. A opção por essa temática gerou mais uma vez críticas dos artistas que defendiam que a Bienal deveria ser um certame de vanguarda, e ao propor uma visão retrospectiva negava a existência de uma perspectiva futura e confessava sua incapacidade em inovar. Rodrigues Alves, no texto de abertura do catálogo, justifica dizendo que a mostra não tinha um caráter de retrospectiva, pois trazia trabalhos atuais dos artistas premiados e assim buscava apresentar a evolução da arte brasileira e internacional.

> Hoje, não se sabe bem o que tanto se comemorava. Talvez o fim de uma década dificílima para a Bienal (e para o Brasil). Após tantas crises, era impossível evitar o sentimento melancólico e que essa edição comemorativa era uma estranha despedida. Depois de tantas crises, toda uma era da Bienal terminava, e não apenas pelo falecimento de Ciccillo. Os "anos 80", sua "nova geração" e pintores e seus todo-poderosos "curadores" estavam chegando.[146]

Bienal de Arte Latino Americana

No final dos anos 70, a Fundação Bienal vai propor mais uma ação com desdobramentos bastante controversos. Com a extinção das Bienais Nacionais é criada a Bienal de Arte Latino-Americana, mostra que fomentou as discussões sobre a possível transformação da Bienal Internacional em uma Bienal restrita à arte latino-americana. Desde suas primeiras edições, foram diversas as críticas sobre o caráter internacionalista da Bienal: era constantemente pontuado que a mostra supervalorizava a arte estadunidense e europeia e que, buscando maior aceitação, a vertente latino-americana acabava por apenas reproduzir os modelos hegemônicos. A América Latina era vista como a opção barata para cobrir desfalques

[145] AMARAL, A. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 23

[146] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 157

dentro da mostra. Aracy Amaral era uma das principais defensoras de uma maior presença da arte latino-americana e escreveu uma série de textos críticos no período, pontuando que em meio as manifestações da Fundação Bienal, "nós, os latino-americanos, ficávamos meio "de pingentes", por assim dizer, nas Bienais, não nos olhando muito e vendo-os sempre como um reflexo nativo em versão subdesenvolvida das correntes europeias ou norte-americanas"[147].

Assim, visando uma maior promoção da arte latino-americana, alguns críticos e artistas se articulam em torno do projeto de criação de uma Bienal Latino-Americana. Seguindo a tendência do interesse estadunidense na arte mexicana, principalmente no muralismo de Diego Rivera, aos poucos foi surgindo entre latino-americanos um maior interesse em sua própria arte – que vinha sendo fomentado, provavelmente, por uma questão de identidade cultural que vem à tona. Assim, a discussão sobre a arte latino-americana surge também como uma questão política. A Bienal, então criticada por se posicionar de maneira servil à arte europeia e estadunidense, é colocada em xeque e cresce a pressão para que a mostra se manifeste frente às demandas nacionais e de seus vizinhos. Além dessa questão de cunho político-social, os artistas da América Latina também se queixavam da discrepância econômica em relação aos países norte-americanos e europeus, o que desfavorecia as representações latino-americanas, tendo em vista que muitas vezes os governos locais não tinham a verba necessária para o envio das obras de seus representantes, ou para cobrir os altos custos do seguro. Assim, atendendo a tais reivindicações, a Fundação Bienal cria a Bienal Latino-Americana, mostra que ocorreria nos anos pares, intercalada com a mostra internacional que permaneceria como a grande "vedete" das artes no país. Realizada em 1978, a 1ª Bienal Latino-Americana reuniu 176 participantes, apresentando cerca de 2.050 obras.

Em outubro de 1980 a diretoria da Bienal convocou uma reunião de Críticos de Arte da América Latina para discutir a realização de uma possível segunda edição da Bienal Latino-Americana. Foram apresentadas três propostas: a transformação da Bienal Internacional em exclusivamente latino-americana; a continuidade de uma Bienal Internacional, mas com ênfase na arte da América Latina; e a continuação de Bienais alternadas, nos anos ímpares, internacionais, e nos anos pares, latino-americanas. Dos 30 críticos reunidos, 23 votaram a favor da segunda alternativa, ou seja, a continuação somente da Bienal Internacional, mas com ênfase na arte latino-americana. Aracy Amaral revela os fatos:

---

[147] AMARAL, A. A Bienal Latino-Americana ou o desvirtuamento de uma iniciativa. In: _____. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Ed. Nobel, 1983. P. 297

> Numa manifestação insofismável de descrença em sua própria arte como valor autônomo, na preocupação de se manterem atrelados ao sistema de arte dos grandes centros do mundo (o que já na trajetória cotidiana de um artista de nosso continente ocorre usualmente), no temor pelo isolacionismo (como se os críticos de outros continentes não viessem até a América Latina para ver o que aqui acontece), mais de 30 críticos de vários países do Continente e do Brasil, reunidos em São Paulo, de 16, 17 e 18 de outubro passado, votaram pelo fim das Bienais na América Latina, organizadas a partir da Bienal de São Paulo.[148]

O crítico Romero Brest, por sua vez, defende a ideia de uma Bienal sem rótulos:

> A arte deve manter uma linguagem universal e ser montada dentro desse mesmo espírito de universalidade. Tentar rotulá-la de latino-americana e dispensar-lhe um espaço especial é confiná-la num gueto.[149]

Os críticos que defendiam a versão latino-americana da Bienal acreditavam que a mostra era vista pela Diretoria da Fundação e pelo seu Conselho de Arte e Cultura[150] como um produto para exportação. Argumentavam que a mostra não havia sido realizada para os latino-americanos, pois seria um evento focado apenas em demonstrar um exotismo local.

Além da definição pela continuidade de uma Bienal Internacional, a reunião de consulta aos Críticos de Arte da América Latina traçou também as seguintes metas para a Fundação: ampliar o escopo da Bienal, incorporando outros meios contemporâneos de expressão artística; dar prioridade à participação do público; manter um centro ativo culturalmente, não se restringindo ao período da Bienal; criar um comitê consultivo de integração latino-americana; incrementar as informações e documentação e difundi-las de modo sistemático; estudar soluções para os problemas burocráticos da infraestrutura (importação, montagem, seguro e manipulação das obras); e incentivar o patrocínio privado para o financiamento dos projetos da Fundação.

A chegada dos curadores

A 16ª Bienal foi a primeira a receber de forma oficial a figura do curador, personagem há muito reivindicado pelos artistas e críticos. A nova estrutura organizativa da mostra começava com uma figura de peso, Walter Zanini, que já havia se consolidado no meio artístico

[148] AMARAL, A. Arte e o meio artístico: entre feijoada e o x-burger. São Paulo: Ed. Nobel, 1983. P. 358
[149] AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 277
[150] Formado por: Jacob Klintowitz, Leopoldo Raimo, Marc Berkowitz, Maria Bonomi, Yolanda Mohanlyi, Juan Acha, Alberto Beuttenmüller, Carlos Von Schmidt e Olívio Tavares de Araújo.

por seu trabalho como crítico e como diretor do MAC/USP. Retomando a tentativa já realizada durante a 14ª Bienal, e auxiliado pelo Conselho de Arte e Cultura[151] e por um comitê internacional de seleção[152], o projeto de Zanini previa a divisão do pavilhão por analogia de linguagem[153] e técnicas e não mais por nacionalidades. Dessa maneira, o espaço expositivo foi dividido em: pintura, instalações, escultura, vídeo, entre outros. O regulamento da 16ª Bienal previa a divisão da mostra em três núcleos[154].

> As bienais precedentes vinham sendo montadas a partir de temas, mas ainda permanecia o critério das exposições obtidas por via diplomática. Os artistas adequavam-se aos temas. Um júri de críticos fazia a seleção da representação brasileira. Ser curador significava sair do sistema, inovar, partir para uma organização crítica do evento, que vinha arrastando-se por conta da perda de prestígio, muito por causa do período em que foi manipulado pelo regime militar de 1964.[155]

O curador geral da mostra afirmava que o pensamento maior que regia o novo projeto da Bienal era o de uma reordenação crítica e artística, que poderia contribuir para a renovação desse tipo de exposição, que vinha sofrendo uma certa estagnação desde os anos 60. O processo de seleção também foi modificado, e os artistas brasileiros não mais submetiam suas obras a um júri. Nessa nova organização, a escolha – que teria sido pautada na consulta de diversas entidades ligadas às artes – foi feita pelo Conselho de Arte e Cultura, presidido por Zanini, que enviou convites aos artistas. Já a seleção dos artistas estrangeiros continuou sendo realizada por

---

[151] Presidido por Walter Zanini e formado por: Casimiro Xavier de Mendonça, Donato Ferrari, Esther Emilio Carlos, Paulo Sérgio Duarte, Ulpiano Bezerra de Menezes e pelo presidente de Fundação Bienal, Luiz Diederichsen Villares.

[152] Formado por: Milan Ivelic (Chile), Donald Goodall (EUA), Bruno Mantura (Itália), Toshiaki Minemura (Japão), Helen Escobedo (México) e Walter Zanini.

[153] Termo utilizado no Catálogo da mostra

[154] Núcleo I - Setor de maior amplitude da 16ª Bienal. Com a apresentação confrontada de dois vetores que caracterizavam significativamente o processo da arte ao inaugurar-se a década 1980. O primeiro deles referia-se à criatividade que configurava os sistemas de expressão e comunicação a partir da utilização dos novos *media*. Por sua vez, o segundo relacionava-se à recuperação crítica das modalidades operativas tradicionais da arte, através de códigos de representação da realidade ou que procuravam redimensionar os valores de pura visualidade. Este núcleo conteve, pois, duplo roteiro de apresentações:

a) referente à produção artística que empregava meios de comunicação e processos de intermedia (arte realizada com vídeo, laser, computador, livros-de-artista, fotografia, realização de performance etc.);

b) referente a trabalhos que revelassem investigações novas na área dos veículos tradicionais da arte (escultura, pintura etc.).

Para este núcleo foi adotado o critério da organização e apresentação das peças através de analogias de linguagem ao invés da montagem por representações nacionais. As obras foram agrupadas em função de suas poéticas subjacentes: 1) obra como projeto; 2) obra como processo e 3) obra como objeto.

Núcleo II - Destinado a exposições de vários enfoques e de valor histórico para a arte contemporânea internacional.

Núcleo III – Focado nas exposições que acentuassem aspectos da cultura artística e visual dos países latino-americanos.

[155] ZANINI, W. Depoimento. In: FARIAS, A. (Org.) Bienal 50 anos: 1951-2001 São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. P. 330.

cada um dos países. Entretanto, a Bienal reservou-se o direito de convidar alguns artistas do exterior, como, por exemplo, os artistas franceses Louis Bec e Hervé Fisher, o que fez com que o comissário francês Jean Clair pedisse demissão por não ter sido consultado. Zanini argumentou que a escolha de alguns artistas diretamente pela Bienal estava prevista em regulamento, faltando ao comissário se informar melhor.

Para Maria Alice Milliet, a proposta de Zanini:

> Desgarrou-se assim do modelo instituído pela Bienal de Veneza. Rompeu com a tirania da escolha diplomática quando não simplesmente burocrática e desconstruiu o mapa cultural (relação centro/periferia) ao eleger conceitos e não a geografia política como critério de montagem. Essa decisão polêmica na época recebeu logo o apoio do crítico francês Pierre Restany, que viu na iniciativa um marco histórico, um modelo a ser seguido por outras mostras internacionais.[156]

A 16ª Bienal rompia com a divisão por representações nacionais e também rompia com um outro procedimento ligado a um processo diplomático: o catálogo da mostra não contava mais com o agradecimento à tradicional comissão de honra, da qual faziam parte as autoridades políticas e diplomáticas. O advento dos curadores à Bienal trazia de volta um pouco do grande prestígio que a exposição possuiu em seus primeiros anos e quebrava de vez com o boicote iniciado em 1969, trazendo novamente artistas que há anos não expunham na mostra.

Seguindo a tendência acompanhada ao longo de sua história, a Bienal parecia mais uma vez sofrer o influxo da situação política do país: assim como teve a influência do arrocho da ditadura no final dos anos 60 – que criou a ação de boicote – no começo dos anos 80, o processo de redemocratização do país foi acompanhado por uma maior abertura administrativa e ideológica da Bienal. O crítico John Perreault, na publicação internacional *Art in America* comentou:

> Ficou claro para mim que a 16ª Bienal de São Paulo estava relacionada (quer intencionalmente ou não) à abertura. É bem possível que houvesse uma decisão de projetar um perfil de *avant-garde* (os regulamentos da mostra exigiam trabalhos em "novas mídias") e que para esse fim eram convidados artistas de fora dos canais oficiais, conservadores. Essa postura progressista visava agradar artistas brasileiros cansados de trabalhar em isolamento, mas indubitavelmente também sinalizou uma democratização de todo o sistema social. Afinal, a arte de vanguarda ou experimental é geralmente vista – e com certa justificação histórica – como anátema para qualquer ditadura séria.[157]

---

[156] MILLIET, M. A. Bienal: percursos e percalços. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 98

[157] PERREAULT, J. *Report from São Paulo Crossed Signals: the 16th Bienal. Art in America*. Maio, 1982. In: Catálogo 30 x Bienal. P. 141

Enquanto a Diretoria da Bienal e alguns críticos enxergavam na 16ª edição um significado de novos tempos e novas esperanças, a imprensa nacional parecia não muito empolgada e noticiava a Bienal como uma mostra branda e com baixo número de participantes. Para o público, a novidade pareceu apreender as atenções, pois a 16ª Bienal terminou com uma marca de visitação de cerca de 120 mil pessoas, um número significativo perto dos registros das últimas edições. Leonor Amarante escreveu para o Jornal o Estado de São Paulo:

> Aplaudida, rejeitada, e por muitas vezes condenada à extinção por alguns radicais, a Bienal Internacional de São Paulo, nos 80 dias em que esteve aberta ao público, provou que, apesar dos desacertos, da falta de verbas e da qualidade artística questionável, é ainda a manifestação mais importante das artes plásticas.[158]

A mudança na estrutura artística da Fundação Bienal também se estendia ao setor executivo: assumiu a presidência da Fundação, Luiz Diederichsen Villares[159], trazendo como projeto a transformação da entidade em um espaço vivo de ativo contato com a comunidade. O novo presidente propunha o intercâmbio com entidades culturais e centros de arte de todo o mundo, visando transformar a Bienal em um centro cultural real e não somente o promotor da mostra a cada dois anos. A Fundação Bienal, conforme os convênios assinados na década anterior, continuava recebendo verba do governo Estadual e Federal (através da FUNARTE e do Ministério das Relações Exteriores) e se mantinha majoritariamente com a verba repassada pela Prefeitura. Material de imprensa da época noticiava que, em 1981, para a manutenção da Fundação Bienal, incluindo a realização da mostra, foram necessários 90 milhões de cruzeiros, cerca de 25% advindos da iniciativa privada. Entre os pagamentos estava a remuneração dos membros do comitê internacional, encarregados de estabelecer as analogias de linguagem entre os diferentes artistas, e o pagamento do curador, que seria algo em torno de Cr$ 150.000,00 mensais. Em depoimento presente no livro Bienal 50 Anos, de Agnaldo Farias, Luiz Diederichsen Villares comenta:

> Do ponto de vista administrativo, levei um grande susto quando assumi minhas funções, ao verificar que não havia verba nem para a folha de pagamento naquele mês. Tive de fazer um empréstimo bancário com meu aval pessoal. Iniciamos uma árdua tarefa de sanar as contas da Fundação, que tinha dívidas de toda espécie. Conseguimos fazê-lo depois de vários meses. Foi igualmente difícil o trabalho de reverter a imagem negativa da instituição no exterior. Iniciei uma série de viagens na companhia de minha esposa, Raquel,

[158] AMARANTE, L. Acertos e erros. A Bienal de São Paulo chega ao fim. O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 dez. 1981

[159] Membro do clã das indústrias Aços Villares, que desde a década de 1940 se desenvolvia como o império do aço no Brasil.

> com meus próprios recursos, para tentar convencer os organismos culturais dos vários países a enviar obras para a Bienal.[160]

Encontro de Organizadores de Bienais Internacionais

No final da 16ª Bienal foi realizado, durante três dias, o Encontro de Organizadores de Bienais Internacionais, do qual participaram: Luigi Carluccio, da Bienal de Veneza[161]; Oscar Mejia, da Bienal de Medellín[162]; Bernice Murphy, da Bienal de Sidney[163]; Georges Boudaille, da Bienal de Paris[164]; Rudi Fuchs, da Documenta de Kassel[165]; e Walter Zanini, representando a Bienal paulistana. A ideia do encontro era discutir os critérios de seleção dentro das bienais e analisar quais os métodos mais eficientes para que essas grandes exposições apresentassem o que havia de melhor nas artes plásticas daquela época. O Encontro contou com as seguintes atividades: comunicações histórico-críticas sobre as atividades de cada uma das Bienais; reunião de trabalho sobre os princípios teóricos que regem as mostras; reunião sobre os problemas práticos de organização das exposições; e por último, uma reunião aberta para apresentação dos resultados.

O Encontro levantou algumas considerações em relação ao contexto da arte naquele período: foi enfatizado o poder da arte como expressão cultural e a importância do apoio público à arte como promoção de liberdade – tópico amplamente explorado em tempos de abertura política. Foi também pontuada a importância das exposições internacionais periódicas, entre elas as bienais, como importantes ocasiões nas quais as diversas formas de arte das diferentes partes do mundo podem ser trazidas ao público.

Diante das considerações levantadas, os participantes do Encontro apontaram algumas conclusões: concluíram que sendo a arte moderna propriamente de natureza desafiadora, é natural que as exposições de arte sejam constantemente contestadas, e tais discussões devem

---

[160] FARIAS, A. (Org.) Bienal 50 anos: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. P. 310.
[161] Criada em 1895, era a decana das Bienais. Instituiu o princípio de participação direta dos países, anexando exposições históricas e temáticas esclarecedoras do desenvolvimento da arte atual.
[162] Criada em 1968, nela os artistas não representavam os países dos quais são originários – incluindo as Democracias Populares – mas eram convidados por um comitê de seleção.
[163] Fundada em 1973, era primeira e única de seu gênero na Austrália. Cada uma de suas manifestações era confiada a um novo diretor que dispunha de toda a independência de ação. Diferentes temas eram valorados em função de um contexto cultural particular e em contínuo desenvolvimento, próprio a esse continente.
[164] Fundada em 1959, era reservada aos jovens criadores de todos os *media*, compreendendo os mais recentes e outros a serem descobertos (idade limite: 35 anos).
[165] Fundada em 1954, procurava em cada uma de suas manifestações apresentar um ponto de vista específico sobre a situação artística internacional.

fomentar reflexões sobre os caminhos traçados. Após concordarem que a maioria das bienais segue o modelo europeu de exposições, os participantes acentuaram a necessidade de serem desenvolvidas novas formas de apresentação da arte e de se procurar formas mais criativas e arrojadas nos novos ambientes culturais, para onde o modelo da Bienal migrou. Ainda nesse contexto, pontuaram a importância de novas experiências criativas, que deveriam ser consideradas especialmente através da interação entre artistas de diferentes países, a qual possivelmente levaria à produção de novas obras ou projetos. Seguindo essa orientação, concluíram que as bienais podem determinar a estrutura e oportunidade para novas experiências criativas bem como novos locais, além de fornecer um fórum de confrontação e revisão da arte já existente.

Por último, o Encontro pontuou a importância e a confiança dos organizadores de Bienais nos artistas como os agentes inovadores e criativos dentro de uma sociedade em evolução e em transformação. Como desdobramento do Encontro, foi criado um comitê provisório para fomentar a ligação entre todas as bienais, incluindo as mais periféricas, sendo Walter Zanini eleito o secretário geral deste comitê. O Encontro teve que ser cancelado em seu último dia com a notícia da morte do diretor da Bienal de Veneza, Luigi Carluccio, vítima de um ataque cardíaco fulminante em São Paulo.

A Bienal começa a recuperar seu lugar no mapa das artes

A Bienal começou os anos 80 com uma proposta de reordenação, e assumiu que as primeiras mostras da década teriam como significado um processo de transição, com o objetivo de retomar o posto entre uma das principais exposições de arte no mundo. A 17ª edição manteve a curadoria de Walter Zanini e contou com a participação de 43 países, com destaque para: as performances do Grupo Fluxus, que atraiu um grande público durante a inauguração; a mostra Arte Plumária; e a seção retrospectiva de Flávio de Carvalho.

Há pouca informação sobre a repercussão dessa Bienal no exterior. A crise econômica e social no Brasil – em 1983, o índice de inflação acumulada no ano atingiu a faixa de 211% – parecia impedir que qualquer outra notícia, além das questões econômicas e políticas, se propagasse na imprensa estrangeira. O discurso oficial da Fundação Bienal afirmava que a reorganização da mostra devolveu o prestígio perdido há alguns anos, mas são raros os artigos internacionais que noticiam a exposição. Em outubro de 1983, Rhadá Abramo escreveu para o

jornal Folha de São Paulo um artigo no qual, além de fazer duras críticas ao modelo seguido pela Bienal, concluiu: "Meu editor pede para escrever sobre a repercussão da Bienal na Europa. Informo que não há nenhuma"[166]. Já na imprensa nacional, o foco eram as críticas sobre as verbas púbicas investidas na exposição. O orçamento geral da 17ª Bienal foi de Cr$ 960.973.056,00, aumento justificado pela Diretoria devido ao alto índice de inflação e pela crescente desvalorização da moeda nacional frente ao dólar. Nessa edição os recursos financeiros foram obtidos da seguinte forma:

- Prefeitura do Município de São Paulo: além do convênio que resultou em verba de Cr$ 37.698.800,00, o apoio da Prefeitura também se deu através da Lei nº 9593, de 03 de fevereiro de 1983, através da qual concedeu subvenção de Cr$ 112.000.000,00.

Governo do Estado de São Paulo: subvenção no valor de Cr$ 100.500.000,00. A dotação orçamentária da Secretaria de Cultura do Estado nos últimos anos à Fundação Bienal tinha seguido a seguinte diagramação (valores em Cruzeiros):

Ano	Custo Total	Verba Governo Estado	Percentual	Eventos Realizados
1978	8.197.683	3.220.000	39,28	04
1979	12.809.573	3.000.000	23,42	06
1980	15.481.851	6.000.000	38,75	16
1981	96.510.500	18.000.000	18,65	09
1982	101.311.000	20.000.000	19,74	09

Tabela 3 - Subvenções do Governo do Estado à Fundação Bienal.
Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo

- Governo Federal: através da FUNARTE foram oferecidas duas verbas, uma no valor de Cr$ 20.000.000,00, e outra no valor de Cr$ 1.600.000,00 (destinada especificamente ao projeto de monitoria).

Além disso foi elaborada pela Diretoria da Fundação Bienal uma campanha de doações, efetivada a partir de jantares realizados com a presença do Governador do Estado, para os quais eram convidados representantes de diversas atividades econômicas, que foram obsequiados a angariar as doações junto às suas empresas. A campanha de doações atingiu o montante de Cr$ 197.256.311,00. Além da dedução em Imposto de Renda, o patrocinador também tinha como

[166] ABRAMO, R. A deficiência da política cultural dos colonizados. Folha de São Paulo, São Paulo, 09 out. 1983. In: Catálogo 30x Bienal. P. 146

contrapartida a inserção de seu nome em todos os impressos e catálogos da mostra e uma menção especial na entrada do recinto da exposição.

> Naquele momento, a ultrapassada dinâmica dos mecenatos, o hábito de passar o chapéu e o constrangimento da instituição em divulgar abertamente seus patrocinadores foram transformados numa relação profissional e transparente entre parceiros, partindo do princípio de que a Bienal era o principal evento internacional realizado no Brasil, com os contratos específicos para cada um de seus eventos e com obrigações de ambas as partes.[167]

A 17ª Bienal também contou com uma doação do Banco Comércio e Indústria de São Paulo (Comind). A IBM Brasil patrocinou a Sala Flávio de Carvalho e a Exposição de Arte Plumária, enquanto a TELESP patrocinou a Exposição Arte e Videotexto, organizada por Júlio Plaza. Ruy Castro escreveu para o Jornal Folha de São Paulo:

> A Bienal de São Paulo que sobrevive magicamente como uma fundação sem fundos, não poderia ter batido um único prego este ano se dependesse dos minguados 170 milhões que recebeu dos poderes públicos. Mas com os 500 milhões que arrancou, vendendo o patrocínio geral para o Comind e o de salas específicas para outras empresas, chegou mais perto do orçamento que considera mínimo para se tornar viável: 1 bilhão de cruzeiros.[168]

A Fundação também contou com a receita da cessão do espaço do Pavilhão Armando Arruda Pereira, de operações financeiras e da comercialização de produtos durante a 17ª Bienal, totalizando uma entrada de Cr$ 131.000.000,00 com essas três ações. Em 1983, o Governo Federal passa a isentar a Fundação Bienal do pagamento da Taxa de Melhoramento dos Portos, imposto criado em 1958, com base de cálculo diversa do imposto de importação.

Nesse período também começava a ser noticiada a criação de uma legislação voltada exclusivamente para incentivos fiscais em programas culturais. O então Senador José Sarney havia apresentado a questão ao Congresso Nacional. Através da Lei Sarney (Anexo 1) seriam concedidos benefícios fiscais via Imposto de Renda a pessoas físicas ou jurídicas que realizassem operações de apoio à atividade artística ou cultural. A partir da promulgação dessa Lei, a Bienal entraria em uma nova lógica financeira baseada no mecenato privado, em oposição à constante dependência do Estado, que até então tinha custeado cerca de 80% de cada uma de suas edições.

Quanto ao projeto expográfico, na 17ª Bienal as obras foram novamente distribuídas segundo analogias de linguagem. Os Estados Unidos ficaram ausentes desta edição pois haviam preparado uma mostra que deveria ser exposta em um bloco único, contrariando o regulamento

[167] FARIAS, A. (Org.) Bienal 50 anos: 1951-2001 São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. P. 312.
[168] CASTRO, R. A cultura brasileira à caça de mecenas. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 set. 1983.

da Bienal. A representação brasileira foi formada através de convites diretos aos artistas, o que facilitava a criação de um espaço expositivo por analogia de linguagem. A mesma facilidade não podia ser vista em relação às representações estrangeiras, cuja seleção continuava a cargo dos países. Foram criados dois núcleos, conforme descrição prevista no Regulamento: um destinado a confrontar aspectos importantes da arte na pluralidade dos *media* e linguagem – a apresentação das obras deste núcleo obedeceu ao critério de analogias, ao invés da montagem por representações nacionais; o segundo destinado à apresentação de exposições de artistas ou movimentos que haviam trazido uma contribuição significativa ao desenvolvimento da arte contemporânea.

O ano de 1984 foi de efervescência no circuito das Bienais. É realizada a 1ª Bienal de Havana, em Cuba, criada para oferecer uma visão da arte alternativa à visão eurocêntrica. No mesmo ano, a Fundação Bienal, em São Paulo, organiza a mostra Tradição e Ruptura - Síntese de Arte e Cultura Brasileiras, que pretendia "reunir num único ambiente obras e objetos que dessem ao público uma visão da nossa terra e de suas riquezas, da nossa gente e das suas lutas nestes cinco séculos de arte e vida"[169]. Como iniciativas anteriores similares, a mostra não teve continuidade, se reduzindo àquela edição. No livro Arte e Seu Tempo, Sheila Leirner caracteriza essa mostra como a primeira a trazer à tona a discussão crítica sobre as mostras de arte brasileira.

Para a manutenção do ano de 1984, incluindo a realização da mostra Tradição e Ruptura, a Fundação Bienal apresentou uma previsão de gastos em torno de 600 milhões de cruzeiros. Ainda em 1984, a Fundação Bienal ganha um novo presidente: Roberto Muylaert[170], responsável pela gestão da 18ª Bienal, em 1985. Muylaert, que tinha uma visão clara sobre a importância do marketing cultural para viabilização da mostra, se orgulhava ao dizer que a 18ª edição da mostra teria sido financiada quase em sua totalidade por verbas da iniciativa privada, desonerando os cofres públicos – que já tinham que lidar com o controle de um índice inflacionário na casa dos 235%. Cerca de 85% da mostra, que custou aproximadamente 1 milhão de dólares, teria sido patrocinada pelas seguintes empresas: Antarctica, Associação Paulista dos Fabricantes de Papel e Celulose, Bovespa, Flying Tigers, Gradiente, IBM Brasil,

[169] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 170

[170] Jornalista e empresário. Atualmente ocupa o cargo de vice-presidente da Associação Nacional de Editores de Revistas. Esteve na presidência da Fundação Padre Anchieta entre 1986 e 1995 e foi Ministro-chefe da área de comunicação durante o governo de Fernando Henrique Cardoso.

Imprensa Oficial do Estado, Telem e Vasp. O patrocínio geral ficou novamente a cargo da Comind, que ofereceu um total de 650 milhões de cruzeiros. A nova proposta de patrocínio era a de transformar os investidores em uma espécie de sócio, fomentando o discurso de que as doações não estavam mais baseadas em benfeitoria, mas sim em uma estratégia de marketing e "investimento com retorno institucional para as empresas"[171]. De acordo com Muylaert, os custos da 18ª Bienal foram cobertos da seguinte maneira: "15% de recursos públicos, 20% provenientes do patrocinador geral, o COMIND; 20% da cessão de espaço para feiras e exposições ao longo do ano; e 50% dos demais patrocinadores e colaboradores, mais a arrecadação do próprio evento"[172]. A ampla divulgação no evento na mídia impressa e audiovisual também colaborou para o aumento da visitação, que quintuplicou em relação à última edição da mostra.

> Um saldo positivo resulta da observação desta Bienal para com Roberto Muylaert: nunca uma Bienal de São Paulo foi tão bem organizada quanto esta XVIII Bienal, em detalhes que não escapam, em sua complexidade como empreendimento, aos que militam na área de iniciativas culturais. Somente um homem de empresas, com sua experiência, é capaz de projetar, cobrindo tantas áreas, todas as minúcias que fizeram, para o público e visitantes convidados, sentir que a Bienal era um evento sob controle de sua direção. (...) esta foi a Bienal da qual se pode dizer que teve uma visitação regular, do primeiro ao último dia de exibição. Não sofreu, como todas as demais até agora, o esvaziamento tácito depois de duas semanas de abertura, após ter sido vista pelo diminuto meio artístico e os eventuais interessados que nem se sabe por que ali entravam ou o que viam.[173]

A presença de um curador responsável pela mostra é absorvida de vez pela instituição, e atinge um estatuto teórico consolidado através da figura de Sheila Leirner, curadora da 18ª e 19ª Bienais. O Conselho de Arte e Cultura é transformado em Comissão de Arte e Cultura[174]. A Comissão continuava a participar do processo de seleção dos artistas brasileiros, mas a partir de então muito mais como um órgão de apoio ao curador do que como aparelho decisório. O projeto curatorial de Leirner na 18ª Bienal buscava organizar a mostra não somente como uma exposição que agrupava a arte de diversos países, mas principalmente fomentar a perspectiva da Bienal de São Paulo dentro de um sistema global das artes. Para Leirner, "só essa consciência mais ampla permitiria que se organizasse uma estrutura em equilíbrio com aquele sistema, e

---

[171] MUYLAERT, R. Apresentação. In: Catálogo 18ª Bienal. P. 10

[172] MUYLAERT, R. Apresentação. In: Catálogo 18ª Bienal. P. 10

[173] AMARAL, A. Anotações à margem da XVIII Bienal – IV. O desafio da grande promoção. In: _____. Textos do Trópico de Capricórnio. Vol. 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006. P. 33

[174] Medida tomada para corrigir a situação jurídica irregular e permitir o pagamento oficial de honorários aos membros, cerca de mil cruzeiros.

compatível com a produção internacional contemporânea"[175]. Os anos 80 circunscreveram uma retomada à pintura e, dentro do projeto curatorial, Leirner se aproveitou dessa abertura para criar a Grande Tela. Em suas palavras:

> A "Grande Tela" é um bloco simbólico real, de grande impacto, que agrupa a produção atual da nova pintura e termina em si mesmo. Com aberturas prospectivas em direção a novos caminhos. Na "Grande Tela", os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, que não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. Ao contrário, a "Grande Tela" revela sobretudo o atrito, o choque e o antagonismo característicos, aliás, em toda relação profunda e amorosa. Os seus significados podem ser lidos à luz da história da arte, sociologia ou filosofia. O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea.[176]

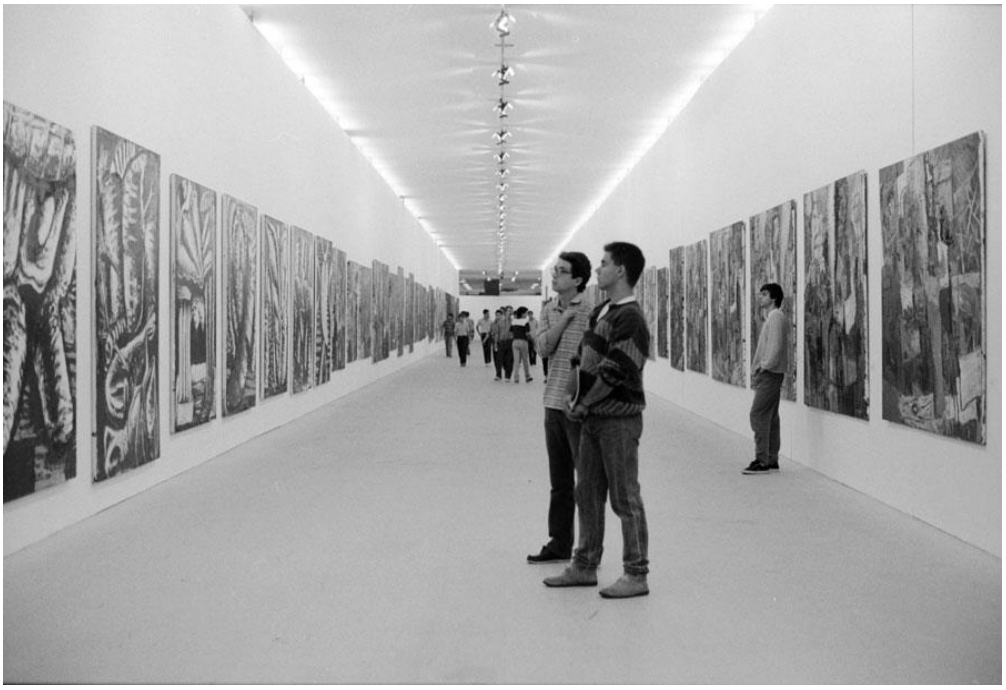


Figura 8 - A Grande Tela - 18ª Bienal.
Fonte: Site da Fundação Bienal de São Paulo

A Grande Tela radicalizava o conceito de montagem por analogia de linguagem ao dispor, em três corredores de cem metros de comprimento por cinco de altura, centenas de pinturas de alemães (como Helmut Middendorf ou Salomé), italianos (Enzo Cucchi), brasileiros (Nuno Ramos ou Fabio Miguez ou Daniel Senise), argentinos (Juan José Cambre ou Ana Eckell) e tantos outros, com apenas dez centímetros de separação entre as obras. De modo geral, a busca da curadora estava em universalizar a Bienal, abolindo as fronteiras de tempo e espaço e consolidar o poder do curador, imprimindo sua assinatura na mostra. Este último princípio

[175] LEIRNER, S. Arte e seu tempo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991. P. 217
[176] LEIRNER, S. Arte e seu tempo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991. P. 225

traria à tona uma nova discussão: a questão sobre os limites curatoriais, que pareciam extrapolar as vontades do artista e da própria Diretoria da Bienal. Os critérios subjetivos dos curadores muitas vezes seguiram em desacordo com a opinião dos artistas, que ficavam à mercê dos projetos expositivos.

> A Bienal de 1985 marcou época. Desde então, conceitos-chave ainda presentes se firmaram, tornando a reflexão sobre a forma, o sentido e as configurações dessa exposição fundamentais para a compreensão de todo um processo histórico e cultural que trouxe o curador para o centro do debate artístico.[177]

Entre estes "conceitos-chave" estava a manutenção da montagem por analogia de linguagem, implantada por Walter Zanini na 16ª Bienal, e a contratação do comitê internacional, que auxiliava a curadoria nos trâmites com as representações internacionais, transmitindo a eles a necessidade de um projeto expositivo crítico.

Em termos de mediação, se destaca nessa edição o projeto Educativo "A Criança e o Jovem na Bienal", que previa a realização de atividades em ateliê, preparação de professores, workshops e exposição dos trabalhos gerados. Naquele ano, a Fundação Bienal encomendou sua primeira pesquisa oficial de público, na qual foi concluído que cerca de 53% dos visitantes nunca haviam comparecido a uma Bienal, sendo que 97% expressaram a vontade de voltar em uma próxima edição. Entre os 222 mil visitantes, 30% eram provenientes de outras cidades ou países. Quanto ao nível socioeconômico, 78% pertenciam às classes A e B. A Diretoria dessa edição proclamava que a mostra era dedicada ao "visitante-anônimo", ou seja, ao público que mesmo sem conhecimento sobre arte prestigiou a exposição e justificava a continuidade da mostra no país.

Imbuída do pensamento de que "o curador é o crítico colaborador do artista"[178] e contrária aos dogmas e esteios do cubo branco, Sheila Leirner foi também curadora da 19ª edição da Bienal. A mostra seguiu a temática: Utopia versus Realidade. Os destaques foram as obras do alemão Anselm Kiefer e a presença das obras de Marcel Duchamp. Os artistas brasileiros foram selecionados pela Comissão de Arte e Cultura, da qual Leirner também fazia parte. Curiosamente, parte dos membros da Comissão também foram selecionados para expor naquela Bienal, como Ana Maria Tavares, Luiz Zerbini, Ivens Machado e Tunga. Os artistas

[177] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 178
[178] LEIRNER, S. Arte e seu tempo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991. P. 237

nacionais ainda figuraram em duas mostras especiais: “Imaginários Singulares” e “Em Busca da Essência”.

A montagem por analogias continuava a criar desentendimentos com as representações estrangeiras. Dessa vez foi a Argentina que enviou um conjunto de obras que se complementavam formando um bloco único. Quando foram montadas separadas, o fato desagradou o comissário argentino Jorge Glusberg. A preocupação com a chamada “arte consular”, ou seja, obras que eram enviadas à Bienal e seguiam critérios oficiais das delegações estrangeiras, sempre esteve presente na organização da Bienal. Com a chegada dos curadores, a resolução dessa questão se torna mais urgente, pois a partir de então as imposições das instâncias diplomáticas estrangeiras poderiam estar em desacordo com o projeto curatorial e assim contrariar toda as propostas de analogia de linguagem ou as temáticas sugeridas. Sheila Leirner defendia a eliminação das representações por países, mas enquanto isso não era possível, buscou concentrar cada vez mais a mostra dentro de um projeto curatorial bem estruturado e propôs algumas medidas para lidar com a impotência diante desta “arte consular”: afunilar cada vez mais o enfoque crítico; aumentar o número de convites especiais; realizar mostras específicas organizadas pela própria Bienal; e, por último, defendia um projeto expositivo que fosse rígido e discriminatório, não-complacente com o material impositivo recebido, com o objetivo de apresentar claramente ao público tanto a qualidade quanto a coerência da exposição.

Seguindo a tendência apresentada na 18ª edição, a Bienal de 1987 contou com um público de cerca de 200 mil pessoas, taxa muito próxima a contabilizada pelo último Documenta de Kassel, que na época ditava as regras do mercado de arte mundial.

> A recuperação do prestígio internacional tem ainda a vantagem de transformar a Bienal num polo de difusão da arte e da cultura brasileira. Além de constituir, em essência, um instrumento de diálogo e troca para o público e para a comunidade artística do nosso país, preenche até mesmo a carência de uma política cultural ativa no exterior. Ao mesmo tempo em que desfaz aquela espécie de autofagia advinda da relação circunscrita arte-brasileira-para-brasileiros-e-vice-versa, abre caminho para uma futura ofensiva cultural, compatível com as realizadas pelos países desenvolvidos em todo o mundo.[179]

[179] LEIRNER, S. Arte e seu tempo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991. P. 242

Um novo retrocesso

Em 2 de julho de 1986 foi promulgada a Lei nº 7505, a dita Lei Sarney, que criava incentivos fiscais específicos para o setor cultural. O texto dispunha, em seu Artigo 1º, que "o contribuinte do imposto de renda poderá abater da renda bruta, ou deduzir com despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizada através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura, na forma desta Lei.".

A Fundação Bienal passa então a trabalhar com o estímulo desta lei e cria um plano de cotas com três categorias de patrocínio para a mostra:

- Patrocinador Geral: assinava o evento como um todo, tendo destaque no Catálogo Geral, nos releases e no painel de agradecimentos. Recebia uma cota de catálogos e de ingressos.
- Patrocinador das Salas Especiais: assinava as Salas Especiais – ponto alto do evento – tendo destaque nos Catálogos, no painel de agradecimentos e nos releases à imprensa. Recebia uma cota de catálogos e de ingressos, tinha direito a Sala VIP, para promover recepções, e a visitas especiais à exposição, com acompanhamento de guias especializados bilíngues. O valor deste patrocínio na 19ª Bienal era de Cz$ 25 milhões[180].
- Colaboradores: empresas que faziam doações em espécie ou em serviços/mercadorias. Recebiam citações de agradecimento no Catálogo Geral e no painel de agradecimentos.

A 19ª Bienal teve o patrocínio geral realizado pelo Banco Real e recebeu patrocínios especiais do Banco do Brasil, Lojas C&A, Rede Globo de Televisão e da VITAE (Fundação de Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social), além de diversas outras contribuições.

Em fevereiro de 1986, a Fundação Bienal passava a ser liderada por uma nova Diretoria, com a posse do Jorge Wilheim[181]. Na introdução do Catálogo, Wilheim assume que as

[180] Em 28 de fevereiro de 1986 é implantado o Plano Cruzado, que adotava uma nova moeda como parte de um pacote de medidas para tentar conter a inflação. O Cruzado foi representado pelo símbolo Cz$ e equivalia a 1.000 cruzeiros.

[181] Urbanista, arquiteto, administrador público, político e ensaísta ítalo-brasileiro. Responsável pela criação de vários cartões postais paulistanos, como o Vale do Anhangabaú, o Parque Anhembi e o Pátio do Colégio. Trabalhou junto com Pietro Maria Bardi na montagem do MASP e além de Presidente da Fundação Bienal de São Paulo foi membro de inúmeras fundações, museus e instituições de artes plásticas no País.

condições econômicas do país – que lidava com um índice inflacionário de 1.037,6% ao ano – impediram a realização plena dos objetivos propostos, mesmo com um orçamento total de Cz$ 112.176.348,00, dos quais menos de 20% eram provenientes de verbas públicas. A grave crise econômica que assolava o país parecia não proporcionar o desenvolvimento pleno da parceria entre as instituições culturais e a iniciativa privada. Assim, entre as estratégias utilizadas pela Diretoria da Bienal para angariar mais fundos – além de uma melhor sistematização do processo de busca por patrocinadores – estava também a potencialização do aluguel do Pavilhão da Bienal, que em 1988 é rebatizado de Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Outra estratégia foi o aumento na taxa sobre a venda das obras dentro da Bienal: a porcentagem de 15% praticada nas últimas décadas foi aumentada para 25%.

Em 1987, os projetos educativos da Bienal foram patrocinados pela Fundação Vitae, e tinham como objetivos:

> Facilitar e tornar mais frequente a relação entre a escola e a arte contemporânea; desenvolver, junto aos professores, a discussão de conceitos e métodos sobre a produção e o ensino de arte; ampliar o referencial das crianças e jovens em relação a produção e a fruição da arte, introduzindo maior flexibilidade no fazer, incentivando atitudes de experimentação e possibilitando a reflexão sobre a dimensão relativa dos padrões estéticos.[182]

Na 20ª Bienal a curadoria foi pela primeira vez compartilhada: Carlos von Schmidt foi responsável pelas representações internacionais; João Cândido Galvão respondeu pelos Eventos Especiais; e Stella Teixeira de Barros, juntamente com a Comissão de Arte e Cultura, organizou a representação nacional. Em uma ação claramente retrógrada, a Bienal voltou a ter seu projeto expositivo baseado na divisão por países e a distribuir prêmios. A curadoria argumentava que a divisão por analogias de linguagem engessava as abordagens e procurou estruturar "um jogo harmônico que compreende uma certa organicidade dinâmica, oferecendo campo aberto a reflexões ajuizáveis e a percepções plausíveis, viabilizando assim uma multiplicidade de leitura autônomas possíveis"[183]. Carlos Von Schimdt escreveu: "Não acredito em arte que se enquadra em temas. A arte sempre andou mais rapidamente do que os temas elucubrados em gabinetes (...). As analogias me dizem pouco. Não passam de sistemas classificatórios, de método de análise em que se determinam pontos de semelhança entre coisas diferentes. Isso, em arte, é muito pouco"[184]. Enquanto Sheila Leirner defendia o posicionamento ativo do curador diante da exposição – o curador como crítico colaborador do artista – Carlos von Schimdt defendia o

[182] Introdução. Catálogo 19ª Bienal. P. 368
[183] Introdução dos Curadores. Catálogo 20ª Bienal. P. 13
[184] Introdução dos Curadores. Catálogo 20ª Bienal. P. 14

poder nas mãos do público, dizendo: "privar o fruidor do prazer de encontrar na obra de arte enigmas e mistérios é tarefa a que me recuso. Mistificá-lo através de textos pedantes, pseudo-eruditos, verdadeiros exercícios de criptologia, não faz parte da minha natureza"[185].

Sob a presidência de Alex Periscinoto[186], eleito em 29 de janeiro de 1988, a 20ª Bienal foi realizada em um momento de grande instabilidade política. Buscando conter a inflação, que já atingia a taxa de 1.782,9%, mais uma vez houve mudança na moeda corrente, com a criação do Cruzado Novo[187]. Periscinoto, ao assumir a presidência da Fundação, teve que lidar com uma dívida acumulada de cerca de 180 mil dólares. Conhecido pela rigidez na administração financeira, mas defensor de uma política de não-intervenção na concepção artística, Periscinoto empreendeu campanha para saldar os déficits e criar um fundo de reserva para a manutenção da Fundação. Algumas das medidas tomadas foram: a diminuição no período de exposição da Bienal, de 73 dias para mais breves 55 dias, promovendo uma economia de 60 mil dólares; um corte no quadro de funcionários; e a reorganização do setor de compras da instituição.

O Banco Mercantil de Crédito foi o principal patrocinador da mostra, que pela primeira vez não contou com repasse direto de verbas públicas para sua realização. A exposição custou cerca de 1,5 milhão de dólares, se mantendo dentro da média gasta nas últimas duas edições: US$ 1,35 milhão e US$ 1,9 milhão respectivamente. Esta 20ª edição foi paga com receita da cessão do espaço do Pavilhão e com os montantes oriundos de patrocínio realizado pela Lei Sarney, através da qual foi recebido o total de NCz$ 79.193.317,00. Ainda na 20ª edição, a Fundação Bienal fechou convênio com a Fundação Alexandre Gusmão para promover a aquisição de obras de artistas brasileiros ou residentes no Brasil por missões diplomáticas do Brasil no exterior, para fins de divulgação da arte brasileira e formação de um acervo de arte contemporânea nas repartições do Ministério das Relações Exteriores.

Com a saída de Ciccillo Matarazzo da gestão da Bienal, no final da década de 1970, a Fundação começa a desenvolver uma administração mais profissional, com um organograma bem definido e um quadro diretivo ampliado. O Conselho de Arte e Cultura assume funções

[185] Introdução dos Curadores. Catálogo 20ª Bienal. P. 13

[186] Publicitário e artista plástico, é um dos fundadores da Alcântara Machado Publicidade (Almap). Foi responsável pelo primeiro comercial televisivo do Brasil e é conhecido principalmente pelas campanhas da Volkswagen, veiculadas durante o Governo JK, que incentivavam o uso do transporte rodoviário no Brasil.

[187] NCz$ - moeda brasileira de 16 de janeiro de 1989 a 16 de março de 1990. Consequência da reforma monetária promovida pelo Plano Verão, instituído pelo ministro Maílson da Nóbrega. Um cruzado novo correspondia a mil cruzados.

deliberativas e passa a exercer efetivamente suas atribuições, substituindo o caráter *pro forma* que possuiu nas décadas anteriores. Independentemente das mudanças em sua nomenclatura e forma constitutiva, o Conselho ou Comissão também conseguiu manter sua estabilidade, exercendo com solidez o trabalho durante as bienais do final da década de 1970 e década de 1980.

A marca da Bienal dos anos 80, entretanto, será o advento dos curadores, figura reivindicada desde os primeiros anos da mostra e de suma necessidade a partir da extinção do cargo dos Diretores Artísticos. A nova fase da exposição esteve estreitamente ligada à presença dos projetos curatoriais, que revelaram alternativas para uma Bienal desestruturada e desmotivada e fomentaram a discussão sobre o modelo Bienal. Foi realizado o Encontro de Organizadores de Bienais Internacionais, que reuniu representantes das maiores bienais mundiais e refletiu sobre a situação de crise em que a maioria se encontrava. Os primeiros dois curadores da Bienal de São Paulo quebraram com a lógica diplomática da divisão da mostra por nacionalidades e apresentaram uma nova diagramação pautada na analogia de linguagem. Romperam também com a atribuição de prêmios, prática continuamente questionada e criticada por sua suscetibilidade às demandas políticas e de mercado – um artista premiado na Bienal trazia para a galeria que o representava maior visibilidade, e, portanto, denúncias de que as premiações dentro da Bienal eram influenciadas pelos galeristas e marchands não faltavam. A partir da 18ª edição também se observa, em termo artísticos, uma maior aproximação com a arte contemporânea que vinha se desenvolvendo no mundo, e um certo distanciamento das vanguardas modernas que haviam impulsionado a criação da mostra. Para Ricardo Fabbrini, caberia à Bienal "contribuir na construção de linhas de continuidade histórica entre arte moderna e contemporânea, ou seja, verificar em que medida os artistas do presente operam signos da arte moderna, sem, entretanto, restaurar o imaginário vanguardista"[188].

Em termos de sustentabilidade, a Fundação Bienal criou uma planificação para a captação de recursos. De forma geral, mesmo com alguns cortes e ajustes, os convênios assinados com a gestão pública foram cumpridos. Entretanto, deixaram de ser suficientes para a realização da mostra, tamanha a magnitude que esta havia alcançado. Em um primeiro instante, a Fundação continuou se valendo da legislação do Imposto de Renda para arrecadar fundos junto à iniciativa privada. Através de um objetivo plano de cotas de patrocínio, angariou fundos firmando parcerias com grandes empresas e instituindo dentro da mostra um espaço para

[188] FABBRINI, R. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 53

o marketing empresarial. A partir de 1986, com a promulgação da Lei Sarney, que criou mecanismos específicos de isenção fiscal voltados para o estímulo à área cultural, a Fundação Bienal comemora sua independência da gestão estatal. Pela primeira vez em sua história, a mostra é realizada sem receber diretamente verbas públicas, ou seja, sua demanda por verbas deixa de ser inserida nos planos orçamentários das instâncias governamentais. É importante salientar que a captação de recursos via leis de incentivo também envolve uma forma de fomento público, a partir da percepção de que o imposto devido e deduzido do patrocinador em uma situação regular seria revertido aos cofres públicos. Entretanto, quando se diz nesse texto que não havia mais o recebimento de verbas públicas, está-se frisando que a transferência dos montantes não ocorria mais diretamente pelo governo, surgindo a figura do patrocinador, usuário das isenções fiscais, como mediador desse processo.

Claramente, no início dos anos 80, a urgência de articulação em torno de novas políticas de financiamento e a busca por alternativas de sustentabilidade estavam ligadas à ausência de mecanismos públicos que garantissem a estabilidade da Fundação. O país atravessava uma de suas maiores crises econômicas, com a inflação atingindo taxas astronômicas e com a sobreposição de planos de reerguida, que não galgavam sucesso. Assim, a Fundação Bienal se viu diante do impasse: ou buscava outras formas de sustento e fugia da dependência de um Estado falido, ou seria extinta.

Por último, destaca-se nessa terceira fase da gestão da Fundação Bienal a presença de empresários assumindo a Presidência. Não se pode ignorar o fato de que a existência da classe empresarial na administração da mostra é realidade desde sua criação, afinal Francisco Matarazzo Sobrinho era primeiramente um grande industrial paulistano. Entretanto, a partir de sua saída, a Bienal ficará nas mãos de outro tipo de empresariado: esses novos administradores não assumiram a gestão como a figura paternal do antigo mecenas, mas sim com a função de dirigentes, que enxergavam na Fundação Bienal uma empresa como outra qualquer, com foco nos fatores econômicos, produtivos e de gestão. Visando combater o dirigismo e a descontinuidade – fatores inerentes à iniciativa cultural e à Fundação Bienal – os novos presidentes implantaram estruturas de planificação similares àquelas vistas na gestão de empresas de outros setores econômicos. Cabia aos presidentes a escolha dos curadores da mostra, mas era defendido por eles que a interferência nas questões artísticas se limitasse a essa escolha. A partir da escolha do curador, o presidente se concentra somente nas questões administrativas e de articulação política.

Rodrigues Alves, que foi presidente no final dos anos 70, era médico anestesista, mas defendia que sua experiência como administrador estava totalmente de acordo com as demandas de uma instituição cultural como a Fundação Bienal, pois a ele caberia somente a resolução de questões de gestão, ficando a cargo do Conselho de Arte e Cultura as decisões de caráter artístico e cultural. A mudança na administração consequentemente gerou uma maior planificação da gestão. Na prática, pode-se citar como um dos principais efeitos a efetiva organização e divulgação dos relatórios de gestão e dos balanços orçamentários da Fundação Bienal, os quais trazem dados mais concretos sobre a produção da mostra, com números específicos e informações sólidas. O acesso a esses relatórios modificou também a estrutura da pesquisa aqui apresentada, pois através deles teve-se acesso a informações oficiais sobre a gestão da Bienal e assim, foi mitigada parte das incertezas que tinham acompanhado a pesquisa sobre as primeiras duas fases da gestão da Bienal. A produção de balanços e relatórios de atividades já estava prevista no Estatuto da Fundação Bienal desde sua instituição. Entretanto, nota-se que, nos anos 1990, essa prática se tornou mais consistente e a publicação de tais dados também passou a constituir material institucional para a busca de patrocínio junto à iniciativa privada. Esse é mais um dos sintomas de que a Fundação Bienal caminhava para um processo de profissionalização cada vez mais otimizado.

A 20ª Bienal quebrou com a ascensão evolutiva que a Bienal vinha galgando desde a entrada dos curadores: se aproximou novamente das lógicas diplomáticas, retomando a divisão do espaço expositivo por países, e restituiu o processo de premiação. O final dos anos 80 na Bienal parecia antecipar o cenário de retrocesso que a cultura brasileira iria enfrentar no início dos anos 90 com a entrada do Presidente Fernando Collor de Mello, que desmantelou o pouco que se tinha desenvolvido em termos de incentivo à cultura no Brasil.

CAPÍTULO IV - A ALIANÇA COM A INICIATIVA PRIVADA

> As leis do mercado capitalista não perdoam: a arte, uma vez que assume valor de câmbio, torna-se mercadoria como qualquer presunto.[189]

"Odeio Bienal" x "Adoro Bienal"

No final dos anos 80, o Brasil recupera seu regime democrático, finalizando o longo período de ditadura militar. Em 1990, é realizada a primeira eleição direta e Fernando Collor de Mello assume a presidência do país. Visando combater a inflação, que havia atingido a taxa de 1500% ao ano, e reestruturar a economia nacional, é lançado o Plano Collor, cujas principais medidas eram: troca da moeda novamente por Cruzeiro; confisco dos depósitos bancários e das cadernetas de poupança; e congelamento de preços e salários. O governo Collor desmantelou uma série de setores, entre eles o da Cultura: foram extintos os principais organismos da área, como a Embrafilme e o Ministério da Cultura.

A extinção do MinC consequentemente levava à revogação da recente lei de incentivo à cultura, a Lei Sarney, fato que afetava diretamente a sobrevivência da Fundação Bienal. O confisco das poupanças realizado pelo Plano Collor também atingiu a Bienal, que teve cerca de 10 milhões de cruzados retidos pelo Banco Central. Em 1990 é eleito um novo presidente para a Fundação, Jorge Eduardo Stockler[190], que começa seu mandato com o desafio de angariar verbas para a realização da 21ª Bienal. Com a extinção da Lei Sarney, a Fundação Bienal teve que se valer da lei municipal de incentivo fiscais, a Lei Mendonça[191] (Anexo 2), para viabilizar os três milhões de dólares necessários ao evento. Retrocedendo em sua autonomia financeira, a Bienal também teria recebido Cr$ 120.000.000,00 diretamente da Prefeitura e do Governo Estadual para a realização da edição de 1991. Parte do orçamento, cerca de 900 mil dólares, teriam sido obtidos com o aluguel do Pavilhão para feiras e exposições industriais. Outra parcela teria sido angariada através da inscrição junto ao *Internal Revenue Service*, serviço de receita do Governo Federal dos Estados Unidos e do Instituto Rainha Sofia, de Madri.

---

[189] PEDROSA, M. A Bienal de cá para lá. In: AMARAL, A. (Org.) Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975. P. 257.

[190] Jorge Stockler foi diretor na 15ª Bienal e era membro do Conselho desde 1975.

[191] Lei n° 10.923, de 30 de dezembro de 1990: instituí, no âmbito do Município de São Paulo, incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, a ser concedido a pessoa física ou jurídica domiciliada no Município.

Paradoxalmente à dificuldade em se garantir a verba para sua realização, a 21ª Bienal continuou a atribuir prêmios – prática retomada na edição anterior – e ofereceu valores estrondosos de premiação, com o Grande Prêmio chegando a 150 mil dólares. A curadoria da 21ª edição seria realizada pela parceria entre João Candido Galvão, encarregado dos Eventos Especiais, e Jacob Klintowitz, curador geral. Em 1991, a Comissão Técnica de Arte é novamente convocada, sendo presidida por Maria Bonomi e composta por mais 17 membros. Entretanto, atritos com a Diretoria da Fundação resultaram na demissão de Jacob Klintowitz do cargo de curador, que ficou concentrado na figura de João Cândido Galvão e de alguns dos membros da recém recuperada Comissão Técnica de Arte, entre eles Maria Bonomi. O estopim da crise teria sido o envio de uma carta, por Klintowitz e Bonomi, ao Conselho de Administração, na qual eles pediam uma reunião para superar os impasses de trabalho e de verbas que estavam retardando a montagem da mostra. A Presidência da instituição considerou a atitude inaceitável e a quebra de hierarquia foi vista como uma tentativa de golpe. Assim, a demissão se deu por justa causa e foi realizada sob alegação de insubordinação e incompetência.

A 21ª Bienal contou com participação de 34 países e 1.028 obras. Os artistas foram escolhidos pelo curador geral, João Candido Galvão, auxiliado por uma nova Comissão Técnica de Arte. Entre as estratégias de divulgação estava a distribuição pela cidade de São Paulo de outdoors com os dizerem: Odeio Bienal e Adoro Bienal. A dicotomia radical de sua publicidade não representava a disposição interna das escolhas artísticas: a 21ª edição teria assumido um posicionamento morno, sem provocar confrontos com a chamada "arte consular" ou com os artistas nacionais já estabelecidos, que tiveram sua participação garantida. "O que prometia ser a Bienal mais democrática de todos os tempos – 'estamos abertos a todos, todos podem participar', etc. – acabou se mostrando de um conservadorismo sem par"[192].

As desconfianças em torno da economia do país e os escândalos internos à Fundação Bienal criaram empecilhos à captação de recursos junto à iniciativa privada. Assim, a Diretoria teve que trabalhar na busca de patrocínio até o último instante antes da abertura da mostra. Se apoiando na defesa de uma obrigação paternalista do Estado, o curador João Cândido Galvão afirmou que as dificuldades enfrentadas pela Bienal eram exclusivamente reflexos da situação econômico-financeira do país: "Se o governo não é responsável com o que ele faz com a nossa

[192] NAVES, R. Falsos dilemas da Bienal dos inscritos. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 21 set. 1991. In: Catálogo 30x Bienal. P. 167

comida, como podemos supor que ele cuidará da nossa cultura?"[193]. No texto de introdução do Catálogo, João Candido completa a crítica:

> Existe uma grande curiosidade internacional em saber como o Brasil está administrando a possibilidade de fazer a Bienal existir, ou de mantê-la, num país, já não diria do terceiro, mas do oitavo mundo. O sucateamento dos equipamentos de produção cultural ocorrido nos últimos dezoito meses não é, evidentemente, ocasional. Em parte, é resultado de uma vingança pessoal mesquinha contra setores da população que não compactuaram com a visão dos paraísos artificiais da pregação oficial. É, também, por outro lado, produto de uma situação pragmática de anulação do ser pensante, logo crítico, deste país. Assim, a curiosidade existe, mas não em nível folclórico, já que há um interesse real e profundo pelas nossas tentativas de estabelecimento de uma identidade cultural.[194]

A 21ª Bienal foi realizada, mas deixou como rastro uma dívida de cerca de 830 milhões de cruzeiros. Além das instabilidades quanto ao recebimento de patrocínio, o déficit também teria sido causado pelos altos custos dos eventos especiais ligados, principalmente, às artes cênicas. Além dos custos dos eventos, a Bienal também contraiu uma indenização de 11,6 milhões de cruzeiros que deveria ser paga a Jacob Klintowitz por rescisão de contrato.

Ainda em 1991 estouram os primeiros escândalos de corrupção e irregularidades do governo Collor, que é afastado em 1992, dando lugar ao vice, Itamar Franco. Com a troca de governo, aos poucos a estrutura cultural vai sendo reerguida: em 1992, é recriado o MinC; no mesmo ano, desdobram-se as primeiras aplicações concretas da Lei nº 8313 (Anexo 3), dita Lei Rouanet, sancionada em 23 de dezembro de 1991, que reestabelecia os princípios de incentivo fiscal da Lei Sarney e instituía o Programa Nacional de Apoio à Cultura (PRONAC). Assim, através dos mecanismos de renúncia fiscal estabelecidos pela Lei Rouanet, a Fundação Bienal retoma de vez a lógica dos financiamentos privados em uso ao final dos anos 80.

A 22ª Bienal foi adiada em um ano, e ocorreu em 1994 ao invés de 1993. A transferência de data teria sido motivada, principalmente, por duas questões: a primeira se relacionava à mudança na data da Bienal de Veneza, que passou a ser realizada nos anos ímpares (para poder festejar seus 100 anos em 1995), ação que claramente atingiria a Bienal paulistana, pois dificilmente os países teriam verba suficiente para enviar suas delegações a duas grandes exposições em um mesmo ano; a segunda foi assumida pela direção da Bienal como "problemas de transição". Com a saída de Jorge Eduardo Stockler, a presidência é assumida por Maria

[193] Para João Candido, crise da Bienal é reflexo da atual situação econômica do país. Folha de São Paulo, São Paulo, 08 nov. 1991.
[194] GALVÃO, J. C. Introdução. Catálogo 21ª Bienal. P. 15

Rodrigues Alves[195], cuja história de vida era intimamente ligada à história da Bienal, tendo participado também de seu Conselho de Administração e de sua Diretoria. Entretanto, a longa história de Maria Rodrigues Alves junto à Bienal não garantiu sua permanência: foi demitida pelo Conselho Administrativo da Fundação Bienal em abril de 1993 devido a denúncias de desvio de recursos e corrupção.

Em maio de 1993 é eleito um novo presidente, Edemar Cid Ferreira[196], e no final do ano a Fundação Bienal realiza uma reforma organizacional em sua gestão. A proposta de reestruturação foi elaborada pela empresa *Price Waterhouse* Auditores Independentes e visou um maior nível de produtividade administrativa, com consequente necessidade de profissionalização da gestão operacional da Fundação Bienal e reestruturação do organograma da instituição. Além da reestruturação administrativa, a *Price Waterhouse* também realizou uma auditoria financeira na instituição. Para Edemar Cid Ferreira, o conjunto de medidas tomadas para a reestruturação da Fundação Bienal iria "dar credencial internacional para conversarmos com grandes fundações e museus em clima de confiabilidade total"[197]. Ferreira sustentava que a Bienal não possuía mais dívidas, tendo em caixa cerca de 800 mil dólares, recursos obtidos com o aluguel do pavilhão para feiras e eventos e pelas doações de um grupo de 20 mantenedores, que contribuíam com 2 mil dólares mensais cada.

> Nosso objetivo é fazer com que a Fundação funcione como uma empresa. Mesmo sendo uma entidade cultural que não visa lucro, ela precisa operar dentro de um modelo empresarial, com hierarquia, cargos e funções bem definidos.[198]

A curadoria geral da edição de 1994 foi realizada por Nelson Aguilar, que "propôs um corte conceitual na organização da mostra, pensada a partir de um tema referente à ruptura, ou crise, com os suportes tradicionais como conceito fundamental para a compreensão da arte contemporânea"[199]. A 22ª Bienal propunha uma maior quebra com a "arte consular" e buscava impor suas escolhas através de um trabalho conjunto. Para tanto, foram contratados correspondentes internacionais para ajudar Aguilar na seleção das obras em cada um dos países. De acordo com o regulamento, a Bienal poderia realizar gestões junto aos curadores das

[195] Filha de Armando de Arruda Pereira, prefeito de São Paulo quando da inauguração do pavilhão da Bienal; esposa de Luiz Fernando Rodrigues Alves, que exerceu o cargo de presidente da Fundação Bienal entre 1977 e 1979; e ex-secretária de Ciccillo Matarazzo, por 30 anos.
[196] Economista, banqueiro e notório colecionador de obras de arte, foi o principal controlador do Banco Santos, cuja falência foi decretada em 20 de setembro de 2005.
[197] MORAES, A. A Bienal está com grandes projetos. O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 jul. 1993
[198] Fundação Bienal de São Paulo em busca de novos rumos. Suplemento da Revista Vogue nº 200. Ano 1- nº 1. São Paulo.
[199] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 190

delegações estrangeiras quanto ao envio específico de artistas, movimentos ou salas especiais que representariam o país em questão. As delegações estrangeiras deveriam nomear um curador, que seria o elemento de ligação e comunicação entre a Fundação Bienal e o Departamento Cultural do Ministério de Relações Exteriores do respectivo país. Quanto à participação brasileira, a escolha dos artistas coube exclusivamente ao curador, pois a Comissão Técnica de Arte estava extinta. O ponto forte da 22ª edição foram as instalações:

> A febre das instalações era já uma herança do fim dos anos 1980, tornando-se, ao longo da década de 1990, quase sinônimo de arte contemporânea, pelo princípio da "materialização de uma ideia" e não mais pelo domínio de uma técnica ou de um talento específico para pintura ou escultura. Após anos que a arte saiu das telas e conquistou a proximidade do público, coisas que as bienais anteriores demostraram, a linguagem nova (uma verdadeira "moda") das instalações, contraditoriamente, acabou por refazer o "não me toques" que a arte contemporânea tanto lutou para conseguir.[200]

No ano de 1994[201], foram promovidas duas megaexposições no Brasil, que reabriram uma antiga disputa: a 22ª Bienal, que contou com o número recorde de 70 países e custou cerca de 4,5 milhões de dólares, e a mostra "O Brasil dos Viajantes", realizada pelo MASP e que teria custado mais quatro milhões de dólares. Ambas as mostras tiveram a maior parte de seu orçamento financiado através das leis de incentivo fiscal. Edemar Cid Ferreira ratificava a ideia de que Bienal poderia ser usada como um eficiente espaço de divulgação institucional para a empresa patrocinadora: "O que vendemos é arte. E arte tem que ser palatável não só às empresas como à população. A Bienal tem que ser feita para o grande público. Os executivos que vamos contratar são bestas em arte, mas ótimos em administração"[202]. Além da divulgação espontânea garantida pela imprensa de todo país, o patrocinador recebia como contrapartida a inserção de sua marca nas seguintes peças: catálogo, convites, outdoor, anúncios em jornais e revistas, spots de rádio, brindes promocionais, e placas inseridas nas salas mais importantes da Bienal, com espaço de merchandising para inserção do nome da empresa cotista. Em outubro de 1992, a Fundação Bienal já havia pedido a rescisão do convênio existente com a Prefeitura de São Paulo, firmado em 1974, pelo qual a Prefeitura concedia uma verba mensal à Bienal. Segura de que não havia mais razões para manutenção desse convênio, fruto de uma época e de uma visão

---

[200] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 192

[201] Ainda em 1994, a Fundação Bienal realizou a mostra "Bienal, Brasil Século XX". Com curadoria de Nelson Aguilar, a exposição pretendia ser uma súmula artística da produção nas artes plásticas brasileiras no século XX. Foi dividida em seis segmentos: do início do século à Semana de Arte Moderna; o modernismo (1922-1930); os anos da arte social (1930-1945); as abstrações (1945-1960); a formação da contemporaneidade (1960-1980); e a atualidade.

[202] GIRON, L. A. Presidente da Bienal quer arte com lucro. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 de maio de 1993.

paternalista do Estado em relação à cultura, a Fundação Bienal pretendia cortar o cordão umbilical que ainda mantinha com a gestão pública.

O patrocínio da 22ª Bienal se efetivou por duas frentes: um projeto aprovado na Lei Rouanet[203] no valor de 5.575.000 UFIRs (aproximadamente seis bilhões de cruzeiros reais[204]) e um projeto enviado ao MEC, no valor de CR$ 5.579.669.268,00 para financiamento do projeto de monitoria da 22ª Bienal, que tinha como objetivos: contratação de 50 monitores; contratação de dez professores universitários pós-graduados; contratação de 50 conferencistas; contratação de três coordenadores; e treinamento de 1000 professores.

Em 1994, a inflação havia atingido a taxa de 2.708,6%, o maior índice da história. Com a eleição de Fernando Henrique Cardoso para presidência do Brasil é implantado o Plano Real e uma política de privatização das empresas estatais. Esta nova política neoliberal e globalizante do país vai ao encontro dos ideais vislumbradas pela Bienal nos anos 90. Através de um convênio assinado entre o Ministério das Relações Exteriores e a Fundação Bienal de São Paulo, a Fundação assume a responsabilidade pela organização das representações brasileiras nas outras mostras bienais internacionais. As estratégias de marketing adotadas pela Fundação Bienal para alcançar cada vez mais destaque eram aparentes e seguiam equidistantes aos ideais neoliberais implantados na política e na economia do país.

A 23ª Bienal, com curadoria geral novamente de Nelson Aguilar, curadoria-adjunta de Agnaldo Farias e sob a presidência de Edemar Cid Ferreira, custou cerca de 12 milhões de reais[205], verba captada: através da Lei Rouanet e da Lei Mendonça; cerca de dois milhões reais em recursos próprios; algumas doações recebidas através da legislação do Imposto de Renda; e verba proveniente dos países participantes. A campanha para captação de recursos foi realizada por três agências publicitárias: McCann, DM9 e W/Brasil. A Bienal de 1996 bateu três recordes: mostra mais cara do mundo; edição com maior número de países participantes (87 países); e edição que mais recebeu público (cerca de 400 mil pessoas). O valor estrondoso e o recorde de público estavam diretamente atrelados à presença de obras de Picasso, Munch, Basquiat, Paul Klee, Goya, Louise Bourgeois e Andy Warhol. Comemorando o alcance desta Bienal, Edemar Cid Ferreira escreveu no Catálogo:

---

[203] PRONAC nº 94SPO193771.

[204] O cruzeiro real (CR$) foi o padrão monetário no Brasil entre 1 de agosto de 1993 a 30 de junho de 1994. As altas taxas de inflação levaram o governo Itamar Franco a editar a medida provisória que criou o cruzeiro real, equivalente a mil cruzeiros.

[205] O Brasil adotou o real em 1º de julho de 1994. Foi implantado no mandato do presidente Itamar Franco, sob o comando do então ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, depois eleito presidente da República.

> Se a Bienal vicejou com tamanha exuberância em São Paulo, deve-se sobretudo ao aspecto cosmopolita e receptivo de nossa metrópole. A vocação industrial da cidade trouxe para si todos os elementos da modernização, desde o maquinário até reivindicações sociais. Sucessivas ondas de imigração espantaram o fantasma agrário e provinciano com sua organização oligárquica. (...) A tolerância é o maior tesouro da população e a chave para entender o sucesso da Bienal. Inúmeros países com maior desenvolvimento econômico nas décadas de 50 e 60 fizeram aposta semelhante sem resultado.[206]

O curador propôs como tema da mostra "A Desmaterialização da Arte", conceito retirado do livro *"Six years: the desmaterialization of the Art"*, de Lucy Lippard. "Mas, talvez indo no sentido contrário ao livro de Lippard, escrito no calor das agitações questionadoras e anti-sistêmicas vindas dos movimentos inspirados em Maio de 68, o curador afirmava um tom conciliador com o grande mercado (que afinal, mais do que nunca, bancava a Bienal)"[207]. Em paralelo ao projeto de divulgação da mostra, o setor Educativo contou com a publicação do livro "De dois em dois, um passeio pelas Bienais", de Renata Sant´Anna, Maria do Carmo Escorel e Edgard Bittencourt e com a realização de diversos seminários para debate das manifestações artísticas contemporâneas. O investimento no Educativo e na divulgação da mostra eram contraditórios aos preços dos ingressos, que aos finais de semana atingiam o valor de R$ 30,00.

A 23ª Bienal reassumia a divisão por analogia de linguagem, mas ainda contava com a parceria junto aos Ministérios de Relações Exteriores de cada país para envio de suas delegações. A 23ª Bienal recebeu cerca de 400 mil visitantes, dos quais aproximadamente 62% visitaram pela primeira vez uma mostra bienal. A maior parte dos visitantes (86%) era das classes A e B, entre 16 e 20 anos. Durante a 23ª Bienal foi realizada a mostra Universalis, formada por artistas convidados de sete blocos: Brasil, América Latina, Estados Unidos e Canadá, Europa Ocidental, Europa Oriental, Ásia, África e Oceania. Cada bloco contou com um curador, que recebeu cerca de R$ 9.350,00 por seu trabalho. Buscando bloquear de vez a chamada "arte consular", foi estabelecido que cada país poderia indicar um único artista, de maneira que cada país teve de potencializar a qualidade do que seria apresentado, para garantir assim uma boa representação.

De acordo com dados oficiais divulgados pela Fundação Bienal, a edição de 1996 teria gerado um lucro de um milhão de reais. Sobre o *status* de empresa que a instituição havia

---

[206] FERREIRA, E. C. O particular e o universal na 23ª Bienal Internacional de São Paulo. In: Catálogo 23ª Bienal.
[207] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 197

atingido, Edemar Cid Ferreira, afirmava: "O que nós fizemos – e esse é o grande diferencial da nossa gestão – foi torná-la uma empresa cultural. Ela tem receitas e despesas, tem seu fluxo de caixa e seu corpo de funcionários"[208]. Edemar completa: "Trato o cultural de maneira vulgar. As estrelas desta Bienal não são Picasso ou Andy Warhol, e sim a Coca-Cola e o Banco Francês e Brasileiro, que bancam a exposição"[209]. O então Ministro da Cultura, Francisco Weffort, afirmava que "a visão do Estado como mecenas da cultura tem de se combinar com a visão que estimula os produtores culturais a se confrontarem com o mercado"[210].

Nesse ano, o prefeito Paulo Maluf sanciona a lei nº 11.985[211], na qual a Prefeitura concedia à Fundação Bienal o uso do Pavilhão Ciccillo Matarazzo pelo prazo de 90 anos.

A 24ª Bienal, com curadoria geral de Paulo Herkenhoff e curadoria-adjunta de Adriano Pedrosa, teve como tema a Antropofagia e foi dividida em quatro segmentos: Núcleo Histórico,

---

[208] TREFAUT, M. P. A Globalização da arte. In: Revista Vogue. Outubro/1996. São Paulo. P. 18 a 20.
[209] PIMENTA, A. As artes de um banqueiro. Revista Veja, São Paulo, 02 de outubro de 1996.
[210] DÁVILA, S. Weffort entra em final de gestão de olho no mercado. Folha de São Paulo, São Paulo, 22 de agosto de 1997.
[211] Lei nº 11.985 - De 16 de janeiro de 1996
Dispõe sobre concessão de direito real de uso do Pavilhão "Ciccillo Matarazzo" à Fundação Bienal de São Paulo.
Paulo Maluf, Prefeito do Município de São Paulo, usando das atribuições que lhe são conferidas por lei.
Faz saber que a Câmara Municipal, em sessão de 19 de dezembro de 1995, decretou e eu promulgo a seguinte lei:
Art. 1º - Fica o Executivo autorizado a conceder à Fundação Bienal de São Paulo, independentemente de concorrência pública, e pelo prazo de 90 (noventa) anos, o uso do Pavilhão "Ciccillo Matarazzo" (Pavilhão das Indústrias), de propriedade municipal, situado no Parque Ibirapuera.
Art. 2º - O imóvel concedido será utilizado para o fim específico, pela Fundação concessionária, da consecução dos objetivos constantes de seus Estatutos.
Parágrafo único - A Prefeitura poderá colaborar na manutenção do prédio, sem responder, entretanto, por sua segurança.
Art. 3º - A concessionária obrigar-se-á, além de promover a Exposição Bienal de Artes Plásticas, a:
a) promover e realizar, periodicamente, exposições e feiras de caráter temporário;
b) mencionar, de forma adequada, a colaboração do Município com a Fundação Bienal de São Paulo;
c) a não realizar qualquer benfeitoria na área concedida, sem prévia aprovação do projeto pelas unidades competentes da Prefeitura;
d) a zelar pela área objeto desta concessão, mantendo as respectivas características e estado de conservação, não permitindo que terceiros venham dela se apossar, bem como a dar conhecimento imediato à Prefeitura de qualquer turbação de posse.
Art. 4º - A extinção ou dissolução da entidade concessionária, a alteração do destino do imóvel, a inobservância das condições estabelecidas na presente lei ou das cláusulas que constarem do instrumento de concessão, implicarão na imediata perda de uso e gozo do imóvel, ficando rescindida, de pleno direito, a concessão de uso.
Art. 5º - No caso previsto no artigo anterior, e bem assim findo o prazo estabelecido no art. 1º, será o imóvel restituído ao Município, incorporando-se ao seu patrimônio todas as benfeitorias nele construídas, ainda que necessárias, independentemente de qualquer pagamento ou indenização, seja a que título for.
Art. 6º - Qualquer atividade a ser desenvolvida pela concessionária que não esteja cumprindo finalidades estritamente culturais, dependerá de autorização prévia da Prefeitura.
Art. 7º - Fica a Prefeitura com o direito de, a qualquer tempo, fiscalizar o exato cumprimento das obrigações estatuídas nesta lei e no instrumento de concessão.
Art. 8º - O Executivo poderá, no instrumento de concessão, estabelecer condições complementares, visando a perfeita consecução das finalidades colimadas pela presente lei.
Art. 9º - Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Arte Contemporânea Brasileira, Representações Nacionais e Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros (a repetição da palavra indicava o número de regiões do mundo apresentadas). Esta edição reeditou propostas da edição anterior, e buscou a integração entre os diversos suportes: arquitetura, design, museografia, publicações, educativo, guia digital, propaganda etc. O tema da Antropofagia na mostra foi amplamente discutido pela crítica de arte da época. O jornalista Marcelo Coelho escreveu: "o pobre Oswald tinha o componente agressivo de seu manifesto reduzido à ideia de 'submissão consumista às potências estrangeiras'"[212].

Sob a presidência de Júlio Landmann[213], a mostra de 1998 custou cerca de 14 milhões de reais, sendo três milhões advindos de recursos próprios da Fundação Bienal, dois milhões referentes à verba do Governo do Estado e da Prefeitura de São Paulo, três milhões através de convênio com o MinC e seis milhões captados junto à iniciativa privada através da Lei Rouanet. A Fundação Bienal ainda patinava em algumas arbitrariedades junto à Lei Rouanet: no Arquivo da Fundação é possível localizar alguns documentos com cobranças do MinC quanto a gastos indevidos ou o descumprimento de planos de trabalho propostos. Além das pendências junto ao MinC, a Bienal ainda esbarrava em processos de gestão domésticos como o caso da Bienal da Criança, projeto apresentado em 1995 pela Fundação Bienal ao Fundo Nacional do Desenvolvimento da Educação (FNDE). O plano de trabalho realizado pela Fundação não foi condizente com o aprovado pelo FNDE no início do projeto, o que gerou um reclame de cerca de 70 mil reais por parte do Ministério da Educação. A dívida foi quitada em 1998.

Os destaques da 24ª Bienal foram as obras de Van Gogh, Magritte, Oiticica, Francis Bacon e Tarsila do Amaral, e novamente a mostra contou com uma grande quantidade de visitantes, cerca de 500 mil pessoas. A exposição "assentou-se no tripé: exposição, edição e educação. A Bienal passou a ser vista como um equipamento educacional"[214]. O sucesso de público era visto pelo presidente da Fundação como uma consequência da profícua parceria entre o Estado, a mídia e a iniciativa privada que patrocinava a mostra. A Fundação Bienal ampliava seu investimento em ferramentas de divulgação e interação: dando continuidade ao processo já iniciado na edição anterior, foram inseridas inovações no site da mostra, além da

[212] COELHO, M. Antropofagia é hoje sinônimo de importação. Folha de São Paulo, São Paulo, 14 out. 1998. In: ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 208

[213] Químico formado pela USP, com mestrado em Administração de Empresas pela Columbia University, filho de Oscar Landmann, que foi o 1º presidente da Bienal, substituindo Ciccillo. Júlio Landmann foi sócio-diretor da Wallerstein Industrial e Comercial.

[214] FARIAS, A. (Org.) Bienal 50 anos: 1951-2001 São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. P. 322

produção de um guia digital em parceria com o jornal Estado de S. Paulo. A campanha publicitária contou com uma diversificação de mídias e custou de R$ 663.271,42.

A Sala Especial de Magritte contou com o patrocínio do Banco Santos, instituição dirigida pelo ex-presidente da Fundação Bienal, Edemar Cid Ferreira. Em matéria da Revista Marketing Cultural de junho de 1998, Edemar fala sobre as ações culturais apoiadas pelo Banco no período: "um banco tem uma relação íntima com as pessoas. Eu sei qual é o seu saldo bancário, sei da sua vida. Por isso, a nossa imagem é fundamental"[215]. A declaração do banqueiro parece deixar clara a lógica de mercado na qual a Bienal estava inserida, como ferramenta para operacionalizar a construção de um caráter positivo atrelado à marca da empresa, ou seja, atrelada à prática publicitária voltada ao marketing cultural.

O caso específico de Edemar Cid Ferreira merece destaque: o empresário começou a estabelecer seu patrimônio por volta dos anos 1970, quando montou uma corretora. Nesse período, Cid Ferreira passa a construir uma ampla rede de relacionamentos políticos, com figuras como José Sarney e Paulo César (PC) Farias. Com medo de que a associação com tais políticos, principalmente PC Farias, pudesse manchar sua imagem, Edemar contratou uma equipe de profissionais para realizar um polimento de sua imagem pública. Nesse contexto, se aproximou da vida cultural brasileira, tornando-se presidente da Fundação Bienal em 1993 e promovendo, nos anos seguintes, uma série de outros eventos artísticos grandiosos, como a Mostra dos 500 anos do Descobrimento, a retrospectiva de obras de Picasso e a exposição que reuniu os Guerreiros de Xian. A associação de Cid Ferreira à Fundação Bienal é sintomática de duas questões: uma primeira referente ao marketing cultural; a segunda está relacionada ao fato de a Fundação Bienal servir de ferramenta para a construção de uma imagem pessoal de Cid Ferreira, ou seja, a instituição foi utilizada como trampolim para um objetivo pessoal, o de se posicionar publicamente como empresário benemérito que se alia a e promove as artes, fomentando o avanço cultural do país. Nesse sentido, a Bienal, que nunca foi estranha às questões políticas do país, como visto ao longo de sua história, firma mais uma aliança, agora com a sustentação de um projeto pessoal do empresariado.

Em contraponto à formação da aliança com a iniciativa privada, a Bienal ainda matinha uma relação incerta com o Estado. Em 1998, o sistema estatal Telebrás foi privatizado. Antes disso, havia a promessa de que o sistema concederia um milhão de reais em patrocínio à Bienal. Entretanto, com a privatização, nenhum dos grupos nacionais ou estrangeiros que adquiriram o

[215] Imagem da Marca. Revista Marketing Cultural, No. 12, Rio de Janeiro, Junho/1998

sistema se responsabilizou pelo compromisso. Dessa maneira, o MinC teve que arcar com o acordo firmado pela ex-estatal.

Em depoimento presente no livro Bienal 50 Anos, de Agnaldo Farias, Júlio Landmann fala sobre a importância da Lei Rouanet para a Fundação Bienal:

> A Lei Rouanet permitiu o crescimento das instituições culturais brasileiras como um todo. Nossos museus, exposições, livros, catálogos e a Bienal de São Paulo melhoraram muitíssimo na última década. A publicidade e as técnicas de marketing têm sido fatores para divulgação do evento e captação de recursos. A crítica brasileira atingiu um alto grau de reflexão. Nossa arte dialoga com o melhor do mundo. Nossos empresários têm uma nova consciência de responsabilidades sociais e culturais. É uma ilusão pensar que a Bienal de São Paulo sustentará sua importância por seu tamanho, alto orçamento, número de visitantes, campanhas de imprensa etc. Sua pertinência política está em entende-la como espaço de reflexão crítica e acesso à cultura como direito da cidadania.[216]

A operacionalização da exposição também estava entre as preocupações da Fundação Bienal: a empresa Ductor Implantação de Projetos S.A. foi contratada para o gerenciamento operacional da mostra, isto é, para gerir questões de visitação, venda de ingressos (que poderiam ser adquiridos também por telefone e pelo site), demanda de visitantes, processos estruturais do pavilhão, e segurança patrimonial. O alto valor do ingresso cobrado na Bienal anterior não se repetiu nesta edição, que cobrou R$ 16,00 aos finais de semana.

Nos anos 1990 já existiam cerca de 50 bienais ao redor do mundo, sendo as principais as de Veneza, Havana, Lyon, Sydney, Whitney, Istambul, Santa Fé e São Paulo. A mostra paulistana e a mostra veneziana eram praticamente as únicas que ainda mantinham em seu projeto expositivo o caráter de representações nacionais, ou seja, que ainda abriam espaço para a "arte consular" que tanto assombrava as curadorias. A Bienal de São Paulo, desde o advento dos curadores, buscava soluções para lidar com o fator impositivo intrínseco à presença das delegações. Como visto, experiências como a Grande Tela de Sheila Leirner, e a Universalis de Nelson Aguilar quebravam de certa forma com o vício da "arte consular". Na 24ª Bienal, Herkenhoff "esforçou-se para de alguma maneira participar das orientações e decisões conceituais e curatoriais das várias participações, e não apenas receber passivamente o que fosse enviado. Espacialmente, trabalhou-se com a ideia de "presença" da obra numa exposição coletiva (e não um conjunto desarticulado de exposições individuais)"[217].

---

[216] FARIAS, A. (Org.) Bienal 50 anos: 1951-2001 São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001. P. 324
[217] Relatório de Gestão 1997-1999. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

No final dos anos 90 e início do século XXI, a Fundação Bienal passou novamente por uma crise institucional. No ano de 1999 é eleito um novo presidente, Carlos Bratke[218], que logo no início de sua gestão foi acusado de inabilidade para o cargo. Após longo debate com a Diretoria, o diretor-executivo Marcos Weinstock e o diretor-superintendente Carlos Wendel de Magalhães apresentaram seus pedidos de demissão. Paralelamente às questões administrativas, a 25ª Bienal foi, em um primeiro momento, adiada para o ano 2001. O adiamento teria sido motivado pela impossibilidade de se levantar patrocínio para a Mostra do Redescobrimento[219] e para a 25ª Bienal no mesmo ano. A Mostra do Redescobrimento, além de competir na captação de verbas com a Fundação Bienal, também competia na disputa pelas obras de arte e no uso do espaço, pois seria realizada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, impossibilitando a realização da Bienal no ano 2000. Em um segundo momento, a 25ª Bienal foi adiada novamente, desta vez para o ano 2002, sob a alegação de que havia uma urgente necessidade de reforma do Pavilhão e sob a alegação de que seria mais interessante realizar no ano de 2001 uma mostra comemorativa dos 50 anos da Bienal[220].

Os diversos adiamentos da mostra levaram Ivo Mesquita, que havia sido contratado para ser o curador da 25ª Bienal, a declarar publicamente seu descontentamento. Tais queixas não agradaram o então presidente Carlos Bratke, que ordenou sua demissão. O debate sobre a demissão de Mesquita ganhou projeção internacional, fato que levou a Diretoria da Fundação a voltar atrás e recontratá-lo poucos dias depois. Os conflitos com o presidente em exercício se estenderam ao Conselho de Administração. Devido a desconfianças quanto à prestação de contas da 4ª Bienal de Arquitetura, que havia ocorrido em 1999, Bratke ameaçou apresentar seu pedido de demissão. Prontamente, a então presidente do MAM – e também banqueira – Milú Villela, se candidata para assumir a presidência da Fundação Bienal. A prontidão de Milú Villela reavivou o antigo conflito entre o MAM e a Fundação Bienal, e o debate ganhou visibilidade ampla na mídia. Bratke chegou a afirmar categoricamente que Vilela não podia se

[218] Arquiteto brasileiro, formado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Mackenzie. Foi presidente do Instituto de Arquitetos do Brasil e Diretor do Museu da Casa Brasileira, além de Conselheiro da Fundação Bienal.

[219] Exposição organizada pela Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, comandada pelo ex-presidente da Fundação Bienal, Edemar Cid Ferreira, e que contou com o público recorde de 1,8 milhão de pessoas. A Associação foi depois transformada na instituição Brasil Connects, responsável pela itinerância da Mostra do Redescobrimento e por promover outras megaexposições.

[220] A mostra "Bienal: os primeiros 50 anos" teve dois núcleos: um dedicado a Ciccillo Matarazzo e outro discutindo a cidade e a vida urbana. Foi organizada por quatro curadores: Maria Alice Milliet e Daniela Bousso (artes plásticas), Marili Brandão (design) e Pedro Cury (arquitetura) e buscou unir as três áreas para discutir o caos das cidades.

candidatar a um cargo que ainda não estava vago. "As querelas estavam marcadas por ares do tempo, mas era impossível não lembrar que, em alguma medida, elas também traziam à tona feridas não cicatrizadas desde a separação litigiosa entre o MAM e a Bienal"[221].

Internamente, a tensão entre o presidente da Fundação Bienal e o presidente do Conselho de Administração, Luiz Seraphico, aumentou após a apresentação de uma das atas das reuniões realizadas nos últimos meses, que teria sido transcrita tendenciosamente favorável aos pareceres de Bratke. Esse foi o estopim da crise que acabou gerando o pedido de demissão em massa de membros do Conselho (entre eles Seraphico e Milú Villela), do curador Ivo Mesquita e do vice-presidente Jens Olesen (que depois recuou em sua decisão). Para Seraphico, a Bienal havia se tornado "um jogo de prestígios pessoais e reuniões em torno de caviar"[222].

> O ciclo das crises e das fraturas estava reaberto, como de resto em toda a vida social brasileira, desde as "reestruturações" neoliberais dos anos FHC. A confusão e a apropriação do público pelo privado, a disputa por verbas, a mercantilização dos espaços (inclusive os expositivos), a espetacularização da vida, era uma realidade que só não via quem não quisesse (sobretudo por participar desses novos "acordos"). As cisões eram políticas, culturais e econômicas e atingiam em cheio o projeto que iria comemorar seus primeiros 50 anos.[223]

Finalmente, em 2002 é realizada a 25ª Bienal, reunindo 190 artistas de 70 países. Com o tema Iconografias Metropolitanas, a mostra foi dividia em seis núcleos: 11 Metrópoles, Cidade Utópica, Representações Nacionais, Núcleo Brasileiro, Salas Especiais e Net Art. No início dos anos 2000, a Bienal inaugura uma nova proposta: a presença de curadores estrangeiros. A curadoria geral da 25ª Bienal ficou a cargo do alemão Alfons Hug, que inaugurou a mostra com as polêmicas declarações: "[A Bienal] não pode ser vendida como espetáculo, jogo de futebol ou carnaval... Isso aqui não é arte popular. Exige sempre um pouco de reflexão e sensibilidade"[224] e "Arte é para contemplar"[225]. A crítica da época viu com maus olhos as declarações do curador, alegando que o mesmo não possuía conhecimento suficiente sobre a arte latino-americana ao realizar afirmações contraditórias à história da formação da arte no Brasil.

---

[221] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 220

[222] FIORAVANTE, C. Seraphico também cogite ficar na Bienal. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 jul. 2000.

[223] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004. P. 223.

[224] SUBIRATS, E. Uma Bienal no país do futebol e do carnaval. O Estado de São Paulo, São Paulo, 11 abr. 2002. In: Catálogo 30 x Bienal. P. 185.

[225] SUBIRATS, E. Uma Bienal no país do futebol e do carnaval. O Estado de São Paulo, São Paulo, 11 abr. 2002. In: Catálogo 30 x Bienal. P. 185.

> Existe ainda uma última razão que deslegitima este curador. Esta arte popular, à qual ele proíbe a entrada na Bienal, é a mesma que gerou a arte moderna em suas expressões linguisticamente mais sutis e espiritualmente mais intensas. No Brasil, com certeza. A modernidade brasileira começa com Macunaíma, a mais radical das reivindicações das culturas populares do Brasil.[226]

A Diretoria justificava a escolha de Alfons Hug como uma busca por imparcialidade. Após os escândalos envolvendo a contratação/demissão/readmissão/desligamento de Ivo Mesquita, a Fundação Bienal parecia buscar um olhar e um posicionamento ausente de partidos e voltado para as questões globais. Pretendiam, com a escolha de Hug, fortalecer a instituição no circuito internacional. A representação brasileira na mostra teve curadoria de Agnaldo Farias, que seguindo a linha proposta pela curadoria geral privilegiou a arte contemporânea em detrimento de peças representativas do passado. A escolha de obras mais contemporâneas do que a constituição de um núcleo histórico, como sempre houve na Bienal, também era justificada pela contenção de gastos, já que a realização de salas voltadas para artistas consagrados demandaria um aporte maior para o custeamento de seguros e cuidados especiais. O contexto mundial também influenciava: após o 11 de setembro, o valor das apólices de seguro – principalmente de obras estadunidenses – apresentou um aumento de mais de 30%.

O ataque terrorista aos Estados Unidos também alimentou, em solo brasileiro, o receio de potenciais patrocinadores da mostra, que evitaram se comprometer com a Fundação Bienal, temerosos com a instabilidade do mercado econômico mundial após o atentado. A 25ª Bienal custou cerca de 18 milhões de reais, e aproximadamente um terço dessa verba veio diretamente de contribuições da Prefeitura de São Paulo (1,9 milhão), do governo do Estado de São Paulo (1 milhão) e do MinC (3 milhões). O restante foi captado através das Leis de incentivo (Rouanet e Mendonça) e financiado por receitas próprias. O plano de cotas da 25ª Bienal foi assim distribuído: Cota Master (R$ 500.000,00), Cota Platina (R$ 350.000,00), Cota Ouro (250.000,00) e Cota Prata (150.000,00). As incertezas sobre os repasses de verba pelas instâncias públicas e a dificuldade na busca por patrocínio fizeram a Bienal reviver uma prática esquecida desde os tempos de Ciccillo Matarazzo: o então presidente, Carlos Bratke, utilizou recursos próprios para viabilizar algumas ações para o início dos preparativos da exposição.

A 25ª Bienal contou com um público de cerca de 668 mil visitantes – batendo o recorde de exposição mais visitada no mundo no ano de 2002 – o que derrubou o mito de que o público era atraído somente pelo núcleo histórico. Grande parte da visitação foi realizada por

[226] SUBIRATS, E. Uma Bienal no país do futebol e do carnaval. O Estado de São Paulo, São Paulo, 11 abr. 2002. In: Catálogo 30 x Bienal. P. 186.

estudantes, através de uma parceria com a Secretaria de Estado da Educação. A ausência do núcleo histórico no início dos anos 2000 não era mais vista como uma quebra do funcionalismo da Bienal: a mostra havia desempenhado o papel de vitrine para a produção artística mundial e agora aos poucos se distanciava deste funcionalismo que tanto lhe era cobrado em suas primeiras décadas. O desenvolvimento dos museus no Brasil e a possibilidade de realização de grandes exposições históricas nesses outros espaços (motivados principalmente pelo advento das leis de incentivo) tirava da Bienal o ineditismo que colaborava para justificar sua manutenção. Assim, a Bienal podia se voltar para uma arte contemporânea, para a divulgação de novos artistas e para a discussão dos novos formatos de arte. Cabe ressaltar que a liberdade de temáticas e linguagem não tirava da Bienal a tradição da presença de um setor Educativo. Nesse momento, o que se diversificava eram as ferramentas que poderiam ser operadas por esse setor em termos de mediação.

Na 26ª Bienal a presidência da Fundação era exercida por Manuel Pires da Costa[227]. A mostra continuou com curadoria de Alfons Hug, que trouxe a pintura novamente ao centro da discussão, com destaque para a Sala Especial dedicada a Beatriz Milhazes. A edição de 2004 inaugurou o acesso gratuito à mostra – prática que permanece até hoje – em uma ação que ia ao encontro do tema da mostra, Território Livre, com o qual propunha-se a discussão sobre a democratização da arte. Em termos de gestão, o acesso gratuito também correspondia a uma importante contrapartida da Fundação Bienal para com a Lei Rouanet. Manuel Pires da Costa afirmou: "A gratuidade é parte de um projeto maior de inclusão social por meio da arte e da cultura"[228]. Concomitantemente ao processo de democratização da mostra através do ingresso gratuito, a Fundação Bienal ampliou o investimento no setor Educativo, disponibilizando textos explicativos e audioguias.

Alfons Hug manteve a escolha por obras mais contemporâneas e ausência do núcleo histórico. Além disso, potencializou nas representações nacionais a presença de países externos aos eixos europeu e americano, explorando o diálogo com países emergentes. O espaço expositivo foi dividido por suporte: instalações, pinturas, videoinstalações. A preponderância de pinturas, fotografias e instalações com forte valor no mercado levou a crítica a considerar o projeto de Alfons Hug conservador, acusando-o de levar a Bienal a se perder no desenvolvimento da arte contemporânea que vinha acompanhando.

[227] Ex-presidente da Bovespa e da BM&F (Bolsa de Mercadorias & Futuros) e ex-diretor do MASP-Centro.
[228] BITTENCOURT, E. Integração da Babel. Gazeta Mercantil, Rio de Janeiro, 24 set. 2004. In: Catálogo 30 x Bienal.

A 26ª Bienal teve um custo total de R$ 14.200.00,00, e o financiamento não se deu principalmente pela renúncia fiscal, mas sim pelas parcerias com as instâncias públicas. O Governo Federal se manteve alinhado aos interesses de inclusão social e democratização da arte e apoiou a mostra financeira e institucionalmente. Foi aprovada uma "emenda parlamentar"[229] ao orçamento da união em 2004, disponibilizando cerca de 12,5 milhões de reais para a realização da 26ª Bienal, fato que demonstra um retrocesso da mostra em relação à dependência do Estado. O presidente da Fundação Bienal justificou assim o ocorrido: "é importante que ela (a Bienal) não precise disputar no mercado os recursos limitados que as empresas destinam ao patrocínio cultural"[230]. Na instância municipal, a parceria foi com a Secretaria de Educação, viabilizando a visita de alunos da rede municipal de ensino. A 26ª Bienal também foi envolvida dentro do contexto de comemoração dos 450 anos da cidade de São Paulo.

Em relação às leis de incentivo, a captação de recursos durante a 26ª Bienal foi reorganizada: ao invés de buscar vários patrocinadores que contribuíssem com pequenas quantias, o patrocínio principal esteve concentrado em poucas empresas: Banco do Brasil, BM&F, Bovespa, Brasil Connects, Giroflex, Rede Globo, Nestlé, Petrobras, Ripasa, Votorantim e Blindex. Entre as formas de patrocínio, a Fundação Bienal oferecia o "batismo" de salas por um determinado período com o nome do patrocinador. Essa nova proposta vai criar uma lógica de marketing cultural problemática dentro da mostra, pois se antes as salas especiais eram nomeadas em função de importantes artistas, a partir de então sugere-se que a marca do patrocinador carrega uma relevância maior do que aquilo que está sendo exposto. A Fundação abria espaço para que os patrocinadores atraíssem clientes e visitantes internacionais, transformando-se em um potencial local para transações econômicas. O Jornal Valor Econômico noticiou: "a organização do evento está em conversações com as dez maiores empresas nacionais com perfil exportador para que elas sejam patrocinadoras da mostra e aproveitem a aura de "mecenas" para vender seus produtos a compradores estrangeiros"[231].

> A nova tendência das artes plásticas não segue uma inclinação estética, como foi a pop art, o impressionismo, as vanguardas ou o Renascimento. O modelo atual é o econômico, no qual a força-motriz da produção artística é seu potencial de derrubar fronteiras – não só das artes, mas qualquer uma que possa comprometer o livre mercado.[232]

[229] Ferramenta usada por deputados federais para financiar projetos considerados de altíssima relevância em seus respectivos Estados.
[230] A graça da arte de graça. Revista Veja, São Paulo, 22 set. 2004
[231] BORGES, R. Arte tipo exportação. Valor Econômico, São Paulo, 11 jun. 2004.
[232] BORGES, R. Arte tipo exportação. Valor Econômico, São Paulo, 11 jun. 2004.

A partir de 2004, a Fundação Bienal institui também o programa de itinerância: um calendário de exposição de parte das obras constantes da Bienal em cidades que tenham algum apelo artístico e cultural. Receberam obras da Bienal: Santiago (Chile); Buenos Aires (Argentine); Salvador e Lima (Peru).

Para a escolha da curadoria da 27ª Bienal foi realizado um processo seletivo, com convite a curadores renomados. Cada um dos candidatos deveria apresentar um anteprojeto, que foi avaliado por uma comissão internacional composta por cinco especialistas – Aracy Amaral, Manuel Borja-Vilel, João Fernandes, Paulo Herkenhoff e Lynn Zelevansky. Os projetos deveriam apresentar a proposta conceitual, a descrição do plano de atividades, o cronograma de execução e a indicação de parcerias com curadores estrangeiros. O projeto vencedor foi de Lisette Lagnado[233], que apresentou a proposta de "Blocos sem Fronteiras".

Lagnado, imbuída do conceito de Roland Barthes[234], desenvolveu o projeto da 27ª edição com o tema "Como Viver Junto", potencializando o debate político dentro da mostra.

> É claro que há uma contradição fundamental entre arte política e mercado. O problema se acirrou no capitalismo tardio com as proporções assumidas pelo mercado de arte num mundo de desigualdades estarrecedoras. A rigor, a arte como forma de resistir e contrariar não poderia estar atrelada e submissa ao mercado. Seria hipocrisia, porém, dizer que os artistas expostos na Bienal, por mais políticos que se proclamem, estejam fora do mercado. Jogando a favor do vento, a curadoria da mostra (mas não só ela, já que a ideia está no ar) resolveu a contradição de um modo curioso: como não pode eliminar o mercado no qual a própria Bienal está inserida, optou por abolir o artista e a arte, sob o espírito das ONGs, substituindo o valor da individualidade autoral pela ação comunitária e o bem comum.[235]

Lisette Lagnado foi a primeira curadora a abolir de vez a chamada "arte consular", eliminando as representações nacionais. Como resultado, todos os artistas foram escolhidos diretamente pela curadoria da mostra. O rompimento com o modelo veneziano de exposição era há muito cobrado pela classe artística e crítica. Entretanto, ainda mantinha defensores como o professor Jorge Coli, que escreve no Jornal Folha de São Paulo: "com todos os seus defeitos e problemas, o velho sistema de representações nacionais tinha pelo menos um mérito: ele limitava a autoridade do curador"[236]. Por outro lado, o crítico e ex-curador adjunto, Agnaldo Farias, defendia: "O fim das representações nacionais me parece uma medida bastante saudável, se Bienal tiver condições [pelo aumento do custo] para tanto. Vai no sentido do que tem sido

[233] Além de Lissete Lagnado, também participaram do processo Anna Maria Belluzzo e Paulo Venâncio Filho.
[234] O título foi emprestado dos cursos de Roland Barthes no *Collège de France*, oferecidos entre 1976 e 1977.
[235] CARVALHO, B. Arte, terceiro setor. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 out. 2006. In: Catálogo 30 x Bienal
[236] COLI, J. A vanguarda do tédio. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 nov. 2006. In: Catálogo 30 x Bienal

feito internacionalmente e garante maior coerência à mostra"[237]. Em termos práticos, a escolha por artistas novos e a predominância de instalações e vídeos levaram a uma considerável baixa no valor do seguro, realizado pela empresa AGF, que custou cerca de 20% a menos que na edição anterior.

A 27ª Bienal também inaugura o programa de residência artística da Fundação Bienal, em parceria com a Fundação Armando Álvares Penteado: 10 artistas estrangeiros foram convidados a residir no Brasil para elaborar suas obras para a mostra. A abolição das representações nacionais gerou, por outro lado um direto abalo financeiro, pois o corte das delegações cortava também o financiamento da participação dos artistas por seus países. Assim, apostando em artistas de menor evidência, Lisette Lagnado e sua equipe curatorial propuseram uma Bienal com predominância de artistas de fora do eixo hegemônico e jovens talentos em ascensão. A 27ª Bienal também manteve a ausência das salas históricas, organizacionalmente motivada pela mesma contenção de gastos da edição anterior. Esteticamente, a mostra propunha uma anti-espetacularização. Sobre a nova proposta curatorial da mostra, Lisette Lagnado disse:

> A 27ª edição da Bienal de São Paulo não terá representações nacionais pois esse sistema fazia sentido na época das exposições universais ou então quando o Brasil não tinha autonomia para pensar uma mostra internacional sem olhar para a sua matriz, Veneza. Ora, nós temos a vantagem de uma arquitetura sem pavilhões, o que já é uma justificativa espacial de saída. (...) Na última Bienal de São Paulo, a proporção entre os artistas convidados por Alfons Hug e os de representações nacionais era quase equivalente. Quase. Mas ainda havia uma disparidade financeira que fazia com que o artista francês da representação nacional pudesse ter uma sala gigante e caríssima com sete projeções simultâneas e o francês convidado por Hug fosse tratado dentro de uma situação precária. O visitante percebe esta disparidade, e o leigo não compreende. Simplesmente se seduz pela beleza de uma sala bem montada (com cifrões) e julga mal aquele que tenta se erguer nessa mega-estrutura com suas próprias forças (...). Temos casos de países que dizem que mandarão menos dinheiro neste esquema. Eu respondo que aceito o dinheiro que vier, mas nossa equipe está preparada para acionar instituições internacionais e fundações que estão acostumadas a pagar artistas e curadores. Menos dinheiro também pode significar menos "show" e maior reflexão. O cenário mudou.[238]

Em 2006, o ex-presidente da Bienal, Edemar Cid Ferreira, preso por gestão fraudulenta do Banco Santos, foi reeleito conselheiro da Fundação Bienal. A influência do antigo presidente causou protesto por parte dos artistas, críticos e demais conselheiros. Cildo Meireles ameaçou retirar seu trabalho da 27ª Bienal e outros artistas manifestaram indignação diante da decisão

---

[237] LONGMAN, G. Críticos aprovam lista da 27ª Bienal e contestam conselho. Folha de São Paulo, São Paulo, 05 jul. 2006

[238] BEUTENMÜLLER, A. Lisette Lagnado & a Bienal de São Paulo. Revista da Cultura, No 47, São Paulo, Setembro/2005

do Conselho. Com o debate gerado, Cid Ferreira foi retirado do Conselho, mas não a tempo de Cildo Meireles voltar atrás em sua decisão. Dentro da Fundação ficava cada vez mais nítida a divisão entre administrativo e artístico. O presidente da Fundação, Pires da Costa, preferia abster-se diante dos debates artísticos, enquanto a curadora Lisette Lagnado também se negou a dar depoimento sobre a permanência de Cid Ferreira no Conselho Administrativo da Fundação. Cid Ferreira foi condenado a 21 anos de prisão por crime contra o sistema financeiro, lavagem de dinheiro, formação de quadrilha e crime organizado.

A profissionalização da Bienal parecia atingir o modelo do mercado cultural, com uma clara divisão de tarefas e funções. Entretanto, os deslizes ainda existiam: às vésperas da inauguração da mostra, o presidente Manuel Pires da Costa recuou em seu distanciamento das questões artísticas e recusou a presença do trabalho "Guaraná Power"[239] do coletivo dinamarquês Superflex, alegando que a proposta não se tratava de uma atividade artística, mas sim de comércio. Com isso, mais uma vez a Fundação Bienal teve que lidar com a intervenção da presidência em decisões curatoriais. Pires da Costa se defendeu afirmando que a decisão de recusar a obra partiu do Departamento Jurídico da Fundação, que informou que a obra não estava de acordo com as regras da legislação brasileira.

Paralelamente, a Bienal também movimentava um mercado da arte. Em 3 de outubro de 2006, o Jornal Folha de São Paulo noticiava a realização de uma série de exposições em galerias paulistanas, visando aproveitar a efervescência criada pela 27ª Bienal, que receberia a visita de curadores, críticos, diretores de museus, artistas e colecionadores. O galerista Eduardo Brandão da Galeria Vermelho afirmava que o retorno para o artista não era imediato, ou seja, a visibilidade da obra em grandes eventos como as bienais não impulsionava os preços imediatamente[240]. Entretanto, era inegável que a presença do artista em uma Bienal estava diretamente relacionada a um maior reconhecimento institucional e a uma ampla valorização do currículo de qualquer artista.

A 27ª Bienal tomou cerca de 10 milhões de reais para sua realização. O prestígio acumulado pela mostra ao longo de seus mais de 50 anos de história acabou garantindo a manutenção do apoio de instituições e governos internacionais. Continuamente inserida na lógica dos incentivos fiscais, parte da verba também foi captada através da Lei Rouanet e

[239] Propunha transformar uma das principais marcas de guaraná em produto primário, adaptando suas características para criar uma bebida própria com fazendeiros da cidade Maués, no Amazonas, com o objetivo de proporcionar ganhos diretos aos agricultores. A obra já havia sido apresentada na Bienal de Veneza, em 2003.
[240] CUNHA, Joana. Obras expostas na Bienal 2006 têm valor de seguro mais baixo. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro. 30 out.2006

através da recém-criada Lei de Incentivo à Cultura do Estado de São Paulo - PROAC (Anexo 4). Além disso, a Bienal continuou contando com o apoio da Prefeitura de São Paulo, do Governo do Estado e do Governo Federal (através de emenda parlamentar que destinou verba do Fundo Nacional de Cultura).

A Fundação Bienal, que ao longo de sua história se manteve discreta em relação a suas preferências políticas – ou pelo menos se tentou manter – em 2006 se envolveu com o andamento da política cultural brasileira encabeçando um abaixo-assinado de apoio à continuidade das linhas diretivas dadas nos últimos quatro anos pelo então Ministro da Cultura, Gilberto Gil. A Fundação organizou uma reunião no mezanino do Pavilhão Ciccillo Matarazzo para circular a proposta de carta aberta a ser publicada e captar assinaturas de artistas, produtores e representantes de instituições culturais.

Manuel Pires da Costa foi eleito presidente pela terceira vez no início de 2007, mas no mesmo ano é acusado de acumular lucro indevido através da Bienal. A empresa Santa Rita, da qual Pires da Costa era sócio, teria comprado duplicatas que a Bienal tinha a receber de clientes que alugaram espaço para eventos. A compra das duplicatas teria gerado lucro ao presidente, que também teria contratado a empresa de paisagismo de sua esposa para prestação de serviço à Bienal e a corretora de seguros de seu genro. As alegações contra Pires da Costa já haviam ocorrido anteriormente, quando a empresa TPT Comunicações, da qual ele era sócio, recebeu por edições da revista *Bien Art* e por serviços de assessoria de imprensa. O estatuto da Fundação proíbe a realização de negócios entre o presidente e a Fundação, e a denúncia, realizada por membros do Conselho, levou o caso à auditoria e ao adiamento da pose do presidente reeleito. É importante lembrar que a eleição dos presidentes da Fundação Bienal é realizada pelo Conselho Administrativo, do qual fazem parte o Ministro das Relações Exteriores, o Ministro da Cultura e os Secretários de Cultura do Estado e do Município. O escândalo se estendeu à prestação de contas da Fundação, que foi negada tanto pela sua Comissão Fiscal quanto pela Secretaria Municipal de Cultura e passou a ser investigada pelo Ministério Público.

Após investigação, o Ministério Público determinou que "nas ações promovidas pela diretoria-executiva não houve má-fé ou prejuízo de qualquer natureza à instituição". Assim, Manuel Pires da Costa permaneceu na presidência da Fundação Bienal por mais um mandato e foi responsável pela realização da 28ª Bienal, mostra bastante questionada.

28ª Bienal: morte anunciada?

A 28ª Bienal teve um início turbulento. Devido aos escândalos de desvio de dinheiro, a instituição estava bastante desacreditada aos olhos da opinião pública. Dessa forma, quando a Fundação Bienal convidou diversos curadores para apresentarem projetos, praticamente todos recusaram. O único a se candidatar foi Márcio Doctors, que desistiu ao tomar conhecimento de que era o único inscrito. Restou, portanto, apenas Ivo Mesquita, que a princípio faria um projeto conjunto com Doctors, mas acabou assumindo a curadoria geral sozinho. Mesquita teve como curadora adjunta Ana Paula Cohen e propunha um projeto experimental bastante arrojado, o que tornou a 28ª Bienal conhecida como a Bienal do Vazio. A mostra se organizou basicamente em torno de documentação de arquivo, ciclo de conferências[241] e publicações. O grande choque ficou reservado ao segundo andar do pavilhão, que foi deixado totalmente vazio. As críticas à falência da Bienal foram intensas. Ivo Mesquita definiu da seguinte forma sua proposta:

> O projeto proposto para a 28ª Bienal de São Paulo, diferentemente do que parece ter sido a compreensão geral da mídia, não tem como tema o vazio nem quer fazer dele objeto de um espetáculo curatorial arrogante, narcisista e frívolo. O que ele põe em questão, problematizando, não é a arte ou a produção artística diretamente, mas, sim, o sistema e a economia das bienais, que se nutrem delas, e toma a Bienal de São Paulo como caso para observação e análise.[242]

O material crítico encontrado apresenta uma linha bastante consensual sobre a perda artística e o sentimento de frustração que a 28ª Bienal teria representado ao país. São poucos os que enxergaram no projeto curatorial uma proposta de quebra no automatismo que a Bienal vinha seguindo desde sua primeira edição ou uma proposta que buscava problematizar o modelo bienal dentro do novo contexto do mercado da arte que se havia delineado. Para Ivo Mesquita, havia sim um vazio, mas não somente na Bienal de São Paulo: a problemática estava em todo o modelo, e aquele segundo andar vazio deveria representar "o gesto de suspensão da mostra e

---

[241] As conferências, ocorridas entre junho e dezembro de 2008, foram organizadas em 4 plataformas diferentes que discutiram as Bienais de Arte, a Bienal de São Paulo, o sistema de financiamento de mostras, e novas formas de criações artísticas:
a) "*Backstage*", três mesas moderadas por Jacopo Crivelli Visconti;
b) "Bienais, bienais, bienais", seis mesas organizadas por Ivo Mesquita, curador da 28ª Bienal (dois subtemas: "A Bienal vista de fora" e "Tipologias de Bienais");
c) "A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro: Memória e projeção", série de encontros organizados por Luisa Duarte;
d) "História como matéria flexível: práticas artísticas e novos sistemas de leitura", quatro mesas moderadas por Ana Paula Cohen, curadora adjunta da 28ª Bienal.

[242] MESQUITA, I. Sim. Temos que enfrentar o horror do vazio. Folha de São Paulo, São Paulo, 01 dez. 2007. In: Catálogo 30 x Bienal

a busca por novos conteúdos e configurações"[243], isto é, o vazio do segundo andar seria a materialização da urgência de uma pausa para reflexão. Ivo Mesquita pontou que a proposta era questionar o modelo de um evento criado em 1951: "Naquela época, não havia uma cena artística no Brasil, e a iniciativa ajudou a inaugurar e a desenvolver esse meio. Minha intenção ao falar em vazio era justamente lançar um gesto de impacto que caracterizasse a suspensão de uma mecânica que se repete desde 1951"[244]. Como visto, a função de oferecer um panorama da arte, tão cara à Bienal em seus primeiros anos, aos poucos perdia seu território, fato que foi fomentado também pelo advento das grandes feiras de arte, que pareciam cumprir de forma mais eficiente o papel de vitrine da produção artística contemporânea.

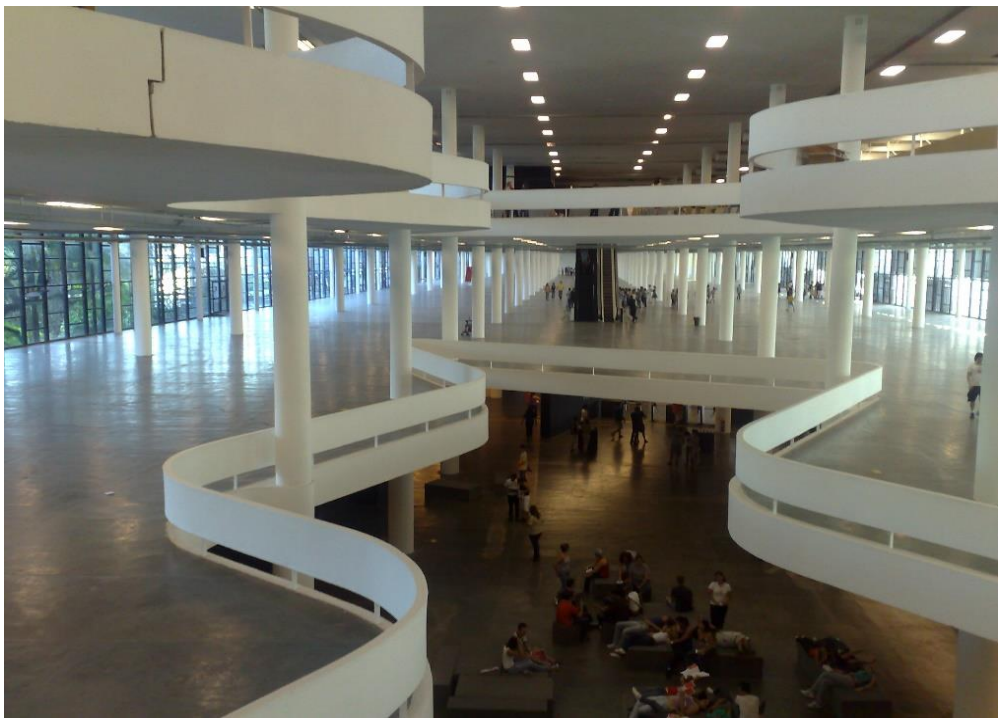


Figura 9 - Pavilhão Ciccillo Matarazzo durante 28ª Bienal.
Fonte: Site Fundação Bienal de São Paulo

A quase ausência de obras na exposição parecia não estar em consonância com o debate proposto. Afinal, como discutir arte sem a arte para se discutir? A intenção de se mostrar a estagnação da mostra, a crise e o esgotamento pareceu não funcionar aos olhos da crítica, que viram nessa 28ª Bienal um vazio não só espacial, mas também de ideias. Alguns jornais chegaram a noticiar que a ausência de obras teria sido motivada mais pela crise financeira e administrativa da instituição do que por uma visão curatorial com objetivos problematizantes.

[243] MESQUITA, I. Sim. Temos que enfrentar o horror do vazio. Folha de São Paulo, São Paulo, 01 dez. 2007. In: Catálogo 30 x Bienal
[244] Uma Bienal para você. Revista Bravo, São Paulo, Outubro/2008.

Os números da mostra não colaboram para uma análise mais positiva: a 28ª Bienal durou apenas 37 dias e recebeu cerca de 162 mil visitantes, uma queda brusca em relação às edições anteriores que chegaram a atingir a marca de 1 milhão de visitas. O fato é que o modelo bienal parecia estar em sua mais profunda crise – a última edição da Bienal de Veneza recebeu cerca de 365 mil visitantes.

O vazio do segundo andar acabou provocando a ação de um grupo de "pichadores" que invadiu a mostra no primeiro dia da exposição. Paulo Pasta concluía da seguinte forma a herança desta Bienal:

> Sobre o que pode resultar dessa Bienal, eu acho que pouco. Lembro-me da história do homem que tinha um burro que comia muito. Querendo ter menos despesas com a alimentação do animal, o homem foi diminuindo, aos poucos, a quantidade de comida dada ao bicho. Quanto este estava quase acostumado ao mínimo de comida, ele morreu.[245]

A crítica Aracy Amaral, escreveu:

> Se entre nós o problema foi falta de verba que caberia à presidência da Bienal providenciar, essa presidência está no lugar equivocado, pois essa é a sua competência. Se a escolha do curador foi tardia, a responsabilidade é da instituição e da curadoria que aceitou, assim como a proposta e suas limitações, pela simples necessidade de vê-la aprovada por falta de tempo para executar ou conceber outro projeto.[246]

Quanto às verbas, a 28ª Bienal recebeu R$ 1.608.795,88 da subvenção anual da Prefeitura de São Paulo; R$ 1.289.120,00 diretamente do MinC através do Fundo Nacional de Cultura; R$ 9.109.690,00 advindos da Lei nº 10923/90 (Lei Mendonça) e mais R$ 3.121.683,33 provenientes da Lei Rouanet. O seu custo total de execução foi de R$ 8.350.000,00.

A 28ª Bienal terminou com uma performance emblemática sobre o que teria significado esta edição da mostra: um grupo de artistas liderados por Antonio Peticov e Cíntia Oliveira levou para dentro do pavilhão dois caixões de papelão, simbolizando o enterro da curadoria e da presidência da Fundação Bienal. Juntamente com os caixões, uma faixa trazia os dizeres "Viva a liberdade de expressão, abaixo ao vazio intelectual".

---

[245] MOLINA, C. Chega hoje ao fim a Bienal do Vazio. Estado de S. Paulo, São Paulo, 06 dez. 2008. In: Catálogo 30 x Bienal

[246] AMARAL, A. Esta Bienal...reflete a arte contemporânea? O Estado de S. Paulo, São Paulo, 31 out. 2008.

Termina o reinado de Manuel Pires da Costa

Terminados os três períodos seguidos de gestão de Manuel Pires da Costa, a Diretoria Executiva da Fundação Bienal divulgou o relatório referente ao período de 2002 a 2009. No balanço de gestão, a Diretoria afirma que focou suas ações em três principais frentes: preservação do Pavilhão, manutenção do Arquivo Histórico Wanda Svevo[247] e definição dos melhores curadores. Entre os principais feitos declarados por essa gestão nos quase sete anos de mandato estão: a realização de 18 mostras nacionais e internacionais; a implementação da gratuidade da mostra (a partir da 26ª edição); e a adoção de um novo sistema para escolha do curador, através de um processo de seleção, que não concentrava mais a decisão na figura do presidente. Outra importante ação realizada pela gestão de Manuel Pires da Costa foi a participação da Fundação Bienal no Programa Brasil Arte Contemporânea.

Em termos financeiros, no relatório foram divulgadas as seguintes cifras de repasse (valores em reais):

	26ª Bienal	**27ª Bienal**	**28ª Bienal**	**Total**
Lei Rouanet	3.080.000	2.558.575	1.590.500	
Emenda Parlamentar (FNC)	16.042.946	5.800.814	1.234.720	
Programa de Ação Cultural (Estado de SP)	-------	-------	400.000	
Subvenção PMSP	2.018.261	2.437.213	2.639.036	
Instituições Internacionais	760.000	2.239.893	1.709.884	
Locação do Pavilhão				24.027.271
Custo total da mostra	14.200.000	10.000.000	8.350.000	
Número de Visitantes	917.218	535.000	161.000	

Tabela 4 - Repasses recebidos entre a 26a e 28a Bienal. Fonte: Relatório de Gestão 2002/2009

Receita por ano (em reais)	
Ano	**Valor**
2002	3.518.803,00
2003	9.492.691,42
2004	17.100.270,49

[247] O Arquivo Histórico Wanda Svevo recebeu mais de 900 milhões de reais para as atividades de conservação e recuperação do acervo. Além da verba já inserida no Plano de Trabalho anual da Fundação Bienal, o Arquivo também desenvolveu uma série de parcerias com outras instituições para viabilizar sua manutenção e conservação, entre elas a Petrobras e a FAPESP.

2005	6.645.552,33
2006	15.399.956,29
2007	6.883.703,04
2008	10.800.066,78
2009 (até maio)	2.559.657,79
Total	72.400.701,14

Tabela 5 - Receitas por ano. Fonte: Relatório de Gestão 2002/2009

Os dias mais recentes

Em 2009, Heitor Martins[248] é eleito o novo presidente da Fundação Bienal. Antes mesmo de assumir o cargo, o Ministério Público de São Paulo enviou à Fundação Bienal um ofício pedindo o esclarecimento de algumas irregularidades na nomeação. Entre elas estava o contrato com o evento SP Arte - Feira Internacional de Arte Contemporânea, dirigido por Fernanda Feitosa, esposa de Heitor Martins. A Fundação Bienal justificou que o contrato havia sido assinado antes mesmo da eleição de Martins, no início de 2009 e com validade até 2015, e se inseria dentro dos projetos do Programa Brasil Arte Contemporânea. Respondidas as questões, Heitor Martins assume a presidência da Fundação Bienal, promove uma reestruturação do quadro diretivo, com a adesão de vários membros do setor empresarial[249] e firma a promessa de recuperação financeira da Fundação – à época, a Bienal acumulava uma dívida de cerca de cinco milhões de reais. Dentro do plano de racionalização administrativa foi instituída uma nova política de horas-extras, implementada a terceirização do processamento da folha de pagamento e contabilidade da Fundação Bienal, e contratada a empresa terceirizada Gabinete Cultura para realizar a gestão da 29ª Bienal. Nesse período, dentro das propostas de criação de uma estrutura institucional interna permanente, deu-se início à implantação de um sistema integrado de gestão[250] e do CRM (*Client Relationship Management*), voltado para a gestão do relacionamento com o cliente. Também foi agregada à gestão a figura do Diretor Superintendente, responsável por toda a área administrativa e pelo fornecimento de suporte à Diretoria Executiva e ao Conselho de Administração.

[248] Colecionador de arte e consultor financeiro, sócio-diretor da empresa McKinsey & Company.
[249] Eduardo Vassimon, do sistema financeiro; Lucas Melo, especialista em controle contábil; Jorge Fergie, da McKinsey; Pedro Barbosa, gestor de ativos; Salo Kibrit, advogado; Luis Terepins, empresário da construção civil e presidente da AACD; Justo Werlang, da Bienal do Mercosul e Miguel Chaia, acadêmico e conhecedor de artes.
[250] Sistema que integra todos os departamentos e processos de uma empresa possibilitando unificar a maioria das tarefas de produção, administração, logística, entre outros.

Com um fundo de R$ 9.456.401,44 advindo do mecenato e de R$ 800.000,00 em recursos livres, a previsão era saldar as dívidas passadas, retomar o projeto de reforma do Pavilhão Ciccillo Matarazzo e financiar a 29ª Bienal, que estava orçada em 30 milhões de reais (acabou sendo realizada com 23,5 milhões de reais). Significativo ainda foi o apoio dado pela Prefeitura de São Paulo, através de contribuição instituída pela Lei nº 11.630[251], no valor de R$1.796.753,00, cujos recursos puderam ser utilizados nas despesas correntes da Fundação, aliviando significativamente seu fluxo de caixa. De acordo com o Relatório de Gestão referente ao ano de 2009, foram liquidados todos os empréstimos bancários e dívidas com os artistas e fornecedores em geral contraídas durante exercícios anteriores.

A 29ª Bienal foi fomentada através de projeto inscritos na Lei Rouanet, além da arrecadação de verba através da "Campanha Amigos da Bienal", com a promoção de jantares durante os quais foi arrecadado cerca de 1 milhão de reais. Quanto aos patrocínios, a edição de 2010 contou com as seguintes empresas, entre outras: Banco Itaú e Fiat (patrocínio Master); Bloomberg, Instituto Votorantim e Microsoft Brasil (patrocínio ao Projeto Educativo); Oi (realização de guia digital). A Fundação Bienal também contou com repasse de verba realizado através de emenda parlamentar, no valor de 197 mil reais, proposta pelo deputado Pinotti; com repasse de verba feito pelo MinC através do Fundo Nacional de Cultura, no valor de seis milhões de reais; e com repasse da Prefeitura de São Paulo, no valor de quatro milhões de reais. Assim, os financiamentos e apoios recebidos se dividiram da seguinte forma: R$ 24.179.265,51

---

[251] Lei nº 11.630/1994

Dispõe sobre a concessão de contribuição à Fundação Bienal de São Paulo, e dá outras providências.

Paulo Maluf, Prefeito do Município de São Paulo, usando das atribuições que lhe são conferidas por lei. Faz saber que a Câmara Municipal em sessão de 22 de junho de 1994, decretou e eu promulgo a seguinte Lei:

Art. 1º - Fica o Executivo autorizado a conceder, à Fundação Bienal de São Paulo, contribuição anual no valor equivalente a 21.068,47 (vinte e um mil e sessenta e oito inteiros e quarenta e sete centésimos) Unidades de Valor Fiscal do Município de São Paulo - UFMs.

§ 1º - No corrente exercício, a contribuição de que trata o "caput" deste artigo será destinada a viabilização da "22ª Bienal Internacional em São Paulo".

§ 2º - Nos exercícios subsequentes, as contribuições serão concedidas para a viabilização de eventos ou projetos promovidos pela Fundação Bienal de São Paulo, e seus pagamentos serão realizados em datas fixadas pelo Executivo, pelo valor da UFM vigente no mês de sua efetivação.

§ 3º - O pagamento da contribuição de que trata o § 1º deste artigo será efetuado até 90 dias antes da data prevista para o início do evento, utilizando-se, para tanto, a Unidade de Valor Fiscal do Município de São Paulo - UFM vigente no mês do referido pagamento.

Art. 2º - Os pagamentos das contribuições somente serão efetivados após a aprovação pela Prefeitura, da prestação de contas a que esteja sujeita a Fundação, sejam ou não essas contas relativas à contribuição referida no art. 1º desta lei.

Art. 3º - As despesas decorrentes desta lei correrão por conta das dotações orçamentárias próprias, suplementadas se necessário.

Art. 4º - Esta Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas disposições em contrário.

Prefeitura do Município de São Paulo, 21 de julho de 1994, 441º da fundação de São Paulo.

pela Lei Rouanet; R$ 3.135.106,50 de verba livre e R$ 1.960.452,00 referente ao oferecimento de produtos e serviços.

A urgência pela revitalização da gestão também se estendia ao plano artístico: os curadores Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos tiveram apenas um ano para organizar a mostra de 2010. Abordando o tema Política da Arte, linha seguida por grande parte das grandes exposições mundiais na primeira década do século XXI, a 29ª Bienal trazia o título "Há sempre um copo de mar para o homem navegar"[252].

> Tendo sido resgatada de seu afundamento na precariedade econômica, a Bienal de São Paulo parece agora estar equilibrada entre a insustentável leveza do ser e um retorno aos sérios compromissos sociais e educacionais que desempenharam um papel tão importante em sua história.[253]

O choque causado pela edição anterior resultou em uma mostra cautelosa em suas propostas. Assim, a 29ª Bienal "pode ser compreendida mais como uma resenha histórica do que como uma exposição que poderia fazer história apresentando práticas de arte novas e alternativas para o grande público"[254]. De acordo com os curadores, a 29ª Bienal tinha como objetivo se esquivar de dois modelos frequentes na apresentação da arte contemporânea: o modelo vinculado às demandas do mercado e do espetáculo e o modelo museológico estrito que inscreve a produção artística em uma narrativa histórica legitimada. Essa foi uma Bienal de polêmicas: a obra Inimigos, do pernambucano Gil Vicente, com desenhos nos quais o próprio artista "assassina" personalidade políticas, foi questionada pela Ordem dos Advogados do Brasil. A simulação de uma campanha política em favor da candidata Dilma Rousseff, proposta pelo argentino Roberto Jacoby, teve que ser coberta por um pano preto, por recomendação do Tribunal Regional Eleitoral de São Paulo. E por último a icônica instalação de Nuno Ramos, Bandeira Branca, posicionada no vão central do Pavilhão, e cercada por uma rede dentro da qual foram soltos três urubus. A obra, que em um primeiro momento tinha a autorização do IBAMA, teve a autorização revogada e os urubus foram retiradas da instalação antes do término da mostra.

---

[252] Baseado no verso do poeta Jorge de Lima.
[253] GLEADOWE, T. Os vários fóruns da 29ª Bienal de São Paulo. Art Monthly, nº 34, Londres, Novembro/ 2010. In: Catálogo 30 x Bienal.
[254] MENEZES, C. Navegação segura, 29ª Bienal de São Paulo. Studio International Online, Nova Iorque, 06 dez. 2010. In: Catálogo 30 x Bienal.



Figura 10 - Folha de São Paulo, São Paulo, 19 set. 2010

De acordo com dados do Relatório de Gestão referente aos anos de 2010 e 2011, a Bienal também teve impacto no turismo da cidade de São Paulo, gerando cerca de 120 milhões de reais em renda para o setor, sendo o 5º maior evento da cidade em valores e o sexto em relação a público. Quanto ao impacto no mercado profissional, a 29ª Bienal teria gerado 102 empregos diretos e 2.251 empregos indiretos. Nesse contexto, pode-se afirmar que a Bienal se posiciona como um importante catalisador da economia cultural na cidade de São Paulo, estimulando o circuito artístico local.

A 29ª Bienal conseguiu recuperar um pouco do prestígio que a mostra anterior havia perdido, mas não recuperou a taxa de público desejada pela instituição, encerrando os três meses de exposição com um público de cerca de 530 mil pessoas (cerca de 300 mil inseridos nos atendimentos do Educativo). Ignorada a comparação com edições anteriores da Bienal, essa edição teve a segunda maior taxa de visitação entre as exposições de arte contemporânea no mundo e ocupou o 12º lugar entre todas as exposições de arte organizadas no ano de 2010. As pesquisas realizadas em relação ao perfil deste público apresentaram os seguintes dados: a média de idade são pessoas de 35 anos, 79% possuem grau de escolaridade de nível superior, 54% se declarou da classe social B, com uma renda mensal de mais de 10 salários mínimos e quase 50% do público visitante era proveniente da cidade de São Paulo. Esses dados são importantes para a formulação de algumas proposições: as informações sobre renda e classe social levam à conclusão de que as bienais ainda se mantêm como um evento elitista, que se relaciona principalmente com a parcela mais abonada da sociedade, ou seja, aquela com maior renda e maior grau de escolaridade. Percebe-se também que o público visitante está concentrado no estado de São Paulo (47,7% Capital, 8,6% Grande São Paulo e 10% interior), sendo apenas 29,9% os visitantes de outros estados e 3,8% os visitantes de outros países. Assim, questiona-se o cumprimento de uma das funções da Bienal, qual seja, colocar a cidade de São Paulo como um dos principais centros artísticos mundiais. Percebe-se que a Bienal, nesse momento, e com 60 anos de história, ainda não conseguiu cumprir sua promessa. Os dados sobre a movimentação do setor de turismo, as taxas de visitação, a influência no mercado e empregabilidade, entre outros, fornecem a conclusão de que até o momento, a Bienal contribui substancialmente para o posicionamento de São Paulo como um centro artístico de impacto dentro do Brasil, mas que esse posicionamento se concretize em nível mundial, claramente é prematuro afirmar.

Ainda em 2010, a Fundação Bienal estabeleceu um setor Educativo de caráter permanente, com uma coordenação também permanente. O setor foi oficializado como Educativo Bienal em 2011 e passou a agregar uma ampla equipe de trabalho, voltada para a realização de atividades durante todo o ano, focada na formação continuada de uma rede de professores, instituições de ensino privadas e públicas, agentes comunitários e o público em geral. A oficialização de um setor Educativo retoma a proposta defendida por Sérgio Milliet desde a fundação do MAM em São Paulo. Entretanto, para além da função didática, o fomento do setor Educativo pela iniciativa privada amplia a discussão para um outro âmbito: o da utilização desse projeto para a promoção do marketing cultural.

Em 2010, Heitor Martins é reeleito presidente da Fundação Bienal. Sua gestão anterior foi vista com bons olhos pela opinião pública por sanar grande parte das dívidas da Fundação, e, portanto, além do presidente, todo o corpo diretivo foi reeleito. Martins comentou: "a Fundação Bienal de São Paulo conta atualmente com um novo modelo administrativo plenamente profissionalizado que permite maior autonomia financeira e gestão mais eficiente"[255].

No segundo semestre de 2011, a Fundação Bienal organizou a exposição "Em Nome dos Artistas", em comemoração aos 60 anos da Bienal. Entretanto, ao final do mesmo ano, uma nova denúncia atinge a gestão da Fundação Bienal, que teve bloqueadas suas contas bancárias relacionadas a projetos incentivados, sob alegação de inadimplência, a partir de processo da Controladoria Geral da União com início em abril de 2009. A ação apontava irregularidades em treze processos da Bienal, ocorridos entre 1999 e 2007, nas gestões de Carlos Bratke e Manuel Francisco Pires da Costa, somando cerca de 75 milhões de reais. A Controladoria Geral da União sugeriu ao MinC a instauração de uma Tomada Especial de Contas para apurar a ocorrência de superfaturamentos, direcionamento de contratos, dispensas ilegais e fraudes em licitações, despesas feitas fora do período de vigência dos convênios e até sem cobertura contratual. O MinC, entretanto, se posicionou de forma amigável à Bienal, buscando não prejudicar a realização da 30ª Bienal. A Fundação Bienal entrou com petição na Justiça Federal solicitando revisão do caso. Entretanto, a Justiça Federal negou o pedido de liminar. Nesse momento, a Fundação Bienal já tinha captado cerca de 12 milhões de reais (que estavam nas contas bloqueadas) para realização da 30ª edição. Havia mais 8 milhões de reais já prometidos pela iniciativa privada (mas pendentes de depósito) e outros 5 milhões de reais já captados através de renda livre. O bloqueio das contas ameaçava a realização da 30ª Bienal, mas também ameaçava a continuidade da mostra de forma geral, pois ao ser considerada inadimplente diante do MinC, a Fundação Bienal ficava impossibilitada de solicitar recursos junto aos mecanismos de incentivo fiscal e, dessa maneira, dificilmente conseguiria se manter.

Em 2011, a Fundação Bienal já havia assinado um Termo de Ajustamento de Conduta e tinha devolvido ao MinC 700 mil reais que teriam sido usados indevidamente para consertar parte do teto do Pavilhão. O impasse em 2012 levou o MinC a cogitar a cessão do gerenciamento da mostra daquele ano para outra instituição com situação regular, como a Pinacoteca, o MAM ou o Instituto Tomie Ohtake. O MinC chegou a emitir nota informando

[255] MARTINS, H. Introdução. In: Catálogo 30ª Bienal

que o MAM de São Paulo seria então o responsável pela realização da 30ª Bienal. Entretanto, no final de março de 2012, o Tribunal Regional Federal de São Paulo concedeu liminar para que a Fundação Bienal tivesse suas contas desbloqueadas e pudesse realizar a 30ª Bienal. Entretanto, o MinC deu continuidade à análise detalhada e técnica das contas da Fundação Bienal consideradas inapropriadas e exigiu da instituição a realização de uma auditoria externa, registrada através de um Termo de Ajustamento de Conduta. A partir da auditoria, o MinC poderia fazer a avaliação do tamanho da dívida que a Bienal tinha para com o governo.

Para curadoria da 30ª Bienal foi chamado o venezuelano Luis Pérez-Oramas, que propôs o tema "A Iminência das Poéticas' e escolheu artistas que em sua maioria foram comissionados. Assim, cerca de 70% das obras expostas eram inéditas e criadas especificamente para a 30ª Bienal.

> A exposição propõe que desviar-se de uma arte de engajamento social explícito não é necessariamente, ou não é somente, voltar-se para dentro ou retornar a formalismos mais antigos; pode haver maneiras de imaginar a eficácia da arte para lá dessa dicotomia simples.[256]

O projeto expositivo ficou organizado da seguinte maneira: cada artista com um volume substancial de trabalhos foi exibido em um espaço, em sua maior parte delimitado por paredes, possibilitando ao visitante uma compreensão individual de cada artista. Alguns poucos conjuntos estavam dispostos de forma a propor uma comunicação entre as obras de diferentes autores, mas de forma geral a exposição foi justaposta com diversos espaços autônomos e únicos. O projeto de Luis Pérez-Oramas contemplou um grande número de artistas pouco vistos no Brasil, e dentro desse conjunto relativamente inédito, procurou privilegiar a produção brasileira e sul-americana, mas sem estabelecer uma lógica de compartimentação geopolítica.

A 30ª Bienal teve um custo de cerca de 22,4 milhões de reais. O patrocinador Master foi o Banco Itaú-Unibanco e o Setor Educativo foi patrocinado pelas empresas Gerdau, AES Eletropaulo, AES Tietê, Bloomberg e Instituto Votorantim. A captação de recursos seguiu a seguinte distribuição:

[256] FER, B. 30ª Bienal de São Paulo. Artforum, Nova Iorque, Dezembro/2012. In: Catálogo: 30 x Bienal

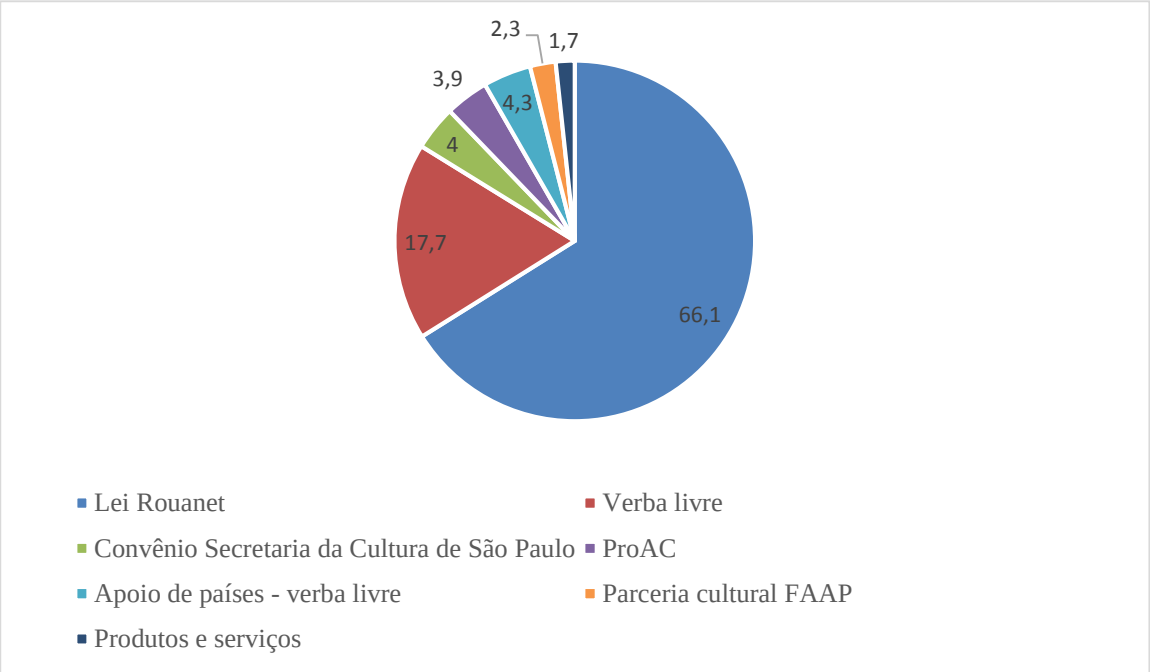


Gráfico 1 - Captação de Recursos 30ª Bienal. Fonte: Relatório de Gestão 2011/2012

A 30ª Bienal gerou 700 empregos diretos e 2.100 empregos indiretos e pareceu trazer um pouco de alento à prolongada crise da instituição, que em alguns momentos pôs em questão não apenas a existência da Fundação Bienal como também a viabilidade de uma mostra desse molde nos dias atuais. Foram cerca de 500 mil visitantes, dos quais cerca de 250 mil provenientes dos agendamentos do Setor Educativo. A análise do público não trouxe diferenças significativas em relação à edição anterior: a maioria de visitantes continua sendo proveniente de cidades do estado de São Paulo (principalmente da capital) e somente cerca de 6% é proveniente de outros países. Há ainda uma constante na questão da escolaridade (81% com ensino superior) e da renda familiar (36% declararam receber mais de dez salários mínimos). Percebe-se assim, que o esforço da Fundação Bienal em estreitar os laços com a sociedade e viabilizar um projeto amplo que atinja as diversas classes sociais ainda não surtiu efeito.

Entre 2011 e 2012, o setor de Marketing e Captação de Recursos da Fundação Bienal criou o programa Mais Bienal, voltado para a fidelização de parceiros (pessoas físicas e jurídicas) e para o estreitamento das relações com a sociedade. De forma prática, o programa promoveu encontros de formação em arte e cultura, visitas guiadas, atividades em ateliê voltadas para famílias, e forneceu descontos na compra das publicações da instituição.

No relatório referente ao biênio 2011-2012, consta que as fontes de receita estavam assim divididas:

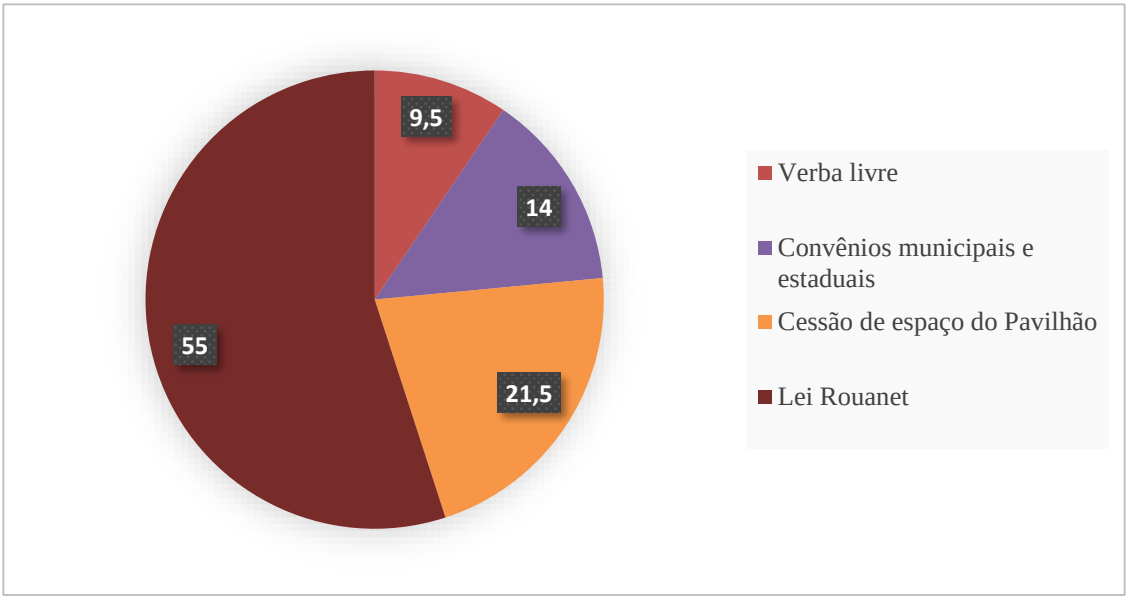


Gráfico 2 - Fontes de receita Biênio 2011- 2012. Fonte: Relatório de Gestão 2011/2012

Programa Brasil Arte Contemporânea

Como visto, a parceria da Fundação Bienal de São Paulo com as políticas públicas culturais é algo que surge já em sua gênese. Ao longo de sua história, as formas como se deu essa relação foram as mais variadas. Entretanto, não se pode negar que a Bienal de São Paulo tem uma estreita ligação com as políticas públicas culturais.

Em 28 de agosto de 2009, o Ministério da Cultura publica no Diário Oficial da União, através da Portaria nº 61 (Anexo 5), a criação do Programa Brasil Arte Contemporânea (BAC). Com o objetivo de estabelecer mecanismos para internacionalização da arte contemporânea brasileira, o Programa previa a criação de ações implementadas através de convênios de cooperados assinados entre instituições públicas federais, estaduais, municipais e entidades de direito público e privado. A coordenação do Programa ficou a cargo da Secretaria de Políticas Culturais do MinC (SPC/MinC) e a execução do Comitê Brasileiro de Internacionalização e Economia da Arte Contemporânea (CBIEAC)[257].

[257] Também criado pelo Portaria no 61, de 28 de agosto de 2009. O CBIEAC é composto por representantes dos seguintes organismos: Secretaria de Políticas Culturais do MinC; Diretoria de Relações Internacionais do MinC; Fundação Nacional de Artes (Funarte); Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN); Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores (MRE); Fundação Bienal de São Paulo;

Nos primeiros anos do Programa, a Fundação Bienal gerenciou, a convite do MinC, as ações voltadas para divulgação, promoção e apoio à exportação da produção de arte contemporânea brasileira. As verbas disponibilizadas pela Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX) eram administradas pela Bienal, segundo as diretrizes do CBIEAC.

Entre as ações que seriam desenvolvidas pelo Programa estavam:

- O estímulo às exportações setoriais: ampliar o volume de negócios gerados pela exportação das artes visuais brasileiras;
- A divulgação da arte nacional: ampliar as exportações da arte brasileira por meio de estratégias de promoção comercial voltadas para a abertura de novos mercados e ampliação dos já existentes, com a consequente atração/captação de colecionadores/compradores internacionais;
- A promoção de cursos de aperfeiçoamento profissional: favorecer o conhecimento do cenário artístico brasileiro por parte de colecionadores, críticos, curadores e formadores de opinião;
- O estímulo à criação de novas redes comerciais no mercado das artes: articular os diversos canais de comercialização para ampliar a inserção das artes visuais brasileiras nos mercados internacionais;
- O estímulo a parcerias que ampliem a inserção das artes plásticas no mercado internacional: desenvolver novas parcerias internacionais para estimular o poder das divisas brasileiras;
- A formação de bancos de dados que viabilizem a realização de projetos de promoção cultural e econômica do setor: possibilitar o melhor entendimento dos canais de inserção no mercado internacional por parte de galerias e marchands, principalmente no que diz respeito à sua visibilidade e penetração de novas empresas no mercado externo;
- O apoio às galerias de arte e instituições colecionadoras como estratégias de consolidação de um mercado interno para as artes visuais: aumentar a visibilidade

Fundação Bienal do Mercosul; Instituições colecionadoras de arte contemporânea e galerias comerciais de arte contemporânea.

direta e indireta das galerias e dos artistas brasileiros em vitrines internacionais como feiras e eventos artísticos em geral.

O Programa Brasil Arte Contemporânea se insere no contexto das ações de fomento à Economia da Cultura no país, visando a valorização do mercado interno e a ampliação da participação da produção nacional no mercado internacional. A idealização do Programa teria surgido durante a Feira Internacional de Arte Contemporânea de Madri[258] (ARCO), durante a qual foi diagnosticada a urgência de se organizar um plano estratégico para dar suporte aos artistas brasileiros, fomentando a inserção de suas obras no mercado internacional. Assim, a idealização do Programa constituiria uma forma de reter e valorizar o artista nacional no país, poupando-o de buscar apoio junto a outros países e galerias internacionais.

No primeiro ano efetivo do Programa, 2009, a Fundação Bienal já figurou entre as instituições prioritárias para receber o apoio do MinC. A Bienal, que desde sua 23ª edição não oferecia mais o serviço de venda de obras, ainda era reconhecida como uma instituição com conhecimento e familiaridade com as lógicas do mercado de arte. Assim, ficou responsável por três frentes do projeto:

- Projeto Comprador: fomentou a vinda de um número significativo de colecionadores, principalmente institucionais, para um roteiro pelas principais cidades brasileiras, visando tanto a aquisição de obras quando a viabilização de exposições e o aumento da visibilidade internacional dos artistas.

- Feiras Internacionais: auxiliou na participação de um número maior de galerias brasileiras em feiras internacionais de destaque, através do patrocínio de parte das despesas da galeria. A verba disponível não era repassada para as galerias, mas sim diretamente às feiras. Em 2007, foram contempladas as seguintes feiras: MACO (México), Basiléia (Suíça), Londres (Inglaterra) e Miami (EUA). A ação resultou na compra de obras de artistas nacionais por diversos museus, como a *Tate Gallery*, o *Huston Museum*, a *Cisneros Foundation*, entre outros. Para um investimento da ordem de 343 mil dólares na promoção das galerias, entre os anos de 2007 e 2008, foi registrado um volume de negócios em torno de 1 milhão de dólares. Integrada às outras frentes, a proposta prezou pelo aumento da visibilidade da arte brasileira no exterior. Em abril de 2007 apenas uma galeria havia aderido à proposta; em fevereiro de 2008, esse número já havia subido para 35. Em 2009, o Programa contou com

[258] Durante a feira, ocorrem exposições e são montados estandes de galerias com obras a serem negociadas.

investimento de 2 milhões de reais, destinados a incentivar a participação de artistas visuais em eventos e feiras internacionais de arte contemporânea, como a participação de galerias nacionais na ARCO, considerada uma das maiores feiras de arte do mundo. Esse nicho do Programa auxilia na inserção de pequenas e médias galerias no mercado internacional, o que aumenta significativamente a participação dos artistas brasileiros no exterior, pelo menos no que tange à sua visibilidade. Entre as ações dos projetos supracitados estava também a parceria para a viabilização da Feira SP Arte no ano de 2008. Também foi articulada a construção de uma rede entre instituições de artes na América Latina, começando pela parceria entre a Bienal do Mercosul e a Funarte.

- Projeto Imagem: participação de formadores de opinião das principais revistas sobre arte, que através de viagens visitaram galerias e centros culturais de algumas cidades brasileiras. Os participantes produziram matérias sobre a arte contemporânea brasileira gerando uma importante divulgação e resultando em bons negócios para as galerias nacionais nas feiras internacionais.

A parceria de gestão entre a Fundação Bienal e Programa Brasil Arte Contemporânea se estendeu até o ano de 2011, quando foi estruturada a Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT), que passou a coordenar esse nicho do Programa. No dia 08 de fevereiro de 2013, no site da ApexBrasil, o convênio com a ABACT foi publicamente oficializado e o Programa passou a se chamar também de Projeto Latitude (*Platform for Brazilian Art Galleries Abroad*). O Projeto Latitude foca a promoção internacional do mercado brasileiro de arte contemporânea. Com o objetivo de expandir as exportações no setor, o projeto formado pela parceria entre a Apex e a ABACT cria oportunidades internacionais através de ações de capacitação, apoio à inserção internacional e promoção comercial e cultural.

Terminada a parceria relacionada ao fomento do mercado brasileiro de arte no exterior, a Fundação Bienal firma uma nova parceria com o Programa Brasil Arte Contemporânea. Em 2010, foram lançados três editais de premiação dentro do Programa Brasil Arte Contemporânea, nas categorias: apoio à participação de artistas em mostras internacionais; publicações em língua estrangeira sobre arte contemporânea; e estudos e pesquisas sobre arte contemporânea e economia de arte no Brasil. Foram realizadas 76 premiações que receberam, no total, R$ 979.995,00. Na primeira categoria, foram realizadas duas edições. Na primeira foram premiados 22 artistas (entre 40 inscritos); na segunda edição, foram premiados 26 artistas (entre

49 inscritos) – em ambas as edições os artistas receberam R$ 10.000,00 cada. Na segunda categoria, referente às publicações em língua estrangeira, foram premiados 15 trabalhos (entre 35 inscritos) – cada publicação recebeu a verba de R$ 25.000,00. Por último, a categoria "Estudos e pesquisas sobre arte contemporânea e economia de arte no Brasil", cujo objetivo era estimular a produção de conhecimento e divulgar os estudos e pesquisas nas áreas de artes visuais e economia das artes, premiou 13 trabalhos (entre 33 inscritos) e cada pesquisador recebeu R$ 9.615,00.

Não foram encontradas informações sobre o atual estado das ações do Programa Brasil Arte Contemporânea, com exceção do Projeto Latitude, que se transformou em uma plataforma à parte e continua fomentando a participação de galerias brasileiras em feiras de arte internacionais. Destaque-se a pesquisa Setorial realizada pelo projeto, que em 2014 publicou sua terceira edição. A ampla pesquisa traz importantes dados sobre o desenvolvimento do mercado de arte contemporânea no Brasil. Entre as conclusões apresentadas encontra-se:

> A 3ª edição da Pesquisa Setorial Latitude sobre o Mercado de Arte Contemporânea no Brasil ganha força tendo como base 3 anos de coleta sistemática de informações. Agora podemos afirmar não só que há uma tendência de crescimento, como apontavam as edições anteriores, mas que o mercado primário brasileiro de arte contemporânea de fato vive um período extremamente dinâmico, refletido no aumento constante do volume de negócios, na participação de novas galerias, artistas e colecionadores, na profissionalização e renovação dos modelos de negócio vigentes e na crescente inserção e reconhecimento internacional de seus agentes.[259]

A Fundação Bienal de São Paulo, mesmo em meio às suas diversas crises e ameaças de extinção, continua figurando entre as principais instituições voltadas para a arte no país e com isso está constantemente sendo agregada às iniciativas públicas e privadas voltadas para o mercado de arte. A associação da Fundação Bienal com o Programa Brasil Arte Contemporânea parece permanecer instável, não ficando muito claro os laços e contratos firmados entre as partes. Entretanto, o que cabe ressaltar é a abrangência no volume de negócios propostos pela Fundação Bienal, que parece estar sempre aberta a parcerias das mais diversas, mantendo-se assim receptiva às diversas oportunidades propostas. A busca e aceite de parcerias mostra muito também sobre o caráter resiliente da Fundação Bienal, que se mantém como instituição promotora de cultura por mais de sessenta anos.

---

[259] FIALHO, A. L. Pesquisa Setorial: O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil. 3ª edição, abril 2014. Projeto Latitude. P. 52

Uma fase ainda em andamento

A partir da segunda metade dos anos 90, a Bienal não era mais a única megaexposição de arte disponível ao público brasileiro: foram realizadas, por exemplo, exposições com obras de Rodin, Monet, Dali e Botero, levantando o interesse de um grande público. O contato com a produção de importantes artistas, dos quais pouco ou nada havia sido visto no Brasil, oferecia uma reparação histórica à decadência apresentada pela Bienal e outras iniciativas no país nas últimas décadas. Assim, a presença de importantes obras das vanguardas artísticas internacionais nas megaexposições da década de 1990 trazia ao público a possibilidade de se atualizar.

A quarta fase da gestão da Bienal ganhou grande notoriedade através da imprensa: os diversos escândalos envolvendo seus presidentes, curadores e diretores foram amplamente noticiados, seja por conflitos internos, seja por denúncias de desvio de verbas ou acusações sobre associações indébitas. O questionamento sobre as quantias envolvidas na produção da mostra se amplia e a Bienal é inserida em um contexto de crítica à mercantilização da cultura. Não é como se as querelas internas da Fundação Bienal não fossem alvo de atenção da imprensa desde sua gênese, mas observa-se que a projeção publicitária que a instituição havia galgado trazia juntamente uma maior visibilidade em relação às ações realizadas por seus gestores.

No começo dos anos 90, o Brasil retoma o regime democrático e a Bienal se insere no contexto de novas perspectivas para a atividade artística no país. Entretanto, em pouco tempo, o setor recebe um de seus mais duros golpes com a extinção de grande parte dos aparelhos culturais pelo então presidente Fernando Collor de Mello. Consequentemente, a Fundação Bienal também entra em crise. Com a extinção da Lei Sarney, a possibilidade de eliminar a dependência dos repasses diretos de verba governamental deixa de ser uma opção, e a instituição permanece vinculada às instabilidades políticas das instâncias de governo. Com isso, a dívida da instituição atinge seu recorde, e mais uma vez a continuidade da mostra é questionada.

Uma nova esperança surge com a saída do presidente Collor e a restruturação do setor cultural: é sancionada a Lei Rouanet, que passa a ser largamente utilizada pela Fundação Bienal. As ações neoliberais do novo governo também implicaram diretamente na gestão da mostra, que mais uma vez teve sua administração intimamente ligada às instabilidades econômicas e políticas do país. Ao longo desta tese, foi discutido como o papel do Estado foi sempre sendo recolado para a Bienal, seja em seus primeiros anos, quando a mostra contava densamente com

o apoio das instâncias públicas – cabe destacar a confiança depositada pelo Estado na criação da mostra – seja nos últimos anos, quando a mostra, em um momento instável, falhou em conseguir se desvencilhar da dependência das verbas públicas e voltou a receber repasses das diversas instâncias governamentais. Essa instabilidade na relação com o Estado pode estar diretamente ligada a uma inconstância no modelo de mecenato criado no Brasil. Ao longo de nossa história, o cenário cultural contou com o surgimento de alguns poucos mecenas – alguns vistos aqui, como Ciccillo Matarazzo, Assis Chateaubriand e Piero M. Bardi[260]. Entretanto, quando o mecenato foi transferido para a inciativa privada, com a aproximação de empresas bancárias, conglomerados industriais e de serviços, não se pode afirmar que uma prática de mecenato corporativo se formou. Essas instituições se aliaram à produção cultural de maneira frágil, visto que o patrocínio dessa ordem estava condicionado a uma série de prioridades e demandas internas às empresas: na prática, o marketing cultural é a instância sensível dentro do plano de trabalho da empresa e se torna ativo somente quando as outras demandas internas já foram respondidas. Em síntese: só existe apoio cultural se houver dinheiro em caixa. O marketing cultural é visto como uma oportunidade adicional de vendas ou como uma possibilidade para economizar anúncios na mídia. Ainda está em desenvolvimento no Brasil o hábito de as empresas criarem políticas de investimento a longo prazo para marketing cultural: muitas ainda não percebem os investimentos na imagem institucional como algo primordial.

Hoje, a Fundação Bienal afirma que não recebe mais nenhuma verba diretamente das instâncias públicas, ou seja, a manutenção da instituição e a realização das mostras são custeadas por verbas das leis de incentivo – verbas públicas, mas não repassadas diretamente pelo Estado – e campanhas internas de arrecadação, como locação do Pavilhão, jantares e venda de publicações. A ratificação dessa independência só poderá ser comprovada daqui há alguns anos, se a Fundação Bienal mantiver esse afastamento, pelo menos econômico, em relação ao Estado.

Nessa última fase, os curadores ganham de vez o poder artístico dentro da mostra, seja através de projetos instigantes como da 28ª edição, seja através de propostas mais amenas como o da 21ª edição. Independentemente dos desdobramentos e profundidade de seus projetos, o importante é notar que em termos artísticos o poder esteve na mão dos curadores, que centralizaram as decisões e assim homologaram o que a Fundação Bienal oferecia ao público

[260] O galerista italiano Pietro Maria Bardi foi de suma importância para a construção do acervo do MASP. Bardi desenvolveu, ao longo de sua vida, atividades didáticas nas áreas de história da arte, publicidade e design e construiu um dos mais importantes acervos de artes plásticas da América Latina.

brasileiro. O domínio dos curadores foi de suma importância para a realização de duas das principais mudanças na história das bienais paulistanas: a primeira, o banimento permanente do sistema das representações nacionais, quebrando com a tradição da "arte consular" que tanto colocou em questão a seriedade da mostra; a segunda, a extinção do processo de premiação na mostra, seguindo a tendência mundial das exposições de arte.

Nesta quarta fase, a Fundação Bienal também ampliou suas ações, notavelmente pela associação com o Programa Brasil Arte Contemporânea, através do qual a instituição se insere em um projeto voltado diretamente para o mercado de arte brasileiro e fomento da relação deste com o mercado internacional.

Por último, esta quarta fase é caracterizada como um período no qual a Fundação Bienal oficializa a manutenção de um setor Educativo dentro da instituição e desenvolve uma ampla gama de atividades voltadas para o processo de mediação. Nota-se também que este é um período de auge do processo de profissionalização interno da instituição, seja através do estabelecimento de um organograma mais objetivo, seja através da operacionalização da exposição.

Termina aqui uma longa historiografia sobre a gestão da Bienal. Até a publicação desta pesquisa a Bienal organizou mais duas mostras, que não entram no escopo deste trabalho.

Em 2013 foi realizada uma exposição comemorativa das trinta edições da mostra, que recebeu o nome de 30 x Bienal, e trouxe obras de diversas edições anteriores. No catálogo da exposição, o curador, Paulo Venâncio Filho, assume que o objetivo da mostra não era realizar uma reconstituição histórica da Bienal, mas verificar as relações entre os artistas e as obras expostas ao longa da história da Bienal. O argumento do curador não convenceu a todos e sua edição ficou marcada na tradição de polêmicas da Bienal. A artista Maria Bonomi, por exemplo, declarou publicamente sua revolta contra a seleção feita por Paulo Venâncio Filho, alegando que o curador excluiu da exposição nomes importantes como Manabu Mabe, Arcangelo Ianelli e ela própria.

A 31ª Bienal, e mais recente edição concluída até o momento, ocorreu em 2014, sob o tema "Como...coisas que não existem". A proposta trouxe como recorrência dentro da exposição projetos que refletissem sobre a relação entre estética e política. Nota-se nesta edição uma proximidade com o projeto de Lisette Lagnado na 27ª Bienal, que potencializou o debate político dentro da mostra sob o tema "Como Viver Junto". O projeto curatorial na 31ª Bienal foi fundado na apresentação de projetos colaborativos – feitos em sua maioria exclusivamente

para esta edição da Bienal – fomentando a formação de coletivos cujas parcerias pudessem se prolongar para além da exposição. Utilizando os diversos pontos de vista de teóricos como Bourdieu, Agamben e Ranciere sobre a relação entre estética e política, os projetos colaborativos visavam discutir conflitos sociais e a necessidade de se pensar e agir coletivamente. Os projetos colaborativos fomentam a formação de uma rede, que é conceituada por Anne Cauquelin como "um sistema de ligações multipolar no qual pode ser conectado um número não definido de entradas, cada ponto da rede geral podendo servir de partida para outras microredes"[261]. A formação dessa rede leva a uma circulação e produção de uma série de informações relacionadas ao valor monetário da obra, ao valor estético, entre outras. Dessa forma, Cauquelin define a arte contemporânea como um modelo baseado na rede de comunicação, em contrapartida a uma arte moderna que estaria baseada no consumo. Nesse sentido, a 31ª Bienal também tem referência no Documenta de Kassel de 2002, que trouxe uma grande quantidade de documentários, proposta defendida pelo curador como a melhor forma de se dar voz ao outro. A noção de colaboração surge já na formação do núcleo curatorial, que nesta edição foi realizada através da parceria entre Charles Esche, Pablo Lafuente, Galit Eilat, Oren Sagiv, Nuria Enguita Mayo, Benjamin Seroussi e Luiza Proença. A Fundação Bienal pontuou que a 31ª edição, não era uma Bienal fundada em objetos de arte, mas em pessoas.

Em 2014, a presidência da Fundação Bienal é assumida pelo empresário Luis Terepins, que já havia integrado a Diretoria da instituição na gestão anterior. Em termos de gestão, é importante notar que a presença dos projetos colaborativos deve ter influenciado diretamente na economia da exposição, que custou cerca de 24 milhões de reais.

[261] CAUQUELIN, A. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005. P. 162

CAPÍTULO V - O MODELO BIENAL

> Olhar para a história da Bienal de São Paulo é também caracterizar o estado da arte e a história do Brasil, em seus avanços e retrocessos, em suas mais diversas possibilidade e manifestações.[262]

As Bienais de Arte

A Sereníssima, como era conhecida a cidade de Veneza, tinha por mil anos dominado o comércio entre o Oriente e a Europa através do mar Mediterrâneo, e na segunda metade do século XIX ainda estava abalada devido à invasão napoleônica que se deu no ano de 1797. Assim, Veneza havia perdido muito da fama como gloriosa rota marinha. No século XIX, Veneza permaneceu cultivando o mito de sua grandiosidade, vivendo de uma nostalgia. A beleza da cidade ainda atraía pintores modernos como Manet, Monet, Turner e Renoir, que visitaram a cidade em busca de sua "luz". Inaugurada em abril de 1895, a Bienal de Veneza reuniu artistas convidados e artistas que deveriam passar pelo crivo de um conselho da cidade. A mostra veneziana foi criada com o objetivo de festejar as bodas de prata dos soberanos italianos Umberto e Margherita di Savoia. A ideia de criar a mostra teria surgido das efervescentes discussões que os intelectuais venezianos tinham no Caffè Florian, antiga cafeteria localizada ainda hoje na Praça São Marco.



Figura 11 – Caffè Florian – Praça São Marco, Veneza

A organização da 1ª Bienal de Veneza ficou a cargo de uma Comissão Consultiva presidida pelo prefeito Riccardo Selvatico, tendo como secretário geral Antonio Fradeletto, e constituída por representantes do mundo artístico e do comércio local, entre eles: Bartolomeu Bezzi, Enrico Castelnuovo, Antonio Dal Zotto, Marius De Maria, Antonio Fradeleto, Pietro Fragiacomo, Michelangelo Guggenheim, Cesare Laurenti, Marco Levi, Emilio Marsili, Giuseppe Minio, Nicolò Papadopoli, Augusto Sezanne e Giovanni Stucky. A Comissão Consultiva foi nomeada pela Junta Municipal, em acordo com a *Cassa di Risparmio* e com a *Deputazione Provinciale*, com o objetivo de definir o estatuto da exposição de caráter internacional. A partir de então deu-se início às reuniões para a discussão e estabelecimento dos

[262] ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004.

critérios de seleção da mostra, o número de participantes, as modalidades de acesso dos artistas à exposição, e a criação do regulamento geral da primeira edição. Assim, em 30 de abril de 1895, foi aberta a 1ª Exposição Internacional de Arte da cidade de Veneza. O projeto expográfico da mostra até sua 4ª edição não estava estruturado na divisão por países: as obras eram simplesmente dispostas nas paredes de maneira a formar um posicionamento harmônico. A partir da 4ª edição da Bienal de Veneza, em 1901, o grande Pavilhão de Exposições passa a ser dividido em salas regionais da Itália e em salas estrangeiras. Com o passar dos anos o Pavilhão Central deixa de ser o suficiente para a o tamanho que a mostra havia alcançado, e assim, a partir de 1907, os países começam a construir seus próprios pavilhões, sendo o primeiro o da Bélgica.

A mostra veneziana também seguiu um modelo para sua estruturação: a mostra *Secessione* de Mônaco – o regulamento dessa mostra foi fonte para as linhas gerais da Bienal de Veneza. Tais mostras seguiam um modelo anterior, os dos grandes Salões de Paris, fechados às novidades e controlados substancialmente pelos importantes nomes da cátedra da pintura e escultura da Academia europeia. Seguindo essa tradição, até a 1ª Guerra Mundial é difícil ver entre os participantes da Bienal de Veneza os nomes dos protagonistas da vanguarda do século XX[263]; quando estes participavam, eram praticamente ignorados pela crítica, pelas premiações e pelas aquisições oficiais. Uma obra de Picasso, por exemplo, na edição de 1905, teria sido retirada por ordem do Secretário Geral pois "com sua novidade poderia ter escandalizado o público"[264]. Picasso somente voltou a expor na mostra veneziana em 1948.

A Bienal de São Paulo foi criada seguindo o modelo da Bienal de Veneza. As semelhanças adotadas pela Bienal paulistana em relação à veneziana são diversas, a começar pelo método de escolha dos artistas e pela distribuição de prêmios[265]. O contexto de criação da Bienal de Veneza, assim como a bienal paulistana, também tem forte relação com a cena político-econômica da cidade. O prefeito Riccardo Selvativo havia criado a *Giunta Comunale*,

[263] No segundo decênio do século XX, a Bienal terá uma grande concorrente dentro da própria cidade de Veneza: é fundada, no Palácio Ca'Pesaro, a Galeria Internacional de Arte Moderna, dirigida por Nino Barbantini, que promoveu importantes mostras, incluindo obras de futuristas como Baccioni. Tais mostras foram de grande importância pois exerciam forte contradição em relação ao caráter conservador da Bienal.

[264] "*Com la sua novità avrebbe potuto scandalizzare il público*". Tradução da autora. MARTINO, E. *La Biennale di Venezia* (1895-2013). Turim: Papiro Art, 2013. P. 21

[265] Na 1° Bienal de Veneza foram oferecidos os seguintes prêmios: um oferecido pela Câmara Municipal de Veneza no valor de 10 mil liras; outro oferecido pela *Cassa di Risparmio* (uma espécie de banco público) no valor de 5 mil liras; um terceiro oferecido pelo Governo no valor de 5 mil liras; outro oferecido pela *Deputazione Provinciale* (um órgão executivo das províncias italianas no período monárquico) no valor de 5 mil liras; além de mais quatro prêmios no valor de 5 mil liras cada oferecidos pelo município de Pádua, pelo Príncipe Giovanelli, pela Câmara de Murano e pela Liga dos Professores.

que reuniu uma série de projetos de revitalização da cidade: criação de escolas profissionalizantes, racionalização do serviço sanitário, diminuição dos impostos, apoio à Câmara do Trabalho e construção de casas populares. Nesse contexto de reerguida de Veneza, estava também inserida a criação da mostra bienal, como um dos projetos de renovação da sociedade e da cidade. Assim, a criação da Bienal deve ser vista "como resultado de uma série de contextos políticos, sociais, econômicos e de psicologia coletiva que foram interpretados e feitos propriamente por uma classe dirigente representada por Riccardo Selvatico"[266]. O anúncio de lançamento da Bienal de Veneza, assinado pelo prefeito Riccardo Selvatico, dizia que a cidade havia se envolvido naquela iniciativa com o duplo propósito de afirmar sua fé na energia moral da nação e de reunir em torno a um grande conceito de arte as mais nobres atividades do espírito moderno, sem distinção de pátria.

Em relação ao contexto social, as duas Bienais – veneziana e paulistana – também se assemelham na empreitada de formação do gosto da sociedade burguesa. A Bienal de Veneza visava educar o vasto público em relação aos fenômenos culturais modernos, e teria os objetivos de fornecer um vasto panorama da situação artística mundial e estimular a discussão crítica da arte moderna. Além disso, também queria oferecer aos jovens artistas italianos um confronto útil e didático com a produção dos artistas estrangeiros e criar um mercado de arte na cidade de Veneza, retomando o esplendor e a vitalidade artística que a cidade havia vivido no passado e tornando-a um novo centro internacional do mercado de arte. Tais objetivos foram estreitamente absorvidos pela Bienal de São Paulo, nos anos 50, quando de sua criação[267]. Como visto, a Bienal paulistana previa colocar a arte moderna brasileira em contato com a arte do resto do mundo e conquistar para São Paulo a posição de centro artístico mundial. As semelhanças entre as duas mostras continuam no tocante à centralização da direção. A partir de 1899, assiste-se na Bienal de Veneza uma centralização dos poderes diretivos nas mãos do presidente e também do secretário geral, Antonio Fradeletto, através da instituição de uma restrita comissão especial em substituição ao Comitê Organizador.

---

[266] "*come il risultato di una serie di contesti politici, sociali, economici e di psicologia collettiva che vennero interpretati e fatti propri da una classe dirigente cui diede voce Ricardo Selvativo*". Tradução da autora. MALZANINI, C. *L'organizzazione della Prima Biennale d'Arte della città di Venezia del 1895*. Tese. Università Ca'Foscari di Venezia. Corso di Laurea in Storia dell'Arte e Conservazione dei Beni Artistici. 2007/2008. P. 13

[267] Em termos de produção havia várias semelhanças entre a Bienal de São Paulo e a Bienal de Veneza, como a presença de um setor de vendas – o Regulamento da 1ª Bienal de Veneza também previa a existência de um setor responsável pela venda das obras, sobre as quais 10% do valor deveria ser revertido à exposição. Outra semelhança é no tocante às despesas de transporte, desembalagem e reembalagem das obras: a mostra veneziana previa que para os artistas convidados tais despesas ficavam a cargo da organização do evento. Na versão brasileira, a instituição arcava com os custos de todos os artistas, tanto os convidados quanto os selecionados pelo júri.

Entre 1914 e 1920, a Bienal foi paralisada devido à 1ª Guerra Mundial. Até sua 11ª edição, a Bienal de Veneza manteve-se apoiada na arte acadêmica italiana, sendo aceitas, majoritariamente, obras que se mantivessem presas ao caráter *ottocentesco*. Em 1920, com a retomada do evento, e sua 12ª edição, pouco se vê de inovação: a guerra parecia não ter alterado a mostra. Após a 1ª Guerra, a secretária geral é assumida por Vittorio Pica e a presidência por Giovanni Bordiga – cargo que até então vinha sido exercido pelos prefeitos da cidade, primeiro Riccardo Selvatico e depois Filippo Grimani – um período marcado pela reapropriação da gestão da mostra pela administração pública e por uma progressiva limitação dos poderes do secretário geral. Em 1921 é constituído o Conselho Diretivo, composto por Vittorino Pica, Romolo Bazzoni (diretor administrativo), Giovanni Bordiga e por membros nomeados pela Junta Municipal. O Conselho Diretivo é mantido até 1928, quando é abolido.

Em 1930, com a entrada do prefeito Ettore Zorzi, ocorre uma radical reforma na mostra veneziana. Com o decreto Lei nº 33, de 13 de janeiro de 1930 a Bienal de Veneza é transformada em um ente autônomo e confiado a um Comitê de Administração e a um presidente (ambos nomeados pelo governo). Além disso, o vínculo em relação à administração pública também é transformado: do controle do município de Veneza a Bienal passa ao controle do Estado fascista. O cargo do secretário geral, assumido por Antonio Maraini, também é remodelado, redimensionando seus poderes, de forma que o mesmo conservasse apenas uma função executiva. Os fundos para a promoção da mostra passam a ser, a partir de 1930: contribuição fixa do Estado e da Câmara Municipal de Veneza, somados aos proventos originados pela própria exposição e às doações. Giuseppe Volpi é nomeado presidente da Bienal e do Comitê de Administração do novo ente autônomo e requisita que o prefeito de Veneza fizesse parte deste Comitê, firmando assim a continuidade da ligação entre a administração pública e a entidade. Naquele ano a mostra ampliou seus eventos paralelos reservados para outras artes, como o Festival Internacional de Música Contemporânea, Festival de Cinema e Festival de Teatro. Além disso, a Bienal de Veneza também começa a organizar representações italianas para as mostras no exterior. O caráter multidisciplinar da Bienal, a partir de 1930, vai marcar um novo período da mostra, menos artesanal e mais moderna.

A história da Bienal de Veneza mostra que o mais alto grau de funcionalidade foi atingido quando pôde desfrutar da máxima autonomia no campo artístico e a sua organização se realizou com uma direção unitária. A constante ausência de coordenação interna, com relativa ineficiência e forte passividade em relação ao plano financeiro, induziu o Ministério da Educação nacional a instituir uma comissão de investigação presidida por Ugo Ogetti para

definir um novo modelo organizativo. As conclusões da comissão foram aprovadas pelo governo através de um projeto de medidas chamado "Texto único sobre a Bienal", emitido em definitivo pelo decreto lei nº 1517, de 1938. A nova norma instituía um Conselho de Administração, em substituição ao Comitê. Coordenado pelo presidente do Conselho e pelo vice-presidente, tinha como membros: o prefeito de Veneza, um representante do Partido Nacional fascista, um representante do Ministério da Educação Nacional, um representante do Ministério das Corporações, um representante do Ministério da Cultura Popular, o decano da província de Veneza e o presidente da confederação nacional fascista dos profissionais e artistas. Foi também instituída uma Comissão Executiva, dividida em três subcomissões: uma responsável pela exposição de arte figurativa, outra pela mostra cinematográfica e uma terceira responsável pelas manifestações de música e teatro. O Decreto de 1938 delineava a estrutura administrativa segundo a seguinte articulação: Secretária Geral; Escritório de Administração; Escritório da Mostra Cinematográfica; Escritório de Transporte, Serviços de Inspeção e Organizações Variadas; Escritório de Imprensa e Propaganda e Arquivo Histórico de Arte Contemporânea.

Em 1933, Hitler sobe ao poder na Alemanha; três anos mais tarde, firma aliança com Mussolini, e a Bienal de Veneza será atingida pelas influências do fascismo. As edições de 1940 e 1942 foram fortemente abaladas pela guerra e claramente tiveram um retorno à arte acadêmica imposta pela ideologia do regime nazista e seguido pelo regime fascista na Itália. Essa medida repercutiu no interesse dos artistas e intelectuais, e muitos se negaram a participar dessas últimas edições pré-2ª Guerra da mostra.

> Quando se analisa a história e a vida da Bienal, podemos notar que a arte era uma consequência para levantar a história e a sociedade italiana. Em 1934, o partido fascista oferecia prêmios substanciais para aqueles tempos, de modo que os artistas italianos glorificassem em suas telas o ideal fascista. O partido fascista continuou a banir constantemente concursos estranhos, certificando-se de que toda arte tivesse por vértice ou horizonte uma só meta, a glorificação do *Duce*.[268]

A mostra foi novamente paralisada durante a 2ª Guerra Mundial, voltando a ocorrer somente em 1948. Com o fim da guerra, Rodolfo Pallucchini é nomeado Secretário Geral da

[268] "*Man mano che analizziamo la storia e la vita della Biennale possiamo notare che l'arte era una conseguenza per innalzare la storia e la società italiana, nel 1934 il partito fascista incalza ancora offrendo premi cospicui per quei tempi, affinché gli artisti italiani glorificassero sulle loro tele l'idea fascista. Il partito fascista continua a sbalordire in continuazione bandendo strani concorsi, facendo in modo che tutta l'arte italiana abbia per vertice o per orizzonte una sola meta da raggiungere, la glorificazione del Duce"*. Tradução da autora. GENCO, M. L. *Le Biennali di Venezia – storia e rapporti con la società*. Tese di Storia dell'Arte Accademia delle Belle Arti di Bari. 1974/1975. P. 42

Bienal, cargo que ocupará até 1956. Na edição de 1948 figurou a coleção de Peggy Guggenheim, que havia se mudado para Veneza e forneceu sua coleção para compor a representação americana na mostra. Após a guerra, a Bienal de Veneza entra numa nova fase, mais consciente da sua função como espaço de debate da cultura internacional.

> A Bienal de Veneza, em relação às outras, é uma instituição particular porque de um lado é italiana e deve, portanto, ter noção da realidade da política interna, de outro é internacional e deve, portanto, responder às demandas, sugestões e pedidos (além disso muito diferentes entre eles) de outros quarenta países estrangeiros. Uma situação difícil de gerir e harmonizar que, se por um lado constitui a riqueza cultural da Bienal, por outro é talvez também a fonte de suas crises periódicas e recorrentes. [269]

Foi após a 2ª Guerra que se iniciaram os contatos entre o MAM-SP e a Bienal de Veneza. No Arquivo Histórico de Arte Contemporânea da Bienal de Veneza se encontra arquivada a correspondência entre Pallucchini e Ciccillo Matarazzo, contendo negociações sobre a participação brasileira na Bienal de Veneza. Em uma delas lê-se:

> Somos muito gratos por estar se ocupando assim cortesmente da participação brasileira na próxima Bienal. Também em nome da presidência, asseguro que ficaremos muito satisfeitos em poder saudar na próxima mostra os artistas brasileiros, alguns dos quais com notoriedade. Seria também uma bela ocasião para poder admirar quanto foi feito neste campo pelo Centro de Arte Moderna criado pelo senhor.[270]

De acordo com o estatuto da Bienal veneziana, o convite oficial teve de ser encaminhado ao governo brasileiro, através do Ministério do Exterior Italiano à Embaixada Brasileira em Roma e ao Ministério da Itália no Rio de Janeiro. Entretanto, com a ausência do apoio efetivo do governo brasileiro, em 1948 não houve participação da delegação brasileira na Bienal de Veneza. A partir de então o contato estava feito, e a parceria em breve seria frutífera.

A primeira participação brasileira na Bienal de Veneza ocorreu em 1950, na 25ª edição da mostra. Novamente através do intermédio do MAM-SP, na figura de Ciccillo Matarazzo, tiveram início as negociações para o estabelecimento da parceria. Em carta de dezembro de

---

[269] *"La Biennale di Venezia, del resto, è una istituzione particolare perché da un lato essa è italiana e deve dunque tenere conto della realtà anche politica interna, dall'altro è internazionale e deve dunque rapportarsi con le spinte, i suggerimenti, le richieste (peraltro molto diverse tra loro) di oltre quaranta Paesi stranieri. Una situazione difficile da gestire ed armonizzare che, se per un verso costituisce la ricchezza culturale della Biennale, per altri versi è forse anche la fonte della sue crisi periodiche e ricorrenti"*. Tradução da autora. MARTINO, E. *La Biennale di Venezia* (1895-2013). Turim: Papiro Art, 2013. P. 61

[270] *"Le sono molto grato per esserci occupato così cortesemente della partecipazione brasiliana alla prossima Biennale. Anche a nome della Presidencia, Le assicuro che saremmo molto lieti di poter salutare alla prossima mostra gli artisti brasiliani, alcun dei quali si con ormai noti. Sarebbe anche una bella occasione per poter ammirare quanto ha fatto in questo campo il Centro di Arte Moderna da Lei creato"*. Tradução da autora. Carta de Rodolfo Pallucchini à Francisco Matarazzo Sobrinho. 08 jan. 1948. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de Veneza.

1949, conservada no Arquivo Histórico da Bienal de Veneza, Ciccillo Matarazzo envia sua proposta à presidência da Bienal, na qual diz estar disposto a enviar uma representação brasileira particular, ou seja, sem contar com a intermediação do governo. Para tanto, as obras seriam selecionadas por um corpo de jurados composto por: Sérgio Milliet, Quirino da Silva, Geraldo Ferraz, Mário Barata e Mário Pedrosa. O MAM se responsabilizaria pelo transporte das obras do Brasil a Veneza e ofereceria um prêmio denominado "Prêmio Museu de Arte Moderna de São Paulo/Brasil" a qualquer artista que a Secretaria Geral da Bienal de Veneza julgasse merecedor, não sendo exclusivo aos artistas brasileiros.[271]

Em março de 1950, Palucchini escreve a Ciccillo informando que a representação brasileira terá caráter oficial sob responsabilidade do Ministério da Educação Brasileiro, organizada pelo MAM-SP, tendo como representante oficial Ciccillo Matarazzo. O fato de o MAM ter tomado a iniciativa de organizar a representação brasileira na Bienal de Veneza teria gerado deixado insatisfeito Piero Maria Bardi, então diretor do MASP de Assis Chateaubriand. Em carta, Pallucchini explica a Bardi quais foram as circunstâncias:

> Todo o Instituto Italiano de Cultura de São Paulo estava envolvido por lançar a proposta do Museu de Arte Moderna. Eu tentei resistir, mas faltando uma proposta concreta sua, no final não pude deixar de aceitar uma colaboração que nos foi feita pelo instituto italiano que, entre outras coisas, tinha a vantagem de ajudar os artistas italianos. O senhor vai dizer que o prêmio oferecido é pequeno: mas porque Chateaubriand não teve a ideia de oferecer um dele?
> Entenda que eu não poderia ir em busca de prêmios: mas eu não posso também fechar a porta quando eles me são oferecidos.
> Por outro lado, eu disse muito claramente que no Comitê para a participação brasileira organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, deveria haver seu nome.
> O senhor agora fala-me de a confusão feita por aqueles senhores sobre os nomes para levar para Veneza. Vamos tentar esclarecer isso também. Enquanto isso, veremos o que decidem seus amigos do Museu de Arte Moderna. Eu acredito que não deve perder tempo, porque agora o dia da abertura da Bienal está se aproximando cada dia mais.[272]

---

[271] O premiado foi o artista mexicano David Alforo Siqueiros.

[272] *"...Tutto l'Istituto Italiano di Cultura di San Paolo si era mosso per varare la proposta del Museo d'Arte Moderna. Io ho cercato di resistere ma, mancandosi una Sua concreta proposta, alla fine non abbiamo potuto fare a meno di accettare un collaborazione fattaci conoscere da un Istituto Italiano che, fra l'altro, aveva il vantaggio di aiutare gli artisti italiani. Lei dirà che il premio messo in palio è esiguo: ma perché Chateaubriand non ha avuto l'idea di farne uno lui? Comprende che io non potevo andare in cerca di premi: ma non posso neppure chiudere la porta quando me li vengono ad offrire. D'altra parte io ho detto ben chiaro che nel Comitato per la partecipazione brasiliana organizzata dal Museo d'Arte Moderna di San Paolo, ci sia il suo nome.*
Lei ora mi parla della confusione fatta da quei signori circa i nomi da portare a Venezia. Cercheremo di chiarire anche questo. Vediamo intanto che cosa decidono i suoi amici del Museo d'Arte Moderna. Credo che non bisogna perdere tempo perché ormai la data di apertura della Biennale si avvicina ogni giorno di più.". Tradução da autora. Carta de Rodolfo Pallucchini à Piero Maria Bardi. 03 fev. 1950. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de Veneza.

Mesmo em 1950, em sua 25ª edição, a Bienal de Veneza ainda apresentava falhas. Na primeira vez que a representação brasileira participou da mostra italiana, a obra "Bambini" de Candido Portinari e a obra "Annunciazione" de Bruno Giorgio teriam retornado ao Brasil com leves danos. A Secretaria Geral da Bienal de Veneza não se responsabilizou pelo caso e argumentou que as obras já teriam chegado para a exposição daquela forma – ocorrências análogas foram recorrentes ao longo da história da Bienal de São Paulo. Essa primeira representação brasileira em Veneza contou com obras dos seguintes artistas: Flávio de Carvalho, Di Cavalcanti, José Pancetti, Volpi, Burle Marx, Milton da Costa, Lívio Abramo, Oswaldo Goeldi, Bruno Giorgio, Victor Brecheret e Cicero Dias. Como ainda não havia um Pavilhão Brasileiro (somente construído em 1964), o envio da representação brasileira à Bienal de Veneza ficou condicionado, nos anos seguintes, à disponibilidade de espaço no Pavilhão Central.

No final dos anos 60, a crise do modelo Bienal – que se manifestava em todo o mundo, como visto na historiografia da mostra brasileira – atinge também a mostra veneziana, motivando imperativamente a reformulação de seu estatuto. Na Europa, as manifestações de 1968 ganhavam espaço e, nesse contexto, a Bienal de Veneza era vista como um exemplo da cultura burguesa. A mostra é afligida por uma grave crise institucional e de identidade, e em uma tentativa inicial de reformulação são abolidos os prêmios e a sessão de vendas.

Entre 1973 e 1977, a Bienal de Veneza, ainda enquanto ente autônomo, passou por mais uma reforma, que redefiniu a natureza e caráter da entidade e também sua organização interna: ela é feita Instituto de Cultura Democraticamente Organizado. Houve também uma remodelação em sua gestão, que passou a acolher um presidente, o Conselho Diretivo (substituindo o Conselho Administrativo) e um Colégio Sindical. O Conselho Diretivo, dirigido pelo presidente, era composto por 19 membros entre representantes da Prefeitura, da Província de Veneza e da Região do Vêneto, representantes sindicais e pessoas de renome. O Presidente passava a ser nomeado diretamente por esse Conselho, escolhido entre seus membros. A reordenação também modificava a estrutura administrativa, que passava a contar com os seguintes órgãos: Secretária Geral; Arquivo Histórico de Arte Contemporânea; Administração; Financeiro e Serviços; Setor de Artes Visuais e Arquitetura; Setor de Cinema e Espetáculos Televisivos; Setor de Música e Teatro. O cargo de presidente é assumido por Carlo Ripa do Meana e o de Secretário Geral por Floris Ammannati.

Em 1979, assume a presidência Giuseppe Galasso; Sisto Dalle Palma é feito Secretário Geral e Luigi Carluccio[273], Diretor do Setor de Artes Visuais. Sob a presidência de Galasso, a Bienal de Veneza reencontrou sua identidade histórica, regularizando sua dependência em relação ao Estado e reforçando sua estrutura interna, fato que aumentou sua credibilidade internacional. A edição de 1992 foi cancelada e atrasada para 1993, de forma que a Bienal celebrasse seus 100 anos durante mostra em 1995.

Em 1998, através do Decreto de nº 19, de 29 de janeiro, a Bienal é transformada de ente autônomo em pessoa jurídica com direito privado, na atribuição de Sociedade de Cultura. Assume a presidência Paolo Barata, que potencializou e reforçou a estrutura da entidade, agregando como espaço expositivo o *Arsenale*, antigo coração da indústria naval veneziana. O Conselho Diretivo é reduzido a 5 membros: Presidente, Prefeito de Veneza, Prefeito da Região do Vêneto, Prefeito da Província de Veneza e mais um membro da sociedade privada. Os setores de atividade são ampliados para seis: Artes Visuais, Cinema, Teatro, Música, Dança e Arquitetura.

> Se deu a concreta abertura da Bienal aos indivíduos privados, selecionados entre pessoas que não tenham conflito de interesse com os setores de atividade da Bienal. Os indivíduos privados podem participar da sociedade de cultura até o limite de 40 por cento do patrimônio, e ter seus próprios representantes no Conselho de Administração.[274]

Dessa forma, 60% da Sociedade continuava sob a tutela do Estado, enquanto 40% é aberto à participação de indivíduos privados. O presidente da Bienal passa a ser nomeado não mais por um Conselho Diretivo, mas pelo Ministro dos Bens Culturais.

Em 2003, Franco Bernabé assume a presidência e dá início ao projeto de modificação do estatuto da Bienal, que ainda se mantinha como Sociedade de Cultura. Em 2004, através do Decreto nº 1, de 8 de janeiro, a Bienal é definida juridicamente como Fundação. Davide Croff assume a presidência da *Fondazione La Biennale di Venezia*.

> Com o último decreto de 2004 é transformado novamente, se tornando "Fundação", especificamente, "Fundação Participativa". Se trata, neste caso, de uma nova instituição jurídica de direito privado, que a partir do exemplo do modelo anglo-saxão (trust) e holandês (fundações museólogas), constitui o

[273] Carluccio morreu em São Paulo, em 1980, quando participava do Encontro de Organizadores de Bienais Internacionais.

[274] *"Si realiza la concreta apertura della Biennale ai privati, individuati tra soggetti che non siano in conflitto di interessi con i settori di attività dela Biennale. I privati potranno partecipare ala Società di cultura fino alla misura del 40 percento del patrimônio, e avere propri esponenti nel consiglio di amministrazione"*. Tradução da autora. VECCO, M. *Biennale di Venezia – Documento di Kassel: un confronto economico ed istituzionale*. Tese. Università degli Studi di Torino – Facoltà di Lettere e Filosofia – 1997/1998. P. 33

> modelo italiano de gestão de iniciativas no campo cultural e não lucrativo. É uma instituição sem fins lucrativos, à qual se pode associar aportando dinheiro ou bens materiais, imateriais, profissionais ou serviços. (...) todos os participantes (ou mesmo entidades privadas associadas) trabalham em conjunto no Conselho de Administração e isso permite uma cooperação harmônica e real de instituições públicas e privadas, dentro da mesma estrutura.[275]

A Fundação Bienal de Veneza assume um novo modelo privativo de gestão de instituições sem fins lucrativos. Dessa forma, a instituição desenvolveu uma cadeia produtiva imbricada com a cidade de Veneza. Neste modelo se inter-relacionam as forças do sistema turístico, hoteleiro, cultural, alimentício, entre outros, que interagem em um plano de integração e cooperação. "Partindo da análise histórica, administrativa e organizativa da Fundação entende-se o quanto a cultura e a sociedade são um binômio indissolúvel ao interior de qualquer organismo cultural"[276].

Após a 2ª Guerra Mundial, a cidade de Kassel estava destruída por consequência de um bombardeio em 1943. A cidade surge, então, como símbolo da grave condição na qual se encontrava o povo alemão. No novo contexto político, redesenhado pela divisão da Alemanha, a cidade havia perdido sua posição privilegiada. O idealizador da Documenta foi o professor de artes Arnold Bode, que utilizando o modelo de organização de um famoso festival da cidade (*Bundergarten*, Festival Federal de Jardinagem), chamou o arquiteto Hermann Mattern para desenvolver o projeto expositivo. Em um primeiro momento, a ideia era montar uma tenda no ponto central da cidade para realização de uma exposição de arte. Entretanto, a primeira Documenta acabou ocorrendo no *Museum Fridericianum* de Kassel.

Bode concebeu a mostra como um "museu de 100 dias", definição que reforça o caráter vanguardista que assumia frente à estrutura museal clássica. O nome Documenta se relaciona à ação de documentar, ou seja, recuperar a memória artística coletiva, restaurando e

---

[275] *"con l'ultimo decreto legislativo del 2004 si trasforma nuovamente diventato "Fondazione" e nello specifico "Fondazione di Partecipazione". Si tratta in questo caso di un nuovo istituto giuridico di diritto privato, che partendo dall' esempio del modello anglosassone (trust) e di quello olandese (fondazioni museali), costituisce il modello italiano di gestione di iniziative nel campo culturale e no profit. Si tratta di un istituto senza fini di lucro, al quale ci si può associare apportando denaro oppure beni materiali, immateriali, professionalità o servizi. (...) tutti i partecipanti (ovvero anche i soggetti privati associati) operano insieme nel Consiglio di Amministrazione e questo permette una collaborazione armonica e reale di istituzioni pubbliche e private, all'interno della medesima struttura"*. Tradução da autora. POLI, E. *Tutela, memoria e valorizzazione dell'arte: il caso della Fondazione "La Biennale di Venezia"*. Tese. Università Ca' Foscari di Venezia – Facoltà di Lettere e Filosofia – 2003/2004. P. 98

[276] *"Partendo dall'analisi storica, amministrativa e organizzativa della Fondazione ho compresso quanto cultura e società siano un binomio indissolubile all'interno di un qualsiasi organismo culturale".* Tradução da autora. POLI, E. *Tutela, memoria e valorizzazione dell'arte: il caso della Fondazione "La Biennale di Venezia"*. Tese. Università Ca' Foscari di Venezia – Facoltà di Lettere e Filosofia – 2003/2004. P. 138

dando continuidade, em território alemão, à tradição da arte moderna. Cabe citar que a grafia se modifica a cada edição. Assim como as Bienais paulistana e veneziana, a Documenta também foi pensada como forma de preencher a lacuna de arte moderna existente nos museus alemães, já que durante o regime nazista a arte moderna foi considerada uma arte "degenerada" e grande parte de seu acervo foi destruído ou exilado. Dessa forma, a Documenta cumpria a função de reunir um panorama da arte moderna europeia, com a qual os alemães tinham apenas um contato restrito.

> Surgiu no momento em que a arte era considerada de suprema importância como linguagem internacional comum e um mundo de ideais e esperanças compartilhadas (que implica que a arte tem de fato um papel central a desempenhar no processo social de reconstrução da sociedade civil, práticas sociais e recuperação), e durante o assim chamado período modernista, quando a arte ainda era vista também como a mais inútil de todas as atividades possíveis (com o legado da noção de autonomia da arte).[277]

A primeira exposição, em 1955, foi pensada com uma intenção didática e com o escopo de reabilitar a arte moderna germânica. Para Werner Haftmann, historiador da arte e parte do grupo que criou a Documenta, a exposição dever ser vista "como uma tentativa inicial, porém ampla, de recuperar contatos internacionais em grande escala e, internamente, retomar uma conversa que foi interrompida por tanto tempo, por assim dizer"[278]. Sobre o caráter didático, Haftmann complementa dizendo que "ele é concebido para a nossa geração jovem, e os artistas, poetas e pensadores que eles seguem, para que assim eles possam reconhecer quais fundações foram estabelecidas para eles, quais heranças devem ser nutridas e quais heranças devem ser superadas"[279]. Na primeira Documenta foram apresentadas inclusive algumas obras que estavam presentes na Exposição de Arte Degenerada, promovida pela política nazista, em 1937, na cidade de Munique.

Observando o sucesso obtido pela primeira edição, Bode e os outros promotores decidem torná-la periódica. Assim, em 1959, ocorre a 2ª edição do Documenta (nome oficial: II. documenta), desta vez em diversos locais da cidade, não somente no museu local, fato que se tornará uma marca da exposição. A mostra continua e aprofunda a discussão sobre a arte

---

[277] SPRICIGO, V. A oeste, nada de novo: notas para uma arqueologia das exposições com referência à Documenta. Revista Proa – Antropologia e Arte. Número 4, volume 1. 2013. Disponível em:< http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=74>. Acesso em: 22 jul. 2015.

[278] *"as a broad, if initial attempt, to regain international contacts across the board and thus at home re-engage in a conversation that has been interrupted for so long, as it were"*. Tradução da autora. *Documenta 1 – Information*. Disponível em: <http://www.documenta12.de/index.php?id=d1&L=1>. Acesso em 22 jul. 2015.

[279] "*it is devised with our young generation in mind, and the artists, poets and thinkers they follow, so that they may recognize what foundations have been laid for them, what inheritance they must nurture and what inheritance must be overcome"*. Tradução da autora. *Documenta 1 – Information*. Disponível em: <http://www.documenta12.de/index.php?id=d1&L=1>. Acesso em 22 jul. 2015.

abstrata: é marcante a abertura para a participação de artistas norte-americanos, mesmo em número reduzido. Participaram Alexander Calder, Joseph Albers e Karl Roesch.

> Procuraram mostrar as raízes da arte moderna, a genealogia da arte atual, seu posicionamento atual, mostrando pela arte as rupturas da modernidade e sua experiência fundamental: a da contingência dos acontecimentos, a ausência da linearidade histórica. Optaram pelo artifício da "encenação" na medida que as obras não foram fixadas nas paredes, mas colocadas no espaço dos ambientes da ruína provisoriamente transformada em uma espécie de oficina de visualização, possibilitando ao mesmo tempo maior contato e distanciamento, criando uma maior interação do expectador com o visto/a obra.[280]

Na Documenta, a responsabilidade pela idealização e realização da exposição foi delegada a um Secretário Geral, que no lugar de uma exposição heterogênea, tipicamente museológica, impôs um tema. A concepção de Bode de um "museu por 100 dias" foi reinterpretada como um "evento de 100 dias". A partir de 1977, a figura do Secretário Geral é substituída por um Diretor Artístico, auxiliado por uma Comissão Técnica. "A versatilidade das atividades documentadas e o caráter anti-institucional que se fortaleceu ao longo dos anos, ajudou a "transformar" a Documenta, assim, a manifestação não foi imediatamente identificada como uma exposição de arte".[281]

A 5º Documenta (nome oficial: docuMenta 5) marca o início da expectativa por uma organização revolucionária. Sob a curadoria do suíço Harald Szeemann, a mostra passou a ser sinônimo de projetos curatoriais ousados e personalistas. O projeto do suíço marca a *curatorial turn* das grandes exposições de arte e marca também uma maior abertura artística da mostra para artistas que ainda permaneciam renegados pela Documenta e permaneciam com o estigma de artistas de arte degenerada (resíduos da ideologia nazista), como por exemplo, as obras realistas dos norte-americanos. A partir de então, a mostra ganha maior notoriedade, principalmente pela presença das instalações.

Na 7º Documenta (nome oficial: documenta 7), em 1982, a curadoria de Rudi Fuchs propõe um retorno à pintura, processo verificado em outras mostras, como na própria Bienal de São Paulo, que em 1985, com o projeto curatorial de Sheila Leirner, apresentou a "Grande Tela". A influência teria vindo da exposição *American Painting: The Eighties* (exposição

---

[280] AUGUSTIN, G. Documenta 12. In: Revista txt: leituras transdisciplinares de telas e textos. Ano III, Nº 6. Santa Maria, Dezembro 2007. P. 2

[281] *"La poliedricità delle attività documentate e il carattere antiistituzionale che si era rafforzato nel corso degli anni, avevano contribuito a "trasfigurare" la Documenta, ossia, la manifestazione non veniva immediatamente identificata come mostra d'arte"*. Tradução da autora. VECCO, M. *Biennale di Venezia – Documento di Kassel: un confronto economico ed istituzionale*. Tese. Università degli Studi di Torino – Facoltà di Lettere e Filosofia – 1997/1998. P.132

itinerante idealizada pela historiadora e crítica Bárbara Rose). Esse retorno às origens se manifesta não somente em nível formal, ao privilegiar as pinturas, mas também no nível estrutural do espaço expositivo: se optou por uma arquitetura fixa, pondo fim na experimentação espacial criada por Bode. Nessa edição não houve a participação de nenhum artista latino-americano: o curador "afirmou não os ter convidado porque ou os artistas do Continente copiam os europeus ou norte-americanos ou fazem um trabalho voltado às raízes, portanto nada originais"[282]. Sobre os trabalhos expostos na 7º Documenta, o crítico Michael Compton escreveu: "Eles são sobre o espaço, o prédio e a produção da exposição"[283].

Ao contrário do que ocorreu nas outras duas grandes bienais mundiais – São Paulo e Veneza – na Documenta não há distribuição de prêmios. A mostra conta com uma verba governamental: "Considerada a bienal dos países industrializados, na verdade Kassel é um caldeirão que costuma tornar anacrônicas as tendências que a antecedem e, para isso, conta com uma ajuda substancial do governo alemão que não mede esforço para ajudar a cultura"[284]. Outra diferença da Documenta é a sua periodicidade: ocorrendo a cada cinco anos, a mostra tem um intervalo maior entre cada uma das edições que fornece um tempo maior de preparação.

Uma similaridade entre as três mostras é a manutenção de um arquivo histórico. O arquivo da Documenta de Kassel foi criado por iniciativa de Arnold Bode, em 1961, que viu no material das mostras anteriores uma base indispensável para se pensar nas exposições futuras. Hoje, o arquivo possui uma das mais importantes bibliotecas dedicadas à arte dos séculos XX e XXI, tendo em seu acervo também uma extensa coleção de documentos raros, fotografias e correspondência de todas as Documentas anteriores. O trabalho de manutenção e recuperação do arquivo é supervisionado pela organização da Documenta e pelo *Museum Fridericianum Veranstaltungs.*

A 10º Documenta (nome oficial: documenta X) teve curadoria da francesa Catherine David e marcou o início da discussão sobre o significado da exposição ser em Kassel. A curadora tinha a intenção de realizar a mostra não somente em Kassel, mas em outras localidades ao redor do mundo. Naquele momento, sua proposta foi negada. Kassel, que no período de criação da mostra estava na fronteira entre a Alemanha Ocidental e a Alemanha Oriental, desde a queda do muro havia perdido essa localicação estratégica, e passado a ocupar

[282] AMARANTE, L. Kassel e Havana, extremos da arte. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 07 dez. 1985
[283] *"They are about the place, the building, and the making of the show"*. Tradução da autora. COMPTON, M. Documenta 7. The Burlington Magazine,Vol. 124, No. 954, Special Issue Devoted to Twentieth-Century Art (Sep., 1982). Disponível em: < http://www.jstor.org/stable/880958>. Acesso em 08 abr. 2015. P. 577
[284] AMARANTE, L. Kassel e Havana, extremos da arte. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 07 dez. 1985

uma posição centralizada na Alemanha unificada. Assim, como as outras bienais ao redor do mundo, a Documenta também se insere em um contexto de questionamento sobre seu valor e sobre sua função em um novo sistema das artes, cada vez mais globalizado e descentralizado. Buscando questionar o espaço, Catherine David criou um itinerário de exposição:

> O percurso criado por David reivindicava, portanto, a presença do corpo na esfera pública, pois, assim como o seu precedente do período barroco, o modelo urbano implantado em Kassel no pós-guerra – baseado em um projeto elaborado ainda no regime nacional-socialista – excluía, segundo a curadora, os pedestres do espaço público. Entrava em cena o problema histórico do papel dos museus públicos na Europa Central, uma vez que, desde os seus primórdios, grande parte da população local não tinha acesso ao assim proclamado primeiro museu público europeu. Outra estratégia usada para ampliar essa esfera foi a utilização dos meios de comunicação (internet, publicações e debates) para atingir um público mais amplo, muito além do espaço expositivo e dos limites da cidade de Kassel.[285]

Na 11º Documenta (nome oficial: Documenta 11) a mostra ganha amplitude territorial e promove eventos em Viena (Áustria), Berlim (Alemanha), Nova Déli (Índia), Santa Lucia (país insular das Pequenas Antilhas, no Caribe) e Lagos (Nigéria). A descentralização geográfica significou não somente uma ampliação de espaços para discussão, mas também uma descentralização do caráter ocidental da mostra.

Nos últimos vinte anos, o conceito da mostra em Kassel tem se modificado bastante. Em linhas gerais, ela tem evoluído para uma exposição de caráter mais generalizado, com o objetivo não somente de apresentar a arte, mas também de se comunicar com as teorias mais recentes e com um público cada vez mais internacional. O conceito adotado pela Bienal paulistana em sua última edição de comissionar os artistas para realização de trabalhos exclusivos para a Bienal é algo já adotado pela Documenta há alguns anos. O catálogo da 12º Documenta (nome oficial: DOCUMENTA KASSEL 2007), com curadoria de Roger Buergel e Ruth Noack, trazia na sua introdução a seguinte declaração: “The big exhibition has no form” (A grande exposição não tem forma). A crítica e curadora Lynne Cooke complementa a afirmação do catálogo:

> Ao mesmo tempo em que nega metodologias curatoriais convencionais, pelas quais as exposições evoluem organicamente e/ou teoricamente a partir de premissas e conceitos temáticos, metafísicas ou históricos, o seu modelo de ‘radical ausência de forma’ assume, no entanto, certos valores e princípios não declarados. Uma aversão a narrativas recebidas, às forças do mercado e ‘estrelas’ do mundo das artes inclinaram suas seleções aos menos conhecidos

[285] SPRICIGO, V. A oeste, nada de novo: notas para uma arqueologia das exposições com referência à Documenta. Revista Proa – Antropologia e Arte. No 4, Vol 1. 2013. Disponível em:< http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=74>. Acesso em: 22 jul. 2015.

> e ignorados, aos esquecidos ou ainda marginalizados. E uma priorização de obras da Europa central pontuou comparações históricas muito diferentes daquelas que moldam eras de linhas modernistas canônicas.[286]

Na 13º Documenta (nome oficial: dOCUMENTA (13)), a curadora Carolyn Christov-Bakargiev retoma a discussão sobre o papel cultural, político e econômico da cidade de Kassel. A exposição de 2012 atingiu o recorde de 860 mil visitações e também ocorreu em outros locais ao redor do mundo, como Cairo e Alexandria (Egito), Cabul (Afeganistão) e Canadá, mais uma vez se descentralizando de Kassel. Christov-Bakargiev anunciou que em seu projeto buscaria "ficar afastado do que ela chamou de 'síndrome bienal'"[287]. A professora da Universidade de Minessota, Barbara Wolbert, defende que é possível que a curadora esteja se referindo à espetacularização das bienais mundiais. Utilizando a conceitualização de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo, na qual o autor afirma que as sociedades modernas apresentam uma imensa acumulação de espetáculos e que o que era vivido diretamente se alterou em representações, Wolbert questiona se Christov-Bakargiev não intencionava justamente se afastar deste modelo espetacularizado das grandes bienais mundiais e se o intento não seria evitar que a Documenta fosse sugada para dentro do ciclo de festivais urbanos cada vez mais indistinguíveis. "A afirmação de Debord de que a experiência imediata deu lugar à representação parece ter sido invertida. Como Christov-Bakargiev observou, 'Nem tudo nesta exposição é arte. Nem são todos os que contribuíram, artistas'"[288]. Wolbert conclui que:

> dOCUMENTA (13) não foi menos espetacular do que qualquer outra documenta da última década, ou até mesmo das últimas duas décadas. O que mudou, em primeiro lugar, são os públicos. A 'nova demografia' da documenta refere-se a visitantes que foram assimilados à cultura do espetáculo e acostumados a 'compromissos íntimos do tipo público'. Para eles, a

---

[286] *"While it thereby disavows conventional curatorial methodologies, in which exhibitions evolve organically and/or theoretically from thematic, metaphysical or historical premises and concepts, their model of 'radical formless ness' does, however, assume certain unstated values and tenets. An aversion to received narratives, market forces and art-world 'stars' inclined their selection towards the lesser known or now overlooked, the forgotten or otherwise marginalised practitioner. And a prioritising of works from central Europe pin pointed very different historical benchmarks from those shaping canonical modernist line ages"*. Tradução da autora. COOKE, L. Documenta 12. The Burlington Magazine, Vol. 149, No 1255, Art in Britain (Oct., 2007). Disponível em: http://www.jstor.org/stable/20075036. Acesso em 08 abr. 2015. P. 727

[287] *"would stay clear of what she called the 'biennial syndrome'"*. Tradução da autora. WOLBERT, B. *The New Diversity and the New Public*. In: *Transit: a journal of travel, migration and multiculturalism in german speaking world*. University of California, Berkeley, No 9, Vol 2. 2014. Disponível em < http://transit.berkeley.edu>. Acesso em 13 jul. 2015. P. 4

[288] *"Debord's assertion that immediate experience has given way to representation seems to have been reversed. As Christov-Bakargiev observed, 'Not everything in this show is art. Nor are all the contributors artists'".* Tradução da autora. WOLBERT, B. *The New Diversity and the New Public. In: Transit: a journal of travel, migration and multiculturalism in german speaking world*. University of California, Berkeley, No 9, Vol 2. 2014. Disponível em < http://transit.berkeley.edu>. Acesso em 13 jul. 2015. P. 20

> documenta não é uma mostra de arte em um espaço público – a documenta em si é o espaço público.[289]

Em uma das publicações da mostra, a curadora explica que a exposição não surgiu das feiras comerciais do século XIX ou das feiras mundiais do período colonial, ao contrário do que se observa na gênese da Bienal de Veneza, que surge seguindo o modelo das grandes feiras de Paris, por exemplo. A Documenta surge como um "trauma consequente da Segunda Guerra Mundial, em um espaço onde colapso e recuperação foram articulados"[290].

Em 2009, foi fundada a *Biennial Foundation*, uma organização artística independente e sem fins lucrativos voltada para estimular o espírito de solidariedade entre as bienais contemporâneas de arte ao redor do mundo. Fundada por Marieke van Hal, a *Biennial Foundation* também visa facilitar a troca de informações e conhecimentos entre as diversas bienais. De acordo com o site da fundação, a fundação é pioneira ao facilitar a conexão entre as bienais de arte contemporânea existentes atualmente. Legalmente registrada em Amsterdã, na Holanda, a *Biennial Foundation*, de acordo com seu site, conta com o apoio das seguintes instituições: *Mondriaan Fund*, *Institute for Foreign Cultural Relations* (IFA), *Prince Claus Fund*, *ελculture Greece*, Consulado Geral do Reino dos Países Baixos em Istambul, SICA, *Fund BKVB*, *Gwangju Metropolitan City Government*, *The Asia-Europe Foundation* (ASEF), *Arts Network Asia* (ANA), Instituto Cultural Italiano em Seul, Instituto Goethe em Seul, *Seoul Museum of Art* (SeMA), Ministério das Relações Exteriores da Alemanha, Embaixada dos Países Baixos em Berlim, Ministério da Cultura do Brasil, Banco Itaú, Companhia de Energia de São Paulo (CESP), Itamaraty, Governo do Estado de São Paulo, Prefeitura de São Paulo, Secretaria de Cultura e Secretaria do Verde e Meio Ambiente, Auditório Ibirapuera, Itaú Cultural, Conselho de Artes da Inglaterra, Conselho Britânico, Consulado Geral da Alemanha em São Paulo, Instituto Goethe em São Paulo, *Office for Contemporary Art Norway* (OCA),

---

[289] *"dOCUMENTA (13) was not less spectacular than any other documentas of the last decade, or even the past two decades. What has changed, first and foremost, are the audiences. The "new demography" of the documenta refers to visitors who have been assimilated to the culture of the spectacle and accustomed to "intimate engagements of the public kind" (Soysal 373). For them, the documenta is not an art show in a public space—the documenta itself is the public space".* Tradução da autora. WOLBERT, B. *The New Diversity and the New Public*. In: *Transit: a journal of travel, migration and multiculturalism in german speaking world*. University of California, Berkeley, No 9, Vol 2. 2014. Disponível em < http://transit.berkeley.edu>. Acesso em 13 jul. 2015. P. 21

[290] SPRICIGO, V. A oeste, nada de novo: notas para uma arqueologia das exposições com referência à Documenta. Revista Proa – Antropologia e Arte, No 4, Vol 1, 2013. Disponível em:< http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=74>. Acesso em: 22 jul. 2015.

Embaixada da Noruega no Brasil, Consulado Geral Turco em São Paulo, *Turkish Airlines*, ARCO Madrid.

Entre as diversas atividades promovidas pela *Biennial Foundation*, a de maior destaque é o Fórum Mundial de Bienais[291], "moldado especialmente para os produtores de bienais e seus colaboradores, este fórum recorrente de grande escala permite aos envolvidos com as bienais a troca de ideias e experiências sobre práticas comuns, problemas e conhecimento, e a discussão das principais preocupações na área. O fórum é sempre realizado em colaboração com uma bienal ou uma instituição de arte"[292]. O site também contém uma ampla lista das bienais mundiais cadastradas, com informações sobre cada uma delas e um mapa atual sobre a distribuição das bienais ao redor do mundo.

A *Biennial Foundation* possui em seus registros o cadastro de 173 bienais, que conforme vê-se no mapa estão concentradas principalmente no lado ocidental do globo, principalmente na Europa.

> Diversos países – alguns integrados à "nova ordem global" e outros intentando nela se integrarem a todo custo – investiram em novos museus, ou em "Bienais" – algumas recém-criadas, outras tradicionais, como a Bienal de São Paulo. Nesse contexto – do *tourning point* cultural que ao menos na França "transformava cultura em petróleo", na fórmula de Jack Lang – consolidou-se uma nova forma, paradoxal, de "consumo cultural": por um lado, frívolo, polido e desdramatizado, e, por outro, crítico – um intento ilustrado de educação estética, numa reação à instrumentalização do mundo administrado; intento esse que se resume no Brasil, muita vez, no desejo de cidadania ou inclusão social.[293]

No que se refere ao Brasil, a *Biennial Foundation* tem quatro mostras cadastradas: Bienal da Bahia, Bienal de Curitiba, Bienal do Mercosul e a Bienal de São Paulo. No que se refere à América do Sul, há mais cinco mostras cadastradas: Bienal do Fim do Mundo (Argentina), Bienal de Cartagena (Colômbia), Bienal de Muralismo e Arte Pública (Colômbia), Bienal Internacional de Cuenca (Equador), e Bienal de Montevideo (Uruguai).

---

[291] A primeira edição do Fórum Mundial de Bienais ocorreu em 2012, como atividade paralela à Bienal de Gwangju, na Coréia do Sul. A segunda edição do Fórum Mundial de Bienais, cujo tema foi "Como fazer Bienais nos tempos contemporâneos", ocorreu entre os dias 26 e 30 de novembro de 2014, como atividade paralela à 31ª Bienal de São Paulo, no Auditório do Ibirapuera, em São Paulo.

[292] *"shaped especially for biennial makers and their collaborators this large-scale recurring forum enables biennial practitioners to exchange ideas and experiences about common practices, problems and expertise, and to discuss the foremost concerns in the arena. The forum is always realized in collaboration with a biennial or an art institution"*. Tradução da autora. Site *Biennial Foundation*. Disponível em <http://www.biennialfoundation.org/about/>. Acesso em 27 jul. 2015.

[293] FABRINI, R. Por uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. In: Revista da USP, no 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 52

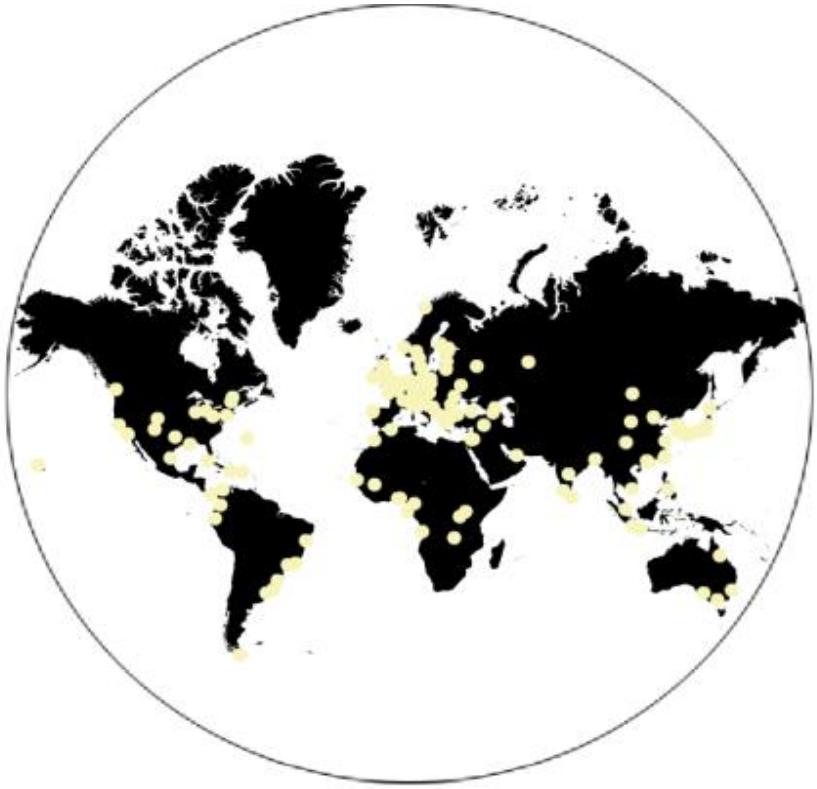


Figura 12 - Mapa das Bienais no mundo.
Fonte: Site *Biennial Foundation*

Na abertura do 2º Fórum Mundial de Bienais, o Professor Peter Osborne proferiu uma palestra na qual pontuou que o grande avanço na multiplicação das bienais ao redor do mundo se deu a partir da década de 1980, mais especificamente a partir do ano 1989. Osborne apresentou também o que seriam as cinco principais características destas bienais contemporâneas:

1) Surge um maior reconhecimento simbólico da arte das periferias geopolíticas;
2) A autoria das temáticas curatoriais sofre algumas mudanças;
3) Um maior levantamento de questões político-sociais;
4) Uma ênfase no debate e um forte discurso pedagógico;
5) Uma auto-definição demográfica em relação às misturas político-sociais das cidades que sediam as bienais.

Para Osborne a chamada crise das bienais está intimamente ligada à intensa concorrência decorrente do número crescente de mostras. Surge um problema de superprodução, seja em termos de eventos, seja em termos de trabalhos. Observa-se que nos últimos anos praticamente a cada semana existe uma bienal sendo inaugurada ao redor do

mundo, o que gera uma alta concorrência no que se relaciona aos artistas e também ao público. Paralela à intensa demanda deduz-se que há uma carência de autoconsciência das diversas exposições, que falham em propor projetos curatoriais inovadores, que fariam com que cada bienal fosse única e se afastasse do que hoje é chamado de processo de bienalização. No final do século XX e início do século XXI percebe-se uma outra tendência norteando as diversas bienais ao redor do mundo: a adoção de um tema para a construção do projeto curatorial da exposição. Na mostra paulistana há como exemplo mais marcante a 24ª Bienal, com curadoria de Paulo Herkenhoff, que adotou como tema a Antropofagia. O exemplo ressoou também nas últimas bienais: a 29ª Bienal teve o tema "Há sempre um copo de mar para o homem navegar"; a 30ª, o tema "A iminência das poéticas"; e a última Bienal, a 31ª, trouxe o tema "Como...coisas que não existem".

Educativo

Atualmente, as discussões acerca da função social da Bienal de São Paulo estão centradas no setor Educativo. Nas diversas críticas realizadas à mostra, é constante o questionamento: mas afinal, a quem interessa uma Bienal? Para essa questão pode-se pensar em duas respostas, que se relacionam.

A primeira versão diria que a Bienal tem a função social de apresentar para a sociedade um pouco do que é produzido de arte contemporânea ao redor do mundo. Frisa-se que em um sistema de arte amplo como o que se tem hoje, a Bienal dificilmente conseguiria apresentar um panorama completo de tudo o que está sendo feito, mas traz apenas um pequeno recorte, que obviamente, está condicionado também às escolhas do curador. Assim, entende-se que a primeira função da Bienal é fornecer, a cada dois anos, uma pequena amostra das produções de arte contemporânea ao grande público.

A segunda versão está ligada ao novo formato de mecenato que se formou. Hoje, o sentido da Bienal está intimamente ligado à sua função dentro de um sistema econômico, no qual patrocinar uma mostra de arte como a Bienal pode ser um "bom negócio" para a empresa, que consegue assim alavancar seu marketing cultural.

> O grande patrimônio de uma empresa é sua marca, cuja personalidade ganha força com o passar do tempo, pela atuação, filosofia e política de negócios. (...) São muitas as variáveis que fazem o sucesso de uma empresa e de seus produtos. Porém o principal, sem dúvida, é sua imagem, o melhor ponto de apoio. O marketing cultural, estimulado no Brasil por leis federais e estaduais

> (em algumas localidades, até mesmo municipais), está ganhando espaço como ação importante do marketing institucional, e tem sido bastante utilizado por várias empresas (...). No marketing cultural os objetivos visam a conquista, a consolidação e o aumento da simpatia pela empresa[294].

Esse segundo sentido não está distante da função social que a Bienal exercia em seus primeiros anos, qual seja, a Bienal era um espaço para reconhecimento social, estando no foco das colunas sociais dos jornais da época. Hoje, esse reconhecimento social não está mais ligado a uma pessoa física, mas sim a uma pessoa jurídica. Para a empresa, apoiar a manutenção da exposição, principalmente as ações do Educativo[295], é uma maneira de homologar sua consciência social diante do público que consome sua marca. Em síntese, a visão que se espera é: se uma marca patrocina uma ação (principalmente educativa) na Bienal é porque ela tem consciência social, ou seja, se preocupa com a manutenção de uma exposição que traz "cultura" ao povo brasileiro.

Mário Pedrosa pontuou que "a 'participação do espectador' se revelou cada vez mais como um conceito revolucionário a opor-se – quase que como um traço específico da sensibilidade de nossa época – ao conceito estético decisivo sem dúvida das épocas anteriores, ou o da 'distância psíquica'"[296]. A proposição de Pedrosa se relaciona mais especificamente à 9ª Bienal, que promoveu uma série de ações interativas com o público, principalmente através de obras que propunham uma maior participação do espectador, que era convidado a romper as fronteiras que o separavam da obra. O artigo de Pedrosa traz ao final uma outra proposição, dizendo que a produção e o consumo de massa parecem estar levando ao conceito de que as obras de arte se tornam objetos de "consumo transitório", como qualquer outro bem – um automóvel, por exemplo. O diálogo que Mário Pedrosa traz com o mercado de consumo pode ser estendido, nesse estudo, para a discussão sobre a relação que se cria entre o público, o consumo e o patrocinador. Entende-se nessa lógica que os patrocinadores são os principais fomentadores dessa conceptualização de que a arte deve ser "consumida" pelo público, e assume para ele, enquanto patrocinador, a responsabilidade (desde que esteja de acordo com as metas econômicas da empresa) de fornecer os subsídios para que este público, o mesmo que consome sua marca, consuma também este outro produto: a exposição de arte.

---

[294] SANT'ANNA, A. Propaganda: teoria, técnica e prática. São Paulo: Ed. Cengage Learning, 2015. P.25

[295] Entre as diversas ações do Educativo que já foram financiadas pela iniciativa privada estão: visitas guiadas, cursos de formação dos monitores, oficinas, palestras, seminários, publicação de material de mediação para professores e alunos, curso de formação de professores, ateliês de arte, audioguias e ações nas comunidades.

[296] PEDROSA, M. A Bienal de cá para lá. In: AMARAL, A. (Org.) Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975. P. 188.

Assim, o programa de medição assumiu um importante lugar dentro da economia e gestão da Bienal. Ao mesmo tempo em que responde por uma função social de ampliação do oferecimento da produção cultural, ele também se insere na lógica do marketing cultural. Através dos relatórios de gestão, que salientam a amplitude das ações educativas, o patrocinador tem a dimensão do retorno que pode ser alcançado através do apoio às iniciativas de medição, retorno tal que se dá através dos incentivos fiscais e também através da divulgação da marca, que passa a figurar nos diversos materiais utilizados para promover a exposição. Além disso, a contrapartida também traz ao patrocinador a capitalização das estatísticas. De forma geral, os relatórios referentes às ações educativas se focam em dados quantitativos e pouco trazem de análise qualitativa dos processos de medição. Fato marcante nesses números é a progressão de estudantes que visitaram a Bienal: em 1977, por exemplo, a mostra recebeu cerca de 70 mil espectadores, sendo que aproximadamente a metade era composta por estudantes, um número elevado se comparado à 1ª edição da Bienal quando apenas 10% de seu público total era composto por estudantes. Diante desse incremento, as empresas se valem dos números referentes à quantidade de visitantes e capitalizam os dados, que são utilizados a favor de sua responsabilidade social. Investir em cultura torna-se, assim, um "bom negócio" para a empresa. Cabe, entretanto, ressaltar o caráter tênue desse apoio: o patrocínio a uma iniciativa educativa dentro de uma instituição do porte da Fundação Bienal garante ao patrocinador um menor envolvimento social efetivo, visto que sua ação se restringe a oferecer a verba, enquanto que a responsabilidade pelo cumprimento satisfatório da ação é da instituição cultural que implementa a iniciativa de medição.

Entender a importância do setor Educativo na Bienal perpassa o entendimento do ensino da arte no Brasil. A Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (Lei nº 5692/71), que tornava obrigatória a inclusão do ensino de Educação Artística nos currículos plenos das escolas de lº e 2º graus, somente foi promulgada em 11 de agosto de 1971. Sendo assim, a oficialização do ensino de arte nas escolas de formação básica é algo relativamente recente, o que cria a necessidade de processos de mediação cultural para viabilizar a difusão eficaz do conhecimento artístico. A Bienal se insere nesse contexto, como instrumento de promoção da educação através da arte. "Sabe-se que o limite entre prática cultural e entretenimento é cada vez mais tênue na medida em que a vida cultural dos indivíduos é vista como um consumo em meio aos demais e está em permanente competição com eles (...) Grande parte das práticas culturais individuais,

muitas vezes a maioria, não são ligadas a gostos, mas a circunstâncias"[297]. Nesse sentido, a partir dos anos 1960/1970 surgem uma série de estudos voltados para a democratização da cultura, principalmente no que tange às políticas públicas. A Fundação Bienal interioriza em sua gestão esses novos conceitos, e se coloca como órgão de promoção para solucionar as desigualdades de acesso da população à chamada "cultura"[298].

> As políticas de democratização da cultura levam em conta fundamentalmente os obstáculos materiais às práticas culturais, como a má distribuição ou ausência de espaços culturais e preços muito altos, que continuam sendo vistos com os entraves básicos a um maior consumo cultural.[299]

José Minerini Neto, autor da tese "Educação nas Bienais de Arte de São Paulo", define dois momentos para as propostas educacionais dentro da Bienal: o primeiro, focado na História da Arte, ou seja, processos de medição pensados e realizado por historiadores de arte entre 1951 e 1984; no segundo, iniciado em 1985, Minerini Neto identifica uma proposta focada na Arte-Educação, cujo marco primeiro é a chegada da equipe coordenada pela arte-educadora Ana Cristina Rocco Pereira de Almeida – esse período se estende até 2011, quando é fundado o setor Educativo permanente na Fundação Bienal, sob coordenação de Stela Barbieri, e voltado para a realização de ações ininterruptas, ou seja, não apenas nos períodos de exposição.

A gestão da Bienal, por sua vez, percebe nesse potencial fluxo de visitação promovida pelo setor Educativo a possibilidade de maior captação de recursos. "O alto número de estudantes e professores que as Bienais de São Paulo atraem fez com que as ações educativas passassem a integrar os projetos gerais das presidências objetivando, especialmente, atrair

---

[297] BOTELHO, I. e FIORE, M. Uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo. In: CALABRE, L. Políticas culturais: diálogo indispensável, Vol. III. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2008. P. 28

[298] Conforme projeto de Antonio Santoro Junior, em 1975, junto ao Programa Bienal Escola, da 13ª Bienal: Justificativa: considerando que a lei 5.692 de 11 de agosto de 1971 no seu artigo 7º inclui obrigatoriamente a Educação Artística nos currículos plenos dos estabelecimentos de 1º e 2º grau; considerando que a Educação Artística, por sua própria natureza é uma área dinâmica, que requer a observação e a utilização por parte do aluno de todos os meios disponíveis na escola e fora dela, visando inclusive integração escola-comunidade; considerando que a Educação Artística se desenvolve diante de uma visualização que serve de estímulo para a posterior expressão criadora, e tendo em vista a base das artes plásticas é a experiência visual e tátil; considerando que a Bienal é um empreendimento que constitui o maior movimento artístico do país, e não deve ser desfrutada apenas por uma elite, mas pelo público em geral, e que para tanto faz-se necessária a preparação consciente dos jovens integrantes deste público que se pretende atingir. Objetivos: levar aos professores de Educação Artística da Rede Estadual de Ensino, a verificar que a Bienal é um dos recursos disponíveis para melhor desenvolvimento de sua área no processo ensino-aprendizagem; levar os professores e alunos a verificar que a Bienal procura mostrar o que há de atual nas atividades plásticas e de um modo geral o que se passa no mundo no campo das artes.

[299] BOTELHO, I. e FIORE, M. Uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo. In: CALABRE, L. Políticas culturais: diálogo indispensável, Vol. III. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2008. P. 29

patrocinadores"[300]. Edemar Cid Ferreira, que foi presidente da Fundação entre 1993 e 1997, destacou que pretendia "gerir a Bienal de 94 com uma visão profissional, transformando-a numa grande mostra que mantenha a fama internacional sem perder de vista o caráter popular, para atrair patrocinadores"[301].

Em 1996, a Fundação Bienal fechou convênio com o Serviço Social do Comércio (SESC), cujo patrocínio custeou parte dos monitores da mostra, e estreitou os laços com a Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE). Sintomático dessa percepção é o estabelecimento do projeto Educativo como um setor fixo da instituição a partir de 2011. Até então, a Fundação não possuía um projeto contínuo, e a curadoria era trocada a cada ano. A falta de continuidade dificultava a manutenção de um projeto ampliado, isto é, que se realizasse não somente no período da exposição, mas promovesse um acompanhamento junto aos professores e alunos pré e pós-exposição. Nos últimos anos, a sistematização de um Educativo na Bienal se tornou uma das prioridades dentro da gestão da instituição, que potencialmente reconheceu a competência do setor também como um agregador desse valor de barganha diante dos patrocinadores.

Cada vez mais as exposições de arte se tornam eventos que comportam uma ampla programação, com promoções de moda, lançamentos publicitários, espetáculos multimídias e festivais. A matéria "Grandes Plateias em Exposição", publicada na edição de dezembro de 2012 na Revista do SESC-SP, apresenta o seguinte estudo: "Em 2008, o Instituto Datafolha entrevistou 598 paulistanos e 26% destes declararam ter o hábito de visitar exposições. Dois anos depois, a pesquisa sobre hábitos culturais realizada pela consultoria J. Leiva Cultura & Esporte com 914 paulistanos chegou ao resultado de que 45% deste total iam a museus. O economista e criador da consultoria João Leiva acredita que, além do crescimento da oferta e revitalização dos equipamentos culturais na cidade, a realização de uma série de grandes mostras ajudou a popularizar o ato de ir a exposições". Em texto de 1977, Aracy Amaral já defendia o conceito de que as exposições de arte devem ter como foco o público:

> O público deve ser a menina dos olhos de um museu de arte. Todas as nossas dificuldades devem ser vencidas, a fim de que possamos ter como objeto o tentar equipá-lo dos meios para que tenha acesso ao museu e o visite. Parece-me fundamental que consigamos atrai-lo à realização da leitura das obras expostas, sem falsos pedantismos, com a didática de uma linguagem que se

[300] NETO, J.M. Educação nas Bienais de Arte de São Paulo. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes (USP), São Paulo, 2014. P. 189.
[301] Banqueiro quer povo na Bienal. Diário Popular, São Paulo, 28 maio 1993

> deve tentar fazer fácil, e informá-lo sobre os artistas que admirem. Creio que essa admiração se tornará possível na medida em que esse mesmo público se sentir envolvido no deleite da criação.[302]

Denise Grinspum, curadora do projeto Educativo na 27ª Bienal, comenta que alguns projetos foram desenvolvidos, "não por uma vontade política, mas sim por demandas externas: empresas que aceitaram apoiar a instituição desde que os recursos fossem destinados ao projeto educativo"[303]. Por outro lado, Grinspum afirma que os recursos obtidos não foram disponibilizados integralmente para a ação do Educativo, cujo projeto não conseguiu atingir a totalidade do previsto. Na 24ª Bienal, o presidente Júlio Landmann proclamou que a mostra seria concebida apoiada em três E's: exibição, educação e edição. Essas também eram as bases para a sistemática de captação de recursos junto à iniciativa privada, que poderia patrocinar as salas especiais, os projetos educativos ou os catálogos. De acordo com dados dos materiais de imprensa do período, o Banco HSBC forneceu a quantia de 1 milhão de dólares para o projeto Educativo, o que resultou em uma das maiores ações educacionais dentro da Bienal, promovendo uma série de cursos e seminários.

Entretanto, o problema da realocação de verbas do Educativo é algo que compromete as ações constantemente. Conforme relato de José Minerini Neto, houve atraso na divulgação do projeto Educativo da 28ª edição. O atraso teria sido causado por um e-mail do então presidente Manuel Pires da Costa ao curador Ivo Mesquita, no qual ele informava que seria necessário o corte de recursos destinados ao projeto Educativo. Em carta resposta, publicada pela Folha de São Paulo, Ivo Mesquita pontua:

> Depois de muito refletir, porque esse é o mote da 28ª Bienal, gostaria de deixar registrado algumas das minhas preocupações sobre o seu pedido de corte de 40% do orçamento do projeto pouco mais de quarenta dias da abertura. Em primeiro lugar, devo registrar a minha surpresa por essa proposta (...). Cortar o educativo é grave. Esta é uma instituição pública e que presta um serviço para a comunidade. Além do que, há no corpo da 28ª Bienal projetos que estão sendo trabalhados especificamente para um programa educativo. O corte do mesmo seria extremamente danoso para a imagem institucional da Fundação porque existem recursos alocados para a Bienal que contemplam especificamente o seu plano educativo, e se eu bem me recordo eles já até

[302] AMARAL, A. Função do Museu. In: Arte e meio artístico (1961-1981): entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Ed. Nobel, 1983. P. 262

[303] PASQUALUCCI, L. Aproximações entre público e arte: estratégias educativas e institucionais. Trabalho desenvolvido na Disciplina CAP 5083, sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Rizzi – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – ECA/USP, 2010.

> foram usados sob essa rubrica (Secretaria da Cultura e Votorantim). Acho que podemos reduzir algumas coisas, mas não podemos abrir mão desse setor.[304]

O e-mail de Ivo Mesquita acaba por se configurar como denúncia sobre as alocações de verba dentro da instituição, problema pontuado por outros setores, como o Arquivo.

A Fundação Bienal e as Políticas Públicas de Cultura

Para se pensar em política pública de cultura utiliza-se o conceito de Lia Calabre, que diz: "por política pública cultural estamos considerando um conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura"[305]. Partindo dessa conceitualização, pretende-se analisar como se deu a relação da Fundação Bienal de São Paulo com a instável política pública voltada à cultura instituída no Brasil.

Quando da criação da Bienal de São Paulo, em 1951, o desenvolvimento da área cultural do país se deu principalmente através das iniciativas do setor privado. As iniciativas partiam de uma ideologia positivista, de influência europeia, de acordo com a qual o Brasil deveria ser transformado em um país civilizado, e para tanto deveria avançar culturalmente (sem, todavia, desprezar a conexão entre essa necessidade e um projeto para a educação). Exemplo disso é a própria criação do MAM-SP por Ciccillo Matarazzo, do MASP por Assis Chateaubriand e depois a abertura da Bienal, novamente por iniciativa do industrial Ciccillo Matarazzo. O Estado pouco promoveu em termos de desenvolvimento cultural nos anos entre a Era Vargas e o início da ditadura militar. Segundo Lia Calabre (2007), citando Eduardo Nivón Bolán, "a política cultural como uma ação global e organizada é algo que surge no período pós-guerra, por volta da década de 1950. Até então, o que se verificava eram relações, de tensão ou não, entre o campo do político e o da cultura e da arte em geral, gerando atos isolados"[306].

Com o golpe militar, em 1964, as ações culturais ficaram à mercê da repressão e da censura e não foram criadas políticas públicas de cultura sem que houvesse uma influência direta do regime. A atenção do Estado se volta principalmente para setores menos engajados,

---

[304] Carta de Ivo Mesquita ao presidente da Fundação Bienal. Folha de São Paulo. 29/09/2008. Disponível em < http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/09/448801-leia-integra-da-carta-de-ivo-mesquita-enviada-a-presidente-da-fundacao-bienal.shtml>. Acesso em 07 abr. 2015.

[305] CALABRE, L. Política cultural no Brasil: um breve histórico. In: _____ (org.) Políticas Culturais: diálogo indispensável. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2005. P. 9

[306] CALABRE, L. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, Salvador, Bahia.

como o artesanato e o folclore. Ao longo desse período, a Fundação Bienal estreitou seus laços com os poderes públicos, buscando a ampliação do repasse de verbas para a manutenção da mostra e da instituição. O fortalecimento da Secretaria de Cultura, ligada ao Ministério da Educação e Cultura, e do Ministério das Relações Exteriores também vai beneficiar tal parceria. É ainda nesse período que a Fundação Bienal é declarada entidade de utilidade pública, o que estreita sua relação com o Estado. Em 1985 é criado o Ministério da Cultura, o que não impediu a retração do setor cultural ao longo da década de 1980.

Como tentativa de fortalecer a cultura e retomar a autoestima perdida pelos anos da repressão, em 1986 (portanto durante a abertura democrática) é criada a Lei Sarney. A partir de então, tem-se de forma mais efetiva a parceria da Fundação Bienal com as políticas públicas de cultura formatadas pelo governo federal. Desde o início da era das leis de incentivo fiscal, a Fundação Bienal colocou entre suas prioridades a utilização de tais mecanismos para a arrecadação de recursos. Mesmo com a extinção da Lei Sarney pelo governo Collor e a posterior promulgação da Lei Rouanet, a Fundação Bienal não mais se afastou da nova ordem instituída pelas leis de incentivo à cultura, com exceção do período entre os anos 1990 e 1991 durante o qual foram praticamente nulos os investimentos do governo federal na área da cultura. Nesses primeiros anos da década de 1990, a Fundação Bienal teve que buscar apoio nas políticas públicas estaduais e municipais, como a Lei Mendonça da cidade de São Paulo.

Os governos do presidente Lula e da presidente Dilma promoveram críticas à legislação dos incentivos fiscais voltados para cultura, questionando os dirigismos presentes em tais ações, a ausência de prioridades políticas, o fato de caber às empresas a decisão sobre a distribuição dos recursos e a fragilidade do Estado diante de tal cenário. De acordo com o plano de governo proposto pela Coligação Lula Presidente em 2002, a proposta para o setor cultural era de "auscultar de perto as diferentes expressões culturais de cada região do país". As políticas públicas de cultura seriam "entendidas como um direito básico do cidadão", assim como os direitos à moradia, saúde e educação. Criticando o governo anterior, de Fernando Henrique Cardoso, a Coligação do PT declarou que:

> A concentração de renda e a exclusão social exprimem-se numa intolerável exclusão cultural que levou o governo Fernando Henrique, em sintonia com as concepções de defesa do primado do mercado prevalecentes na última década, a desobrigar o setor público de suas responsabilidades na formulação de Políticas Públicas de Cultura voltadas para as camadas populares.[307]

[307] A Imaginação a Serviço do Brasil: resoluções de encontros e congressos & programas de governo. Partido dos Trabalhadores e Fundação Perseu Abramo, 2002. P.9

Entretanto, as diversas críticas e debates não tiveram força suficiente para implementar uma efetiva reforma na legislação vigente, e de forma geral as leis de incentivo fiscal seguem os mesmos parâmetros desde sua criação nos anos 80, caracterizadas por uma ação concentrada, principalmente, na região Sudeste. Uma das ações diferenciadas do governo petista foi a criação, em 2006, no BNDES (Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social), de um departamento e uma estratégia para incorporar a cultura nas suas linhas de operação, para nela atuar propriamente como banco público de investimento. A Fundação Bienal foi contemplada por esse olhar do BNDES que reconheceu a mostra como um fórum de intercâmbio entre o país e o mundo, capaz de estabelecer uma complexa dinâmica, apresentando as mais atuais tendências mundiais ao Brasil e levando a arte nacional ao público do exterior.

Após o estabelecimento desta breve historiografia das políticas públicas para cultura no país, cabe agora analisar a situação atual de tal estrutura e a forma como a Fundação Bienal de São Paulo vem se relacionando com as propostas governamentais, principalmente nas últimas décadas. A partir da ampliação das políticas públicas de cultura com a redemocratização brasileira surge uma demanda pela avaliação dessas políticas. Entretanto, muito dessa avaliação ainda hoje se restringe a dados sobre quem, o que e como faz cultura e pouco se tem de uma compreensão sobre a qualidade e a transparência de tais ações. "Segundo o IPEA, BID e PNUD, os anos 80 significaram para os países da América Latina um 'processo de crise econômica que levou a maioria deles a implementar políticas de estabilização e de ajuste estrutural que incluíram reformas fiscais e financeiras e profundas revisões dos papéis atribuídos ao Estado e aos principais atores da cena político-econômica'"[308]. Nesse contexto, a Fundação Bienal de São Paulo, a partir dos anos 80 – com a promulgação da Lei Sarney e depois com a Lei Rouanet – se coloca intensamente como utilizadora das políticas públicas de cultura brasileira, principalmente no que tange ao uso de tais leis para manutenção de suas atividades. "A presença crescente do mercado, através dos gigantescos conglomerados de produção e circulação culturais e da atuação de empresas, de qualquer área, via dispositivos de marketing cultural, tem profunda incidência na dinâmica cultural contemporânea e, por conseguinte, sobre as políticas culturais"[309].

[308] BARROS, J. M. Para uma cultura da Avaliação da Cultura. Texto produzido a partir dos debates da mesa redonda "Avaliação no Setor Cultural", realizada no Seminário Indicadores Culturais: debate Brasil e Espanha, promovido pelo Instituto Itaú Cultural nos dias 11 e 12 de novembro de 2007 em São Paulo. Disponível em < http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/000978.pdf>. Acesso em 16 set. 2012.
[309] RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais entre o possível e o impossível. Trabalho apresentado no II ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado de 03 a 05 de maio de 2006, Salvador, Bahia.

Conforme dados apresentados pelo MinC, a Fundação Bienal passa a figurar, a partir de 1996, quase de forma constante entre os maiores proponentes de projetos culturais ligados aos mecanismos de fomento da lei Rouanet, posicionada como a 16ª maior instituição captadora de recursos junto à Lei Rouanet entre os anos de 1993 e 2010. A tabela abaixo apresenta o posicionamento da instituição no ranking de acordo com o mecanismo (mecenato ou Fundo Nacional de Cultura) e o valor captado através de cada um desses mecanismos.

Ano	Posição Mecenato	Valor captado Mecenato	Posição FNC	Valor captado FNC
1996	3º lugar	4.338.441,50		
1997	-	-	2º lugar	2.207.679,92
1998	6º lugar	4.732.044,24	1º lugar	2.250.000,00
1999	15º lugar	2.333.042,78	7º lugar	800.000,00
2000	-	-	-	-
2001	-	-	4º lugar	3.609.610,00
2002	40º lugar	1.580.000,00	2º lugar	12.458.640,00
2003	-	-	-	-
2004	-	-	3º lugar	9.282.282,00
2005	-	-	4º lugar	3.600.000,00
2006	-	-	2º lugar	3.500.000,00
2007	-	-	31º lugar	1.234.720,00
2008	-	-	-	-
2009	7º lugar	10.296.401,44	-	-
2010	3º lugar	16.996.314,07	-	-
2011	4º lugar	19.429.500,00	-	-
2012	7º lugar	12.629.764,00	-	-
2013	5º lugar	14.755.000,00	-	-
2014	6º lugar	16.188.930,65	-	-
Total		90.295.910,16		17.617.002

Tabela 6 - Avaliação da posição da Fundação Bienal em meio aos 50 maiores proponentes na Lei Rouanet.
Fonte: Dados do Ministério da Cultura

De acordo com a lista geral de projetos inscritos pela Fundação Bienal junto ao MinC, a instituição submeteu projetos nas seguintes áreas e segmentos:

Área	Segmento	Quantidade de Projetos Inscritos
Artes Visuais	Plásticas	43
	Gráficas	1
	Exposição Itinerante	7
	Fotografia	2
	Exposições de Artes	4
Humanidades	Evento Literário	1
	Edição de Livros	2
Patrimônio Cultural	Arquitetônico	14
	Acervo	4

Audiovisual	Infraestrutura Técnica-Audiovisual	1
Artes Integradas	Artes Integradas	12
Total		**91**

Tabela 7 - Projetos por área submetidos à Lei Rouanet pela Fundação Bienal.
Fonte: Dados do Ministério da Cultura

Atualmente, a política de apoio ao setor cultural no Brasil está em grande parte delegada à iniciativa privada, através das leis de incentivo. Na Europa, por exemplo, o Estado majoritariamente atua de forma ativa no apoio ao setor e não delega a formulação e manutenção das políticas públicas ao setor privado. É exemplo o caso da França, onde é quase consenso da sociedade que o Estado é quem deve manter e atender o setor artístico e cultural. Recentemente, algumas experiências têm se desenvolvido em prol de uma maior participação de financiamento privado na área, como a criação, em 1981, das Leis de Descentralização, uma resposta à concentração administrativa francesa dependente do Estado. Entre 1981 e 1993, a França teve Jack Lang à frente do Ministério da Cultura; os chamados "anos Lang" trariam uma reviravolta nas políticas públicas culturais francesas.

> De fato, estes anos são marcados por uma decisiva e aparentemente paradoxal inclinação da esfera cultural em direção às suas benesses econômicas. Assim, se uma importante plataforma de Jack Lang anunciava um ferrenho antiamericanismo cultural, em seguida se implementariam fortes incentivos a indústrias culturais nacionais, entre elas o cinema e o mercado editorial.[310]

A participação do setor privado nas políticas culturais francesas tem se mantido estável desde os anos 90, caracterizada por uma seriedade no tratamento da questão do investimento em cultura. As empresas estabelecem políticas internas para a lógica dos patrocínios, identificando seus interesses, como suas demandas de marketing e seu público consumidor, e partir disso solicitam os projetos que atendam suas coerências internas.

No Brasil, com a implantação das leis de fomento, o Estado acabou por renunciar seu papel público de gestor – não que antes houvesse um sistema bem estruturado. Entretanto, é importante entender que a presença do capital privado no fomento à cultura no Brasil não se caracteriza como um apoio genuíno, no sentido que o que é realmente atuante é o poder da renúncia fiscal, ou seja, as empresas se posicionam como apoiadoras das atividades culturais em função da contrapartida oferecida, qual seja, a possibilidade da dedução de seus impostos.

[310] FERRAN, M. de N. S. Interfaces entre Política Cultural e Política Urbana: a experiência francesa e novo perfil do profissional do urbano. Trabalho apresentado no X Encontro Nacional da ANPUR – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, realizado em 1989, Águas de São Pedro, São Paulo.

Assim, a verba continua sendo pertencente ao dinheiro público que seria, de outra forma, revertido ao Tesouro Nacional.

Outra característica dessa forma de financiamento é a ausência de métodos de avaliação consistentes sobre os desdobramentos de tais apoios. De forma geral, são poucas as empresas que cobram uma prestação de contas efetiva após o evento, o que usualmente se resume à emissão de um relatório básico, de um *clipping* e de dados quantitativos sobre o público. Não há o hábito de uma avaliação mais abrangente, que levante dados sobre a relação entre o público e a empresa e uma espécie de pesquisa de *post-buy*, ou seja, uma análise que apresente as garantias de que a empresa está alcançando retorno daquilo pelo qual pagou. No caso da Fundação Bienal, por exemplo, as empresas patrocinadoras deveriam ter protocolos que avaliassem se a enorme projeção da marca, seja através dos banners, outdoors e todos os outros materiais de publicidade distribuídos ao longo da exposição, realmente trazem um retorno à companhia, seja através do aumento do consumo de produto/serviço comercializado, seja através de uma melhoria no posicionamento da marca junto ao mercado consumidor.

A ausência de protocolos mais sérios de avaliação remete à proposição já apresentada: a iniciativa privada, ao se envolver no fomento à cultura no Brasil, não necessariamente se posiciona como um apoiador cultural genuíno; na maioria das vezes, o interesse nesse fomento traz como agenda oculta a questão de renúncia fiscal. Portanto, não se verifica ainda uma dinâmica de real envolvimento da iniciativa privada com as políticas públicas de fomento: o setor se predispõe a oferecer as verbas, mas não se compromete com um envolvimento mais íntimo, seja na questão de uma avaliação mais efetiva, seja na participação real junto à sociedade civil para acompanhar o processo de criação e manutenção das políticas públicas de cultura no país.

> As leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal, inauguradas no ano 1986, como linha auxiliar da política cultural do Estado brasileiro, acabaram se tornando o eixo central de uma política de dinamização de um mercado de bens simbólicos concentrado e excludente, deixando para trás a perspectiva inicial de Celso Furtado, que se pode resumir no binômio 'cultura e desenvolvimento', em favor de uma visão economicista e mercantil da 'cultura, como um bom negócio', na emblemática expressão de Francisco Weffort.[311]

[311] BOLAÑO, C., MOTA, J. e MOURA, F. Leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal no Brasil. In: CALABRE, L. (org.) Políticas Culturais: pesquisa e formação. São Paulo: Ed. Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012. P. 14

Quanto custa uma Bienal

Desde a criação da Bienal de São Paulo, em 1951, o país passou por diversas mudanças em sua base monetária, além de diversas variações inflacionárias. Dessa forma, desde o início desta pesquisa houve a inquietação de se investigar como se deu a administração das verbas recebidas e gastas para a realização de cada uma das edições da Bienal. Como explicitado na Introdução deste trabalho, para além do fornecimento dos valores exatos investidos na mostra, a expectativa era apresentar a projeção desses valores, isto é, avaliar de que forma a Bienal de São Paulo se comportou diante da extrema instabilidade da economia brasileira.

Terminada a coleta dos dados sobre os valores investidos na Bienal, conclui-se que havia um déficit muito grande de informações. Foram raras as vezes em que foram localizados documentos que pareciam fidedignos ao real valor de repasses, principalmente quando se tratavam de verbas públicas. Assim, esclarecer quais foram as verdadeiras quantias recebidas e investidas em cada uma das edições da Bienal se tornou uma tarefa irrealizável. Até mesmo os dados fornecidos pelo site do SALIC WEB, que armazena as informações referentes aos projetos inscritos na Lei Rouanet, pareceram confusos pois a Fundação Bienal tem a prática de submeter vários projetos (curatorial, educativo, mostras itinerantes, etc.) em um mesmo ano. Dessa forma, não foi possível concretizar o esforço de apresentar um valor final que englobasse todas as ações.

Entretanto, a inquietação sobre como apresentar a projeção desses valores permaneceu. Assim, se valendo dos poucos e talvez não-fidedignos dados coletados sobre esses aportes, foi elaborada uma planilha, que pretende sistematizar esses valores, apresentando quais foram os repasses recebidos e qual teria sido a despesa final de cada uma das edições da Bienal. Ressalta-se que essas informações não podem ser consideradas oficiais, e que variações, para mais e para menos, podem ter ocorrido.

Após a planificação de tais valores, o questionamento passou a ser sobre a forma como tais dados poderiam ser comparados, isto é, como utilizar uma mesma base monetária para criar comparação entre os valores da 1ª Bienal e da 30ª Bienal – e todas as outras entre elas – visto que as diversas mudanças de moeda no país impossibilitavam uma comparação direta. Assim, em um primeiro instante foi avaliada a possibilidade de se converter todos os valores para dólares americanos, uma moeda que apresentou uma estabilidade maior e índices inflacionários menores no período. Entretanto, artigo do Professor Roberto Carvalho Cardoso que discute a utilização da cotação do dólar para eliminar efeitos da inflação traz a seguinte conclusão:

> A cotação do dólar além de ter sofrido fortes oscilações em seu valor, teve também períodos de completa estagnação, os quais não refletiam o seu valor real. A utilização da cotação do dólar para eliminar os efeitos inflacionários é totalmente contraindicada, podendo provocar uma sub ou superestimação dos valores, apenas pelo fato de não representar seu real valor na data em que se esteja considerando.[312]

Dessa forma, surgiu como segunda opção a utilização de uma ferramenta conversora que auxiliasse na elaboração dessa comparação de valores. Foi localizado, no site do acervo do jornal O Estado de São Paulo, um conversor de moedas que utiliza o preço de um exemplar do jornal como valor indexado para o cálculo. Conforme apresentação a seguir, o mecanismo fornece cálculos informais e assim – novamente – não podem ser considerados oficiais. Entretanto, esse método parece responder às expectativas deste trabalho.

> As várias mudanças de moedas e períodos de inflação estratosférica que o Brasil atravessou em sua história impedem de termos uma noção dos valores monetários de épocas passadas. Como o Acervo Estadão traz páginas onde estão estampados preços dos mais diversos tipos, uma ferramenta para conversão de valores foi criada para calcular quanto custariam nos dias de hoje os produtos, serviços e bens imobiliários ali anunciados nos classificados ou descritos nas reportagens.
>
> Na busca por um índice que desse conta da tarefa e fosse de fácil compreensão, o indexador procurado saltou das páginas: estava ali, diariamente, nas capas do jornal: o preço de um exemplar do próprio jornal.
>
> Para chegar aos valores em reais expressos nas conversões foi usada uma fórmula bem simples: dividir o preço do produto publicado pelo preço do jornal na data da publicação (exceto das edições de domingo. Nesse caso, é utilizado o preço do jornal dos dias úteis). Dessa conta, sai o resultado que permitirá a atualização do preço: o número de exemplares de jornal que era possível comprar com o valor de determinado produto. Multiplicando-se esse número pelo valor atual do jornal, o preço está atualizado.
>
> Com o conversor de valores, é possível converter qualquer preço antigo para a moeda atual e também o inverso: saber qual o poder de compra de uma quantia atual - do seu salário, por exemplo - em alguma data do passado. Ou comparar o preço do seu imóvel com o de um que ele foi anunciado no Estadão 100 atrás. Basta preencher a data e um dos valores.
>
> Por se tratar de um cálculo informal e sem qualquer rigor científico, não utilize o resultado da calculadora do Acervo Estadão em transações comerciais, negócios de qualquer espécie, correção de valores e reajustes. Apenas divirta-se.[313]

Assim, além da planificação das informações também foi realizada a conversão dos valores encontrados referentes à despesa final para cada uma das edições da Bienal. Espera-se

---

[312] Cardoso, R. C. A utilização da cotação do dólar para eliminar efeitos da inflação. Disponível em:< http://www.scielo.br/pdf/rae/v11n2/v11n2a08.pdf>. Acesso em 18/12/2015.

[313] Fonte Site Acervo do Jornal O Estado de São Paulo. Disponível em: http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,como-funciona-o-conversor-de-valores,581,0.htm>. Acesso em 18/12/2015

que tal sistematização auxilie o leitor no entendimento de como se deu a projeção das verbas investidas ao longo dos mais de sessenta anos de história das Bienais de São Paulo.

A planilha elaborada apresenta a edição da Bienal, a descrição sobre a fonte de fomento, o valor da despesa final em cada edição da mostra, a data e a conversão do valor final da mostra. Cabe ressaltar que, para termos de padronização, as conversões foram realizadas sempre se utilizando o primeiro dia do ano e não a data de instituição de cada uma das moedas que vigoraram no país. Quais sejam:

Símbolo	**Nome Oficial**	**Data de Instituição**
Cr$	Cruzeiro	Instituído em 01/11/1942
NCr$	Cruzeiro Novo	Instituído em 13/02/1967
Cr$	Cruzeiro	Instituído em 15/05/1970
Cz$	Cruzado	Instituído em 28/02/1986
NCz$	Cruzado Novo	Instituído em 16/01/1989
Cr$	Cruzeiro	Instituído em 16/03/1990
CR$	Cruzeiro Real	Instituído em 01/08/1993
R$	Real	Instituído em 01/07/1994

Tabela 8 - Bases Monetárias utilizadas no Brasil

Nota-se que não foram encontrados os valores de investimentos para a realização da 9ª Bienal e não foi encontrada a informação sobre a despesa total das seguintes edições: 3ª, 12ª, 13ª e 15ª. É também necessário esclarecer que os valores descritos na totalidade das receitas recebidas não necessariamente correspondem ao valor total da despesa em cada edição.

Segue a planilha elaborada:

Edição	Subvenções e Despesas	Valor	Ano	Conversão
MAM	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo - Lei nº 690	Cr$ 600.000,00	1950	
1ª	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo - Lei nº 1303	Cr$ 1.500.000,00	1951	
	Despesa para realização da 1ª Bienal	**Cr$ 8.000.000,00**	1951	R$ 40.000.000,00
2ª	Subvenção da Comissão do IV Centenário	Cr$ 3.500.000,00	1953	
	Despesa para realização da 2ª Bienal	**Cr$ 6.500.000,00**	1953	R$ 26.000.000,00
3ª	Subvenção do Governo Federal - Ministério da Educação	Cr$ 1.500.000,00	1954	
	Subvenção do Governo Federal - Ministério da Educação	Cr$ 2.000.000,00	1955	
4ª	Subvenção da Prefeitura da São Paulo - Lei nº 4818	Cr$ 6.000.000,00	1957	
	Despesa para realização da 4ª Bienal	**Cr$ 14.000.000,00**	1957	R$ 22.400.000,00
5ª	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo	Cr$ 10.000.000,00	1959	
	Subvenção do Governo Federal - Lei nº 3812	Cr$ 5.000.000,00	1959	
	Despesa para realização da 5ª Bienal	**Cr$ 30.000.000,00**	1959	R$ 48.000.000,00
6ª	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo	Cr$ 20.000.000,00	1961	
	Subvenção do Governo Federal	Cr$ 10.000.000,00	1961	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	Cr$ 6.000.000,00	1961	
	Despesa para realização da 6a Bienal	**Cr$ 60.000.000,00**	1961	R$ 48.000.000,00

Edição	Subvenções e Despesas	Valor	Ano	Conversão
7ª	Subvenção do Governo Federal	Cr$ 5.000.000,00	1963	
	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo - Lei nº 6055	Cr$ 90.000.000,00	1963	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	Cr$ 3.000.000,00	1963	
	Despesa para realização da 7ª Bienal	**Cr$ 180.000.000,00**	1963	R$ 36.000.000,00
8ª	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo	Cr$ 200.000,00	1965	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	Cr$ 3.000.000,00	1965	
	Subvenção do Governo Federal	Cr$ 60.000.000,00	1965	
	Subvenção do Ministério de Relações Exteriores	Cr$ 50.000.000,00	1965	
	Despesa para realização da 8ª Bienal	**Cr$ 350.000.000,00**	1965	R$ 14.000.000,00
9ª				
10ª	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo	NCr$ 250.000,00	1969	
	Subvenção do Governo Federal	NCr$ 100.000,00	1969	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	NCr$ 50.000,00	1969	
	Receita própria	NCr$ 200.000,00	1969	
	Despesa para realização da 10ª Bienal	**NCr$ 1.000.000,00**	1969	R$ 16.000.000,00
11ª	Subvenção da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo	Cr$ 300.000,00	1971	
	Subvenção do Conselho Federal de Cultura	Cr$ 700.000,00	1971	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	Cr$ 100.000,00	1971	
	Subvenção do Itamaraty	Cr$ 50.000,00	1971	
	Despesa para realização da 11ª Bienal	**Cr$ 2.000.000,00**	1971	R$ 20.000.000,00

Edição	Subvenções e Despesas	Valor	Ano	Conversão
12ª	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo	Cr$ 1.000.000,00	1973	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	Cr$ 100.000,00	1973	
	Subvenção do Itamaraty	Cr$ 50.000,00	1973	
	Recursos Ciccillo Matarazzo	Cr$ 250.000,00	1973	
13ª	Subvenção da Prefeitura de São Paulo - Lei nº 8073	Cr$ 1.500.000,00	1974	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	Cr$ 1.777.500,00	1975	
	Subvenção do Ministério de Relações Exteriores	Cr$ 100.000,00	1974	
14ª	Subvenção do Conselho Federal de Cultura + Itamaraty	Cr$ 2.290.000,00	1977	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	Cr$ 2.311.000,00	1976	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	Cr$ 2.995.000,00	1977	
	Despesa para realização da 14ª Bienal	**Cr$ 3.050.000,00**	1977	R$ 4.066.666,67
15ª	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo	Cr$ 3.220.000,00	1978	
	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo	Cr$ 3.000.000,00	1979	
16ª	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo	Cr$ 6.000.000,00	1980	
	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo	Cr$ 18.000.000,00	1981	
	Despesa para realização da 16ª Bienal	**Cr$ 90.000.000,00**	1981	R$ 18.000.000,00
17ª	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	Cr$ 37.698.800,00	1983	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo - Lei nº 9593	Cr$ 112.000.000,00	1983	
	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo	Cr$ 20.000.000,00	1982	
	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo	Cr$ 100.500.000,00	1983	
	Subvenção do Governo Federal - FUNARTE	Cr$ 20.000.000,00	1983	

Edição	Subvenções e Despesas	Valor	Ano	Conversão
	Subvenção do Governo Federal - destinada ao Projeto de Monitoria	Cr$ 1.600.000,00	1983	
	Receita própria - Campanha de Doações	Cr$ 197.256.311,00	1983	
	Receita própria - Locação do Pavilhão, Operações Financeiras, Comercialização de Produtos	Cr$ 131.000.000,00	1983	
	Despesa para realização da 17ª Bienal	**Cr$ 960.973.056,00**	1983	R$ 38.438.922,24
18ª	Patrocínio Comind	Cr$ 650.000.000,00	1985	
	Despesa para realização da 18ª Bienal	**US$ 1.000.000,00**	1985	R$ 12.912.000,00
19ª	**Despesa para realização da 19ª Bienal**	**Cz$ 112.176.348,00**	1987	R$ 112.176.348,00
20ª	Captação de Recursos através da Lei Sarney	Cz$ 79.193.317,00	1989	
	Despesa para realização da 20ª Bienal	**US$ 1.500.000,00**	1989	R$ 1.232.434,29
21ª	Subvenção da Prefeitura de São Paulo + Governo do Estado de São Paulo	Cr$ 120.000.000,00	1991	
	Receita própria - Locação do Pavilhão	US$ 900.000,00	1991	
	Despesa para realização da 21ª Bienal	**US$ 3.000.000,00**	1991	R$ 20.622.000,00
22ª	Receita própria - Locação do Pavilhão	US$ 800.000,00	1994	
	Captação de Recursos através da Lei Rouanet	CR$ 6.000.000.000,00	1994	
	Subvenção do Ministério da Educação	CR$ 5.579.669.268,00	1994	
	Despesa para realização da 22ª Bienal	**US$ 4.500.000,00**	1994	R$ 29.808.900,00

Edição	Subvenções e Despesas	Valor	Ano	Conversão
23ª	Receita própria	R$ 2.000.000,00	1996	
	Despesa para realização da 23a Bienal	**R$ 12.000.000,00**	1996	
24ª	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo + Prefeitura de São Paulo	R$ 2.000.000,00	1998	
	Receita própria	R$ 3.000.000,00	1998	
	Subvenção do Ministério da Cultura	R$ 3.000.000,00	1998	
	Captação de Recursos através da Lei Rouanet	R$ 6.000.000,00	1998	
	Despesa para realização da 24ª Bienal	**R$ 14.000.000,00**	1998	
25ª	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	R$ 1.900.000,00	2002	
	Subvenção do Governo do Estado de São Paulo	R$ 1.000.000,00	2002	
	Subvenção do Ministério da Cultura	R$ 3.000.000,00	2002	
	Captação de Recursos através da Lei Rouanet e Lei Mendonça	R$ 9.000.000,00	2002	
	Despesa para realização da 25ª Bienal	**R$ 18.000.000,00**	2002	
26ª	Subvenção através de Emenda Parlamentar	R$ 16.042.946,00	2004	
	Captação de Recursos através da Lei Rouanet	R$ 3.080.000,00	2004	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	R$ 2.018.261,00	2004	
	Despesa para realização da 26ª Bienal	**R$ 14.200.000,00**	2004	
27ª	Captação de Recursos através da Lei Rouanet	R$ 2.558.575,00	2006	
	Subvenção através de Emenda Parlamentar	R$ 5.800.814,00	2006	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	R$ 2.437.213,00	2006	
	Despesa para realização da 27ª Bienal	**R$ 10.000.000,00**	2006	

Edição	Subvenções e Despesas	Valor	Ano	Conversão
28ª	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	R$ 2.639.036,00	2008	
	Subvenção através de Emenda Parlamentar	R$ 1.234.720,00	2008	
	Captação de Recursos através do PROAC	R$ 400.000,00	2008	
	Captação de Recursos através da Lei Rouanet	R$ 1.590.500,00	2008	
	Despesa para realização da 28ª Bienal	**R$ 8.350.000,00**	2008	
29ª	Subvenção da Prefeitura de São Paulo - Lei no 11.630	R$ 1.796.753,00	2010	
	Subvenção da Prefeitura de São Paulo	R$ 4.000.000,00	2010	
	Receita própria - Campanha "Amigos da Bienal"	R$ 1.000.000,00	2010	
	Subvenção através de Emenda Parlamentar	R$ 197.000,00	2010	
	Subvenção do Ministério da Cultura - Fundo Nacional de Cultura	R$ 6.000.000,00	2010	
	Receita própria	R$ 5.095.558,50	2010	
	Despesa para realização da 29ª Bienal	**R$ 23.500.000,00**	2010	
30ª	Captação de Recursos através da Lei Rouanet	R$ 14.806.400,00	2012	
	Subvenção da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo	R$ 896.000,00	2012	
	Recursos repassados por países participantes	R$ 963.200,00	2012	
	Receita própria - venda de produtos e serviços	R$ 380.800,00	2012	
	Receita própria	R$ 3.964.800,00	2012	
	Captação de Recursos através do PROAC	R$ 873.600,00	2012	
	Parceria Cultural com a FAAP	R$ 515.200,00	2012	
	Despesa para realização da 30ª Bienal	**R$ 22.400.000,00**	2012	
31ª	**Despesa para realização da 31ª Bienal**	**R$ 24.000.000,00**	2014	

O que dizem os envolvidos

Os levantamentos bibliográficos e as pesquisas de arquivo realizadas para a elaboração desta tese quase que constantemente apontaram para um déficit de informação. Reconstituir a história da gestão da Bienal foi em diversos momentos um grande desafio, pois a variabilidade dos dados concretos ou a total ausência de informações se tornou uma constante ao longo da pesquisa. Assim, desde o início foi verificado que além de se realizar essa complexa abordagem do modelo de gestão da Bienal de São Paulo, caberia também a este projeto buscar, pelo menos em parte, registrar para posteridade o depoimento de alguns dos principais personagens dessa história, visando assim criar um material de arquivo que possa auxiliar futuros pesquisadores na busca de respostas a questões ainda nebulosas sobre a história da Bienal de São Paulo.

Após o amplo levantamento de dados realizado sobre a gestão da Bienal, foram selecionados para entrevista alguns desses personagens que se destacaram nessa história. Seguindo a linha da pesquisa proposta, procurou-se contatar ex-curadores, críticos de arte, funcionários administrativos, artistas e ex-presidentes. No total, foram contatadas 30 pessoas. Para tanto, contou-se com o auxílio da Sra. Maria Rita Marinho, secretária geral da Fundação Bienal, que gentilmente forneceu grande parte dos contatos. Dos quase 30 contatados, houve o retorno efetivo de 9 entrevistas, que foram realizadas por e-mail ou teleconferência. A íntegra das entrevistas está disponível junto aos Anexos (Anexo 7) deste trabalho.

Cabe aqui o agradecimento especial aos senhores Julio Landmann, Agnaldo Farias, Roberto Muylaert, Nelson Aguilar, Moacir dos Anjos, Luis Terepins, Jacob Klintowitz, Dalton Sala e Caciporé Torres, que gentilmente se prontificaram a responder as perguntas e entenderam a importância de manter viva e registrada a história da Bienal de São Paulo.

As perguntas propostas nas entrevistas eram generalistas, isto é, não se dedicaram a uma edição específica da mostra, mas sim buscavam apontar para depoimentos que apresentassem uma visão ampla do desenvolvimento da Bienal. O foco foram as discussões em torno de temas pertinentes a esta pesquisa, ou seja, questões sobre os protocolos financeiros, as alianças com os sistemas privados e públicos, os modelos de gestão, as relações com os patrocinadores, a importância do setor educativo, a relação com os museus, galerias e outras exposições de arte. De forma geral, os depoimentos coletados ratificaram grande parte das informações que haviam sido coletadas ao longo da pesquisa. Entretanto, foi de grande valia observar o posicionamento dessas pessoas que estiveram envolvidas na prática dessa gestão e assim apresentaram uma visão intimista e familiar sobre algumas questões que ainda permaneciam turvas.

Sobre o modelo de gestão criado pela Fundação Bienal, foi quase unânime o posicionamento dos entrevistados em avaliar que o advento desse modelo parte principalmente de um processo de profissionalização da mostra, processo este que vem se desenvolvendo principalmente nas últimas gestões. Conforme observado ao longo da pesquisa, principalmente a partir dos anos 1980, após a saída de Ciccillo Matarazzo, a Fundação Bienal foi aos poucos estruturando uma sistemática administrativa: seja através da criação de setores mais específicos para se dedicar a cada uma das tarefas de produção; seja através da criação de um plano de trabalho estruturado, com metas e objetivos bem delineados; ou ainda através da elaboração e publicação dos relatórios de gestão, mais precisamente a partir da gestão de Heitor Martins; e por fim através da implantação das auditorias internas coordenadas aos processos rígidos de prestação de contas ao Conselho e ao Ministério Público. A presença desse planejamento sistemático seria a marca do modelo de gestão. Para o ex-curador Moacir dos Anjos, a complexidade e a organicidade institucional são as principais características e ganhos das mais recentes administrações da Fundação Bienal de São Paulo. O ex-presidente Julio Landmann pontua como um problema ainda latente a falta de continuidade no processo de gestão:

> A Bienal está se profissionalizando ao longo do tempo, mas continua com um problema grave, que é a falta de continuidade. Ela é uma instituição, com um regime presidencialista, que, portanto, depende muito do seu presidente, do seu interesse, da sua forma de administrar. Creio que a Bienal teria de ser toda repensada, pois esta falta de continuidade afeta os setores entre eles, por exemplo, a área educacional. Por exemplo, você cria todo uma estrutura educacional no seu mandato, porque acredita que isto é um dos aspectos mais importantes, e o próximo presidente pode ter uma percepção diferente e acaba alterando completamente esta estrutura. Esta falta de continuidade pode afetar todos os setores, marketing, financeiro, relações institucionais etc, inclusive a própria forma de gerenciar a Fundação.

Para o atual presidente da instituição, Luis Terepins, a busca por um modelo sustentável de gestão está baseada na colaboração entre três importantes instâncias: os colaboradores, a Diretoria e o Conselho. Agnaldo Farias destaca a gestão de Edemar Cid Ferreira, pontuando que Cid Ferreira teria mudado o escopo da instituição, envolvendo os publicitários no processo e viabilizando a inserção de propagandas na Rede Globo. Com isso, Agnaldo Farias julga que Cid Ferreira teria introduzido a Bienal no circuito internacional.

Ao longo desta pesquisa também foi constante o questionamento sobre a atuação do Conselho Administrativo da Fundação Bienal na gestão da mostra – Conselho este que existe desde os primeiros anos da Bienal e era pertencente, inicialmente, ao MAM-SP, quando também se envolvia na gestão da Bienal; entretanto, enquanto a instituição foi comandada por Ciccillo Matarazzo sabe-se que a influência do Conselho era bastante restrita. Julio Landmann

relata um episódio pontual sobre a forma como Ciccillo mantinha sua administração: “Uma vez em casa, não me recordo qual era o assunto, mas me lembro que fiquei até assustado, era alguma dúvida e meu pai lhe perguntou: “Mas Ciccillo qual vai ser a reação do Conselho?”. Ele pegou a sua tradicional bengala, bateu na mesa e disse: “Este aqui é o Conselho!”. Era bem o estilo dele”.

Com a saída de Ciccillo, o Conselho se tornaria um pouco mais ativo, mas como afirmado por Julio Landmann, a Fundação Bienal manteve um regime presidencialista, no qual o presidente era o responsável majoritário por todas as atividades, assinando os contratos com exclusividade. Roberto Muylaert afirma que em sua gestão teve um Conselho participativo, que o apoiou na maioria das decisões. Dalton Sala, por outro lado, critica a atuação do Conselho, dizendo que o modelo de gestão da instituição é “atrasado, economicamente inviável e dependente de doações, fechado e antidemocrático, em que os membros do Conselho, os presidentes e os curadores vêm de escolhas fechadas entre essa sociedade secreta que se chama Conselho da Fundação Bienal”.

Atualmente, o Conselho é formado por 60 membros, que não podem ter ligação com órgãos públicos. O Conselho constitui três comitês estratégicos de trabalho: Captação de Recursos, Governança e Nomeação. Luis Terepins afirma que a colaboração do Conselho é preciosa e altamente profissional: “o Conselho tem participado ativamente das questões e desafios da instituição através dos encontros periódicos dos três comitês de trabalho criados e também pontualmente em questões especificas da instituição”.

Formando o tripé de gestão da Fundação Bienal ao lado do Conselho e da presidência, há também a Diretoria da instituição, que hoje assume uma função mais participativa, mesmo sendo uma função exercida de forma voluntária, ou seja, sem proventos. Atualmente, a Diretoria divide com o presidente a responsabilidade pela assinatura dos contratos fechados pela Fundação Bienal.

Outro tópico abordado junto aos entrevistados foi o financiamento da mostra. Roberto Muylaert pontua dois marcos na constituição da parceria entre a Bienal de São Paulo e os recursos públicos:

> Diante da importância adquirida pelo evento passou a ser mandatória a presença de verbas governamentais ajudando a entidade em seu esforço bienal, o que não impediu, ao longo de seus anos de vida que os mecenas também ajudassem a Bienal, até chegar à era do marketing cultural, que ocorreu no ano de 1984, quando foi criada a exposição brasileira Tradição e Ruptura, ocupando todo o pavilhão e em 1985, quando a 18ª Bienal foi

> realizada. Esses dois eventos foram patrocinados pela iniciativa privada, restando apenas 11% para os recursos dos governos. Daí para a frente variou bastante a proporção entre governo e iniciativa privada, sendo que a batalha de cada exposição era pessoal, liderada pelo presidente de cada Bienal, até chegar à primeira mostra como Bienal-empresa, a partir de 2010, na 29ª edição, sob a presidência de Heitor Martins.

Julio Landmann destaca o uso das emendas parlamentares, principalmente na gestão de Manuel Pires da Costa. De acordo com a Constituição, a emenda parlamentar é o instrumento que o Congresso Nacional possui para participar da elaboração do orçamento anual. Por meio das emendas os parlamentares procuram aperfeiçoar a proposta encaminhada pelo Poder Executivo, visando uma melhor alocação dos recursos públicos.

Atualmente, a Fundação Bienal tem quase 100% de seus recursos advindos das leis de incentivo fiscal (Lei Rouanet e PROAC). Luis Terepins afirma que:

> A Fundação Bienal é hoje uma instituição estável do ponto de vista financeiro (...) A relação da Fundação com o Ministério da Cultura é histórica e bastante próxima. Por meio das leis federais de incentivo à cultura captamos boa parte dos recursos necessários para a realização dos nossos projetos. Ainda no plano federal mantemos um convênio com o Ministério das Relações Exteriores para a realização das participações oficiais do Brasil na Bienal de Veneza. Os mecanismos estaduais de renúncia fiscal são também bastante importantes para nossas atividades. Não podemos deixar de citar a participação direta dos governos Municipal e Estadual de São Paulo através de convênios mantidos com a Fundação.

Além da verba das leis de incentivo, a Fundação Bienal também recebe um repasse da Prefeitura Municipal de cerca de 1 milhão de reais para a manutenção do prédio do Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Entretanto, um resquício das más administrações anteriores ainda permanece: a Fundação Bienal tem uma dívida relacionada a prestação de contas de 14 convênios firmados entre a instituição e o Governo Federal entre os anos 1999 e 2007. Após acordo, a dívida foi parcelada e hoje a Fundação paga cerca de 150 mil reais ao mês ao Governo. Uma vez que a verba para pagamento de tal dívida não pode ser proveniente das leis de incentivo, a instituição promove uma série de ações, como jantares de gala, para arrecadar tais quantias.



Figura 13 - Mailing da Campanha de Captação de Recursos para a 32ª Bienal. Fonte: Fundação Bienal de São Paulo

Diversos entrevistados apontam a gestão de Heitor Martins como um marco na profissionalização da instituição. Agnaldo Farias o caracteriza como um "homem muito competente, que soube levar dinheiro". A instituição das auditorias internas e dos processos de prestação de contas tornaram-se mais efetivos e rigorosos. Entretanto, em termos de logística interna, a instituição ainda sofre com uma sensível falta de unidade entre os setores. O trabalho

de pesquisa no Arquivo da instituição ofereceu uma visão mais próxima destas questões cotidianas internas. É evidente que alguns setores ainda sofrem com uma certa ausência de unicidade entre as partes, como por exemplo o distanciamento entre a diretoria e a curadoria, fato discutido por Agnaldo Farias em entrevista. Outra amostra da falta de unicidade está no Setor Educativo: atualmente, provavelmente por ser o principal setor de barganha nos projetos de captação de recursos, se tornou a "menina dos olhos" da instituição. Entretanto, nota-se um certo distanciamento na relação com os outros setores e departamentos.

Essa e outras questões do Setor Educativo foram tópico das entrevistas. De forma geral, os entrevistados se posicionam fortemente favoráveis à função educativa da instituição. Julio Landmann, um de seus defensores mais fervorosos, posiciona-se:

> A Bienal de São Paulo é considerada uma das duas ou três exposições de arte contemporânea mais importantes do mundo. Como mencionei também do ponto de vista da educação, a arte contemporânea, principalmente a conceitual, tem um poder muito grande para desenvolver a criatividade nos alunos. No Instituto Arte na Escola, do qual faço parte, comprovamos que a criança que tem exposição ao estudo das artes tem um desenvolvimento em matemática e português muito melhor. Portanto acredito que a Bienal tem uma importância muito grande tanto para a parte cultural como para a parte educacional, e, portanto, acho que é perfeitamente justificável esta participação indireta do governo, porque, afinal de contas, o patrocinador apenas está alocando, no lugar do governo, parte do seu imposto diretamente para uma instituição de sua preferência.

Roberto Muylaert destaca que a Bienal "é a única oportunidade para grande parcela da população entrar em contato com o mundo das artes visuais, ao contrário de outros países, onde a população tem inúmeras outras possibilidades de entrar em contato com a arte". Ele compara a abrangência da Bienal a uma exposição de galeria ou outros fenômenos esporádicos, como as grandes exposições de artistas históricos promovidas por museus e institutos culturais. Para Muylaert, a abrangência da Bienal é muito maior em comparação a tais eventos e assim se ratifica a importância de a Bienal promover o contato do público em geral e principalmente dos estudantes com as artes visuais. Moacir dos Anjos pontua que a Bienal é um local privilegiado para experimentação e deve equilibrar o largo acesso ao público com o compromisso com as especificidades das produções artísticas. Complementa dizendo que "uma maior demanda espontânea às exposições de arte vai depender, portanto, de uma formação escolar mais crítica, capaz de confrontar (gostar ou desgostar) aquilo que é estranho aos bens culturais consumidos no cotidiano". Luis Terepins recupera o fato de que o projeto educativo é algo intrínseco à instituição desde sua criação, mas para ele a sobrevivência da mostra nunca esteve condicionada à presença maciça das visitas agendadas para estudantes. Jacob Klintowitz e Nelson Aguilar

destacam a importância da qualidade do que será exposto. Aguilar diz que "seria necessário reencontrar a predominância do valor artístico sobre o político". Dalton Sala conclui que "talvez fosse interessante pensá-lo como base para uma proposta de uma Bienal interativa, mais de acordo com o que está ocorrendo hoje em termos de comunicação".

Agnaldo Farias apresenta uma discussão bastante válida sobre a questão do Setor Educativo, ao propor que não se deve empregar uma estratégia de aliciamento do público de caráter banal e ordinário, dizendo que a Bienal é imperdível. "O sujeito vai lá e se depara com a quintessência da produção espiritual humana, com temas que são complicadíssimos, críticos, e ele não vai entender e vai ficar furioso porque tiraram-no do conforto da poltrona da casa dele". Por outro lado, Farias defende e aponta a importância das visitas dos estudantes à Bienal:

> Já a criança ela deve ir, sim, porque a criança é uma esponja, ao contrário de nós adultos, e ela deve estar aberta a esse tipo de experiência. E essas experiências de algum modo ficam trabalhando na cabecinha dela, mostrando as infinitas possibilidades das coisas no mundo. Eu não sei qual é o efeito radioativo de uma obra de arte. (...) A Bienal não é só para quem frequenta a arte contemporânea, que venha a grande massa de crianças, e não tem problema que vão por causa do lanche, por causa do passeio ou porque é um dia fora da escola, ninguém sabe o que pode ser uma centelha, um disparador ou um gatilho, de uma nova situação. Não sabemos aferir isso. Não temos como mensurar. Mas precisamos abrir essa possibilidade, a quem quer que seja. Quanto ao grande público não, esse tem livre arbítrio, ele não precisa ser levado, ele precisa só saber que acontece, com um mínimo de curiosidade ele chega lá. O problema é que as pessoas não têm a sua curiosidade açulada, e isso já vem do colégio, isso vem da formação básica.

Por último foi discutido com os entrevistados a chamada "crise das bienais". Como visto ao longo da tese, a partir da década de 1980 teria se desenvolvido uma intensa concorrência decorrente do número crescente de mostras, surgindo um problema de superprodução e uniformização das diversas bienais, o chamado processo de bienalização. Assim, os entrevistados foram questionados sobre a validade de um modelo expositivo como a Bienal nos dias de hoje. Caciporé Torres e Moacir dos Anjos pontuam que a crise é algo intrínseco à arte. O último advoga:

> Em certo sentido, e parafraseando o que Foucault dizia (num contexto totalmente diferente) sobre as prisões e os hospitais, as Bienais (assim como os museus, em maior medida ainda) são instituições cujo nascimento já é marcado pela ideia de crise. Por que? Porque são instituições que visam aproximar e apresentar a produção artística de partes diversas do mundo de uma forma organizada, criando para ela uma narrativa expositiva e/ou discursiva que atraia a atenção dos visitantes e cative o interesse continuado do maior número possível de pessoas. Ocorre que o que caracteriza a arte é justamente o fato de ela estar o tempo inteiro perturbando ordens, desfazendo consensos, confrontando hierarquias. Como diz Godard, a arte é do âmbito da exceção, enquanto a cultura (e museus e bienal são instituições culturais) são

> do âmbito da regra. Assim, prefiro entender a ideia de crise das bienais como algo constitutivo dessas instituições, e que pode ser, em várias medidas, elemento propulsor de projetos interessantes.

Jacob Klintowitz observa que a intensa ocorrência de mostras bienais torna impossível a produção de eventos sempre revolucionários, e é sintomático disso que tais mostras apresentem um "conjunto de obras/manifestações organizadas a partir de um título geral". Dalton Sala identifica a crise na crítica de arte como uma crítica curatorial, "uma crise que tem a ver com a impossibilidade de tratar a cultura como fato sociológico". Sala observa que as grandes exposições de arte hoje fazem parte de um sistema de alienação cultural, consumido por "espectadores contemplativos", que respondem aos interesses de mercado.

Agnaldo Farias é taxativo em dizer que não acredita que haja uma crise:

> Dizer que a Bienal está em crise é ridículo, é o mesmo que não entender o que é a arte contemporânea e não entender o panorama brasileiro. Porque se não é a Bienal, se se tira a Bienal de cena, você não tem a informação valiosíssima que ela traz. Eu tenho problemas com a Bienal, já fiz Bienais de diversos tipos e não quero mais fazer Bienal, não tenho interesse por mostras deste tamanho, porque são complicadas, porque o público não tem como conhecer todos os artistas expostos. É muita coisa, tudo muito exaustivo, você teria que visitar várias vezes, isso não é possível. Ainda assim, muito pior sem ela. Nós não podemos abrir mão da Bienal.

Os depoimentos de alguns dos principais personagens envolvidos na história da Bienal de São Paulo complementam e concluem as diversas proposições desenvolvidas ao longo desta tese. Como já afirmado, de forma geral, as respostas ratificaram as hipóteses lançadas no texto crítico apresentado.

> A metodologia de pesquisa em história oral possibilita que o pesquisador vivencie um processo colaborativo na construção do trabalho. O compartilhamento de experiências e a reflexão sobre elas as legitima, já que nos apropriamos dos pensamentos efetivamente, quando deixam de pertencer somente a nós. A troca de ideia e de habilidade favorece o acesso às certezas e incertezas que carregamos sobre o tema. As suposições se tornam possibilidades e a (des)construção do trabalho torna-se concreta. A aprendizagem decorrente da metodologia em história oral acontece no desenvolvimento do percurso e marca a experiência do conhecimento como um processo em permanente construção.[314]

[314] PASQUALUCCI, L. Aproximações entre público e arte: estratégias educativas e institucionais. Trabalho desenvolvido na Disciplina CAP 5083, sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Rizzi – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – ECA/USP, 2010. P. 9

Afinal, que modelo é esse?

A manutenção de uma instituição voltada para a cultura não pode ser vista como um investimento em uma atividade elitista, que contemple apenas aqueles que tenham o conhecimento prévio para entender o que está sendo oferecido. O investimento na cultura deve ser visto por um viés mais amplo, como uma forma de fortalecer a identidade de um povo. O frequentador da Bienal deveria encontrar na exposição alguma forma de identificação, como um meio enriquecedor de sua personalidade. Em 1983, Radhá Abramo escreveu: "o Brasil precisa promover atividades artísticas que visem ao desenvolvimento do povo brasileiro em primeira instância"[315]. O espaço para a arte no Brasil ainda é restrito, e são poucos os locais que favorecem a presença pública da produção artística nacional. A Bienal seria um momento privilegiado para a superação de tal obstáculo e poderia fomentar o contato estreito do público com a produção contemporânea. O grande desafio da Bienal seria deixar seus resquícios no público, ou seja, propor uma visitação crítica depois da qual o visitante saísse transformado de alguma forma, com algum efeito em seu comportamento.

A validade de um modelo expositivo como o da Bienal é tema constante de discussões e acompanha a história da mostra. Quando a separação entre a iniciativa da Bienal e o MAM-SP ocorreu, muito foi discutido sobre a validade da exposição em sobreposição ao desmantelamento de um museu de arte. Depois, nas décadas de 60 e 70, com a crise decorrente das influências do regime político, as críticas voltam à tona e no início dos anos 1990 os enormes montantes investidos na mostra frente à crise econômica que se instalava no país também deram motivos para mais discussões. Isso posto, é evidente que a discussão sobre o modelo e a validade de uma mostra como a Bienal sempre esteve em pauta. Com o passar dos anos, não se pode negar que a discussão, principalmente do modelo, também sofreu a influência do surgimento de outros atores no meio das artes: cresceu o número de galerias e leilões de arte, ambientes que alimentam o mercado que se forma a partir dos anos 1970. O dinamismo desse mercado também trouxe consequências à renovação da produção artística que a Bienal pretendia apresentar. Quando foi criada, em 1951, uma das principais funções da mostra era trazer ao povo brasileiro o que de mais atual havia na arte produzida ao redor do mundo; com o dinamismo do mercado de arte e com a presença das megaexposições no país, a Bienal perde sua exclusividade no cumprimento de tal função. Hoje, os artistas e apreciadores de arte tem muito mais facilidade para realizar viagens ao exterior, seja pelo barateamento do transporte

[315] ABRAMO, R. A deficiência da política cultural dos colonizados. Folha de São Paulo, São Paulo, 09 out. 1983.

aéreo ou pelos diversos projetos de residência artística oferecidos pelo governo e pelas instituições culturais. Foi-se o tempo em que São Paulo se chocava com as novidades trazidas por Lasar Segall ou Anita Malfatti de seus retornos da Europa: hoje, o acesso é facilitado dentro e fora do país. Arnaldo Pedrosa D´Horta, em 1974, escreveu à Revista Argumento: "as novidades nos chegam sem esperar pela abertura da Bienal seguinte, de modo que esta, quando se instala (...) não nos mostra coisas novas, mas coisas já acontecidas"[316]. O crítico antecipava algo que permaneceria realidade nas sucessivas bienais.

> A nossa geração está ancorada num momento de valores significativamente diferentes e tem uma visão muito diversa daquele conturbado período (Semana de 22) no qual o radicalismo da vanguarda era a força dominante. Hoje, por mais revolucionários que sejam os gestos formadores desse turbilhão artístico, eles não têm mais o velho poder de modificar o curso da História.[317]

Outra discussão permanente na história da Bienal se estabelece ao redor dos seus "soberanos". Durante quase 30 anos, a Bienal foi "governada" por Ciccillo Matarazzo, que teria gerido a mostra de forma autoritária. Com a saída do mecenas, a Bienal passaria às mãos de seus presidentes: alguns conseguiram estabelecer parâmetros de gestão de forma mais profícua e consistente; outros, em meio a crises financeiras e de confiança, pareceram apenas estabelecer a passagem do bastão e pouco inovaram durante sua gestão. Nessa relação também se destacam os conselheiros, que em 1951 eram 15, e hoje somam, entre Conselho de Administração e Conselho Fiscal, mais de 70 membros. O grande número de conselheiros não é proporcional a uma maior atribuição de responsabilidades, e grande parte dos integrantes do Conselho somente cumprem uma função social e pouco entendem da dinâmica de uma instituição cultural. No ciclo de encontros "A Bienal de São Paulo e o Meio Artístico Brasileiro", realizado durante a 28ª Bienal, a questão foi levantada pelo grupo de artistas participantes dos debates, que questionaram o papel do conselheiro dentro da instituição e sugeriram que a Fundação Bienal criasse um código de obrigações e procedimentos para seus conselheiros. Além disso, foi colocada a proposta da formação de um novo pacto social na constituição do Conselho de Administração, buscando convocar voluntários que tivessem interesse genuíno na arte e na cultura.

> No momento, é irrelevante se pode haver conselheiros vitalícios ou não. Antes, a questão é a composição do Conselho, como ele se articula para cumprir com os objetivos da Fundação. Se os conselheiros não contribuem financeiramente para as operações da Fundação, conforme propunha o modelo

[316] D´HORTA, A. P. Bienal de quê? Por quê? Com quem? Pra quem? In: D´HORTA, V. P. (Org.) O olho da consciência. São Paulo: Ed. USP, 2000. P. 363
[317] LEIRNER, S. Arte como medida. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982. P. 32

> de filantropia que criou o MAM e a Bienal nos anos 1950, então o que cabe ao Conselho é o gerenciamento dos trabalhos da instituição, a busca pela realização de seus objetivos. Assim, parece sem sentido a divisão entre a Diretoria Executiva e a Presidência do Conselho. A Presidência da Fundação Bienal tem que ser uma só, identificada com e apoiada pelo Conselho. Este tem que ter claro os propósitos da instituição e dar voz e presença a eles. Os procedimentos necessários, o planejamento e a gestão dos programas da Fundação requerem uma estrutura profissional, atualizada e eficiente, compatível com o competitivo quadro de disputa entre diversas instituições culturais em todo o país, por patrocínio e financiamento de suas atividades.[318]

O relatório da 28ª Bienal complementa dizendo que a composição do Conselho deveria ser de amantes da arte e da cultura, profissionais experientes como diretores de museus, curadores, artistas, galeristas e acadêmicos, que pudessem contribuir efetivamente para o andamento da instituição. É também pontuada a necessidade de descentralizar a origem dos membros do Conselho, que em sua maioria são do estado de São Paulo, devendo-se abrir espaço para membros de outros estados e até outros países.

Continuando a análise sobre os "soberanos" da Bienal, nos anos 1980, com o estabelecimento da função dos curadores, o poder teria passado às mãos desses personagens, que empreenderam, em alguns casos, projetos altamente personalistas e subjetivos. Assim, se apropriando da conceituação de Barthes, a Bienal ao longo de sua história possuiu vários autores.

> O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida pela nossa sociedade, na medida em que, ao terminar a Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestigio pessoal do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da 'pessoa humana'. É, pois, lógico que, em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à 'pessoa' do autor. O autor reina ainda nos manuais de história literária, nas biografias de escritores, nas entrevistas das revistas, e na própria consciência dos literatos, preocupados em juntar, graças ao seu diário íntimo, a sua pessoa e a sua obra; a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões.[319]

Roland Barthes desenvolve sua crítica baseada nos estudos da linguística, semiologia e da teoria literária. Barthes conceitua a figura do autor como uma visão individualista, na valorização do mesmo como um gênio criador e solitário, e a obra como resultado de seu trabalho, uma propriedade desse autor. Barthes teoriza sobre a necessidade da morte do autor, ou seja, o fim dessa tirania moderna, na qual a gênese da obra está condicionada à figura do

---

[318] MESQUITA, I.; COHEN, A. P. Relatório da Curadoria da 28ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

[319] BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. O rumor da língua. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988. P. 66

autor como algo determinante na concepção de um sentido para a obra. Barthes conclui dizendo que o "ser total da escrita", ou seja, aquele que detém o poder de entender toda a obra, não é o autor, mas sim o leitor:

> O leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito.[320]

Assim, em um movimento de apropriação das críticas de Barthes, pode-se pensar que na Bienal a figura do autor foi exercida por diversos personagens, como Ciccillo Matarazzo, os presidentes e atualmente, os curadores. A crítica aos posicionamentos autoritários desses diversos "autores" se mantém persistente. Assim, entendendo a proposição de Barthes sugere-se a "inversão do mito", ou seja, a valorização do leitor em detrimento do autor. Neste caso, o leitor é o espectador, o visitante da Bienal, que deve substituir o lugar de autoridade do autor, hoje personificado no curador. Com o fim da tirania do autor na Bienal, o visitante estaria livre para uma fruição mais proveitosa dentro da mostra. É imperativo se pensar em novas formas expositivas, de forma a verticalizar o acesso, isto é, a não-imposição das escolhas do curador ao público, mas sim uma forma de acesso participativo, no qual o espectador possa ser incluído no processo de criação do projeto expositivo e não apenas se posicionar como um receptor da proposta criada pela curadoria, que decide o que deve ou não ser fruído pelo público.

Dessa forma, a aproximação com os princípios sugeridos por Barthes retoma a proposição da importância do visitante na Bienal, que deve ser o foco da exposição, acima dos projetos curatoriais personalistas. Entretanto, cabe ressaltar que o discurso de que o curador detém o poder total sobre as escolhas pode se tornar ingênuo. A curadoria de qualquer megaevento como as Bienais deve lidar com algumas limitações, sejam de caráter orçamentário, legal ou logístico. Há também a interferência das questões político-econômicas de cada um dos países participantes, pois mesmo não se tratando mais das representações nacionais, em alguns casos a Bienal ainda mantém a parceria com os governos locais que podem defender ou não a vinda de determinado artista.

Pensar em alternativas expositivas que dialoguem com o espectador é tema complexo e que poucos conseguiram abordar com sucesso. Uma proposta efetiva que merece destaque é a de Lina Bo Bardi nos primeiros anos do MASP.

---

[320] BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. O rumor da língua. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988. P. 70.

> Os quadros se libertam das paredes e flutuam em cavaletes de concreto e vidro utilizados como suporte/expositor: lembrança do cavalete do atelier do artista, que mostra o verso, as costas da tela, muitas vezes com preciosas anotações. O nome do quadro e do autor também ficam nas costas, para que o público não se sinta obrigado a gostar deste ou daquele quadro, apenas pelo nome do autor.[321]

Naturalmente o projeto de Lina previa a exposição de pinturas e não as mudanças de paradigma da obra de arte, como a presença de instalações, videoartes, etc, como hoje se vivencia em uma Bienal. Entretanto, pode-se utilizar sua referência como uma maneira de pensar em um projeto curatorial que não restringe o processo de fruição do visitante. Outra possibilidade de moderar o autoritarismo do curador seria a reativação de um órgão como o Conselho de Arte e Cultura, que existiu na instituição nas décadas de 1970 e 1980. Tal Conselho, sendo formado por profissionais competentes da área, poderia assessorar a curadoria incitando um debate sobre as escolhas e evitando as decisões personalistas.

O curador e crítico carioca Fernando Cocchiarale traz uma outra visão sobre a importância dos museus, que nesse caso aplica-se às exposições de arte, na relação com o grande público:

> Eu acho que há hoje uma discussão muito grande sobre o papel do museu como formador de cidadania e de consciência civil, mas eu discordo disso. Não podemos esquecer que qualquer instituição artística tem que atender, em primeiro lugar, as expectativas da comunidade: não a comunidade de moradores, mas a comunidade artística, de historiadores, daqueles que gostam de arte e querem encontrar instituições que atendam às suas expectativas num mundo de complexidades, sofisticação e profissionalismo de alto nível. Se você agrada o usuário interessado, você fatalmente já criou condições para expandir essa instituição para o resto da comunidade.[322]

O posicionamento de Cocchiarale não é compartilhado pela autora deste texto. Entretanto, entende-se a importância da manutenção do vínculo com seus interessados mais imediatos. Hoje, em uma experiência de visita à Bienal é quase impossível se desvencilhar das interferências que as visitas guiadas pelo Projeto Educativo podem gerar na fruição do público que já possui um certo entendimento sobre o que está exposto. A interação é necessária e é através da troca que se fomenta a discussão e a aproximação do grande público. Entretanto, fica o questionamento: onde estão as propostas de mediação com os artistas, estudantes de arte ou historiadores?

---

[321] FERRAS, M. C. Uma ideia de museu. In: GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. (Orgs.) Museu Arte Hoje. São Paulo: Ed. Hedra, 2011. P. 126

[322] Entrevista de Fernando Cocchiarale conduzida por Martin Grossmann. In: GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. (Orgs.) Museu Arte Hoje. São Paulo: Ed. Hedra, 2011. P.135

Ainda em relação à questão da curadoria cabe dissertar sobre a forma com a Fundação tem feito as escolhas ao longo dos anos. Ao observar a lista de curadores das Bienais de São Paulo percebe-se que na maioria das vezes o cargo foi ocupado por paulistas: o primeiro curador não-paulista foi Paulo Herkenhoff, em 1998. A abertura para a curadoria estrangeira só se deu em 2002, quando o cargo foi ocupado pelo alemão Alfons Hug (após a renúncia do também paulista Ivo Mesquita). A partir dessa abertura, nos anos seguintes outros curadores estrangeiros ocuparam o cargo, como Lisette Lagnado (radicada em São Paulo, mas nascida na República Democrática do Congo) e o venezuelano Luiz Pérez-Oramas. Assim, assiste-se aos poucos a uma abertura do circuito brasileiro para as curadorias estrangeiras. Não se pode negar que a Bienal de São Paulo ainda é o evento que dá maior legitimidade artística aos curadores nacionais no país; assim, competir para ocupar o cargo de curador de um evento de tal porte continua sendo uma das grandes ambições dos curadores brasileiros. Levantamento realizado pelo Itaú Cultural aponta que entre os quinze curadores com maior número de exposições entre 1987 e 2012, sete deles já foram curadores da Bienal de São Paulo. Portanto, pode-se deduzir que ocupar a curadoria da mostra paulistana impulsionou a carreira desses curadores.

Parece que a Bienal ainda não conseguiu achar um meio termo em seus projetos. Com o advento dos curadores e o fim da divisão da exposição por representações nacionais, há uma substituição nas temáticas das críticas. Enquanto a mostra teve seu espaço expositivo e seu processo de seleção conduzidos pelas representações de cada um dos países participantes, a crítica era à valorização de uma "arte consular", isto é, questionava-se o valor artístico dos trabalhos apresentados em detrimento de uma escolha regulada por questões diplomáticas. Quando da entrada dos curadores, as questões-alvo dos críticos de arte se transferem para temas como os valores despendidos para a manutenção da mostra, as atividades propostas pelo Setor Educativo, entre outros. Na 24ª edição da Bienal, com curadoria de Paulo Herkenhoff, o espaço expositivo volta a ser projetado pela lógica das delegações nacionais, e assim, a questão volta a ser amplamente discutida na produção crítica da época. O curador defendia a importância da Bienal como ferramenta de diplomacia cultural:

> O grande número de países participantes, se algumas vezes traz problemas para o resultado final da mostra, no entanto serve a esta função política do Estado ao mesmo tempo em que compõe a mística da instituição. Na direção inversa, a Bienal também abre caminho para muitos contatos entre instituições e agentes culturais brasileiros e estrangeiros.[323]

[323] HERKENHOFF, P. A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 118

O caráter educacional da Bienal também já foi bastante discutido neste trabalho. Paralelamente a essa questão, não se pode ignorar o potencial da produção textual da Bienal ao longo de sua história, seja através dos projetos curatoriais, principalmente após o início do processo de seleção das propostas de curadoria, que gerou um material textual amplo contendo análises e propostas sobre a Bienal; seja a produção editorial dos catálogos da mostra, cuja coletânea é um material precioso, e cuja publicação esteve presente em todas as edições, formando um amplo material crítico sobre arte, "como registro e difusão das posturas e ideias estéticas envolvidas com a exposição"[324]; seja a parceria com o Programa Brasil Arte Contemporânea, que produziu pesquisas e estudos sobre arte contemporânea brasileira. Todo esse material está arquivado no Arquivo Wanda Svevo da Fundação Bienal, que nos últimos anos, através de uma coordenação comprometida e organizada, tem fomentado a produção de textos críticos e históricos, publicados no Blog do Arquivo, e a manutenção de um espaço vivo, com a constante presença de pesquisadores e projetos de organização e manutenção do espólio. Do mesmo modo como Ciccillo Matarazzo concebeu a Bienal de São Paulo à semelhança da de Veneza, os arquivos da Fundação foram criados no molde do *Archivio Storico d'Arte Contemporanea della Biennalle di Venezia*, inaugurado em 1928. Em ofício dirigido à diretoria do MAM-SP, datado de 17 de dezembro de 1958, Wanda Svevo redige a proposta original para criação do Arquivo[325]:

> Inserem-se os Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal de São Paulo na função de estabilizar, em uma coleta contínua de dados, todo o conhecimento vivo da atualidade artística, não só em relação direta e imediata com a realização das Bienais, mas ainda em um corolário à margem desses certames artísticos, na ordem de uma ligação com os acontecimentos paralelos, os museus, as exposições, as iniciativas que ocorrem no mundo das artes, no país e no exterior, e que possam interessar à nossa organização. Em sentido amplo, os Arquivos não consistem, portanto, em recolher e registrar os dados, mas em sistematizá-los, atualizando-os sempre, dando-lhes uma função a serviço da divulgação das coisas das artes, nacionais e estrangeiras, funcionando não só consultivamente, como na própria promoção dos esforços de divulgação e de propaganda dos objetivos da nossa instituição, particularizados em fatos artísticos, em nomes e trabalhos, em intercâmbio cultural, numa ativa mediação entre os acontecimentos e o seu conhecimento, local e exterior.[326]

---

[324] HERKENHOFF, P. A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 121

[325] O Arquivo somente recebe o nome de sua fundadora no ano de 1962, após a morte de Wanda Svevo em um desastre de avião no dia 28 de novembro, em Lima, capital do Peru.

[326] SALA, D. Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo. In: Revista USP, nº52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 130

Em 1996, o Arquivo da Fundação Bienal foi reinstalado em um espaço de quase duzentos metros quadrados, na própria Fundação. O Arquivo Wanda Svevo é mundialmente conhecido como importante fonte de pesquisa sobre as bienais e outras exposições de arte. Em 1993, o Conselho de Defesa e Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo reconheceu a importância cultural do Arquivo Wanda Svevo e realizou o tombamento do Arquivo e do seu acervo, através da Resolução da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo (SC-16).

Cabe destacar, nesse sentido, também a transdiciplinaridade da Bienal, que em diversos momentos abriu espaço para outras manifestações artísticas, como o teatro, o cinema, a moda e a arquitetura, e promoveu um intenso intercâmbio com os diversos campos de produção intelectual, desde a presença dos críticos e jornalistas até a presença de catedráticos e professores das universidades brasileiras.

Nas primeiras décadas da Bienal, a mostra promovia uma seção de vendas das obras e também as premiações. Ambas as experiências passaram por episódios contraditórios, mas não se pode negligenciar que tais processos, especialmente os prêmios de aquisição, fomentaram o estabelecimento de um acervo para diversos museus brasileiros. Atualmente, a Bienal não promove mais a compra de obras para os acervos brasileiros e essa função não foi absorvida por outra instituição ou política pública. As megaexposições temporárias realizadas pelos museus e centros culturais têm promovido uma ampliação do oferecimento de obras de importantes artistas ao público brasileiro, mas não geram uma contrapartida mais duradora aos próprios museus que a realizam, pois não há o estabelecimento de um processo de aquisição dessas obras para acervo permanente.

> A promessa de formar um público interessado em arte contemporânea apelando para eventos episódicos destituídos de conexão com um bom projeto curatorial certamente não é o melhor caminho. A discussão com a história da arte é sem dúvida pertinente para um melhor entendimento da arte contemporânea, mas essa discussão se esvai quando não tem pertinência. No momento em que as megaexposições tendem a acolher um público cada vez mais vasto e heterogêneo, cabe perguntar se o que se busca são consumidores ou apreciadores.[327]

No que cabe à Bienal, talvez uma alternativa para favorecer estratégias de interação com os museus seria reformular políticas de aquisição de obras para ampliar os acervos dos museus brasileiros. Entretanto, a relação entre a Bienal e os museus não deve se delimitar às políticas de aquisição de obras: é necessária a promoção de uma maior interação entre as instituições,

[327] BARROS, S. T. Males de nascença. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P.68

como as experiências realizadas por Walter Zanini, nos anos 1970 e 1980, quando foi diretor do MAC da USP e depois curador da Bienal de São Paulo.

> Zanini foi o principal condutor de intercâmbios entre as práticas colaborativa, experimental e laboratorial de um Museu de Arte Contemporânea em formação, e a Bienal de São Paulo. Ambas, ao comando de Zanini, buscavam entendimento, leituras, mapeamentos da produção da arte na atualidade, bem como uma inserção crítica política em um contexto sociocultural ampliado, local e global. Estas práticas de gestão cultural propositivas, transformadoras das estruturas de operação de equipamentos culturais como um museu e uma bienal, indicavam assim novas possibilidades de intercâmbio artístico-cultural.[328]

A Bienal de São Paulo foi criada seguindo o exemplo da Bienal de Veneza, como já abordado. A Bienal veneziana, por sua vez, foi criada seguindo o modelo das grandes Exposições Universais do final do século XIX. Nesse sentido, há uma série de características das bienais que remontam a esse modelo das feiras do início da era moderna, a começar pela figura de seu criador, o capitão da indústria Ciccillo Matarazzo. Rita de Cássia Alves de Oliveira, citando Werner Sombart, caracteriza esse 'homem econômico moderno' como "uma mistura de especulador e técnico, de conquistador e sonhador"[329]. Ainda citando Sombart, Oliveira define os quatro atributos do espírito moderno que caracterizam esse 'homem econômico': "a apreciação quantitativa, que diz respeito ao novo status do dinheiro na valorização dos objetos (inclusive os de arte) e das pessoas"; "a fascinação diante da rapidez de um acontecimento"; "a novidade cativa o homem moderno" e "o sentimento de poder, a alegria que experimentamos quando nos sentimos superiores aos demais"[330]. Utilizando os conceitos apresentados, pode-se localizar na figura dos mecenas brasileiros da segunda metade do século XX – como Ciccillo Matarazzo, Assis Chateaubriand e Piero M. Bardi – os atributos do homem econômico moderno, que se inseria no setor cultural em busca de projeção social e de acumulação de poder.

Ainda sobre as relações entre o modelo das bienais e as Exposições Universais, pode-se ver uma outra ressonância: o fato de as mostras bienais se estabelecerem pautadas na busca por uma união entre uma "cultura erudita" e o "entretenimento", característica já apontada pelas

---

[328] GROSSMANN, M. Museu como interface. In: GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. (Orgs.) Museu Arte Hoje. São Paulo: Ed. Hedra, 2011. P. 209

[329] OLIVEIRA, R.C.A. A Bienal de São Paulo: Forma histórica e produção cultural. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2001. P. 116

[330] OLIVEIRA, R.C.A. A Bienal de São Paulo: Forma histórica e produção cultural. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2001. P. 117

Exposições Universais, que em contexto de enculturação "buscou incorporar as classes populares aos novos apelos da vida moderna"[331].

Hoje, passadas mais de 30 edições da Bienal em São Paulo, ainda é possível retomar a afirmação de Aracy Amaral, quando da inauguração da 20ª edição da mostra:

> Hoje, após dezenove Bienais e às vésperas da XX, tendo passado de entusiasta a cético observador do evento, de crítico do mesmo por seu distanciamento da América Latina, acreditamos que a Bienal é válida. E necessária a um país de poucas tradições, útil a um país tão múltiplo. É uma oxigenação atabalhoada, por certo, mas respeitável por seu empenho em tão difícil continuidade, porém positiva por nos articular com o país e o mundo. Em particular, no campo das artes visuais, tão luxuoso por sua vinculação com as superestruturas e o mercado e, simultaneamente, tão carente de público, de estímulo ao criador jovem e distante dos grandes centros. A Bienal vale.[332]

[331] OLIVEIRA, R.C.A. A Bienal de São Paulo: Forma histórica e produção cultural. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2001. P. 124

[332] AMARAL, A. Vinte Bienais de São Paulo. In: _____ (Org.) Textos do Trópico de Capricórnio, Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006. P. 59

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> As Bienais vieram e tiveram seu papel. Abriram janelas, trouxeram dados novos, se bem que não existiu nunca – a não ser na última década – a recíproca de que nossos artistas viam a arte feita no exterior e a arte brasileira passava a ser vista pelos críticos e diretores de museus do exterior. Inverdade. Sempre, regularmente, fora uns poucos críticos interessados em ver o que se passa aqui, artistas e críticos estrangeiros sempre vieram para ser vistos, nunca para ver. Nunca lhes interessou, a não ser, como disse, aqueles que tinham uma relação particular, pessoal, com um grupo ou alguns artistas. A maior parte, em geral até hoje, chega dez ou quinze dias antes da abertura da Bienal, monta suas salas, dá uma ou outra entrevista e frequentemente vai embora antes mesmo da abertura do evento. Não lhes interessa, simplesmente. Isso não corre somente em São Paulo. Em qualquer parte do mundo o artista somente se interessa por seu trabalho. Cabe aos críticos, teóricos e historiadores, a estes sim, o olhar interessado pelo conjunto ou por artistas em geral.[333]

Ao final desta pesquisa a palavra que parece melhor descrever a gestão da Bienal de São Paulo ao longo de sua história é: instabilidade. A Bienal, tanto em suas questões artísticas quanto em suas questões gerenciais, se desenvolveu baseada em modelos transitórios, que iam se remodelando na dependência dos diversos atores que influíam na sua trajetória. Pode-se destacar entre esses atores a presença substancial de Ciccillo Matarazzo, que presidiu a mostra em suas primeiras décadas e nela infundiu suas vontades. Também pode-se destacar a influência do Estado nessa gestão, principalmente no período militar. Não existe um consenso sobre a real ação exercida pelo governo na gestão da mostra, mas digno de nota que após as repercussões do boicote à Bienal de 1969, a instituição entra em uma de suas piores crises e passa a lidar com o desafio de se manter financeiramente apoiada no mesmo Estado que impunha a censura que era combatida pelos artistas, críticos e outros personagens essenciais para a mostra. No período mais recente, o posicionamento do Estado em relação à Bienal se transformou e hoje a ligação está condicionada às leis de incentivo fiscal. Essa parceria, constantemente questionada, aponta para o modo como certos tipos de política ou incentivos podem se sobrepor aos interesses artísticos que a instituição deveria ter. "Não seria difícil enumerar dezenas de exemplos de distorções provocadas pelos subsídios oficiais. Basta lembrar, porém, que nos EUA as subvenções de grandes bancos aos artistas terminaram por formar uma arte-tipo-banco, análoga à arte-tipo-hall nos edifícios brasileiros"[334].

---

[333] AMARAL, A. Bienal ou da impossibilidade de reter o tempo. In: Revista da USP, nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 21

[334] LEIRNER, S. Arte na 17ª Bienal Internacional de São Paulo. In: _____. Arte e seu tempo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991. P. 214

Um terceiro ator que influenciou de forma direta a gestão da Bienal foi a figura do presidente da Fundação: cada um à sua maneira tentou criar um modelo de gestão, e essa ausência de continuidade nas propostas gerenciais é algo que colaborou diretamente para a instabilidade constante da mostra.

Como visto, nos últimos anos, principalmente a partir do final dos anos 80, surgiram diversas bienais ao redor do mundo, mostras que tentam fugir do modelo veneziano de bienal, buscam novas práticas curatoriais e a sinergia entre o formato do museu e o espaço para debates, fomentando um novo paradigma crítico. O processo de redefinição dentro da Bienal de São Paulo é marcado pela figura central do curador, considerado aqui como o quarto principal ator dessa história. O curador opera como mediador cultural para a proposição de projetos que apresentem as culturas locais em um sistema globalizado, ou seja, a delimitação de uma identidade nacional que dialogue efetivamente com as correntes internacionais. Ao longo da história da Bienal houve projetos curatoriais arrojados que geraram debates preciosos, como o de Sheila Leirner e sua Grande Tela na 18ª Bienal, um projeto audacioso que gerou muitas discussões sobre os limites do poder do curador. A proposta de Leirner permite um paralelo com o quadro de Samuel Morse, a Galeria de Exposição no Louvre, obra examinada por Brian O'Doherty:

> A Galeria de Exposição no Louvre (1833), de Samuel F. B. Morse é perturbadora para o olhar moderno: obras-primas como se fossem papel de parede, cada qual ainda separada e isolada no recinto, como um trono. Contrariando a (para nós) horrorosa concatenação de períodos e estilos, as exigências impostas ao visitante pela disposição estão além da nossa compreensão.[335]

O projeto curatorial de Sheila Leirner reassume a ideia de que o espectador deveria ser tomado pela amostragem das obras, e não por uma observação individualizada. O valor está na forma como as obras foram dispostas e não na observação de cada uma das obras.

Ainda no que se refere aos projetos curatoriais não se pode negar uma última citação ao projeto de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, na 28ª Bienal, a Bienal do Vazio. A proposta de praticamente dispensar as obras e pensar na estrutura da Bienal deixou o Pavilhão Ciccillo Matarazzo exposto. O prédio se tornou a própria obra de arte, impregnada de consciência. "O cubo branco tornou-se arte potencial; seu espaço fechado, um meio alquímico. Arte passou a ser o que era colocado lá dentro, retirado e reposto regularmente"[336].

[335] O'DOHERTY, B. No Interior do Cubo Branco. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002. P. 5
[336] O'DOHERTY, B. No Interior do Cubo Branco. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002. P. 101

Foi através da Bienal, e com a participação direta dos quatro atores estipulados anteriormente, que se desenvolveram as carreiras de muitos artistas brasileiros, que lá encontraram espaço para divulgação de seu trabalho. Para se pensar na penetração dos artistas tanto em circuito nacional quanto internacional, seria interessante realizar um levantamento da relação entre a presença de tais artistas na Bienal de São Paulo e sua posterior participação em mostras institucionais de museus, fundações e outras bienais. Assim, seria possível mensurar mais pontualmente a importância da Bienal no mercado artístico nacional e internacional – sem se desejar advogar, no entanto, que o reconhecimento pela crítica da mostra paulistana é suficiente para a consagração de um artista no mundo da arte. É importante entender que a Bienal se insere em um circuito que está além da cidade de São Paulo: ela se relaciona com a cidade em termos organizacionais, mas em termos conceituais a mostra está inserida em uma rede formada por muitos outros países.

Outra questão relevante para essa discussão é a influência das galerias e dos marchands nas escolhas artísticas da Bienal. Aracy Amaral, em seu artigo "Bienal ou Da impossibilidade de reter o tempo" publicado em edição especial da Revista da USP, cita por exemplo a atuação do marchand Marcantonio Villaça, que nos anos 1990 teria exercido forte influência para a presença de seus artistas na exposição. No mesmo texto, Aracy Amaral também aponta para a pouca inovação em relação aos artistas convidados para as Bienais, dizendo que "há sempre implícito, nos curadores, o que pode ser natural, uma certa insegurança, ou um temor pelo desconhecido. Assim, é melhor apostar naqueles que já foram ratificados internacionalmente"[337].

Nas últimas décadas, a Bienal assume cada vez mais o caráter de megaexposição, fato que, apesar de seu apelo comercial, marca a tentativa de inserção da arte brasileira em um sistema cultural global e a intenção de rever seus parâmetros de gestão. Lourival Gomes Machado, em 1953 (2ª Bienal), já apontava para essa tendência ao gigantismo que a Bienal teria: "a propósito de uma manifestação artística, as apreciações começam a insistir nos dados numéricos"[338]. No mesmo período, o crítico Romero Brest também teria criticado esse gigantismo, conforme registrado por Leonor Amarante:

> Brest admirava Ciccillo por suas ambições e petulância: "Era um homem com boas intenções. Os mecenas conseguem dinheiro, mas evitam dar palpites naquilo que desconhecem. Ele, ao contrário, metia-se em tudo". Para o crítico,

[337] AMARAL, A. Bienal ou da impossibilidade de reter o tempo. In: Revista da USP, nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 24

[338] MACHADO, L.G. Nem todo número é de ouro. O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 dez. 1953.

> isso era grave num país onde haviam poucos especialistas em arte. "Mário Pedrosa era a pessoa mais culta, inteligente, polêmica e informada da época, o que pouco adiantava, porque quem mandava mesmo era Ciccillo. Muitas vezes ele chegou a gritar: 'Faço a Bienal com ou sem artistas!'. Um dia descobri o segredo de Ciccillo. Era simples: ele queria ver à frente do prédio da Bienal de São Paulo mais bandeiras que em Veneza. Talvez tenha conseguido algumas vezes. Mas desde quando o número de países participantes confere importância a uma exposição?[339]

Refletir sobre o futuro da Bienal está hoje intrinsicamente condicionado a se pensar no futuro da própria cidade de São Paulo. Nos anos mais recentes tem-se desenvolvido na cidade uma série de projetos de intervenções espontâneas no espaço público: a abertura do Minhocão aos sábados e o movimento da Associação Parque Minhocão para transformação do espaço em um parque público; algumas experiências de fechamento da Avenida Paulista aos domingos para o trânsito de carros; as Viradas Culturais, que ocorrem desde 2005 e foram criadas para uma reflexão sobre São Paulo como "cidade que não para"; entre outras ações que buscam enxergar novas possibilidade para o espaço público. Essas práticas podem ser vistas como um movimento da cidade de troca de sua identidade, de uma São Paulo habitualmente voltada para o setor econômico, seguindo um paradigma de trabalho e produtividade, em detrimento de uma cidade que começa a refletir também sobre a fruição do espaço urbano. A partir dessa mudança de paradigma, surge uma reivindicação de parte da população paulistana que busca novas formas de convivência entre esse espaço altamente produtivo e um debate sobre o ser humano na escala da cidade. Com a ampliação desse movimento, caberá também à Fundação Bienal uma maior interação com esse novo imaginário da cidade que vem se delineando. Em 1967, Hilton Kramer escreveu ao *New York Times*: "Em Veneza, a cidade é dominada pela *Biennale*. Em São Paulo não há sequer um vestígio da Bienal em nenhum lugar, exceto dentro do edifício em que será apresentada"[340].

Em suas últimas edições, a Bienal já tem viabilizado a realização de projetos fora do espaço do Parque do Ibirapuera, seja com a exposição de obras pela cidade ou pela realização de eventos paralelos, em parcerias com os SESCs, por exemplo. A tendência seria a ampliação dessa interação, proporcionando além de uma maior distribuição da mostra nos espaços públicos, também a possibilidade de maior interação com a população paulistana.

Resumidamente, pode-se caracterizar a história gestão da Bienal da seguinte forma: nos anos 1950 foi gloriosa; nos anos 1960 teve seus pontos altos; nos anos 1970 esteve em crise constante; nos anos 1980 se reergueu e retomou sua reputação; nos anos 1990 teve altos e

[339] AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 25
[340] O "New York Times" e a Bienal de São Paulo. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 set. 1967.

baixos, mas conseguiu manter um certo equilíbrio; no início do século XXI tem de lidar com a concorrência das megaexposições promovidas pelos museus e institutos culturais e busca estabelecer uma dinâmica de gestão que viabilize a continuidade da mostra. Hoje, a Bienal lida com o desafio do marketing cultural das grandes empresas, buscando criar a fidelização de um empresariado que entende o recurso incentivado como um instrumento de marketing empresarial e não pensam na alocação desses recursos como ações relevantes para a sociedade.

> Resta a expectativa de que a Bienal de São Paulo, que desempenhou um papel fundamental no processo de formação da arte moderna brasileira, a ponto de suas histórias serem inseparáveis, não sucumba à redução da arte contemporânea à grife; do circuito da arte ao mundo *fashion*; do pavilhão de exposições a parque museográfico; da consciência história em revivalismo publicitário que absolutiza e glamouriza, neutraliza ou fetichiza o passado; da crítica da cultura ao mundo de negócios, ou seja, da cultura à economia.[341]

Ao longo desta pesquisa buscou-se entender qual a lógica da gestão da Bienal. No contexto geral, verifica-se no período pós-guerra a transformação da esfera pública burguesa, ligada ao pensamento europeu, no qual a cultura se torna essencial para a formação do cidadão e das sociedades democráticas. No pós-guerra, o padrão americano – a cultura pós-moderna como bem de consumo – passa a imperar nos estudos culturais, que questionam a construção de uma esfera pública e uma cultura crítica que mantenha relação íntima com o mercado de bens simbólicos. Assim, a criação da Bienal pode ser pensada como ferramenta para expansão do mercado de bens simbólicos e para formação de uma indústria cultural. Em seus primeiros anos, enquanto a mostra se manteve principalmente como um projeto pessoal de Ciccillo Matarazzo, a Bienal se desenvolveu baseada na obstinação de seu mecenas, que mesmo diante dos cortes orçamentários e desistências de apoio fazia suas manobras para proteger a continuidade da mostra. Nessas primeiras fases, a Bienal também seguiu uma lógica diplomática, baseada no apoio das delegações nacionais e no apoio do governo nacional, principalmente através da parceria com o Itamaraty. Com a morte de Ciccillo, a Bienal aos poucos assume uma nova diagramação, tanto em termos de gestão quanto em termos artísticos. Surge um novo sistema de seleção, não mais baseados nas representações nacionais, e a figura dos curadores. Além disso, a mostra se insere na nova lógica de mercado que começa a se delinear a partir dos anos 1970. A Bienal começa a sofrer a influências dos aparatos hegemônicos desse novo sistema das artes, ou seja, das galerias, marchands, feiras de arte, etc.

[341] FABRINI, R. Por uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. In: Revista da USP, nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 55

No período entre a 2ª Guerra e o fim da Guerra Fria, nota-se a preponderância dos centros hegemônicos, centros legitimadores da arte moderna, que definem simbólica e economicamente os parâmetros para validação e valorização da produção artística internacional. O sistema cultural global, iniciado nos anos 80 e consolidado nas décadas seguintes, busca redefinir estas relações, propondo a criação de um novo mapa para a arte global, no qual as relações entre centro e periferias se desgastem e gerem um cenário descentralizado, reconfigurando a hierarquia da geopolítica das exposições de arte. A análise e questionamento dos cânones artísticos ocidentais também é importante na proposta de uma nova configuração do sistema global das artes. O posicionamento colonialista marginaliza as culturas periféricas ao propor somente o olhar antropológico e etnográfico, no qual o outro é visto como primitivo e exótico. Assim, o processo de globalização da arte precisa, além de incluir outros saberes no mapa artístico global, também aceitar e incorporar a representação de outras culturas.

A genealogia das bienais está diretamente atrelada àquela dos Salões e Exposições Universais do século XIX, seguindo o paradigma do colonialismo, que reforça as relações desiguais entre centros e periferias. É importante questionar a posição da Bienal na hierarquização proposta por um novo sistema global de arte e, nesse contexto, também questionar o papel do curador como mediador das relações entre as culturas periféricas e o sistema globalizado. No Brasil, não se pode afirmar que houve uma revolução curatorial na década de 60, como ocorreu na Europa ou Estados Unidos. A grande transformação do curador reside na forma como este passa a buscar a consolidação da instituição e cria possibilidades de debate crítico sobre a arte no contexto mundial. Os processos culturais se tornaram híbridos, através da desterritorialização e da reconfiguração do espaço e do tempo, e a distinção entre centro e periferia cai em desuso.

Diante de discursos pós-coloniais de globalização, a inclusão da arte brasileira no mundo não é feita sem que fiquem algumas lacunas. O acelerado processo de globalização teria gerado uma maior circulação de mercadorias, pessoas e informações. O imaginário gerado pela maior circulação da arte brasileira diante desse efeito também se tornava mais evidente. Entretanto, é importante notar que a circulação de informação sobre a arte nacional não está diretamente atrelada à sua inserção – ainda incipiente – no cenário internacional. De forma geral, o efeito de legitimação da arte brasileira no exterior somente é percebido em nível nacional, fato que reafirma a permanente existência das hierarquias e dos centros hegemônicos para o reconhecimento da arte periférica.

Pode-se afirmar que a globalização da arte acontece essencialmente na escala europeia e norte-americana, que absorve a arte periférica ainda sobre o olhar do exotismo, do primitivo e pela curiosidade na diferença cultural. No desenvolvimento da nova geopolítica cultural, resta a questão de quais seriam os caminhos para se criar, no mundo globalizado, um verdadeiro processo de participação das culturas periféricas, para que estas ocupem uma real posição de destaque no sistema artístico global. Questiona-se também quais os procedimentos para romper com uma perspectiva mascarada, que mantém os rótulos de exótico e primitivo. A necessidade é de uma inclusão que trabalhe de forma crítica os fundamentos antropológicos da arte brasileira.

Entre as consequências do processo de globalização do sistema das artes está a criação de diversas outras bienais ao redor do mundo. Os centros hegemônicos, que antes eram Nova Iorque, Paris, Londres e Berlim, passam a competir com localidades consideradas emergentes dentro da geopolítica do mundo globalizado. A expansão no número de bienais pode ser justificada pelo desejo dessas nações em se posicionar como agentes ativos no mapa global. Assim, o setor artístico incorpora também os aspectos econômicos e sociopolíticos e busca uma reordenação do poder entre centro e periferia.

O efeito de multiplicação das mostras bianuais é chamado por Vinicius Spricigo como o "efeito bienal":

> Esse "efeito bienal" coincidiu cronologicamente com o processo de reestruturação geopolítica após a queda do Muro de Berlim, no qual diversas cidades buscaram se reposicionar em um novo cenário global descentralizado. Esse cenário superava a polarização política entre Ocidente e Oriente vigente durante a Guerra Fria, bem como redistribuía as hegemonias econômicas dos Estados Unidos e da antiga União Soviética. Aparentemente, o mundo tornava-se mais democrático, com novas oportunidades para regiões até então consideradas periféricas.[342]

É importante apontar que o "efeito bienal" é mais notório no continente europeu. Os países americanos, asiáticos e africanos não fomentaram com a mesma intensidade a proliferação das mostras.

A partir de 1970 assiste-se a uma mercantilização das atividades culturais. A economia cultural impõe alguns paradoxos como a produção e apropriação de uma série de serviços que possuem características de bem público no âmbito de uma lógica de mercado. A Fundação

[342] SPRICIGO, V. Relato de outra Modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes (USP). São Paulo, 2009. P.17

Bienal de São Paulo, que em seus primeiros anos estava intimamente ligada a um modelo de instituição pública (utilizando facilidades do patamar oficial e se promovendo basicamente com verbas públicas) acompanha essa evolução e entra, no final dos anos 1970, em uma nova fase, não mais baseada no mecenato, e sim voltada para as práticas econômicas que vinham se delineando desde o começo da década.

O desenvolvimento da economia da cultura no Brasil, na amplitude teórica e empírica que ela tem nos países avançados, exigiu o desenvolvimento de uma adequada infraestrutura de informação. Desde 2004, o Ministério da Cultura, em parceria com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE) e o Instituto de Pesquisas Econômicas Avançadas (IPEA), passou a desenvolver uma série de indicadores culturais para o país. Entretanto, tais estudos estão mais centrados em questões acerca do dispêndio familiar com cultura e dos gastos públicos com a área. Assim, existe ainda hoje pouco recenseamento e levantamento sobre a economia das artes visuais no país, e são poucos os estudos específicos existentes e atualizados.

> Ainda que o mercado brasileiro esteja crescendo muito – e provavelmente está, embora não saibamos precisar o quanto – todo o volume de vendas realizado no país é inferior ao preço de um simples quadro de primeira linha leiloado em Londres ou Nova York. Nessa perspectiva, todo o comércio brasileiro de artes visuais não representa mais que um índice entre 0,25% e 0,5% do mercado mundial de arte.[343]

De acordo com Fábio Sá Earp e George Kornis (2012), o mercado mundial de arte nos séculos XX e XXI se delineou da seguinte forma: um centro formado pelos Estados Unidos e pelo Reino Unido; uma periferia avançada composta por alguns países europeus (com destaque para Alemanha e França) e alguns países asiáticos (com destaque para China, Japão e Índia); e uma periferia atrasada formada por alguns países latino-americanos (com destaque para México, Brasil e Argentina) e por alguns países da Oceania (com destaque para Austrália e Nova Zelândia). O conjunto de todos esses países onde existe alguma atividade no mercado de arte soma apenas cerca de 20% dos países apresentados pela ONU. Na segunda década do século XXI houve a formatação de um novo centro formado pelo tripé China – EUA – Reino Unido. A crise mundial observada a partir do segundo semestre de 2008 atingiu grande parte do comércio internacional, mas não a China, que continuou a ampliar suas vendas de produtos

[343] EARP, F. S. e KORNIS, G. O mercado das artes visuais: características e tendências. In: CALABRE, L. (Org.) Políticas Culturais: pesquisa e formação. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2012. P. 223

relativamente mais baratos e cujo mercado interno seguiu crescendo – apesar de todas as previsões contrárias, feitas no último quarto do século[344].

Assim como o mercado de leilões, que está claramente centralizado em algumas poucas casas, o mercado de galerias de arte também se caracteriza pela concentração. Dessa forma, a legitimação do artista dentro do mercado continua sendo condicionada à presença do mesmo nesse pequeno nicho de leilões, galerias, bienais e exposições. "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"[345].

No final dos anos 80, assiste-se a uma crescente integração das áreas periféricas nos discursos e práticas artísticas. Busca-se um mercado mais democrático e descentralizado e multiplica-se o número de bienais e feiras de arte ao redor do mundo. "Os discursos neocoloniais se tornam raros, e as práticas curatoriais se tornam mais críticas, apontando com frequência para a complexidade e a diversidade da produção contemporânea e para a importância de se levar em conta os seus diferentes contextos de origem"[346]. Entretanto, como visto, esse processo de globalização e quebra das fronteiras geográficas ainda não foi suficiente para dissipar dos poucos centros hegemônicos o poder de legitimação no mercado da arte.

> Se a internacionalização é incontestável, deve-se, contudo, evitar conclusão apressada do desaparecimento do fator nacional ou geográfico; 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.[347]

O movimento de expansão do mapa das artes também atingiu o Brasil, que aos poucos vem ganhando maior visibilidade. O movimento de profissionalização e organização do setor também tem se desenvolvido. A partir do ano 2000 observa-se uma grande expansão no número de galerias de arte e na participação destas galerias em feiras internacionais de arte. A Bienal também teve seu papel nesse período, principalmente a 24ª edição, com curadoria de Paulo Herkenhoff, que atraiu grande quantidade de colecionadores estrangeiros. O contato com a mostra acabou gerando compras posteriores junto aos artistas e galerias.

---

[344] É importante ressaltar que o boom do mercado chinês se deu principalmente no setor dos leilões, quando a China, em 2011, atingiu o primeiro lugar com 41,4% do mercado mundial. O mesmo não pode ser verificado no setor das galerias, museus e bienais.

[345] FIALHO, A. L.; QUEMIN, A.; MORAES, A. O Valor da obra de arte. São Paulo: Ed. Metalivros, 2014. P. 25

[346] FIALHO, A. O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes. In: _____. *et al*. Depois do Muro. Recife: Ed. Massangana. 2010. P.3

[347] FIALHO, A. L.; QUEMIN, A.; MORAES, A. O Valor da obra de arte. São Paulo: Ed. Metalivros, 2014. P. 28

Entretanto, ainda não se pode afirmar que tal visibilidade modificou o valor tanto simbólico quanto econômico da arte brasileira no exterior. Quantificar a evolução do mercado de arte brasileiro é ainda hoje bastante difícil, pois a maioria dos dados são imprecisos e pouco transparentes. Tal informalidade pode ser justificada por questões de segurança, pela alta subjetividade dos indicadores e publicações e também por questões de evasão fiscal. Até o recenseamento sobre o que se encontra em mãos de coleções particulares é difícil, pois até 1980 não havia nota fiscal ou documentação que atestasse a autenticidade das obras. Assim, paira em grande parte dos colecionadores o medo de questionamentos judiciais e fiscais.

No Brasil, a distribuição de venda de obras de arte está relacionada a diversos outros parâmetros socioeconômicos. A distribuição da população de alta renda (acima de 20 salários mínimos mensais) é proporcional à divisão do mercado de arte. Ou seja, o mercado está concentrado nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, que respondem por cerca de 80% das vendas estimadas e constituem o centro desse mercado. A realidade entre cultura e economia começou a mudar na década de 1980, em meio às orientações neoliberais de política econômica (redução do tamanho do Estado, privatizações), gerando a expansão da lógica de mercado para além dos limites tradicionais da esfera econômica.

> Esse foi o momento de glorificar a "parceria público-privado", que na área da gestão cultural ficou destacada com a implantação, nos anos 1990, de uma lei de incentivos fiscais, canal por onde começou a se propagar a ideia de marketing cultural como ferramenta capaz de atrair recursos empresariais para o setor.[348]

Atualmente, nossa economia cultural continua intimamente ligada ao setor público: mesmo não se relacionando de forma direta, se fomenta através dos incentivos fiscais e assim se mantém atrelada à disposição de recursos públicos. A utilização desses fundos públicos rapidamente impõe discussões sobre as formas de arte que devem ser apoiadas, sabendo que o orçamento é reduzido e a definição de artes, extensa. Na Lei Rouanet, nota-se que o peso relativo às artes visuais no contexto dos projetos e dos valores aprovados e captados é muito pouco significativo e caracterizado por uma forte concentração setorial e espacial. O Ministério de Cultura subdivide a área de artes visuais em oito segmentos: artes integradas, cartazes, exposição itinerante, filatelia, fotografia, gráficas, gravura e plásticas. Os projetos aprovados em artes visuais representam cerca de 7% do total de projetos culturais e estão concentrados

[348] DURAND, J. C. Política Cultural e Economia da Cultura. São Paulo: Ateliê Editorial: Edições SESC, 2013. P. 149

nas regiões Sudeste e Sul, fato que descumpre o artigo 19 da Lei Rouanet que determina o estímulo ao pluralismo tanto estético-cultural quanto espacial, ou seja, é avesso à concentração.

Assim, o peso relativo às artes visuais no contexto de projetos/valores aprovados e captados através da Lei Rouanet, ao longo das duas décadas de existência, é muito pouco significativo. Pode-se também reafirmar que a área das artes visuais apresenta uma forte e indesejável concentração espacial e setorial de projetos e de valores aprovados. A concentração setorial mencionada é salientada no desequilíbrio da distribuição de recursos, concentrando-se nas categorias "plásticas" e "exposição itinerante".

Sabe-se que hoje a Fundação Bienal é uma das principais responsáveis pela parcela de projetos aprovados na Lei Rouanet voltados para a área de artes visuais. A utilização da cultura como ferramenta de marketing cultural para as empresas, visando sua legitimidade social, gerou uma re-funcionalização que não deve ser descartada, pois ela comprova que a mobilização das empresas não está mais direcionada a um paradigma passado, o do mecenato, mas sim a um novo paradigma, o do marketing empresarial, que aos poucos vem ocupando o lugar deixado pelo recuo das políticas culturais do Estado, que se posiciona em modo de progressiva desobrigação.

A Fundação Bienal se mantém quase que exclusivamente por verbas provenientes da lei de incentivo fiscais, tanto para a realização de cada uma das exposições, como para manutenção da instituição durante os períodos de "entressafra" entre uma mostra e outra. A entidade figura entre as poucas instituições brasileiras com estabilidade e/ou diversificação orçamentária, se colocando à frente das demais. Entretanto, assim como as outras, sofre com a herança de uma memória dispersa, gerada por processos de gestão que sofrem constantes rupturas, o que se traduz na dificuldade de os pesquisadores obterem informações precisas e realizarem estudos aprofundados sobre a economia das artes visuais e da mostra.

Hoje as empresas desenvolvem algo mais forte que o mecenato, a saber, uma política cultural interna. O desenvolvimento dessas políticas é tão importante que elas começam, em alguns casos, a aparecer como substitutas do Estado. Elas estão dotadas de inúmeros meios e, à primeira vista, podem dar provas de uma certa neutralidade diante das escolhas estéticas. A partir disto, pode-se refletir sobre o posicionamento da Fundação Bienal nesse contexto. Sabe-se que, atualmente, o patrocinador já possui algumas influências dentro da mostra quanto à distribuição do espaço expositivo, controlando os locais de disposição de seus materiais publicitários e apoiando a formação de "Salas Especiais", agora sob nomenclatura do

patrocinador. Assim, torna-se imperativa a análise dessas escolhas e das normas implantadas para funcionamento da Bienal relacionada a seus apoiadores.

O aumento crescente das verbas necessárias para a manutenção da Fundação Bienal pode ser justificado pela tese apresentada por William J. Baumol e William Bowen na qual as atividades artísticas sofreriam de uma "doença de custos" (*cost disease*), ou seja, o valor de produção de um evento artístico fica cada vez mais alto.

> A tese de Baumol é a de que essa substituição em massa de trabalhadores por máquinas, ou de trabalho por capital na indústria não acontece, ou acontece em escala muito menor em determinadas atividades, como as atividades culturais. Baumol demonstra a sua tese afirmando que as condições de execução de uma peça de Mozart não mudaram significativamente do século XVIII até hoje, nem as condições de montagem de uma ópera, tampouco as condições de uma peça teatral ou de um concerto sinfônico. O problema da doença dos custos é que os salários tendem a aumentar com o tempo na mesma proporção em todas as atividades da sociedade, mesmo naquelas em que a produtividade cresce muito devagar. Como os salários crescem na mesma proporção, mesmo nas atividades em que a produtividade cresce mais devagar, o custo destas últimas aumenta em relação ao custo das atividades em que a produtividade cresce mais rapidamente – como as atividades industriais.[349]

Em síntese, o aumento do custo nas atividades artísticas não é proporcional ao aumento de sua produtividade, e consequentemente os serviços e produtos desta área se tornam cada vez mais caros. A partir disso, a demanda por subsídios públicos torna-se mais frequente. Ao intervir nessa questão, o Estado buscaria reduzir os preços aos consumidores e gerar assim uma política de inclusão. Entretanto, é importante citar que a política intervencionista do Estado deve ter clara a diretriz de soluções democráticas, para que não se resuma no apoio aos empresários ou à iniciativa privada. Deve haver um equilíbrio entre a instituição, o mercado, o público e o setor artístico.

Desde sua 2ª edição, a Bienal teve entre seus objetivos o desenvolvimento de procedimentos educativos para a fruição da mostra, mas é a partir dos anos 1980, que a institucionalização de um projeto educativo na Bienal de São Paulo ganha destaque e os processos de prática cultural passam a ser discutidos também em âmbito mercadológico. A cada ano o número de pessoas contempladas pelos projetos de mediação da Bienal crescem. A alta rotatividade de pessoas na exposição pode ser justificada por uma política de marketing adotada pela Fundação nos últimos anos. Dessa forma, pode-se afirmar que a necessidade de projetos educativos se apresenta, neste momento, também como uma demanda de mercado: diversas

[349] FIANI, R. Há uma "Doença de Custos" nas Atividades Culturais? In: Revista Carbono, nº 4. Rio de Janeiro, 2013. P. 3

empresas aceitam patrocinar a Bienal mediante a destinação de seus recursos ao projeto educativo, e por consequência a instituição tem a responsabilidade de oferecer, cada vez mais, um maior número de atividades e opções educativas para o público. A partir daí pode-se ver outra função do marketing cultural das empresas, que ao adquirir um poder de direção sobre uma instância social crítica se introduz no espaço das ideias e no diálogo social, permitindo-a expressar intenções e objetivos que vão muito além de seu papel mercantil, conseguindo uma legitimação social que frequentemente é contestada pelos adversários da economia de mercado.

Não se pode negar que a Bienal, ao longo de seus mais de 60 anos de história, trouxe muita informação artística para o Brasil, e não apenas para os artistas, críticos, historiadores e acadêmicos, mas principalmente para um público não-iniciado, que dificilmente teria oportunidade de ter contato com tantas obras de outra maneira. Assim, nesta conclusão compartilha-se da ideia de Ciccillo Matarazzo no discurso de abertura da 13ª Bienal: "Em minha opinião, a Bienal deve continuar não só pelo que já fez pela Arte em nosso país, mas e principalmente pelo muito que poderá fazer".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Material de Imprensa

A graça da arte de graça. Revista Veja, São Paulo, 22 set. 2004.

A maior exposição internacional do continente. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 05 dez. 1953.

Alfândega: empecilho à Bienal e à criação de um mercado internacional de arte em São Paulo. Folha da Tarde, São Paulo, 25 abr. 1959.

AMARAL, A. Esta Bienal...reflete a arte contemporânea? O Estado de S. Paulo, São Paulo, 31 out. 2008.

AMARANTE, L. Acertos e erros. A Bienal de São Paulo chega ao fim. O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 dez. 1981.

AMARANTE, L. Kassel e Havana, extremos da arte. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 07 dez. 1985

Banqueiro quer povo na Bienal. Diário Popular, São Paulo, 28 maio 1993.

Bienal de São Paulo até agora recebeu menos da metade da verba do Estado. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 31 ago. 1971.

BORGES, R. Arte tipo exportação. Valor Econômico, São Paulo, 11 jun. 2004.

Carta ao reitor. Estado de São Paulo, São Paulo, 02 jun. 1966.

Carta de Ivo Mesquita ao presidente da Fundação Bienal. Folha de São Paulo. 29/09/2008. Disponível em < http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/09/448801-leia-integra-da-carta-de-ivo-mesquita-enviada-a-presidente-da-fundacao-bienal.shtml>. Acesso em 07 abr. 2015.

CASTRO, R. A cultura brasileira à caça de mecenas. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 set. 1983.

CUNHA, Joana. Obras expostas na Bienal 2006 têm valor de seguro mais baixo. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro. 30 out.2006

D´HORTA, A. P. Ainda a Bienal. Jornal da Tarde, São Paulo, 22 out. 1969.

DÁVILA, S. Weffort entra em final de gestão de olho no mercado. Folha de São Paulo, São Paulo, 22 ago. 1997.

Em torno da Bienal. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 02 out. 1963.

FERRAZ, G. É inevitável a arte mudar. O Estado de São Paulo, São Paulo, 20 maio 1967.

FIORAVANTE, C. Seraphico também cogite ficar na Bienal. Folha de São Paulo, São Paulo, 13 jul. 2000.

Fundação Bienal de São Paulo em busca de novos rumos. Suplemento da Revista Vogue nº 200. Ano 1- nº 1. São Paulo.

GIRON, L. A. Presidente a Bienal quer arte com lucro. Folha de São Paulo, São Paulo, 28 maio 1993.

Imagem da Marca. Revista Marketing Cultural, No. 12, Rio de Janeiro, Junho/1998.

KRAMER, Hilton. Art Rootless Exhibition. New York Times, Nova Iorque. 02 jul. 1967.

Lançamento da 1ª Bienal do Museu de Arte Moderna. Diário da Noite, São Paulo, 01 dez. 1950.

LONGMAN, G. Críticos aprovam lista da 27ª Bienal e contestam conselho. Folha de São Paulo, São Paulo, 05 jul. 2006.

MACHADO, L. G. Questão de justiça. O Estado de São Paulo, São Paulo, 03 dez. 1960.

_____. Nem todo número é de ouro. O Estado de São Paulo, São Paulo, 15 dez. 1953.

Manifesta-se a A.P.B.A. sobre a Bienal. Folha da Manhã, São Paulo, 20 out. 1951.

MORAES, A. A Bienal está com grandes projetos. O Estado de São Paulo, São Paulo, 27 jul. 1993.

Morreu o Museu de Arte Moderna. Correio Paulistano, São Paulo, 24 jan.1963.

Nem todo número é de ouro. Estado de São Paulo, São Paulo, 15 dez. 1953.

NEVES, A. A Bienal – manobra imperialista. Jornal Hoje, São Paulo, 02 set.1951.
Oficialização da Bienal de Arte Moderna de São Paulo pelos poderes municipais. Correio Paulistano, São Paulo, 30 out. 1951.
O "New York Times" e a Bienal de São Paulo. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 set. 1967.
Para João Candido, crise da Bienal é reflexo da atual situação econômica do país. Folha de São Paulo, São Paulo, 08 nov. 1991.
PEDROSA, M. Sobre a II Bienal Paulista. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 15 fev.1953.
PIMENTA, A. As artes de um banqueiro. Revista Veja, São Paulo, 02 out. 1996.
Protestam contra a subvenção às Bienais. Correio Paulistano, São Paulo, 01 jul. 1955.
Querem dar três milhões à Bienal. Notícias de Hoje, São Paulo, 29 out. 1955.
RESTANY, P. Brasília, Bienal e Vanguarda. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25 set. 1965.
Restrição das atividades do M.A.M. de S. Paulo. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 23 mar. 1955.
Significação da Bienal. Diário de São Paulo, São Paulo, 22 abr. 1951.
Uma Bienal para você. Revista Bravo, São Paulo, Outubro/2008.
Vale tudo nesta XIII Bienal que faz o impossível para não morrer. Folha da Tarde, São Paulo, 17 out. 1975.
VII Bienal: poucos visitantes e maior respeito pelas obras. O Estado de São Paulo, São Paulo, 22 nov.1963.

Documentos de Arquivo

Carta Associação Brasileira de Críticos de Arte para Francisco Matarazzo Sobrinho. 12/02/1968. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
Carta de autor desconhecido à Sérgio Milliet. 07/05/1956. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
Carta de autor desconhecido para Everaldo Dayrel de Lima (Chefe do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores). Data não identificada. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
Carta de Caciporé Torres (presidente da AIAP) à Governador Roberto de Abreu Sodré. 31/10/1968. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
Carta de Carleton Sprague Smith para Carlos Pinto Alves. 23/07/1947. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
Carta de Carleton Sprague Smith para Carlos Pinto Alves. 23/07/1947. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
Carta de Diná Lopes à Dr. Araújo Almeida (assistente jurídico da comissão especial do Parque Ibirapuera). 06/12/1063. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho ao Governador do Estado de São Paulo, Dr. Carlos Aberto Alves de Carvalho Pinto. 05/03/1960. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho ao Ministro das Relações Exteriores, José Carlos de Macedo Soares. 23/07/1957. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
Carta de Francisco Matarazzo Sobrinho ao Ministro das Relações Exteriores, Mário Gibson Barbosa. 10/02/1971. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
Carta de Rodolfo Pallucchini à Francisco Matarazzo Sobrinho. 08 jan. 1948. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de Veneza.
Carta de Rodolfo Pallucchini à Piero Maria Bardi. 03 fev. 1950. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de Veneza.
Carta de Sérgio Milliet à Arturo Profili. Ago. 1954. Fonte: Arquivo Fundação Bienal de São Paulo.

Carta de Walter Zanini à Arturo Profili. 18 dez. 1954. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

Carta Secretaria da 1ª Bienal de São Paulo ao artista argentino J. Luis San Vicente. 24 ago. 1951. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

Entrevista coletiva à imprensa do novo diretor do Museu de Arte Moderna Sr. Mário Pedrosa. São Paulo. 18/11/1960. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

LANDMANNN, O. P. Discurso de abertura na 13ª Bienal. 17/10/1975. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

MESQUITA, I.; COHEN, A. P. Relatório da Curadoria da 28ª Bienal de São Paulo. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

Relatório de Gestão 1997-1999. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.

Livros e artigos

A Imaginação a Serviço do Brasil: resoluções de encontros e congressos & programas de governo. Partido dos Trabalhadores e Fundação Perseu Abramo, 2002.

ABRAMO, R. A deficiência da política cultural dos colonizados. Folha de São Paulo, São Paulo, 09 out. 1983. In: Catálogo 30x Bienal.

ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004.

ALMEIDA, F. A. O Franciscano Ciccillo. São Paulo: Editora Pioneira, 1976.

ALMEIDA, P. M. De Anita ao Museu. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

AMARAL, A. A Bienal Latino-Americana ou o desvirtuamento de uma iniciativa. In: _____. Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Ed. Nobel, 1983.

_____. Anotações à margem da XVIII Bienal – III. O Expressionismo no Brasil. In: _____ Textos do Trópico de Capricórnio. Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. Anotações à margem da XVIII Bienal – IV. O desafio da grande promoção. In: _____. AMARAL, A. Arte e o meio artístico: entre feijoada e o x-burger. São Paulo: Ed. Nobel, 1983.

_____. Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. São Paulo: Ed. Nobel, 1984.

_____. Bienais ou da impossibilidade de reter o tempo. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.

_____. Vinte Bienais de São Paulo. In: _____ (Org.) Textos do Trópico de Capricórnio, Vol 3: Bienais e artistas contemporâneos no Brasil. São Paulo: Editora 34, 2006.

AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989.

ARANTES, O. Política das artes – Textos Escolhidos I. São Paulo: Ed USP, 1995.

ARCHER, M. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2012.

ARRUDA, M. A. N. Metrópole e Cultura – São Paulo no meio século XX. Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração, 2001.

ARTIGAS, R. São Paulo de Ciccillo Matarazzo. In: FARIAS, A. (Org.) Bienal 50 anos: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

AUGUSTIN, G. Documenta 12. In: Revista txt: leituras transdisciplinares de telas e textos. Ano III, Nº 6. Santa Maria, Dezembro 2007.

BARROS, J. M. Para uma cultura da Avaliação da Cultura. Texto produzido a partir dos debates da mesa redonda "Avaliação no Setor Cultural", realizada no Seminário Indicadores

Culturais: debate Brasil e Espanha, promovido pelo Instituto Itaú Cultural nos dias 11 e 12 de novembro de 2007 em São Paulo. Disponível em < http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/000978.pdf>. Acesso em 16 set. 2012.

BARROS, R. T. Revisão de uma História: A criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo (1946-1949). Dissertação de Mestrado (USP). São Paulo, 2002.

BARROS, S. T. Males de nascença. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. O rumor da língua. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

BAZZONI, R. 60 anni della Biennale di Venezia. Veneza: Ed. Lambroso, 1962.

BEUTENMÜLLER, A. Lisette Lagnado & a Bienal de São Paulo. Revista da Cultura, nº 47, São Paulo, Setembro/2005.

BITTENCOURT, E. Integração da Babel. Gazeta Mercantil, Rio de Janeiro, 24 set. 2004. In: Catálogo 30 x Bienal.

BIVAR, A. Yolanda. São Paulo: Girafa Editora, 2004.

BLOEM, R. Apresentação. Catálogo da 2ª Bienal.

BOLAÑO, C., MOTA, J. e MOURA, F. Leis de incentivo à cultura via renúncia fiscal no Brasil. In: CALABRE, L. (org.) Políticas Culturais: pesquisa e formação. São Paulo: Ed. Itaú Cultural; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

BONOMI, M. Bienal Sempre. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.

BOTELHO, I. A política cultural e o plano das ideias. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, Bahia.

_____. e FIORE, M. Uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo. In: CALABRE, L. Políticas culturais: diálogo indispensável, Vol. III. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2008.

CALABRE, L. Política cultural no Brasil: um breve histórico. In: _____ (org.) Políticas Culturais: diálogo indispensável. Rio de Janeiro: Ed. Casa de Rui Barbosa, 2005.

_____. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, Salvador, Bahia.

CAMERINI, S. Le prime Biennali di Venezia e la Formazione del gusto in Italia. Tesi Università degli Studi di Bologna. Facoltà di Lettere e Filosofia. 1978/1979.

CANTON, K. Do moderno ao Contemporâneo. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2009.

_____. Retrato da arte moderna. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2002.

CARDOSO, R. C. A utilização da cotação do dólar para eliminar efeitos da inflação. Disponível em:< http://www.scielo.br/pdf/rae/v11n2/v11n2a08.pdf>. Acesso em 18/12/2015.

CARVALHO, B. Arte, terceiro setor. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 out. 2006. In: Catálogo 30 x Bienal.

Catálogo Bienal Nacional de 1974.

Catálogo da exposição Pré-Bienal de 1970.

CAUQUELIN, A. Arte Contemporânea: uma introdução. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

CIVITA, V. (ed.) Arte no Brasil. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1982.

COELHO, M. Antropofagia é hoje sinônimo de importação. Folha de São Paulo, São Paulo, 14 out. 1998. In: ALAMBERT, F. e CANHÊTE, P. As Bienais de São Paulo: da era do museu a era dos curadores. São Paulo: Ed. Boitempo, 2004.

COLI, J. A vanguarda do tédio. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 nov. 2006. In: Catálogo 30 x Bienal.

_____. O que é arte. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1995.

COMPTON, M. Documenta 7. The Burlington Magazine,Vol. 124, No. 954, Special Issue Devoted to Twentieth-Century Art (Sep., 1982). Disponível em: < http://www.jstor.org/stable/880958>. Acesso em 08 abr. 2015.

COOKE, L. Documenta 12. The Burlington Magazine, Vol. 149, No 1255, Art in Britain (Oct., 2007). Disponível em: http://www.jstor.org/stable/20075036. Acesso em 08 abr. 2015.

CRIMP, D. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

D´HORTA, A. P. Bienal de quê? Por quê? Com quem? Pra quem? In: D´HORTA, V. P. (Org.) O olho da consciência. São Paulo: Ed. USP, 2000.

_____. Bienal sem MAM é circo da arte. In: D´HORTA, V. P. (Org.) O olho da consciência. São Paulo: Ed. USP, 2000.

D'HORTA, V. MAM: Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: Ed. DBA Artes Gráficas, 1995.

Documenta 1 – Information. Disponível em: <http://www.documenta12.de/index.php?id=d1&L=1>. Acesso em 22 jul. 2015.

Documenta V. Disponível em: <http://artnews.org/documenta/?exi=18081>. Acesso em: 13 out. 2015.

DUARTE, P. Descaipiramento. In: O contingente brasileiro na 3ª Bienal de Arte de São Paulo. Revista Habitat. São Paulo: Maio/jun 1955.

DURAND, J. C. (org.). Arte, privilégio e distinção: artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil (1855-1985). São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

_____. Política Cultural e Economia da Cultura. São Paulo: Ateliê Editorial: Edições SESC, 2013.

Entrevista de Fernando Cocchiarale conduzida por Martin Grossmann. In: GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. (Orgs.) Museu Arte Hoje. São Paulo: Ed. Hedra, 2011.

EARP, F. S. e KORNIS, G. O mercado das artes visuais: características e tendências. In: CALABRE, Lia. (Org.) Políticas Culturais: pesquisa e formação. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2012

FABBRINI, R. Para uma história da Bienal de São Paulo: da arte moderna à contemporânea. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.

FARIAS, A. (Org.) Bienal 50 anos: 1951-2001. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

FER, B. 30ª Bienal de São Paulo. Artforum, Nova Iorque, Dezembro/2012. In: Catálogo: 30 x Bienal.

FERRAN, M. de N. S. Interfaces entre Política Cultural e Política Urbana: a experiência francesa e novo perfil do profissional do urbano. Trabalho apresentado no X Encontro Nacional da ANPUR – Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, realizado em 1989, Águas de São Pedro, São Paulo.

FERRAS, M. C. Uma ideia de museu. In: GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. (Orgs.) Museu Arte Hoje. São Paulo: Ed. Hedra, 2011.

FERREIRA, E. C. O particular e o universal na 23ª Bienal Internacional de São Paulo. In: Catálogo 23ª Bienal.

FIALHO, A. L e KUNSCH, G. Relatórios Críticos - Seminários da 27ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Ed. Hedra, 2011.

_____.; QUEMIN, A.; MORAES, A. O Valor da obra de arte. São Paulo: Ed. Metalivros, 2014.

_____. O Brasil está no mapa? Reflexões sobre a inserção e a visibilidade do Brasil no mapa internacional das artes. In: _____. *et al*. Depois do Muro. Recife: Ed. Massangana. 2010.

_____. Pesquisa Setorial: O Mercado de Arte Contemporânea no Brasil. 3ª edição, abril 2014. Projeto Latitude.

FIANI, R. Há uma "Doença de Custos" nas Atividades Culturais? In: Revista Carbono, nº 4. Rio de Janeiro, 2013.
FILHO, S. Texto introdutório. Catálogo da 1ª Bienal.
FLUSSER, V. Da Bienal. O Estado de São Paulo, São Paulo, 04 set. 1965. In: Catálogo 30x Bienal.
GALVÃO, J. C. Introdução. Catálogo 21ª Bienal.
GENCO, M. L. Le Biennali di Venezia – storia e rapporti con la società. Tese di Storia dell'Arte Accademia delle Belle Arti di Bari. 1974/1975.
GLEADOWE, T. Os vários fóruns da 29ª Bienal de São Paulo. Art Monthly, nº 34, Londres, Novembro/ 2010. In: Catálogo 30 x Bienal.
GOMBRICH, E.H. A História da Arte. Rio de janeiro: LTC, 2013
GOMPERTZ, W. Isso é arte?: 150 anos de arte moderna do impressionismo até hoje. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2013
GROSSMANN, M. Museu como interface. In: GROSSMANN, M.; MARIOTTI, G. (Orgs.) Museu Arte Hoje. São Paulo: Ed. Hedra, 2011.
HERKENHOFF, P. A Bienal de São Paulo e seus compromissos culturais e políticos. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.
HONORATO, C. Expondo a mediação educacional: questões sobre educação, arte contemporânea e política. In: Revista ARS, vol. 5, nº. 9. São Paulo: Ed. USP, 2007.
Introdução dos Curadores. Catálogo 20ª Bienal.
Introdução. Catálogo 19ª Bienal.
IOSCHPE, E. B. Bienal e Educação. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.
KLINTOWITZ, J. 30 segundos de televisão valem mais do que 2 meses de Bienal em São Paulo: isto é bom ou ruim? São Paulo: Ed. Summus, 1981.
KRÜSE, O. A opinião de um crítico. Shopping News de São Paulo. 02/10/1977. In: Catálogo 30x Bienal.
LEIRNER, S. A Bienal faz 50 anos. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.
_____. Arte como medida. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.
_____. Arte e seu tempo. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.
LODO, G. C. I Bienal Latino-Americana de São Paulo: A influência de um presidente do meio artístico. Anais do VIII Encontro de História da Arte da UNICAMP. Campinas, 2012.
MACHADO, L. G. Bienal: significação do novo. O Estado de São Paulo, São Paulo, 17 out. 1959. In: Catálogo 30x Bienal.
_____. Diálogo da véspera. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 21 set. 1957. In: Catálogo 30 x Bienal.
_____. Introdução. Catálogo 5ª Bienal.
MAGALHÃES, A. G. Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP: estudos em torno das coleções Matarazzo. In: Revista da USP nº 90. São Paulo: Ed.USP, 2011
MALZANINI, C. L'organizzazione della Prima Biennale d'Arte della città di Venezia del 1895. Tese. Università Ca'Foscari di Venezia. Corso di Laurea in Storia dell'Arte e Conservazione dei Beni Artistici. 2007/2008.
MARTINI, M. V. La Biennale di Venezia 1968-1978: la rivoluzione incompiuta. Tesi Università Ca'Foscari di Venezia. 2010/2011.
MARTINO, E. La Biennale di Venezia (1895-2013). Turim: Papiro Art, 2013.
MARTINS, H. Introdução. In: Catálogo 30ª Bienal.
MENDES, M. Perspectivas de uma exposição. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 11 nov. 1951. In: Catálogo 30 x Bienal.
MENEZES, C. Navegação segura, 29ª Bienal de São Paulo. Studio International Online, Nova Iorque, 06 dez. 2010. In: Catálogo 30 x Bienal.

MESQUITA, I. Sim. Temos que enfrentar o horror do vazio. Folha de São Paulo, São Paulo, 01 dez. 2007. In: Catálogo 30 x Bienal.

MICELI, S. Estado e cultura no Brasil. São Paulo: Ed. Difel, 1984.

MILLIET, M. A. Bienal: percursos e percalços. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.

MOLINA, C. Chega hoje ao fim a Bienal do Vazio. Estado de S. Paulo, São Paulo, 06 dez. 2008. In: Catálogo 30 x Bienal.

MUYLAERT, R. Apresentação. In: Catálogo 18ª Bienal.

NAVES, R. Falsos dilemas da Bienal dos inscritos. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 21 set. 1991. In: Catálogo 30x Bienal.

NETO, J.M. Educação nas Bienais de Arte de São Paulo. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes (USP), São Paulo, 2014.

NETO, R. A. M. Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP. Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (USP). São Paulo, 2004.

O'DOHERTY, B. No interior do cubo branco. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, R. C. M. Z. As Bienais Nacionais de São Paulo: 1970-76. Tese de Doutorado. Instituto de Artes (UNICAMP). Campinas, 2013.

OLIVEIRA, R.C.A. A Bienal de São Paulo: Forma histórica e produção cultural. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2001.

ORTIZ, R. Cultura e modernidade. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

PASQUALUCCI, L. Aproximações entre público e arte: estratégias educativas e institucionais. Trabalho desenvolvido na Disciplina CAP 5083, sob orientação da Profa. Dra. Maria Cristina Rizzi – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – ECA/USP, 2010.

PEDROSA, M. A Bienal de cá para lá. In: AMARAL, A. (Org.) Mundo, homem, arte em crise. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

_____. Depoimento sobre o museu. Conferência de 21.03.63. In: ARANTES, O. (Org.) Política das Artes. São Paulo: Ed. USP, 1995.

_____. Observações críticas sobre os prêmios da Bienal. O Estado de São Paulo, São Paulo, 30 nov. 1963. In: Catálogo 30 x Bienal.

_____. Mundo, homem, arte em crise. Vol. 106. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

PELLEGRINI, P. La prima esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia del 1895. Tesi di Laurea in Storia dell'Arte Contemporanea. Università degli studi di Roma "La Sapienza". 1991/1992.

PERREAULT, J. Report from São Paulo Crossed Signals: the 16th Bienal. Art in America. Maio, 1982. In: Catálogo 30 x Bienal.

PIGNATARI, D. Bienal: a conquista da visualidade brasileira. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.

POLI, E. Tutela, memoria e valorizzazione dell'arte: il caso della Fondazione "La Biennale di Venezia". Tese. Università Ca' Foscari di Venezia. Facoltà di Lettere e Filosofia. 2003/2004.

REVISTA OBSERVATÓRIO ITAÚ CULTURAL, nº. 13. São Paulo: Itaú Cultural, Setembro/ 2012.

RICCI, C. Starting from Venice: studies on the Biennale. Milão: Clarissa Ricci et al, 2010

RUBIM, A. A. C. Políticas Culturais entre o possível e o impossível. Trabalho apresentado no II ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado de 03 a 05 de maio de 2006, Salvador, Bahia.

SANT'ANNA, A. Propaganda: teoria, técnica e prática. São Paulo: Ed. Cengage Learning, 2015.

SCHROEDER, C. X Bienal de São Paulo: sob os efeitos da contestação. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes (USP). São Paulo, 2011.

SIMIS, A. A política cultural como política pública. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador, Bahia.

Site *Biennial Foundation*. Disponível em <http://www.biennialfoundation.org/about/>. Acesso em 27 jul. 2015.

SOBRINHO, F. M. Apresentação e Agradecimento. Catálogo 11ª Bienal.

_____. Apresentação. Catálogo 1ª Bienal.

SPRICIGO, V. A oeste, nada de novo: notas para uma arqueologia das exposições com referência à Documenta. Revista Proa – Antropologia e Arte. Número 4, volume 1. 2013. Disponível em:< http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=74>. Acesso em: 22 jul. 2015.

_____. Relato de outra Modernidade: contribuições para uma reflexão crítica sobre a mediação da arte no contexto da globalização cultural. Tese de Doutorado. Escola de Comunicação e Artes (USP), 2009.

SUBIRATS, E. Uma Bienal no país do futebol e do carnaval. O Estado de São Paulo, São Paulo, 11 abr. 2002. In: Catálogo 30 x Bienal.

TEIXEIRA, C. 500 anos de pintura no Brasil. São Paulo: Lemos Editorial, 2000.

TOTA, A. P. O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TREFAUT, M. P. A Globalização da arte. In: Revista Vogue. Outubro/ 1996. São Paulo.

VALIATI, L. e FLORISSI, S. A problemática da captação: relação entre os incentivos fiscais e a gestão dos recursos públicos na decisão privada da inversão cultural. Trabalho apresentado no VIII Encontro de Economia da Região Sul - ANPEC SUL, 2005, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

VECCO, M. Biennale di Venezia – Documento di Kassel: un confronto economico ed istituzionale. Tese. Università degli Studi di Torino. Facoltà di Lettere e Filosofia. 1997/1998.

VIEIRA, J. G. Esta Bienal e as anteriores. Revista Habitat nº 57. São Paulo, Nov/Dez 1959. In: Catálogo 30x Bienal.

WHITELEGG, I. The Bienal Internacional de São Paulo: a concise history. In: Perspective. La revue de l'INHA 2, 2013.

WOLBERT, B. The New Diversity and the New Public. In: Transit: a journal of travel, migration and multiculturalism in german speaking world. University of California, Berkeley, No 9, Vol 2. 2014. Disponível em < http://transit.berkeley.edu>. Acesso em 13 jul. 2015.

YÚDICE, G. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

ZANINI, W. Depoimento. In: Farias, A. (Org.) Bienal 50 anos: 1951-2001 São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.

ANEXOS

Anexo 1

LEI Nº 7.505, DE 2 DE JULHO DE 1986

Dispõe sobre benefícios fiscais na área do imposto de renda concedidos a operações de caráter cultural ou artístico

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

Art. 1º. O contribuinte do imposto de renda poderá abater da renda bruta, ou deduzir com despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizada através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura, na forma desta Lei.

§ 1º Observado o limite máximo de 10% (dez por cento) da renda bruta, a pessoa física poderá abater:

I - até 100% (cem por cento) do valor da doação;

II - até 80% (oitenta por cento) do valor do patrocínio;

III - até 50% (cinqüenta por cento) do valor do investimento.

§ 2º O abatimento previsto no § 1º deste artigo não está sujeito ao limite de 50% (cinqüenta por cento) da renda bruta previsto na legislação do imposto de renda.

§ 3º A pessoa jurídica poderá deduzir do imposto devido, valor equivalente à aplicação da alíquota cabível do imposto de renda, tendo como base de cálculo:

I - até 100% (cem por cento) do valor das doações;

II - até 80% (oitenta por cento) do valor do patrocínio;

III - até 50% (cinqüenta por cento) do valor do investimento.

§ 4º Na hipótese do parágrafo anterior observado o limite máximo de 2% (dois por cento) do imposto devido, as deduções previstas não estão sujeitas a outros limites estabelecidos na legislação do imposto de renda.

§ 5º Os benefícios previstos nesta Lei não excluem ou reduzem outros benefícios ou abatimentos e deduções em vigor, de maneira especial as doações a entidades de utilidade pública feitas por pessoas físicas ou jurídicas.

§ 6º Observado o limite de 50% (cinqüenta por cento) de dedutibilidade do imposto devido pela pessoa jurídica, aquela que não se utilizar, no decorrer de seu período-base, dos benefícios concedidos por esta Lei, poderá optar pela dedução de até 5% (cinco por cento) do imposto devido para destinação ao Fundo de Promoção Cultural, gerido pelo Ministério da Cultura.

Art. 2º. Para os objetivos da presente Lei, no concernente a doações e patrocínio, consideram-se atividades culturais, sujeitas a regulamentação e critérios do Ministério da Cultura:

I - incentivar a formação artística e cultural mediante concessão de bolsas de estudo, de pesquisa, e de trabalho, no Brasil ou no exterior a autores, artistas e técnicos brasileiros, ou estrangeiros residentes no Brasil;

II - conceder prêmios a autores, artistas técnicos de arte, filmes, espetáculos musicais e de artes cênicas, em concursos e festivais realizados no Brasil;

III - doar bens móveis ou imóveis, obras de arte ou de valor cultural a museus, bibliotecas, arquivos, e outras entidades de acesso público, de caráter cultural, cadastradas no Ministério da Cultura;

IV - doar em espécies às mesmas entidades;

V - editar obras relativas às ciências humanas, às letras, às artes e outras de cunho cultural;

VI - produzir discos, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fono-videográficas, de caráter cultural;

VII - patrocinar exposições, festivais de arte, espetáculos teatrais, de dança, de música, de ópera, de circo e atividades congêneres;

VIII - restaurar, preservar e conservar prédios, monumentos, logradouros, sítios ou áreas tombadas pelo Poder Público Federal Estadual ou Municipal;

IX - restaurar obras de arte e bens móveis de reconhecido valor cultural, desde que acessíveis ao público;

X - erigir monumentos, em consonância com os Poderes Públicos, que visem preservar a memória histórica e cultural do País, com prévia autorização do Ministério da Cultura;

XI - construir, organizar, equipar, manter, ou formar museus, arquivos ou bibliotecas de acesso público;

XII - construir, restaurar, reparar ou equipar salas e outros ambientes destinados a atividades artísticas e culturais em geral, desde que de propriedade de entidade sem fins lucrativos;

XIII - fornecer recursos para o Fundo de Promoção Cultural do Ministério da Cultura, para fundações culturais, ou para instalação e manutenção de cursos de caráter cultural ou artístico, destinados ao aperfeiçoamento, especialização ou formação de pessoal em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos;

XIV - incentivar a pesquisa no campo das artes e a cultura;

XV - preservar o folclore e as tradições populares nacionais bem como patrocinar os espetáculos folclóricos sem fins lucrativos;

XVI - criar, restaurar ou manter jardins botânicos, parques zoológicos e sítios ecológicos de relevância cultural;

XVII - distribuir gratuitamente ingressos, adquiridos para esse fim, de espetáculos artísticos ou culturais;

XVIII - doar livros adquiridos no mercado nacional a bibliotecas de acesso público;

XIX - doar arquivos, bibliotecas e outras coleções particulares que tenham significado especial em seu conjunto, a entidades culturais de acesso público;

XX - fornecer, gratuitamente, passagens para transporte de artistas, bolsistas, pesquisadores ou conferencistas brasileiros ou residentes no Brasil, quando em missão de caráter cultural no País ou no exterior, assim reconhecida pelo Ministério da Cultura;

XXI - custear despesas com transporte e seguro de objetos de valor cultural destinados a exposição ao público no País;

XXII - outras atividades assim consideradas pelo Ministério da Cultura.

Art. 3º. Para fins desta Lei considera-se doação a transferência definitiva de bens ou numerário, sem proveito pecuniário para o doador.

§ 1º O doador terá direito aos favores fiscais previstos nesta Lei se expressamente declarar, no instrumento de doação a ser inscrito no Registro de Títulos e Documentos, que a mesma se faz sob as condições de irreversibilidade do ato e inalienabilidade e impenhorabilidade do objeto doado.

§ 2º O Ministério da Cultura ou o Ministério da Fazenda poderá determinar a realização de perícia para apurar a autenticidade e o valor do bem doado, cuja despesa correrá por conta do doador.

§ 3º Quando a perícia avaliar o bem doado por valor menor ao atribuído pelo doador, para efeitos fiscais, prevalecerá o valor atribuído pela perícia.

§ 4º Os donatários de bens ou valores, na forma prevista nesta Lei, ficam isentos da incidência do imposto de renda sobre a receita não operacional obtida em razão da doação.

Art. 4º. Para os efeitos desta Lei, consideram-se investimentos a aplicação de bens ou numerários com proveito pecuniário ou patrimonial direto para o investidor, abrangendo as seguintes atividades:

I - compra ou subscrições de ações nominativas preferenciais sem direito a voto, ou quotas de sociedades limitadas de empresas livreiras, ou editoriais que publiquem, pelo menos, 30% (trinta por cento) dos seus títulos de autores nacionais, devidamente cadastrados no Ministério da Cultura;

II - participação em títulos patrimoniais de associações, ou em ações nominativas preferenciais sem direito a voto, quotas do capital social ou de participantes de sociedades que tenham por finalidade: produções cinematográficas, musicais, de artes cênicas, comercialização de produtos culturais e outras atividades empresariais de interesse cultural.

§ 1º As participações de que trata este artigo dar-se-ão, sempre, em pessoas jurídicas que tenham sede no País e estejam, direta ou indiretamente, sob controle de pessoas naturais residentes no Brasil.

§ 2º As ações ou quotas adquiridas nos termos desta Lei ficarão inalienáveis e impenhoráveis, não podendo ser utilizadas para fins de caução, ou qualquer outra forma de garantia, pelo prazo de 5 (cinco) anos. As restrições deste parágrafo compreendem, também, o compromisso de compra e venda, a cessão de direito à sua aquisição e qualquer outro contrato que tenha por objetivo o bem e implique a sua alienação ou gravame, mesmo que futuros.

§ 3º As quotas de participantes são estranhas ao capital social e;

a) conferem a seus titulares o direito de participar do lucro líquido da sociedade nas condições estipuladas no estatuto ou contrato social;

b) poderão ser resgatadas, nas condições previstas no estatuto ou contrato social, com os recursos de provisão formada com parcela do lucro líquido anual;

c) não conferem aos titulares direito de sócio ou acionista, salvo o de fiscalizar, nos termos da lei os atos dos administradores da sociedade.

§ 4º O capital contribuído por seus subscritores é inexigível mas, em caso de liquidação da sociedade, será reembolsado aos titulares antes das ações ou quotas do capital social.

Art. 5º. Para os efeitos desta Lei, considera-se patrocínio a promoção de atividades culturais, sem proveito pecuniário ou patrimonial direto para o patrocinador.

Art. 6º. As instituições financeiras, com os benefícios fiscais que obtiverem com base nesta Lei, poderão constituir carteira especial destinada a financiar, apenas com a cobertura dos custos operacionais, as atividades culturais mencionadas no art. 4º.

Art. 7º. - Nenhuma aplicação de benefícios fiscais previstos nesta Lei poderá ser feita através de qualquer tipo de intermediação ou corretagem.

Art. 8º. As pessoas jurídicas beneficiadas pelos incentivos da presente Lei deverão comunicar, para fins de registro, aos Ministérios da Cultura e da Fazenda, os aportes recebidos e enviar comprovante de sua devida aplicação.

§ 1º Os Ministérios da Cultura e da Fazenda poderão celebrar convênios com órgãos públicos estaduais ou municipais delegando-lhes as atividades mencionadas neste artigo, desde que as entidades e empresas beneficiadas não recebam, como doações, patrocínios ou investimentos, quantia superior a 2.000 (duas mil) OTN de cada contribuinte.

§ 2º As operações superiores a 2.000 (duas mil) OTN deverão ser previamente comunicadas ao Ministério da Fazenda pelo doador, patrocinador ou investidor para fins de cadastramento e posterior fiscalização. O Ministério da Cultura certificará se houve a realização da atividade incentivada.

Art. 9º. Em nenhuma hipótese, a doação, o patrocínio e o investimento poderão ser feitos pelo contribuinte a pessoa a ele vinculada.

Parágrafo único. Considera-se pessoa vinculada ao Contribuinte:

a) a pessoa jurídica da qual o contribuinte seja titular, administrador, acionista, ou sócio à data da operação, ou nos 12 (doze) meses anteriores;

b) o cônjuge, os parentes até o 3º (terceiro) grau, inclusive os afins, e os dependentes do contribuinte ou dos titulares, administradores, acionistas ou sócios de pessoa jurídica vinculada ao contribuinte nos termos da alínea anterior;

c) o sócio, mesmo quando outra pessoa jurídica.

Art. 10. Se, no ano-base, o montante dos incentivos referentes a doação, patrocínio, ou investimento, for superior ao permitido, é facultado ao contribuinte deferir o excedente para até os 5 (cinco) anos seguintes, sempre obedecidos os limites fixados no art. 1º e seus parágrafos.

Art. 11. As infrações aos dispositivos, desta Lei, sem prejuízo das sanções penais cabíveis, sujeitarão o contribuinte à cobrança do imposto sobre a renda não recolhido em cada exercício acrescido das penalidades previstas na legislação do imposto de renda, além da perda do direito de acesso, após a condenação, aos benefícios fiscais aqui instituídos, e sujeitando o beneficiário à multa de 30% (trinta por cento) do valor da operação, assegurando o direito de regresso contra os responsáveis pela fraude.

Art. 12. As doações, patrocínios e investimentos, de natureza cultural, mencionados nesta Lei serão comunicados ao Conselho Federal de Cultura, para que este possa acompanhar e supervisionar as respectivas aplicações, podendo, em caso de desvios ou irregularidades, serem por ele suspensos.

§ 1º O Conselho Federal de Cultura, nas hipóteses deste artigo, será auxiliado, (VETADO), pelos Conselhos Estaduais de Cultura (VETADO).

§ 2º (VETADO).

Art. 13. A Secretaria da Receita Federal, no exercício das suas atribuições específicas, fiscalizará a efetiva execução desta Lei, no que se refere à

realização das atividades culturais ou à aplicação dos recursos nela comprometidos.

Art. 14. Obter redução do imposto de renda, utilizando-se fraudulentamente de qualquer dos benefícios desta Lei, constitui crime punível com reclusão de 2 (dois) a 6 (seis) meses e multa.

§ 1º No caso de pessoa jurídica, respondem pelo crime o acionista controlador e os administradores, que para ele tenham concorrido.

§ 2º Na mesma pena incorre aquele que, recebendo recursos, bens ou valores, em função desta Lei, deixe e promover, sem justa causa, atividade cultural objeto do incentivo.

Art. 15. No prazo de 120 (cento e vinte) dias o Poder Executivo baixará decreto regulamentando a presente Lei.

Art. 16. Esta Lei produzirá seus efeitos no exercício financeiro de 1987, sendo aplicável às doações, patrocínios e investimentos realizados a partir da data de sua publicação.

Art. 17. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 18. Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, em 02 de julho de 1986;165º da Independência e 98º da República.

Anexo 2

LEI N° 10.923 DE 30 DE DEZEMBRO DE 1990.

Dispõe sobre incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, no âmbito do Município de São Paulo.

LUIZA ERUNDINA DE SOUSA, Prefeita do Município de São Paulo, usando das atribuições que lhe são conferidas por lei, faz saber que a Câmara Municipal, em sessão de 28 de dezembro de 1990, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1° - Fica instituído, no âmbito do Município de São Paulo, incentivo fiscal para a realização de projetos culturais, a ser concedido a pessoa física ou jurídica domiciliada no Município.

1° - O incentivo fiscal referido no "caput " deste artigo corresponderá ao recebimento, por parte do empreendedor de qualquer projeto cultural no Município, seja através de doação, patrocínio ou investimento, de certificados expedidos pelo Poder Público, correspondentes ao valor do incentivo autorizado pelo Executivo.

2° - Os portadores dos certificados poderão utilizá-los para pagamento dos impostos sobre serviços de qualquer natureza - ISS e sobre a propriedade predial e territorial urbana _ IPTU, até o limite de 20% (vinte por cento) do valor devido a cada incidência dos tributos.

3° - Para o pagamento referido no parágrafo anterior, o valor de face dos certificados sofrerá desconto de 30% (trinta por cento).

4° - A Câmara Municipal de São Paulo fixará anualmente, o valor que deverá ser usado como incentivo cultural, que não poderá ser inferior a 2% (dois por cento) nem superior a 5% (cinco por cento) da receita proveniente do ISS e do IPTU.

5° - Para o exercício de 1991, fica estipulada a quantia equivalente a 5% (cinco por cento) da receita proveniente do ISS e do IPTU, excluindo-se o valor destinado ao FUNTRAN.

Art. 2° - São abrangidas por esta lei as seguintes áreas: I - música e dança II - teatro e circo III - cinema, fotografia e vídeo IV - literatura V - artes plásticas, artes gráficas e filatelia VI - folclore e artesanato VII - acervo e patrimônio histórico e cultural, museus e centros culturais.

Art. 3° - Fica autorizada a criação, junto à Secretaria Municipal de Cultura, de uma Comissão, independente e autônoma, formada maioritariamente por representantes do setor cultural a serem enumerados pelo Decreto regulamentador da presente lei e por técnicos da administração municipal que ficará incumbida da averiguação e da avaliação dos projetos culturais apresentados.

1° - Os componentes da Comissão deverão ser pessoas de comprovada idoneidade e de reconhecida notoriedade na área cultural.

2° - Aos membros da Comissão, que deverão ter um mandato de 1 (um) ano, podendo ser reconduzidos, não será permitida a apresentação de projetos durante o período de mandato, prevalecendo esta vedação até 2 (dois) anos após o término do mesmo.

3° - A Comissão terá por finalidade analisar exclusivamente o aspecto orçamentário do projeto, sendo-lhe vedado se manifestar sobre o mérito do mesmo.

4° - Terão prioridade os projetos apresentados que já contenham a intenção de contribuintes incentivadores de participarem do mesmo.

5° - O Executivo deverá fixar o limite máximo de incentivo a ser concedido por projeto, individualmente.

6° - Uma parcela dos recursos a serem destinados ao incentivo deverá ser destinada para a aquisição de ingressos.

Art. 4° - Para a obtenção do incentivo referido no artigo Art. 1°, deverá o empreendedor apresentar à Comissão cópia do projeto cultural, explicando os objetivos e recursos financeiros e humanos envolvidos, para fins de fixação do valor do incentivo e fiscalização posterior.

Art. 5° - Aprovado o projeto o Executivo providenciará a emissão dos respectivos certificados para a obtenção do incentivo fiscal.

Art. 6° - Os certificados referidos no Artigo 1° terão prazo de validade, para sua utilização, de 2 (dois) anos, a contar de sua expedição, corrigidos mensalmente pelos mesmos índices aplicáveis na correção do imposto.

Art. 7° - Além das sanções penais cabíveis, será multado em 10 (dez) vezes o valor incentivado o empreendedor que não comprovar a correta aplicação desta lei, por dolo, desvio do objetivo e/ou dos recursos.

Art. 8° - As entidades de classe representativas dos diversos segmentos da cultura poderão ter acesso, em todos os níveis, a toda documentação referentes aos projetos culturais beneficiados por esta lei.

Art. 9° - As obras resultantes dos projetos culturais beneficiados por esta lei, serão apresentadas, prioritariamente, no âmbito territorial do Município, devendo constar a divulgação do apoio institucional da Prefeitura do Município de São Paulo.

Art. 10° - Fica autorizada a criação, junto à Secretaria Municipal de Cultura, do Fundo Especial de Promoção das Atividades Culturais - FEPAC.

Art. 11° - Constituirão receitas do FEPAC, além das provenientes de dotações orçamentárias e de incentivos fiscais, os preços de cessão dos Corpos Estáveis, teatros e espaços culturais municipais, suas rendas de bilheteria, quando não revertidas a título de cachês, a direitos autorais e à venda de livros ou outras publicações e trabalhos gráficos editados ou co-editados pela Secretaria Municipal de Cultura, aos patrocínios recebidos à participação na produção de filmes e vídeos, à arrecadação de preços públicos originados na prestação de serviços pela Secretaria e de multas aplicadas em consequência de danos praticados a bens artísticos e culturais e a bens imóveis de valor histórico, quando não seja receita do CONPRESP, o rendimento proveniente da aplicação de seus recursos disponíveis, além de outras rendas eventuais.

Art. 12° - Caberá ao Executivo a regulamentação da presente lei no prazo de 90 (noventa) dias a contar de sua vigência.

Art. 13° - Esta lei entrará em vigor na data sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Anexo 3

LEI Nº 8.313, DE 23 DE DEZEMBRO DE 1991.

Restabelece princípios da Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, institui o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) e dá outras providências.

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte lei:

CAPÍTULO I

Disposições Preliminares

Art. 1° Fica instituído o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), com a finalidade de captar e canalizar recursos para o setor de modo a:

I - contribuir para facilitar, a todos, os meios para o livre acesso às fontes da cultura e o pleno exercício dos direitos culturais;

II - promover e estimular a regionalização da produção cultural e artística brasileira, com valorização de recursos humanos e conteúdos locais;

III - apoiar, valorizar e difundir o conjunto das manifestações culturais e seus respectivos criadores;

IV - proteger as expressões culturais dos grupos formadores da sociedade brasileira e responsáveis pelo pluralismo da cultura nacional;

V - salvaguardar a sobrevivência e o florescimento dos modos de criar, fazer e viver da sociedade brasileira;

VI - preservar os bens materiais e imateriais do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

VII - desenvolver a consciência internacional e o respeito aos valores culturais de outros povos ou nações;

VIII - estimular a produção e difusão de bens culturais de valor universal, formadores e informadores de conhecimento, cultura e memória;

IX - priorizar o produto cultural originário do País.

Art. 2° O Pronac será implementado através dos seguintes mecanismos:

I - Fundo Nacional da Cultura (FNC);

II - Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart);

III - Incentivo a projetos culturais

~~Parágrafo único. Os incentivos criados pela presente lei somente serão concedidos a projetos culturais que visem a exibição, utilização e circulação públicas dos bens culturais deles resultantes, vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a circuitos privados ou a coleções particulares.~~

§ 1º - Os incentivos criados por esta Lei somente serão concedidos a projetos culturais cuja exibição, utilização e circulação dos bens culturais deles resultantes sejam abertas, sem distinção, a qualquer pessoa, se gratuitas, e a público pagante, se cobrado ingresso. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 11.646, de 2008)

§ 2º - É vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a coleções particulares ou circuitos privados que estabeleçam limitações de acesso. (Incluído pela Lei nº 11.646, de 2008)

Art. 3° Para cumprimento das finalidades expressas no art. 1° desta lei, os projetos culturais em cujo favor serão captados e canalizados os recursos do Pronac atenderão, pelo menos, um dos seguintes objetivos:

I - incentivo à formação artística e cultural, mediante:

a) concessão de bolsas de estudo, pesquisa e trabalho, no Brasil ou no exterior, a autores, artistas e técnicos brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil;

b) concessão de prêmios a criadores, autores, artistas, técnicos e suas obras, filmes, espetáculos musicais e de artes cênicas em concursos e festivais realizados no Brasil;

c) instalação e manutenção de cursos de caráter cultural ou artístico, destinados à formação, especialização e aperfeiçoamento de pessoal da área da cultura, em estabelecimentos de ensino sem fins lucrativos;

II - fomento à produção cultural e artística, mediante:

~~a) produção de discos, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fonovideográfica de caráter cultural;~~

a) produção de discos, vídeos, obras cinematográficas de curta e média metragem e filmes documentais, preservação do acervo cinematográfico bem assim de outras obras de reprodução videofonográfica de caráter cultural; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

b) edição de obras relativas às ciências humanas, às letras e às artes;

c) realização de exposições, festivais de arte, espetáculos de artes cênicas, de música e de folclore;

d) cobertura de despesas com transporte e seguro de objetos de valor cultural destinados a exposições públicas no País e no exterior;

e) realização de exposições, festivais de arte e espetáculos de artes cênicas ou congêneres;

III - preservação e difusão do patrimônio artístico, cultural e histórico, mediante:

a) construção, formação, organização, manutenção, ampliação e equipamento de museus, bibliotecas, arquivos e outras organizações culturais, bem como de suas coleções e acervos;

b) conservação e restauração de prédios, monumentos, logradouros, sítios e demais espaços, inclusive naturais, tombados pelos Poderes Públicos;

c) restauração de obras de artes e bens móveis e imóveis de reconhecido valor cultural;

d) proteção do folclore, do artesanato e das tradições populares nacionais;

IV - estímulo ao conhecimento dos bens e valores culturais, mediante:

a) distribuição gratuita e pública de ingressos para espetáculos culturais e artísticos;

b) levantamentos, estudos e pesquisas na área da cultura e da arte e de seus vários segmentos;

c) fornecimento de recursos para o FNC e para fundações culturais com fins específicos ou para museus, bibliotecas, arquivos ou outras entidades de caráter cultural;

V - apoio a outras atividades culturais e artísticas, mediante:

a) realização de missões culturais no país e no exterior, inclusive através do fornecimento de passagens;

b) contratação de serviços para elaboração de projetos culturais;

~~c) ações não previstas nos incisos anteriores e consideradas relevantes pela Secretaria da Cultura da Presidência da República - SEC/PR, ouvida a Comissão Nacional de Incentivo à Cultura - CNIC.~~

c) ações não previstas nos incisos anteriores e consideradas relevantes pelo Ministro de Estado da Cultura, consultada a Comissão Nacional de Apoio à Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

CAPÍTULO II

Do Fundo Nacional da Cultura (FNC)

Art. 4° Fica ratificado o Fundo de Promoção Cultural, criado pela Lei n° 7.505, de 2 de julho de 1986, que passará a denominar-se Fundo Nacional da Cultura (FNC), com o objetivo de captar e destinar recursos para projetos culturais compatíveis com as finalidades do Pronac e de:

I - estimular a distribuição regional equitativa dos recursos a serem aplicados na execução de projetos culturais e artísticos;

II - favorecer a visão interestadual, estimulando projetos que explorem propostas culturais conjuntas, de enfoque regional;

III - apoiar projetos dotados de conteúdo cultural que enfatizem o aperfeiçoamento profissional e artístico dos recursos humanos na área da cultura, a criatividade e a diversidade cultural brasileira;

IV - contribuir para a preservação e proteção do patrimônio cultural e histórico brasileiro;

V - favorecer projetos que atendam às necessidades da produção cultural e aos interesses da coletividade, aí considerados os níveis qualitativos e quantitativos de atendimentos às demandas culturais existentes, o caráter multiplicador dos projetos através de seus aspectos sócio-culturais e a priorização de projetos em áreas artísticas e culturais com menos possibilidade de desenvolvimento com recursos próprios.

~~§ 1º O FNC será administrado pela Secretaria da Cultura da Presidência da República - SEC/PR e gerido por seu titular, assessorado por um comitê constituído dos diretores da SEC/PR e dos presidentes das entidades supervisionadas, para cumprimento do Programa de Trabalho Anual aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura - CNIC de que trata o art. 32 desta Lei, segundo os princípios estabelecidos nos artigos 1º e 3º da mesma.~~

~~§ 2º Os recursos do FNC serão aplicados em projetos culturais submetidos com parecer da entidade supervisionada competente na área do projeto, ao Comitê Assessor, na forma que dispuser o regulamento.~~

§ 1º - O FNC será administrado pelo Ministério da Cultura e gerido por seu titular, para cumprimento do Programa de Trabalho Anual, segundo os princípios estabelecidos nos arts. 1º e 3º. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2º - Os recursos do FNC somente serão aplicados em projetos culturais após aprovados, com parecer do órgão técnico competente, pelo Ministro de Estado da Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3° - Os projetos aprovados serão acompanhados e avaliados tecnicamente pelas entidades supervisionadas, cabendo a execução financeira à SEC/PR.

§ 4° - Sempre que necessário, as entidades supervisionadas utilizarão peritos para análise e parecer sobre os projetos, permitida a indenização de despesas

com o deslocamento, quando houver, e respectivos pró-labore e ajuda de custos, conforme ficar definido no regulamento.

§ 5° - O Secretário da Cultura da Presidência da República designará a unidade da estrutura básica da SEC/PR que funcionará como secretaria executiva do FNC.

~~§ 6º Os recursos do FNC não poderão ser utilizados para despesas de manutenção administrativa da SEC/PR.~~

§ 6º - Os recursos do FNC não poderão ser utilizados para despesas de manutenção administrativa do Ministério da Cultura, exceto para a aquisição ou locação de equipamentos e bens necessários ao cumprimento das finalidades do Fundo. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 7° Ao término do projeto, a SEC/PR efetuará uma avaliação final de forma a verificar a fiel aplicação dos recursos, observando as normas e procedimentos a serem definidos no regulamento desta lei, bem como a legislação em vigor.

§ 8° As instituições públicas ou privadas recebedoras de recursos do FNC e executoras de projetos culturais, cuja avaliação final não for aprovada pela SEC/PR, nos termos do parágrafo anterior, ficarão inabilitadas pelo prazo de três anos ao recebimento de novos recursos, ou enquanto a SEC/PR não proceder a reavaliação do parecer inicial.

Art. 5° O FNC é um fundo de natureza contábil, com prazo indeterminado de duração, que funcionará sob as formas de apoio a fundo perdido ou de empréstimos reembolsáveis, conforme estabelecer o regulamento, e constituído dos seguintes recursos:

I - recursos do Tesouro Nacional;

II - doações, nos termos da legislação vigente;

III - legados;

IV - subvenções e auxílios de entidades de qualquer natureza, inclusive de organismos internacionais;

V - saldos não utilizados na execução dos projetos a que se referem o Capítulo IV e o presente capítulo desta lei;

VI - devolução de recursos de projetos previstos no Capítulo IV e no presente capítulo desta lei, e não iniciados ou interrompidos, com ou sem justa causa;

VII - um por cento da arrecadação dos Fundos de Investimentos Regionais, a que se refere a Lei n° 8.167, de 16 de janeiro de 1991, obedecida na aplicação a respectiva origem geográfica regional;

~~VIII - um por cento da arrecadação bruta das loterias federais, deduzindo-se este valor do montante destinado aos prêmios;~~

~~VIII - um por cento da arrecadação bruta dos concursos de prognósticos e loterias federais e similares cuja realização estiver sujeita a autorização federal, deduzindo-se este valor do montante destinados aos prêmios; (Redação dada pela Lei nº 9.312, de 1996) (Regulamento)~~

VIII - Três por cento da arrecadação bruta dos concursos de prognósticos e loterias federais e similares cuja realização estiver sujeita a autorização federal, deduzindo-se este valor do montante destinados aos prêmios; (Redação dada pela Lei nº 9.999, de 2000)

IX - reembolso das operações de empréstimo realizadas através do fundo, a título de financiamento reembolsável, observados critérios de remuneração que, no mínimo, lhes preserve o valor real;

X - resultado das aplicações em títulos públicos federais, obedecida a legislação vigente sobre a matéria;

XI - conversão da dívida externa com entidades e órgãos estrangeiros, unicamente mediante doações, no limite a ser fixado pelo Ministro da Economia, Fazenda e Planejamento, observadas as normas e procedimentos do Banco Central do Brasil;

XII - saldos de exercícios anteriores; XIII recursos de outras fontes.

Art. 6° O FNC financiará até oitenta por cento do custo total de cada projeto, mediante comprovação, por parte do proponente, ainda que pessoa jurídica de direito público, da circunstância de dispor do montante remanescente ou estar habilitado à obtenção do respectivo financiamento, através de outra fonte devidamente identificada, exceto quanto aos recursos com destinação especificada na origem.

§ 1° (Vetado)

§ 2° Poderão ser considerados, para efeito de totalização do valor restante, bens e serviços oferecidos pelo proponente para implementação do projeto, a serem devidamente avaliados pela SEC/PR.

Art. 7° A SEC/PR estimulará, através do FNC, a composição, por parte de instituições financeiras, de carteiras para financiamento de projetos

culturais, que levem em conta o caráter social da iniciativa, mediante critérios, normas, garantias e taxas de juros especiais a serem aprovados pelo Banco Central do Brasil.

CAPÍTULO III

Dos Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart)

Art. 8° Fica autorizada a constituição de Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficart), sob a forma de condomínio, sem personalidade jurídica, caracterizando comunhão de recursos destinados à aplicação em projetos culturais e artísticos.

~~Art. 9º São considerados projetos culturais e artísticos, para fins de aplicação de recursos dos FICART, além de outros que assim venham a ser declarados pela CNIC:~~

Art. 9º - São considerados projetos culturais e artísticos, para fins de aplicação de recursos do FICART, além de outros que venham a ser declarados pelo Ministério da Cultura: (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

I - a produção comercial de instrumentos musicais, bem como de discos, fitas, vídeos, filmes e outras formas de reprodução fonovideográficas;

II - a produção comercial de espetáculos teatrais, de dança, música, canto, circo e demais atividades congêneres;

III - a edição comercial de obras relativas às ciências, às letras e às artes, bem como de obras de referência e outras de cunho cultural;

IV - construção, restauração, reparação ou equipamento de salas e outros ambientes destinados a atividades com objetivos culturais, de propriedade de entidades com fins lucrativos;

~~V - outras atividades comerciais ou industrias, de interesse cultural, assim considerados pela SEC/PR, ouvida a CNIC.~~

V - outras atividades comerciais ou industriais, de interesse cultural, assim consideradas pelo Ministério da Cultura. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 10. Compete à Comissão de Valores Mobiliários, ouvida a SEC/PR, disciplinar a constituição, o funcionamento e a administração dos Ficart, observadas as disposições desta lei e as normas gerais aplicáveis aos fundos de investimento.

Art. 11. As quotas dos Ficart, emitidas sempre sob a forma nominativa ou escritural, constituem valores mobiliários sujeitos ao regime da Lei n° 6.385, de 7 de dezembro de 1976.

Art. 12. O titular das quotas de Ficart:

I - não poderá exercer qualquer direito real sobre os bens e direitos integrantes do patrimônio do fundo;

II - não responde pessoalmente por qualquer obrigação legal ou contratual, relativamente aos empreendimentos do fundo ou da instituição administradora, salvo quanto à obrigação de pagamento do valor integral das quotas subscritas.

Art. 13. A instituição administradora de Ficart compete:

I - representá-lo ativa e passivamente, judicial e extrajudicialmente;

II - responder pessoalmente pela evicção de direito, na eventualidade da liquidação deste.

Art. 14. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos pelos Ficart ficam isentos do imposto sobre operações de crédito, câmbio e seguro, assim como do imposto sobre renda e proventos de qualquer natureza. (Vide Lei nº 8.894, de 1994)

Art. 15. Os rendimentos e ganhos de capital distribuídos pelos Ficart, sob qualquer forma, sujeitam-se à incidência do imposto sobre a renda na fonte à alíquota de vinte e cinco por cento.

Parágrafo único. Ficam excluídos da incidência na fonte de que trata este artigo, os rendimentos distribuídos a beneficiário pessoas jurídicas tributada com base no lucro real, os quais deverão ser computados na declaração anual de rendimentos.

Art. 16. Os ganhos de capital auferidos por pessoas físicas ou jurídicas não tributadas com base no lucro real, inclusive isentas, decorrentes da alienação ou resgate de quotas dos Ficart, sujeitam-se à incidência do imposto sobre a renda, à mesma alíquota prevista para a tributação de rendimentos obtidos na alienação ou resgate de quotas de fundos mútuos de ações.

§ 1° Considera-se ganho de capital a diferença positiva entre o valor de cessão ou resgate da quota e o custo médio atualizado da aplicação,

observadas as datas de aplicação, resgate ou cessão, nos termos da legislação pertinente.

§ 2° O ganho de capital será apurado em relação a cada resgate ou cessão, sendo permitida a compensação do prejuízo havido em uma operação com o lucro obtido em outra, da mesma ou diferente espécie, desde que de renda variável, dentro do mesmo exercício fiscal.

§ 3° O imposto será pago até o último dia útil da primeira quinzena do mês subsequente àquele em que o ganho de capital foi auferido.

§ 4° Os rendimentos e ganhos de capital a que se referem o caput deste artigo e o artigo anterior, quando auferidos por investidores residentes ou domiciliados no exterior, sujeitam-se à tributação pelo imposto sobre a renda, nos termos da legislação aplicável a esta classe de contribuintes.

Art. 17. O tratamento fiscal previsto nos artigos precedentes somente incide sobre os rendimentos decorrentes de aplicações em Ficart que atendam a todos os requisitos previstos na presente lei e na respectiva regulamentação a ser baixada pela Comissão de Valores Mobiliários.

Parágrafo único. Os rendimentos e ganhos de capital auferidos por Ficart, que deixem de atender aos requisitos específicos desse tipo de fundo, sujeitar-se-ão à tributação prevista no artigo 43 da Lei n° 7.713, de 22 de dezembro de 1988.

CAPÍTULO IV

Do Incentivo a Projetos Culturais

~~Art. 18 Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, de caráter privado, como através de contribuições ao FNC, nos termos do artigo 5º inciso II desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no art. 1º desta Lei, em torno dos quais será dada prioridade de execução pela CNIC.~~

Art. 18. Com o objetivo de incentivar as atividades culturais, a União facultará às pessoas físicas ou jurídicas a opção pela aplicação de parcelas do Imposto sobre a Renda, a título de doações ou patrocínios, tanto no apoio direto a projetos culturais apresentados por pessoas físicas ou por pessoas jurídicas de natureza cultural, como através de contribuições ao FNC, nos termos do art. 5º, inciso II, desta Lei, desde que os projetos atendam aos critérios estabelecidos no art. 1º desta Lei. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 1º - Os contribuintes poderão deduzir do imposto de renda devido as quantias efetivamente despendidas nos projetos elencados no § 3º, previamente aprovados pelo Ministério da Cultura, nos limites e nas condições estabelecidos na legislação do imposto de renda vigente, na forma de: (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

a) doações; e (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)

b) patrocínios. (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2º - As pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real não poderão deduzir o valor da doação ou do patrocínio referido no parágrafo anterior como despesa operacional. (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

~~§ 3º As doações e os patrocínios na produção cultural, a que se refere o § 1º, atenderão exclusivamente aos seguintes segmentos: (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)~~

~~a) artes cênicas; (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)~~

~~b) livros de valor artístico, literário ou humanístico; (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)~~

~~c) música erudita ou instrumental; (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)~~

~~d) circulação de exposições de artes plásticas; (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)~~

~~e) doações de acervos para bibliotecas públicas e para museus. (Incluída pela Lei nº 9.874, de 1999)~~

§ 3º - As doações e os patrocínios na produção cultural, a que se refere o § 1º, atenderão exclusivamente aos seguintes segmentos: (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

a) artes cênicas; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

b) livros de valor artístico, literário ou humanístico; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

c) música erudita ou instrumental; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

d) exposições de artes visuais; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

e) doações de acervos para bibliotecas públicas, museus, arquivos públicos e cinematecas, bem como treinamento de pessoal e aquisição de equipamentos para a manutenção desses acervos; (Redação dada pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

f) produção de obras cinematográficas e videofonográficas de curta e média metragem e preservação e difusão do acervo audiovisual; e (Incluída pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

g) preservação do patrimônio cultural material e imaterial. (Incluída pela Medida Provisória nº 2.228-1, de 2001)

h) construção e manutenção de salas de cinema e teatro, que poderão funcionar também como centros culturais comunitários, em Municípios com menos de 100.000 (cem mil) habitantes. (Incluído pela Lei nº 11.646, de 2008)

~~Art. 19. Os projetos culturais previstos nesta Lei serão apresentados à SEC/PR, ou a quem esta delegar a atribuição, acompanhados de planilha de custos, para aprovação de seu enquadramento nos objetivos do PRONAC e posterior encaminhamento à CNIC para decisão final.~~

~~§ 1º No prazo máximo de noventa dias do seu recebimento poderá a SEC/PR notificar o proponente do projeto de não fazer jus aos benefícios pretendidos, informando os motivos da decisão.~~

~~§ 2º Da notificação a que se refere o parágrafo anterior, caberá recurso à CNIC, que deverá decidir no prazo de sessenta dias.~~

Art. 19. Os projetos culturais previstos nesta Lei serão apresentados ao Ministério da Cultura, ou a quem este delegar atribuição, acompanhados do orçamento analítico, para aprovação de seu enquadramento nos objetivos do PRONAC. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 1º - O proponente será notificado dos motivos da decisão que não tenha aprovado o projeto, no prazo máximo de cinco dias. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2º - Da notificação a que se refere o parágrafo anterior, caberá pedido de reconsideração ao Ministro de Estado da Cultura, a ser decidido no prazo de sessenta dias. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3° (Vetado)

§ 4° (Vetado)

§ 5° (Vetado)

§ 6° A aprovação somente terá eficácia após publicação de ato oficial contendo o título do projeto aprovado e a instituição por ele responsável, o valor autorizado para obtenção de doação ou patrocínio e o prazo de validade da autorização.

~~§ 7º A SEC/PR publicará anualmente, até 28 de fevereiro, o montante de recursos autorizados no exercício anterior pela CNIC, nos termos do disposto nesta Lei, devidamente discriminados por beneficiário.~~

§ 7º O Ministério da Cultura publicará anualmente, até 28 de fevereiro, o montante dos recursos autorizados pelo Ministério da Fazenda para a renúncia fiscal no exercício anterior, devidamente discriminados por beneficiário. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 8º Para a aprovação dos projetos será observado o princípio da não-concentração por segmento e por beneficiário, a ser aferido pelo montante de recursos, pela quantidade de projetos, pela respectiva capacidade executiva e pela disponibilidade do valor absoluto anual de renúncia fiscal. (Incluído pela Lei nº 9.874, 1999)

Art. 20. Os projetos aprovados na forma do artigo anterior serão, durante sua execução, acompanhados e avaliados pela SEC/PR ou por quem receber a delegação destas atribuições.

§ 1° A SEC/PR, após o término da execução dos projetos previstos neste artigo, deverá, no prazo de seis meses, fazer uma avaliação final da aplicação correta dos recursos recebidos, podendo inabilitar seus responsáveis pelo prazo de até três anos.

~~§ 2º Da Decisão da SEC/PR caberá recurso à CNIC, que decidirá no prazo de sessenta~~

§ 2º Da decisão a que se refere o parágrafo anterior, caberá pedido de reconsideração ao Ministro de Estado da Cultura, a ser decidido no prazo de sessenta dias.(Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3° O Tribunal de Contas da União incluirá em seu parecer prévio sobre as contas do Presidente da República análise relativa a avaliação de que trata este artigo.

Art. 21. As entidades incentivadoras e captadoras de que trata este Capítulo deverão comunicar, na forma que venha a ser estipulada pelo Ministério da

Economia, Fazenda e Planejamento, e SEC/PR, os aportes financeiros realizados e recebidos, bem como as entidades captadoras efetuar a comprovação de sua aplicação.

Art. 22. Os projetos enquadrados nos objetivos desta lei não poderão ser objeto de apreciação subjetiva quanto ao seu valor artístico ou cultural.

Art. 23. Para os fins desta lei, considera-se:

I - (Vetado)

II - patrocínio: a transferência de numerário, com finalidade promocional ou a cobertura, pelo contribuinte do imposto sobre a renda e proventos de qualquer natureza, de gastos, ou a utilização de bem móvel ou imóvel do seu patrimônio, sem a transferência de domínio, para a realização, por outra pessoa física ou jurídica de atividade cultural com ou sem finalidade lucrativa prevista no art. 3° desta lei.

§ 1º Constitui infração a esta Lei o recebimento pelo patrocinador, de qualquer vantagem financeira ou material em decorrência do patrocínio que efetuar.

§ 2º As transferências definidas neste artigo não estão sujeitas ao recolhimento do Imposto sobre a Renda na fonte.

Art. 24. Para os fins deste Capítulo, equiparam-se a doações, nos termos do regulamento:

I - distribuições gratuitas de ingressos para eventos de caráter artístico-cultural por pessoa jurídica a seus empregados e dependentes legais;

II - despesas efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas com o objetivo de conservar, preservar ou restaurar bens de sua propriedade ou sob sua posse legítima, tombados pelo Governo Federal, desde que atendidas as seguintes disposições:

a) preliminar definição, pelo Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural - IBPC, das normas e critérios técnicos que deverão reger os projetos e orçamentos de que trata este inciso;

b) aprovação prévia, pelo IBPC, dos projetos e respectivos orçamentos de execução das obras;

c) posterior certificação, pelo referido órgão, das despesas efetivamente realizadas e das circunstâncias de terem sido as obras executadas de acordo com os projetos aprovados.

Art. 25. Os projetos a serem apresentados por pessoas físicas ou pessoas jurídicas, de natureza cultural para fins de incentivo, objetivarão desenvolver as formas de expressão, os modos de criar e fazer, os processos de preservação e proteção do patrimônio cultural brasileiro, e os estudos e métodos de interpretação da realidade cultural, bem como contribuir para propiciar meios, à população em geral, que permitam o conhecimento dos bens de valores artísticos e culturais, compreendendo, entre outros, os seguintes segmentos:

I - teatro, dança, circo, ópera, mímica e congêneres;

II - produção cinematográfica, videográfica, fotográfica, discográfica e congêneres;

III - literatura, inclusive obras de referência;

IV - música;

V - artes plásticas, artes gráficas, gravuras, cartazes, filatelia e outras congêneres;

VI - folclore e artesanato;

VII - patrimônio cultural, inclusive histórico, arquitetônico, arqueológico, bibliotecas, museus, arquivos e demais acervos;

VIII - humanidades; e

IX - rádio e televisão, educativas e culturais, de caráter não-comercial.

~~Parágrafo único. Os projetos culturais relacionados com os segmentos culturais do inciso II deste artigo deverão beneficiar, única e exclusivamente, produções independentes conforme definir o regulamento desta Lei.~~

Parágrafo único. Os projetos culturais relacionados com os segmentos do inciso II deste artigo deverão beneficiar exclusivamente as produções independentes, bem como as produções culturais-educativas de caráter não comercial, realizadas por empresas de rádio e televisão. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 26. O doador ou patrocinador poderá deduzir do imposto devido na declaração do Imposto sobre a Renda os valores efetivamente contribuídos em favor de projetos culturais aprovados de acordo com os dispositivos desta Lei, tendo como base os seguintes percentuais: (Vide arts. 5º e 6º, Inciso II da Lei nº 9.532 de, 1997)

I - no caso das pessoas físicas, oitenta por cento das doações e sessenta por cento dos patrocínios;

II - no caso das pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real, quarenta por cento das doações e trinta por cento dos patrocínios.

§ 1º A pessoa jurídica tributada com base no lucro real poderá abater as doações e patrocínios como despesa operacional.

§ 2º O valor máximo das deduções de que trata o caput deste artigo será fixado anualmente pelo Presidente da República, com base em um percentual da renda tributável das pessoas físicas e do imposto devido por pessoas jurídicas tributadas com base no lucro real.

§ 3º Os benefícios de que trata este artigo não excluem ou reduzem outros benefícios, abatimentos e deduções em vigor, em especial as doações a entidades de utilidade pública efetuadas por pessoas físicas ou jurídicas.

§ 4º (VETADO)

§ 5º O Poder Executivo estabelecerá mecanismo de preservação do valor real das contribuições em favor de projetos culturais, relativamente a este Capítulo.

Art. 27. A doação ou o patrocínio não poderá ser efetuada a pessoa ou instituição vinculada ao agente.

§ 1º Consideram-se vinculados ao doador ou patrocinador:

a) a pessoa jurídica da qual o doador ou patrocinador seja titular, administrador, gerente, acionista ou sócio, na data da operação, ou nos doze meses anteriores;

b) o cônjuge, os parentes até o terceiro grau, inclusive os afins, e os dependentes do doador ou patrocinador ou dos titulares, administradores, acionistas ou sócios de pessoa jurídica vinculada ao doador ou patrocinador, nos termos da alínea anterior;

c) outra pessoa jurídica da qual o doador ou patrocinador seja sócio.

~~§ 2º. Não se consideram vinculadas as instituições culturais sem fins lucrativos, criadas pelo doador ou patrocinador, desde que, devidamente constituídas e em funcionamento, na forma da legislação em vigor e aprovadas pela CNIC.~~

§ 2º Não se consideram vinculadas as instituições culturais sem fins lucrativos, criadas pelo doador ou patrocinador, desde que devidamente constituídas e em funcionamento, na forma da legislação em vigor. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 28. Nenhuma aplicação dos recursos previstos nesta Lei poderá ser feita através de qualquer tipo de intermediação.

~~Parágrafo único. A contratação de serviços necessários à elaboração de projetos para obtenção de doação, patrocínio ou investimentos não configura a intermediação referida neste artigo.~~

Parágrafo único. A contratação de serviços necessários à elaboração de projetos para a obtenção de doação, patrocínio ou investimento, bem como a captação de recursos ou a sua execução por pessoa jurídica de natureza cultural, não configura a intermediação referida neste artigo. (Redação dada pela Lei nº 9.874, de 1999)

Art. 29. Os recursos provenientes de doações ou patrocínios deverão ser depositados e movimentados, em conta bancária específica, em nome do beneficiário, e a respectiva prestação de contas deverá ser feita nos termos do regulamento da presente Lei.

Parágrafo único. Não serão consideradas, para fins de comprovação do incentivo, as contribuições em relação às quais não se observe esta determinação.

Art. 30. As infrações aos dispositivos deste capítulo, sem prejuízo das sanções penais cabíveis, sujeitarão o doador ou patrocinador ao pagamento do valor atualizado do Imposto sobre a Renda devido em relação a cada exercício financeiro, além das penalidades e demais acréscimos previstos na legislação que rege a espécie.

~~Parágrafo único. Para os efeitos deste artigo, considera-se solidariamente responsável por inadimplência ou irregularidade verificada a pessoa física ou jurídica proponitora do projeto.~~

§ 1º Para os efeitos deste artigo, considera-se solidariamente responsável por inadimplência ou irregularidade verificada a pessoa física ou jurídica proponitora do projeto. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 2º A existência de pendências ou irregularidades na execução de projetos da proponente junto ao Ministério da Cultura suspenderá a análise ou concessão de novos incentivos, até a efetiva regularização. (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

§ 3º Sem prejuízo do parágrafo anterior, aplica-se, no que couber, cumulativamente, o disposto nos arts. 38 e seguintes desta Lei. (Incluído pela Lei nº 9.874, de 1999)

CAPÍTULO V
DAS DISPOSIÇÕES GERAIS E TRANSITÓRIAS

Art. 31. Com a finalidade de garantir a participação comunitária, a representação de artista e criadores no trato oficial dos assuntos da cultura e a organização nacional sistêmica da área, o Governo Federal estimulará a institucionalização de Conselhos de Cultura no Distrito Federal, nos Estados, e nos Municípios.

Art. 31-A. Para os efeitos desta Lei, ficam reconhecidos como manifestação cultural a música gospel e os eventos a ela relacionados, exceto aqueles promovidos por igrejas. (Incluída pela Lei nº 12.590, de 2011)

Art. 32. Fica instituída a Comissão Nacional de incentivo à Cultura - CNIC, com a seguinte composição:

I - o Secretário da Cultura da Presidência da República;

II - os Presidentes das entidades supervisionadas pela SEC/PR;

III - o Presidente da entidade nacional que congregar os Secretários de Cultura das Unidades Federadas;

IV - um representante do empresariado brasileiro;

V - seis representantes de entidades associativas dos setores culturais e artísticos de âmbito nacional.

§ 1º A CNIC será presidida pela autoridade referida no inciso I deste artigo que, para fins de desempate terá o voto de qualidade.

§ 2º Os mandatos, a indicação e a escolha dos representantes a que se referem os incisos IV e V deste artigo, assim como a competência da CNIC, serão estipulados e definidos pelo regulamento desta Lei.

Art. 33. A SEC/PR, com a finalidade de estimular e valorizar a arte e a cultura, estabelecerá um sistema de premiação anual que reconheça as contribuições mais significativas para a área:

I - de artistas ou grupos de artistas brasileiros ou residentes no Brasil, pelo conjunto de sua obra ou por obras individuais;

II - de profissionais da área do patrimônio cultural;

III - de estudiosos e autores na interpretação crítica da cultura nacional, através de ensaios, estudos e pesquisas.

Art. 34. Fica instituída a Ordem do Mérito Cultural, cujo estatuto será aprovado por Decreto do Poder Executivo, sendo que as distinções serão concedidas pelo Presidente da República, em ato solene, a pessoas que, por sua atuação profissional ou como incentivadoras das artes e da cultura, mereçam reconhecimento. (Regulamento)

Art. 35. Os recursos destinados ao então Fundo de Promoção Cultural, nos termos do art. 1º, § 6º, da Lei nº 7.505, de 2 de julho de 1986, serão recolhidos ao Tesouro Nacional para aplicação pelo FNC, observada a sua finalidade.

Art. 36. O Departamento da Receita Federal, do Ministério da Economia, Fazenda e Planejamento, no exercício de suas atribuições específicas, fiscalizará a efetiva execução desta Lei, no que se refere à aplicação de incentivos fiscais nela previstos.

Art. 37. O Poder Executivo a fim de atender o disposto no art. 26, § 2º, desta Lei, adequando-o às disposições da Lei de Diretrizes Orçamentárias, enviará, no prazo de 30 dias, Mensagem ao Congresso Nacional, estabelecendo o total da renúncia fiscal e correspondente cancelamento de despesas orçamentárias.

Art. 38. Na hipótese de dolo, fraude ou simulação, inclusive no caso de desvio de objeto, será aplicada, ao doador e ao beneficiário, multa correspondente a duas vezes o valor da vantagem recebida indevidamente.

Art. 39. Constitui crime, punível com a reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, qualquer discriminação de natureza política que atente contra a liberdade de expressão, de atividade intelectual e artística, de consciência ou crença, no andamento dos projetos a que se refere esta Lei.

Art. 40. Constitui crime, punível com reclusão de dois a seis meses e multa de vinte por cento do valor do projeto, obter redução do imposto de renda utilizando-se fraudulentamente de qualquer benefício desta Lei.

§ 1º No caso de pessoa jurídica respondem pelo crime o acionista controlador e os administradores que para ele tenham concorrido.

§ 2º Na mesma pena incorre aquele que, recebendo recursos, bens ou valores em função desta Lei, deixa de promover, sem justa causa, atividade cultural objeto do incentivo.

Art. 41. O Poder Executivo, no prazo de sessenta dias, Regulamentará a presente lei.

Art. 42. Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 43. Revogam-se as disposições em contrário.

Brasília, 23 de dezembro de 1991; 170° da Independência e 103° da República.

Anexo 4

LEI Nº 12.268, DE 20 DE FEVEREIRO DE 2006

Institui o Programa de Ação cultural – PAC, e dá providências correlatas.

O GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO: Faço saber que a Assembleia Legislativa decreta e eu promulgo a seguinte lei:

Artigo 1º - Fica instituído, no âmbito do Estado de São Paulo, o Programa de Ação Cultural – PAC, que será implementado pela Secretaria de Estado da Cultura.

Artigo 2º - São objetivos do PAC:

I – apoiar e patrocinar a renovação, o intercâmbio, a divulgação e a produção artística e cultural no Estado;

II – preservar e difundir o patrimônio cultural material e imaterial do Estado;

III – apoiar pesquisas e projetos de formação cultural, bem como a diversidade cultural;

IV – apoiar e patrocinar a preservação e a expansão dos espaços de circulação da produção cultural.

Artigo 3º - O PAC será constituído pelas seguintes receitas:

I – recursos específicos, fixados pela Secretaria de Estado da fazenda, e consignados no orçamento anual da Secretaria de Estado da Cultura, aqui denominados "Recursos Orçamentários";

II – recursos do Fundo Estadual de Cultura criado pela Lei nº 10.294, de 3 de dezembro de 1968;

III – recursos provenientes do Incentivo Fiscal de que trata o artigo 6º da presente Lei.

Artigo 4º - Os recursos do PAC serão destinados a atividades culturais independentes, de caráter privado, nos seguintes segmentos:

I – artes plásticas, visuais e design;
II – bibliotecas, arquivos e centros culturais;
III – cinema;
IV – circo;
V – cultura popular;
VI – dança;
VII – eventos carnavalescos e escolas de samba;
VIII – "hip-hop";
IX – literatura;
X – museu;
XI – música;
XII – ópera;
XIII – patrimônio histórico e artístico;
XIV – pesquisa e documentação;
XV – teatro;
XVI – vídeo;

XVII – bolsas de estudo para cursos de caráter cultural ou artístico, ministrados em instituições nacionais ou internacionais sem fins lucrativos;

XVIII – programas de rádio e de televisão com finalidades cultural, social e de prestação de serviços à comunidade;

XIX – projetos especiais – primeiras obras, experimentações, pesquisas, publicações, cursos, viagens, resgate de modos tradicionais de produção, desenvolvimento de novas tecnologias para as artes e para a cultura e preservação da diversidade cultural;

XX – restauração e conservação de bens protegidos por órgão oficial de preservação;

XXI – recuperação, construção e manutenção de espaços de circulação da produção cultural no Estado.

Artigo 5º - Constituirão receitas do Fundo Estadual de Cultura:

I – dotação orçamentária própria;

II – doações e contribuições dos governos federal, estaduais e municipais, de autarquias e de sociedades de economia mista;

III – doações e contribuições das pessoas físicas ou jurídicas de direito privado;

IV – repasses de organismos nacionais e internacionais, baseados em convênios;

V – juros de depósitos ou operações de crédito do próprio Fundo Estadual de Cultura;

VI – vetado;

VII – quaisquer outras receitas que legalmente incorporam-se ao Fundo Estadual de Cultura. Artigo 6º - O contribuinte do Imposto sobre Operações Relativas à Circulação de Mercadorias e sobre Prestações de Serviços de Transporte Interestadual e Intermunicipal e de Comunicação – ICMS poderá, nos termos e condições estabelecidos pelo Poder Executivo, destinar a projetos culturais credenciados pela Secretaria de Estado da Cultura parte do valor do ICMS a recolher, apurado nos termos do artigo 47 da Lei nº 6.374, de 1º de março de 1989.

§ 1º - A concessão do incentivo fiscal previsto neste artigo deverá: 1 – observar o disposto na alínea "g" do inciso XII do § 2º do artigo 155 da Constituição Federal; 2 – ficar limitada a até 0,2 % (dois décimos por cento) da parte estadual da arrecadação anual do ICMS relativa ao exercício imediatamente anterior, relativamente ao montante máximo de recursos disponíveis, a ser fixado em cada exercício pela Secretaria de Estado da Fazenda, para captação aos projetos credenciados pela Secretaria de Estado da Cultura em cada exercício.

§ 2º - Para fins de apuração da parte do valor do ICMS a recolher que poderá ser destinada aos projetos culturais de que trata o "caput", serão fixados, por meio de decreto, percentuais aplicáveis ao valor do saldo devedor do ICMS apurado pelo contribuinte, devendo esses percentuais variar de 0,01% (um centésimo por cento) a 3,0 % (três por cento), de acordo com escalonamento por faixas de saldo devedor anual.

§ 3º - O disposto neste artigo não se aplica a contribuinte que não esteja em situação regular perante o Fisco, no que se refere ao cumprimento das obrigações principal e acessórias, e não satisfaça os requisitos estabelecidos pelo Poder Executivo.

Artigo 7º - Para as propostas de conteúdo artístico – cultural, com destinação exclusivamente pública para efeitos desta lei, considera-se:

I – projeto cultural: a proposta de conteúdo artístico – cultural, com destinação exclusivamente pública, e de iniciativa da produção independente, que receberá os benefícios do PAC;

II – gestor ou promotor: pessoa física ou jurídica responsável pelo projeto ou pelo seu desenvolvimento;

III – patrocinador: pessoa jurídica, contribuinte tributário de ICMS, que apoiar financeiramente projeto cultural.

Artigo 8º - Poderão apresentar projetos, como pessoa física, o próprio artista ou detentor de direitos sobre o seu conteúdo e, como pessoa jurídica, empresas com sede no Estado que tenham como objetivo atividades artísticas e culturais, e instituições culturais sem fins lucrativos.

Parágrafo único – O disposto no "caput" deste artigo não se aplica a órgãos e entidades da administração pública, direta ou indireta, federal, estaduais e municipais, as quais poderão ser apenas beneficiárias de projetos referentes a atividades artísticas e culturais.

Artigo 9 º - Fica vedada a utilização dos recursos do Incentivo Fiscal de que trata o artigo 6 º para projetos em que seja beneficiária a empresa patrocinadora, bem como seus proprietários, sócios ou diretores, seus cônjuges e parentes em primeiro grau.

§ 1 º - A utilização de recursos na forma prevista no "caput" deste artigo sujeitará a empresa patrocinadora ao cancelamento dos benefícios desta lei, com prejuízo dos valores eventualmente já depositados.

§ 2 º - O disposto no "caput" deste artigo não se aplica aos projetos de conservação ou restauração de bens protegidos por órgão público.

Artigo 10 – Caberá ao Conselho Estadual de Cultura discutir e propor políticas públicas para o Estado na área de Cultura, bem como normas e diretrizes gerais da aplicação dos recursos da presente lei.

Artigo 11 – Os recursos consignados no orçamento anual da Secretaria de Estado da Cultura, previstos no inciso I do artigo 3 º desta lei – "Recursos

Orçamentários", têm como finalidades o apoio à pesquisa, criação e circulação de obras e atividades artísticas e culturais por meio de:

I – projetos artísticos e culturais propostos por pessoas físicas ou jurídicas, com ou sem fins lucrativos, e que tenham residência ou sede no Estado;

II – programas públicos estabelecidos em leis municipais que, por meio de concursos públicos, destinem recursos no orçamento do município para projetos de artistas e produtores culturais locais.

Parágrafo único – Fica vedada a concessão dos recursos de que trata o "caput" deste artigo a:

1.obras, produtos, eventos ou quaisquer projetos destinados a circuitos ou coleções particulares;

2. institutos, fundações, ou associações vinculadas a organizações privadas que tenham fins lucrativos e não tenham na arte e na cultura uma de suas principais atividades;

3. qualquer órgão, despesa ou projeto da administração pública direta ou indireta, seja ela municipal, estadual ou federal.

Artigo 12 – vetado.

Parágrafo único – vetado.

Artigo 13 – Anualmente, a Secretaria de Estado da Cultura poderá utilizar até 3,5 % (três e meio por cento) dos recursos do PAC para pagamento dos membros das Comissões, hospedagem, transportes, consultorias e pareceres técnicos, contratações de serviços, operação da conta bancária e exigências legais decorrentes, divulgação, conferência estadual da cultura, pré-conferências e demais despesas necessárias à administração do PAC.

Artigo 14 – A participação dos projetos de produção cultural para obtenção de patrocínio com verba dos "Recursos Orçamentários" realizar-se-á por meio de editais públicos definidos pelo Conselho Estadual de Cultura.

Artigo 15 – Para inscrever o projeto no PAC, o proponente terá que comprovar domicílio ou sede no Estado há pelo menos 2 (dois) anos da data da inscrição.

Artigo 16 – A seleção dos projetos de produção cultural a serem beneficiados com verbas dos "Recursos Orçamentários" será feita por comissões julgadoras em cada área, designadas pelo Secretário de Estado da Cultura, composta cada uma por 5 (cinco) membros de notório saber na área de atuação definida pelo respectivo edital, na seguinte conformidade:

I – 2 (dois) membros escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura, que indicará entre eles o Presidente e Vice-Presidente;

II – 3 (três) membros escolhidos pelo Secretário de Estado da Cultura por meio de listas de nomes indicados por entidades artísticas do Estado.

Artigo 17 – vetado:

I – vetado;

II – vetado;

III – vetado.

Artigo 18 – Deverá constar de todo material de divulgação ou indicação dos projetos beneficiados por esta lei, o seguinte texto: GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO – PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL DA SECRETARIA DE CULTURA, ou outra forma que a Secretaria de Estado da Cultura indicar.

Artigo 19 – Os proponentes e seus responsáveis, que forem declarados inadimplentes em razão da inadequada aplicação dos recursos recebidos, ou pelo não-cumprimento do contrato, não poderão celebrar qualquer outro ajuste ou receber recursos do Governo do Estado por um período de 5 (cinco) anos.

Artigo 20 – Fica criada na Secretaria de Estado da Cultura a Comissão de Análise de Projetos – CAP, a ser constituída pelo Secretário de Estado da Cultura, com a finalidade de analisar e deliberar sobre os projetos culturais destinados à obtenção do incentivo fiscal previsto no inciso III, do artigo 3 º desta lei.

§ 1 º - A CAP será composta, de forma paritária, por servidores públicos e representantes da sociedade civil.

§ 2 º - A Presidência da CAP será exercida por representante da Secretaria de Estado da Cultura, indicado pelo titular da Pasta.

Artigo 21 – Fica criado na Secretaria de Estado da Cultura, diretamente subordinado ao Gabinete do Secretário, o Núcleo de Gerenciamento dos projetos destinados à obtenção dos benefícios do Incentivo Fiscal de que trata o artigo 6 º desta lei. Parágrafo único – o Núcleo de Gerenciamento de

que trata este artigo ser constituído por servidores da Secretaria designados para estas atividades pelo Secretário de Estado da Cultura.
Artigo 22 – Fica instituída no Estado a Conferência Estadual de Arte e Cultura, que tem como objetivo organizar o debate, visando sistematizar demandas, propostas e diretrizes de políticas públicas que ampliem e consolidem o processo cultural no Estado. Parágrafo único – A Conferência Estadual de Arte e Cultura, sob coordenação do Conselho Estadual de Cultura, será realizada a cada 2 (dois) anos, no Estado, e será precedida de pré-conferências.
Artigo 23 – O Poder Executivo regulamentará esta lei no prazo de 60 (sessenta) dias, a contar de sua publicação.
Artigo 24 – As despesas decorrentes da execução desta lei correrão à conta das dotações orçamentárias consignadas no orçamento vigente, suplementadas se necessário.
Artigo 25 – Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, ficando revogada a Lei nº 8.819, de 10 de junho de 1994.
Palácio dos Bandeirantes, aos 20 de fevereiro de 2006.

Anexo 5

GABINETE DO MINISTRO
PORTARIA Nº 61, DE 28 DE AGOSTO DE 2009

Cria o Programa Brasil Arte Contemporânea, com o objetivo de estabelecer instrumentos à internacionalização da arte contemporânea brasileira.

O MINISTRO DE ESTADO DA CULTURA, no uso das atribuições que lhe conferem o art. 87 da Constituição, e tendo em vista o disposto na Lei nº 8.313, de 23 de dezembro 1991, e no Decreto nº 5.761, de 27 de abril de 2006, resolve:
Art. 1º Fica criado o Programa Brasil Arte Contemporânea, com o objetivo de estabelecer instrumentos à internacionalização da arte contemporânea brasileira, nomeadamente as artes plásticas e as artes visuais em novas mídias, garantindo a consolidação das exportações setoriais, bem como o desenvolvimento do mercado interno, do aperfeiçoamento profissional e dos enlaces produtivos destes seguimentos da economia da cultura.
Art. 2º O Programa Brasil Arte Contemporânea, integrado aos esforços planejados pelo Programa de Desenvolvimento de Economia da Cultura - PRODEC, tem por finalidade:

I - a promoção, a difusão e consolidação de imagem da arte contemporânea produzida no Brasil ou pelos cidadãos brasileiros residentes em outros países, zelando pelo reconhecimento de seus valores artísticos, estéticos, culturais e comerciais;

II - a implementação e fortalecimento de políticas públicas, mecanismos de regulação e indução econômica, através de acordos, convênios e parcerias para a realização desses objetivos;

III - a realização de estudos, produção de bases de dados, avaliações críticas, construção de modelos, geração de meios e realização de projetos de promoção cultural e econômica da arte brasileira contemporânea; e

IV - ampliar a visibilidade e dar sustentabilidade às ações e aos negócios da arte brasileira contemporânea.

Art. 3º O Programa Brasil Arte Contemporânea compreenderá projetos e ações voltados:

I - à articulação com entidades de direito público ou privado, de caráter nacional ou internacional queo atuem no seguimento da arte contemporânea brasileira, dando condições de médio e longo prazo ao desenvolvimento setorial e à consolidação dos diversos canais de investigação, formulação, promoção, divulgação e comercialização no campo da arte contemporânea;

II - à consolidação do mercado interno e ao desenvolvimento dos modelos de negócios, dando suporte aos agentes econômicoculturais, principalmente às galerias de arte e às instituições colecionadoras, induzindo a sua maior diversidade regional, bem como a boa distribuição destes agentes pelo território brasileiro;

III - à criação de parcerias que possibilitem ampliar a inserção das artes plásticas e visuais brasileiras nos mercados internacionais, conferindo-lhes maior visibilidade, credibilidade e reconhecimento, promovendo a

inclusão de novos agentes, principalmente os de caráter inovador e diferenciado, gerando alternativas para beneficiar a produção brasileira emergente em toda a sua extensão e diversidade;

IV - ao aumento da visibilidade direta e indireta dos artistas plásticos e visuais contemporâneos de todo o Brasil nos principais eventos do calendário internacional, permitindo que suas obras circulem gerando um ganho cultural ao país, garantindo uma difusão qualificada de seus valores simbólicos e estéticos; procurando estabelecer, na mesma medida, acervos e coleções internacionais de arte brasileira em nosso próprio território;

V - à construção de estratégias de promoção cultural e comercial voltadas para a abertura de novos mercados e ampliação dos já existentes, objetivando a disseminação do conhecimento sobre a produção nacional junto a colecionadores, institutos, fundações, editores, jornalistas, críticos, curadores e formadores de opinião internacionais;

VI - ao desenvolvimento de pesquisas e estudos, consolidando a inteligência geopolítica e econômica buscando compreender as dinâmicas comerciais dos mercados existentes, sejam eles brasileiros ou internacionais, promovendo um processo contínuo de aprendizagem frente à internacionalização de forma a ajustar os mecanismos de amparo e de inserção para os diversos produtores e agentes da arte contemporânea brasileira, intensificando a profissionalização de seus atores e a especialização dos conhecimentos necessários ao desenvolvimento sustentável do setor;

VII - a realização de parcerias e colaborações objetivando o desenvolvimento de mecanismos de regulação e de monitoramento das operações com arte contemporânea brasileira, visando a pactuação em torno de modelos econômicos, a consolidação de campos profissionais especializados e a cooperação na construção de indicadores e de informações, garantindo a gestão e planejamento com bases de dados e metodologias científicas apropriadas aos seguimentos que o Programa alcança;

VIII - à realização de eventos internacionais de reflexão, reuniões de especialistas, pesquisas de linguagens inovadoras e aprofundamento conceitual, através de curadorias, exposições, residências em intercâmbio, debates, seminários, encontros, conferências, mesas redondas;

IX - à publicação de livros, periódicos, álbuns de gravura, obras gráficas e catálogos garantindo o intercâmbio dos valores, conteúdos estéticos e teóricos que orbitam em torno da produção artística brasileira, histórica e contemporânea, com os outros contextos internacionais;

X - à consolidação de políticas públicas voltadas para as artes plásticas e visuais brasileiras juntamente com a Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), assim como estreitar a cooperação entre os órgãos do MinC e da administração pública federal que estão relacionados direta ou indiretamente ao desenvolvimento do setor no plano internacional;

XI - ao desenvolvimento das plataformas digitais e de sítios virtuais na rede mundial de computadores que dêem suporte à difusão e ao reconhecimento internacional de nossos artistas e de suas obras, veiculando informações qualificadas, gerando ligações e destaque para as ações comerciais existentes, em curso ou planejadas, disponibilizando os materiais resultantes das ações e projetos deste Programa ao público especializado e interessado, bem como estimulando o comércio de produtos brasileiros do segmento através dos ambientes eletrônicos na internet;

XII - ao estímulo a projetos que visem o aprimoramento e a inovação cultural da área de forma vinculada ao reconhecimento de tradições e acúmulos históricos da cultura brasileira, permitindo o vivo contato da arte e das formações simbólicas do passado com a esfera de criação estabelecida no presente, apoiando a consolidação de uma perspectiva contemporânea sobre a história da arte ocidental e estimulando que esta esteja situada a partir de nossas particularidades culturais, assim como o reconhecimento público internacional destas tradições e o aumento da visibilidade gerados ao longo do tempo pelas mesmas; e

XIII - a gestão e definição das políticas de uso referentes à marca Brasil Arte Contemporânea em parcerias com outras instituições que se vinculem ao programa, estabelecendo contratos que garantam a utilização da imagem e os conteúdos do programa com as finalidades aqui enumeradas.

Art. 4º A execução do Programa ocorrerá mediante convênios e outros instrumentos congêneres a serem firmados com órgãos e entidades da administração pública federal, dos Estados, do Distrito Federal e dos Municípios, assim como com entidades de direito público ou privado sem

fins lucrativos, observada a legislação pertinente, podendo inclusive, utilizar-se dos mecanismos previstos na Lei nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991.

Parágrafo único. As escolhas dos projetos no âmbito do Programa serão realizadas, preferencialmente e quando for possível e adequado, por procedimentos de seleção pública de modo a contemplar ações que atendam ao previsto na presente Portaria.

Art. 5º Os recursos para implementação das ações do Programa serão advindos da Lei Orçamentária e de parcerias agregadas ao Programa.

Art. 6º A coordenação dos projetos e ações do Programa será de competência da Secretaria de Políticas Culturais.

Art. 7º Fica criado o Comitê Brasileiro de Internacionalização e Economia da Arte Contemporânea - CBIEAC, competente para a definição das agendas e dos eventos realizados, o detalhamento e a formulação técnica das ações empreendidas, que será composto por titular e suplente dos seguintes órgãos e entidades, sendo o mandato dos seus membros de duração de dois anos:

I - Secretaria de Políticas Culturais, que o presidirá;

II - Diretoria de Relações Internacionais do MinC;

III - Fundação Nacional de Artes - FUNARTE;

IV - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN;

V - Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, que indicará representante facultativamente;

VI - Fundação Bienal de São Paulo;

VII - Fundação Bienal do MERCOSUL;

VIII - um representante eleito pelas instituições colecionadoras de arte contemporânea; e

IX- um representante eleito pelas galerias comerciais de arte contemporânea em atividade.

Parágrafo único. Fará parte do comitê um representante do campo artístico contemporâneo (artista, curador ou crítico de arte) eleito pelos membros do CBIEAC por seu notório saber, mediante comprovação de sua carreira internacional consolidada e sua experiência nos eventos que serão estabelecidos como de interesse para a agenda do programa.

Art. 8º Poderão ser convidados ou convocados outros órgãos ou entidades, públicas ou privadas, para colaborar com o programa, a fim de garantir uma cooperação e coesão nas atividades empreendidas pelos poderes públicos federais no campo da economia da cultura e na promoção dos valores e bens artísticos brasileiros.

Art. 9º Esta Portaria entra em vigor na data de sua publicação.

Anexo 6

5.º Tabelionato-Cidade de S. Paulo

ESTADO DE S. PAULO

Estados Unidos do Brasil

PRAÇA DA SÉ, 291
(Palacete Santa Helena)
SÃO PAULO
FONES: 33-3613 33-6023 33-4824

Norberto Acácio França

TABELIÃO

Certidão

NORBERTO ACÁCIO FRANÇA, 5.º Tabelião de Notas da Comarca da Capital do Estado de São Paulo:

CERTIFICA, a pedido verbal de pessoa interessada, que revendo os livros de notas do cartório a seu cargo, dêles verificou constar no de nº 1018, fls. 15vº, a escritura do teor seguinte: "Escritura de Instituição e Criação de Fundação. Cr . . . . . $5.000.000,00. Saibam quantos esta escritura pública de constituição de fundação virem que, aos 8 (oito) dias do mês de maio de mil novecentos e sessenta e dois, nesta cidade de São Paulo, compareceu em meu cartório, perante mim tabelião, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, sociedade civil, registrada sob o nº 3.066, 4º A-nº 4, no 2º registro de títulos e documentos desta capital, representado por seu Diretor Presidente, Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, brasileiro, solteiro, maior, industrial, residente e domiciliado nesta capital, na Avenida Paulista, 1793, meu conhecido e das testemunhas adiante nomeadas e no final assinadas, do que dou fé. E, perante as mesmas testemunhas, pelo Museu de Arte Moderna, por seu representante, doravante simplesmen

M. 2

simplesmente denominado Instituidor, me foi dito: a) que o Instituidor vem promovendo há dez (1o) anos a "Bienal de São Paulo" , certame internacional de exposição e difusão das artes em geral, especialmente da arte contemporânea, com a participação de artistas nacionais e delegações estrangeiras; b)- que o desenvolvimento acentuado da iniciativa atribuiu-lhe carater de alta relevância e significação no pais e no exterior, resultando dêsse prestígio o interêsse de institucionalizar o empreendimento com o já manifestado apoio dos governos da União, do Estado e do Municí - pio de São Paulo; c)- que, nessas condições, o Instituidor deliberou instituir e criar uma Fundação que se denominará "Fundação Bienal de São Paulo", com sede nesta capital, fazendo-lhe dota - ção de bens livres, determinando as cláusulas dos respectivos Estatutos, bem como nomeando o corpo de sua administração; d) que, assim fazendo, cria a "Fundação Bienal de São Paulo", por esta e melhor forma de direito, nos têrmos dos artigos 24 e seguintes do Código Civil Brasileiro; e) que os bens constitutivos da dotação no valor de cr.$5.000.000,00 (cinco milhões de cruzeiros) cons - tam da relação anexa, em três vias, que rubricadas pelo instituidor passam a fazer parte integrante da presente escritura, ficando uma delas devidamente arquivada neste tabelionato; f) que o instituidor é titular de direitos conferidos por convênio firmado com a Prefeitura do município da capital de São Paulo,nos têrmos da lei nº 4814 de 21 de novembro de 1955, bem como de direitos ao recebimento de subvenção concedida pelo Govêrno da União, consoante a lei nº 3812 de 10 de novembro de 1960, e, nessa qualidade, promoverá as medidas necessárias para que tais direitos passem a ser exercidos pela Fundação, na parte destinada a realização da Bienal de São Paulo; g)- que para reger a Fundação e -- possibilitar a realização de seus objetivos o Instituidor formula os presentes Estatutos: Fundação Bienal de São Paulo. Estatutos. Capítulo I- Da denominação, sede e Duração. Artigo 1º-A Fundação Bienal de São Paulo reger-se-á pelos presentes Estatutos e (2)

NORBERTO ACÁCIO FRANÇA
5.º TABELIÃO
SÃO PAULO

Estatutos e nós casos omissos, pelas leis em vigor. Artigo 2º- A Fundação tem sua sede e seu domicílio jurídico na Capital de São Paulo. Artigo 3º- O prazo de duração da Fundação é indeterminado Capítulo II- Dos Fins- Artigo 4º- A Fundação, entidade de natureza cultural, bens, fins lucrativos, políticos ou religiosos, tem por finalidade o estimulo as artes em geral, especialmente a arte contemporânea mediante exposições bienais, de caráter internacional, a serem realizadas na cidade de São Paulo, sob a denominação de "Bienal de São Paulo", com a participação de artistas - nacionais e delegações estrangeiras, bem como a realização de outras manifestações do mesmo gênero. Parágrafo Unico: Para a realização de seus fins, poderá celebrar a Fundação convênios ou acordos com a União, o Estado de São Paulo e a Prefeitura Municipal de São Paulo, ou com outros Estados e municípios do País, bem como com Governos estrangeiros, entidades nacionais ou estrangeiras. Capítulo III- Da administração. Artigo 5º- São órgãos de administração: a)- Diretoria Executiva. B)- Conselho consultivo; - C) Conselho Fiscal. Artigo 6º- Os membros da administração exercerão seus cargos sem remuneração. Parágrafo Unico: Fica vedado aos membros de qualquer órgão da Administração, exercer ao mesmo tempo, cumulativamente mais de um cargo de Fundação. Capítulo IV Da Diretoria Executiva. Artigo 7º- A Diretoria Executiva é constituida de 7 (sete) membros, sendo um Presidente, um Vice Presidente, um secretario, um tesoureiro e três diretores, sendo que estes três cargos de Diretores serão reservados para provimento por servidores indicados pelo Govêrno da União, do Estado de São Paulo e da Prèfeitura Municipal de São Paulo. Parágrafo Único. O representante do Governo Federal em face do carater internacional do certame deverá ser o chefe do Departamento Cultural e de Informações do Ministério das Relações Exteriores. Artigo 8º- O

(3)

O mandato da Diretoria Executiva será de 6 (seis) anos. § 1º- Para o primeiro mandato, a Diretoria será escolhida no ato da Instituição, salvo os cargos de Diretores que serão preenchidos por indicação dos Poderes Públicos. § 2º- Para os mandatos seguintes será escolhida por meio de votação, em reunião conjunta da Diretoria e do Conselho Consultivo, presidida pelo Presidente da primeira, excetuados sempre os membros indicados pelos Poderes Públicos. § 3º- Quando a renovação da Diretoria Executiva coincidir com a realização de uma Bienal, prorrogar-se-á o seu mandato até após o encerramento da Bienal. Artigo 9º- Compete à Diretoria Executiva: a) exercer a administração da Fundação, visando a realização de seus fins, promovendo as medidas concernentes ao seu regime financeiro e zelando pela guarda e conservação de seu patrimônio; b)- elaborar e fazer exercitar o regulamento interno da Fundação, submetendo-o prèviamente à apreciação do Conselho Consultivo; c) promover a celebração dos convênios e acôrdos previstos no parágrafo único do artigo quarto; d)- solicitar da União, através do ministério das Relações Exteriores, do Estado de São Paulo e do Município da Capital, a indicação dos representantes referidos no artigo 7º e seu parágrafo único; e) elaborar anualmente o balanço geral da Fundação, as contas e o relatório de suas atividades, apresentando-os à apreciação e aprovação do Conselho Fiscal; f)- exercer outras funções que lhe fôrem atribuidas pelo regulamento interno; g) constituir concessões para realização de suas atividades; h) decidir sôbre a estinção da Fundação, com aprovação do Conselho Consultivo; i)- apresentar, após a aprovação do Conselho Fiscal, a Curadoria das Fundações o balanço e o relatorio das atividades da Fundação. Artigo 10º-Compete ao Presidente: a) a supervisão administrativa da Fundação; b) Representar a Fundação em Juízo ou fora dêle, podendo consti-

4

ROBERTO ROCHA PITANGA
5º TABELIÃO
SÃO PAULO

constituir procuradores; c) elaborar o plano básico Bienal das atividades da Fundação, com a aprovação prévia da Diretoria Executiva e exercer a supervisão de sua execução; d)- nomear, contratar e demitir empregados, fixando-lhes as respectivas remunerações com função do orçamento e do regulamento interno; e) convocar e presidir as reuniões do Conselho Consultivo. Artigo 11º- Competirá ao Vice Presidente colaborar com o Presidente nos seus encargos e substitui-lo em seus impedimentos; ao Secretário a orientação dos serviços da Secretaria da Fundação; ao Tezoureiro, a orientação das atividades financeiras. Parágrafo Único: A diretoria designará os substitutos dos diretores, secretários e tezoureiros nos casos de seus impedimentos temporários ou definitivos. Artigo 12º- Os demais Diretores terão funções especificas que lhes forem atribuidas pela Diretoria. Capítulo V- Do Conselho Consultivo. Artigo 13º- O conselho consultivo cujo mandato é de 6 (seis) anos é constituido até de 25 (vinte e cinco) membros residentes no País, escolhidos inicialmente e, em seguida, quando fôr o caso, pelo proprio Conselho, em reunião conjunta com a Diretoria Executiva. Parágrafo Único: No caso de impedimento definitivo ou temporário do Conselheiro, o próprio Conselho designará substituto que, na primeira hipótese exercerá o cargo até fim do mandato. Artigo 14º- Quando a renovação do mandato do Conselho coincidir com a realização de uma Bienal, prorrogar-se-á o mandato até 60 (sessenta) dias após o encerramento da Bienal. Artigo 15º- Compete ao Conselho Consultivo: a) em reunião conjunta com a Diretoria Executiva, eleger seus membros e os daquela, no fim dos mandatos estabelecidos nestes Estatutos; b) manifestar-se a respeito do regulamento interno da Fundação, elaborado pela Diretoria Executiva; c) colaborar com a Diretoria Executiva e na elaboração dos plânos de trabalho da Fundação; d)- designar

(5)

M. 4

no ato institucional bienal ou fotalmente,

Ravy

designar substitutos no caso de impedimento definitivo ou temporário de membros do Conselho; e) exercer outras atribuições previstas no regulamento interno; f) aprovar a extinção da Fundação. Artigo 16º- As reuniões do Conselho serão convocadas pelo seu Presidente ou pelo Presidente da Diretoria Executiva ou por um terço de seus comparecentes, devendo contar, na primeira convocação, com a metade pelo menos de seus membros, mas, em segunda convocação, serão realizadas com qualquer número no mesmo dia. Parágrafo Único. Os membros do Conselho Consultivo não residentes na Capital de São Paulo terão a faculdade de constituir procuradores, entre os próprios conselheiros, para representa-los nas reuniões. Artigo 17º- Os membros do Conselho que porventura participarem das reuniões da Diretoria ficam impedidos de votar nas reuniões em que se discutir matérias atinentes às suas atividades. Capítulo VI- Do Conselho Fiscal- Artigo 18º- O Conselho Fiscal será constituido de 3 (três) membros efetivos e 3 (três) suplentes, escolhidos por meio de votação em reunião conjunta da Diretoria Executiva e do Conselho Consultivo entre elementos estranhos a êsses dois últimos órgãos. Artigo 19º- Caberá ao Conselho Fiscal aprovar o Balanço, contas e relatório anuais, elaborados pela Diretoria Executiva, em reunião anualmente convocada pelo Presidente da Diretoria Executiva, dentro dos três primeiros meses de cada ano. Capítulo VII- Do Patrimônio: Artigo 20º- Constituirão Patrimônio da Fundação os bens dotados pela Instituidora, no ato da instituição da Fundação e os que posteriormente forem dotados com o mesmo fim. Capítulo VIII- Da Receita: Artigo 21º- Constituirá a Receita da Fundação: a) subvenções, auxílios, doações ou legados que lhe fôrem concedidos pelos Poderes Públicos ou por pessoas físicas ou jurídicas de direito privado; b)- as rendas do patrimônio e das suas próprias atividades. Capítulo

(6)

Capítulo IX- Do Regime Financeiro: Artigo 22º- O exercíc io financeiro coincidirá com o ano civil, levantando-se o balanço geral no dia 31 de dezembro. Artigo 23º- O planejamento das atividades da Fundação limitar-se-á estritamente aos recursos financeiros disponíveis e previstos. Capítulo X- Da Reforma dos Estatutos: Artigo 24º-Os presentes estatutos poderão ser reformados em reunião conjunta da Diretoria Executiva e do Conselho Consultivo e presentes a maioria de seus membros. Capítulo XI- Das Disposições Gerais e Transitórias. Artigo 25º- Dentro de 60 (sessenta) dias a Diretoria Executiva elaborará o Regulamento Interno da Fundação, submetendo-o à apreciação do Conselho Consultivo Artigo 26º- A Fundação extinguir-se-á nos casos previstos em lei. Artigo 27º- No caso de extinção da Fundação, o patrimônio será transferido à entidade nacional congênere, oficial ou particular, por decisão da Diretoria e com aprovação do Conselho Consultivo. Artigo 28º- Os membros da Fundação não respondem subsidiariamente pelas obrigações contraidas pela entidade. Artigo 29º - Os membros da Primeira Diretoria Executiva e do Primeiro Conselho Consultivo serão escolhidos no ato institutivo da Fundação , com exceção dos representantes oficiais que serão indicados pelas autoridades competentes. Artigo 30º- A Fundação estabelecerá convênios com entidade que exerça atividade museológica, para depósito dos quadros de seu acêrvo, visando a sua difusão e conservação. Artigo 31º- Providenciará a Fundação a transferência de subvenções a favor da Bienal e que, atualmente, estejam sendo recebidas por entidades congêneres. X L)- que pelo Instituidor, então, ainda, me foi dito que, na forma dos Estatutos, indicava como membros da Diretoria Executiva os snrs. para Diretores: Presidente- Francisco Matarazzo Sobrinho, brasileiro, solteiro,maior, industrial; para vice-Presidente o Dr. Luiz Lopes Coelho, brasi-

M. 4

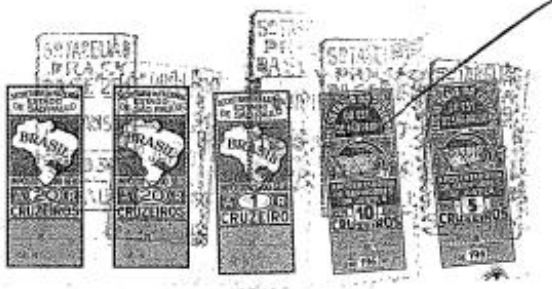
brasileiro, casado, advogado; para secretário, o dr. João Leite Sobrinho, brasileiro, desquitado, advogado: e para Tezoureiro, o Sr. Mario Bandeira, brasileiro, casado, contador, deixando de - ser preenchidos os outros 3 (três) cargos de Diretores, reservados a servidores indicados pelo Govêrno da União, do Estado de São Paulo e da Prefeitura Municipal de São Paulo; pelos eleitos, neste ato presentes, meus conhecidos e das testemunhas me foi dito, falando cada um por sua vez, que aceitavam os cargos para os quais foram nomeados, tomando posse e entrando em exercício neste ato. Em seguida pelo Instituidor, por meio de seu representante me foi dito que nos têrmos do artigo 13º dos Estatutos indicava os membros do Conselho Consultivo, a saber: Dr. Francisco - - Luiz de Almeida Salles, brasileiro, maior, solteiro, jornalista; Dr. Aldo Magnelli, italiano, casado, industrial; Dr. Justo Pi - nheiro da Fonseca, brasileiro, casado, advogado; Dr. José Alves Cunha Lima, brasileiro, casado, advogado; Dr. Sebastião Almeida Prado Sampaio, brasileiro, casado, médico; Dr. Antonio Sylvio Cunha Bueno, brasileiro, casado, advogado; José Humberto Alfonseca, brasileiro, casado, proprietário; Dr. Sabato Antonio Magaldi, brasileiro, casado, jornalista; Dr. Benedito José Soares de Melo Pati, brasileiro, casado, advogado, e o Dr. Paulo Motta, brasileiro, casado, advogado, todos residentes e domiciliados na cidade de São Paulo, com exceção do último que reside na cidade do Rio de Janeiro, devendo os nomes restantes ser preenchidos oportunamente. Presente o Curador das Fundações desta comarca, Dr. Mario Salles Penteado, meu conhecido e das testemunhas desta escritura por êle, perante estas, me foi dito que aprovava os presentes estatutos. Leva esta os emolumentos do Estado e os de aposentadoria, afinal colados e inutilizados, na forma da lei. Pelo Instituidor, me foi dito que aceitava esta escritura em seus expres -

8

expressos têrmos. De como assim o disse, me pediu e eu lhe la-
vrei esta escritura, a qual lhe sendo lida por mim escrevente,
que o fiz em voz alta e clara, achouconforme, outorgou e assina,
tudo perante e com as duas testemunhas desta escritura, dêle e
minhas conhecidas e a todo o ato presentes e que são: Nelson de
Mello e Antonio Violante, brasileiros, casados, escreventes de
cartório, aqui domiciliados e residentes. Eu, José Américo C. de
A. Campos, escrevente habilitado, a escrevi sob minuta. (a.a.)
Francisco Matarazzo Sobrinho. Luiz Lopes Coelho. João Leite So-
brinho. Mario Bandeira. Benedito J. Soares de Mello Pati. José
Humberto Alfonseca. Mario de Salles Penteado. José Alves Cunha-
Lima. Nelson de Mello. Antonio Violante. Sabato Antonio Magaldi.
Antonio Sylvio Cunha Bueno,". (Devidamente selada). Era o que se
continha em dita escritura, por certidão, aqui fielmente trans-
crita, conforme ao original, do que dá fé. São Paulo, 20 de no-
vembro de 1962. Eu, _____, 5º Tabelião, conferi, subscrevo e assi-
no.

O 5º Tabelião,

_____





Anexo 7

ENTREVISTAS

Entrevista com Roberto Muylaert (ex-presidente da Fundação Bienal, responsável pela gestão da 18ª Bienal de São Paulo)

1. Como o senhor enxerga a relação da Bienal de São Paulo com as instâncias públicas e governamentais?

A Bienal foi criada como uma instituição privada por Ciccillo Matarazzo que tinha uma mentalidade liberal e chegou a colocar seu próprio dinheiro na exposição, quando foi necessário. A primeira mostra foi em 1951, na esplanada do Trianon, onde hoje está o MASP. Em 1953, ocorre a segunda mostra já no Parque Ibirapuera, construído para o IV Centenário da Cidade de São Paulo, com projeto de Oscar Niemeyer, o que incluiu o prédio da Bienal, que pertence à Prefeitura, mas é cedido em comodato para a Fundação Bienal de São Paulo. O que coloca a mostra de São Paulo como uma das melhores do mundo em instalações permanentes. Notável nessa segunda mostra foi a presença do quadro Guernica, de Picasso, algo totalmente impensável nos dias de hoje.

A importância adquirida pela Bienal, além da tradição de ser a segunda mais antiga, tornou-a uma das três mostras de arte mais prestigiosas do mundo, junto com a Documenta de Kassel e a pioneira Bienal de Veneza.

Diante da importância adquirida pelo evento passou a ser mandatória a presença de verbas governamentais ajudando a entidade em seu esforço bienal, o que não impediu, ao longo de seus anos de vida que os mecenas também ajudassem a Bienal, até chegar à era do marketing cultural, que ocorreu no ano de 1984, quando foi criada a exposição brasileira Tradição e Ruptura, ocupando todo o pavilhão e em 1985, quando a 18a. Bienal foi realizada. Esses dois eventos foram patrocinados pela iniciativa privada, restando apenas 11% para os recursos dos governos.

Daí para a frente variou bastante a proporção entre governo e iniciativa privada, sendo que a batalha de cada exposição era pessoal, liderada pelo presidente de cada Bienal, até chegar à primeira mostra como Bienal-empresa, a partir de 2010, na 29a. edição, sob a presidência de Heitor Martins. No ano anterior a Bienal tinha chegado às rés do chão, com uma diretoria desmoralizada e o tema que restou foi o único possível, o da Bienal do Vazio, de Ivo Mesquita, também conhecida como "a Bienal que não houve". Ipso facto, não teve público.

A partir da edição seguinte, o grupo de executivos da instituição teria qualidade suficiente para compor o *board* de qualquer empresa de grande porte, época em que as relações para obtenção de verbas governamentais e privadas foram incrementadas e consolidadas.

2. O senhor acredita que a Fundação Bienal de São Paulo conseguiu criar um modelo de gestão? Se sim, quais seriam as características deste modelo?

O modelo de gestão criado pela Bienal foi baseado nos procedimentos clássicos da boa administração de empresas, somado às características de uma exposição de arte de grande porte e internacional. Tudo passou a ser profissionalizado, planejado e executado com rigor. Para isso foi constituída uma diretoria atuante e preparada, onde os improvisos deixaram de existir, passando a haver uma base sólida para a manutenção ascendente da trajetória da instituição.

3. Hoje uma parte considerável do público que visita a Bienal de São Paulo é constituído por estudantes que participam das visitas agendadas. A Bienal sobreviveria sem essa parcela do público? De onde viria a demanda?

Antes de mais nada é preciso lembrar que a Bienal é a única oportunidade para grande parcela da população entrar em contato com o mundo das artes visuais, ao contrário de outros países, onde a população tem inúmeras outras possibilidades de entrar em contato com a arte. Se lembrarmos que uma exposição de galeria em São Paulo, muito bem-sucedida, pode levar no máximo duas mil pessoas a um vernissage. E que outros fenômenos de público são esporádicos, como a exposição de Ron Mueck na Pinacoteca, de gosto duvidoso, que teve 370 mil visitantes.
Por isso mesmo é essencial que haja um público presente à Bienal de cerca de 500 mil pessoas, como tem acontecido. Se boa parte dele é de estudantes, melhor ainda, porque as crianças e adolescentes presentes guardarão consigo para o resto da vida as impressões daquilo que se chama arte.

4. Qual era a situação financeira da Fundação Bienal quando tomou posse?

Quando tomei posse a situação era estável, na correta administração de Luiz Villares, mas os horizontes eram limitados. Não havia necessidade de grandes voos porque os projetos eram pequenos. Lembrar que estávamos na ditadura militar, até a 17a. Bienal, o que eliminava qualquer boa vontade que pudesse haver com a instituição, em particular no exterior.
Já nessa edição, como diretor, comecei a trabalhar com marketing cultural, conseguindo patrocínios privados com uma participação que trazia resultados institucionais. Mas para as pessoas tradicionais da casa, era difícil entender como era possível que o dinheiro chegasse como num passe de mágica, sem precisar pedir uma boa parte dos recursos aos governos.

5. O senhor acredita que há soluções para problemas crônicos, como os problemas financeiro e a relação entre o público e o privado?

Esse assunto já foi agudo, mas como relatei acima, esse é um problema bem resolvido, pela Bienal-empresa. Uma das coisas inteligentes iniciadas na gestão de Heitor Martins é que os diretores, com alto grau de especialização em administração, são também diretores de grandes empresas, o que facilita o planejamento das doações à Bienal de suas respectivas empresas, feito com antecedência para a melhor utilização dos incentivos fiscais.

6. Durante sua gestão, como foi a atuação dos membros do Conselho de Administração?

Na época da minha gestão tive excelentes companheiros no Conselho de Administração. Eles sempre apoiaram as propostas apresentadas, como a exposição brasileira que decidi organizar um ano antes da mostra principal, embora tivessem medo que faltassem recursos para a 18a. Bienal, o que não ocorreu graças ao marketing cultural. Era época em que quase nenhuma instituição recorria à iniciativa privada. O Conselho nunca criou nenhum tipo de reparo à nossa diretoria, pelo contrário, só apoiou. Foi um período bastante profícuo para a instituição, onde a verba foi suficiente para reformas importantes no prédio, pintura de branco de toda a área de piso, já em 1984, e a construção de sala privativa para o presidente e diretoria, e da sala de reunião do Conselho, utilizadas até hoje.

Entrevista com Luis Terepins (atual presidente da Fundação Bienal de São Paulo, responsável pela gestão da 31ª Bienal de São Paulo)

1. Como o senhor enxerga a relação da Bienal de São Paulo com as instâncias públicas e governamentais?

A Fundação Bienal de São Paulo é uma instituição cultural sem fins lucrativos, vinculações políticas ou religiosas e sua função primordial é apresentar e discutir arte contemporânea por meio da realização da Bienal de São Paulo e de outras ações em escala local, nacional e internacional. Neste sentido, a Bienal mantém diálogo aberto com várias instâncias da sociedade, sejam públicas ou privadas.
A relação da Fundação com o Ministério da Cultura é histórica e bastante próxima. Por meio das leis federais de incentivo à cultura captamos boa parte dos recursos necessários para a realização dos nossos projetos. Ainda no plano federal mantemos um convênio com o Ministério das Relações Exteriores para a realização das participações oficiais do Brasil na Bienal de Veneza. Os mecanismos estaduais de renúncia fiscal são também bastante importantes para nossas atividades. Não podemos deixar de citar a participação direta dos governos Municipal e Estadual de São Paulo através de convênios mantidos com a Fundação.
A interlocução e a soma de esforços em busca da democratização do acesso à arte são compromissos da Bienal, uma vez que nossa missão é contribuir para o desenvolvimento cultural da nossa sociedade.

2. O senhor acredita que a Fundação Bienal de São Paulo conseguiu criar um modelo de gestão? Se sim, quais seriam as características deste modelo?

O modelo de gestão adotado na Fundação Bienal tem como premissa básica o rigor em todos os seus processos internos e na gestão de suas equipes. Trabalhar o tempo todo com arte, ousadia, experimentação e criatividade não tira do horizonte da Fundação a busca por um modelo sustentável de longo prazo, e acredito que a principal característica desse processo é a colaboração entre três importantes instâncias: colaboradores, Diretoria e Conselho.
A Bienal possui hoje um corpo permanente de pessoas trabalhando em atividades de produção, comunicação, captação de recursos, manutenção, educação, arquivística, administração, finanças, relações institucionais e tecnologia. Ao internalizar essas funções, a Bienal pôde preservar conhecimento e desenvolver ferramentas e tecnologias de gestão que resultam em maior qualidade com menores prazos e menores custos.
À frente desse time temos uma Diretoria Executiva voluntária bastante ativa, composta por profissionais reconhecidos publicamente em suas áreas de atuação, como Administração de Empresas, Finanças, Economia Criativa e Comunicação. Essa composição heterogênea agrega conhecimento e contribui para a construção de uma instituição moderna e atualizada.

Por fim, contamos hoje com uma colaboração preciosa do nosso Conselho através da criação de três comitês estratégicos de trabalho: Captação de Recursos, Governança e Nomeação.
Hoje temos um modelo altamente profissional. No entanto, há um compromisso de revisão permanente desse mesmo processo, pois a Fundação Bienal pretende ser uma referência não apenas no campo artístico, mas também no âmbito da gestão cultural.

3. Hoje uma parte considerável do público que visita a Bienal de São Paulo é constituída por estudantes que participam das visitas agendadas. A Bienal sobreviveria sem essa parcela do público? De onde viria a demanda?

A presença do público estudantil nas nossas exposições não é de hoje, remonta ao início da Bienal de São Paulo. Desde a 2ª edição, em 1953, recebemos e realizamos ações específicas para esse público e a história mostra que a sobrevivência da Bienal nunca esteve condicionada a essa presença. No entanto, como instituição comprometida com a formação do público, a Fundação Bienal vai continuar estimulando a presença das escolas nas bienais e trabalhando em conjunto com as redes públicas e privada de ensino.
A demanda do público por eventos culturais e exposições de arte é crescente nos últimos anos. Trata-se de um fenômeno bastante positivo e visível inclusive nas bienais. Nas últimas três edições do evento, o número total de visitantes se manteve praticamente estável, enquanto a parcela de público espontâneo aumentou em relação ao público estudantil.

4. Qual era a situação financeira da Fundação Bienal quando tomou posse?

Equacionamos as pendências sobre a prestação de contas em 14 convênios firmados entre a Fundação Bienal de São Paulo e o Governo Federal entre 1999 e 2007, e posso afirmar que a Fundação Bienal é hoje uma instituição estável do ponto de vista financeiro. Isso nos dá ao mesmo tempo tranquilidade para o cumprimento da nossa agenda atual e a possibilidade de planejar ações com um horizonte mais largo. No entanto, os desafios da sustentabilidade financeira na área da cultura são grandes, ainda mais quando falamos de um evento com a escala de uma Bienal de São Paulo.

5. Durante sua gestão, como é a atuação dos membros do Conselho de Administração?

A atuação do Conselho de Administração da Fundação Bienal de São Paulo, sua dinâmica de reuniões e atribuições são regidas pelo estatuto interno da instituição. Como sublinhei anteriormente o Conselho tem participado ativamente das questões e desafios da instituição através dos encontros periódicos dos três comitês de trabalho criados (Captação de Recursos, Governança e Nomeação) e também pontualmente em questões especificas da instituição.

Entrevista com Nelson Aguilar (curador da 22ª e 23ª Bienal)

1. Há algumas décadas, muito tem se falado sobre a crise das bienais. A partir da década de 80 o crescimento no número de bienais ao redor do mundo, tem sido apontado por alguns críticos como causa de uma certa uniformização das diversas mostras. Assim, se questiona qual o sentido de uma bienal nos dias de hoje. O senhor acredita nesta crise? Se sim, como a caracterizaria?

Que críticos? Quais as datas em que cada um deles manifestou seus argumentos? Ou trata-se de uma visão anacrônica, praticada hoje pela falta de conhecimento do que foram as bienais? A pluralidade das bienais foi e é um benefício para um organizador de cada uma delas, por exemplo, a de Istambul informa sobre o país que a abriga, além da Rússia e outros vizinhos, a de Johannesburg ou a de Dacar sobre a África, a de Whitney sobre os USA, a de Kwangiu sobre a Ásia e assim por diante. Difícil falar em uniformidade, mesmo havendo um modelo (Veneza?), as diversas bienais são muito peculiares.

2. Como o senhor vê as exposições de arte hoje no Brasil? Há algo positivo como sendo característico do país, ou que aponte para um futuro mais promissor?

Há nas últimas bienais de SP uma politização muito evidente, na última mais abrangente, na penúltima, mais provinciana. Seria necessário reencontrar a predominância do valor artístico sobre o político.

3. Hoje grande parte do público da Bienal é composto por visitas agendadas de grupos de escola. Quais seriam as alternativas para uma maior fidelização do público à Bienal e para o fomento a uma demanda mais espontânea?

Fomentar o ensino da arte nas escolas, também do ponto de vista histórico. Quem conhece Francis Bacon ou Waldemar Cordeiro?

4. Como o senhor avalia a relação entre as Bienais e os museus?

Vaga. Os primeiros a serem atingidos pela arte-educação deveriam ser os presidentes das instituições artísticas. Hoje são apenas notáveis que delegam o poder a amigos de seus familiares.

5. O senhor acredita que a Fundação Bienal de São Paulo conseguiu criar um modelo de gestão? Se sim, quais seriam as características deste modelo?

As bienais de SP perdem a importância desde da nefasta bienal do "vazio", a que ocupou um só andar. Mesmo assim, a última foi a melhor das menos ruins.

Entrevista com Moacir dos Anjos (curador da 29ª Bienal, ao lado de Agnaldo Farias)

1. Há algumas décadas, muito tem se falado sobre a crise das bienais. A partir da década de 80 o crescimento no número de bienais ao redor do mundo, tem sido apontado por alguns críticos como causa de uma certa uniformização das diversas mostras. Assim, se questiona qual o sentido de uma bienal nos dias de hoje. O senhor acredita nesta crise? Se sim, como a caracterizaria?

Em certo sentido, e parafraseando o que Foucault dizia (num contexto totalmente diferente) sobre as prisões e os hospitais, as Bienais (assim como os museus, em maior medida ainda) são instituições cujo nascimento já é marcado pela ideia de crise. Por que? Porque são instituições que visam aproximar e apresentar a produção artística de partes diversas do mundo de uma forma organizada, criando para ela uma narrativa expositiva e/ou discursiva que atraia a atenção dos visitantes e cative o interesse continuado do maior número possível de pessoas. Ocorre que o que caracteriza a arte é justamente o fato de ela estar o tempo inteiro perturbando ordens, desfazendo consensos, confrontando hierarquias. Como diz Godard, a arte é do âmbito da exceção, enquanto a cultura (e museus e bienal são instituições culturais) são do âmbito da regra. Assim, prefiro entender a ideia de crise das bienais como algo constitutivo dessas instituições, e que pode ser, em várias medidas, elemento propulsor de projetos interessantes. Não estou aqui me referindo a crises de gestão, financeiras, etc, que essas ocorrem e passam, mais cedo ou mais tarde, com maior ou menor dificuldades. O que estou propondo é entender a ideia de crise das bienais como algo conceitualmente inevitável, porque a arte não se deixa nunca aprisionar em modelos que a querem classificar, simplificar, decodificar totalmente. O desafio das bienais é entender essa situação de crise permanente em que atuam e extrair, desse embate permanente e construtivo entre arte e cultura, algo instigante, provocador, contemporâneo de seu tempo. Algo que possa confrontar de modo crítico o tempo vivido.

2. Como o senhor vê as exposições de arte hoje no Brasil? Há algo positivo como sendo característico do país, ou que aponte para um futuro mais promissor?

Nas duas últimas décadas, houve uma série de mudanças nas condições para se realizar exposições de arte no Brasil. Com as leis de incentivo (federal, estaduais e municipais), foi possível profissionalizar a produção de mostras, implicando condições mais adequadas para exibir e ver obras de arte. A disponibilidade de mais recursos produziu também, contudo, um duvidoso gosto pelo espetáculo – necessário, talvez, para atrair mais público a todo custo e divulgar marcas de patrocinadores –, que muitas vezes encobria ou desprezava trabalhos de pesquisa artística mais densos ou curadorias mais atentas com as necessidades conceituais do que era e é exposto. Ou que simplesmente desfavoreciam projetos mais vinculados à pesquisa e menos atraentes visualmente, privilegiando aqueles mais

“exuberantes” e que somente confirmavam o que o público já conhecia e aprovava, privando-o do embate com o que é diferente e novo. Correntemente, contudo, há uma “ecologia” mais diversa no universo expositivo do país, graças a existência de instituições (públicas e privadas, grandes ou pequenas) que investem em várias formas possíveis de exibir arte, incluindo aquelas que confrontam as formas mais assentadas ou confortáveis de fazê-lo, abrindo espaço para a experimentação, a pesquisa, a residência artística, etc. A Bienal de São Paulo, à sua maneira, é um lugar privilegiado para experimentar e testar formas de exibição, tendo que se equilibrar entre o largo acesso ao público e o compromisso próximo com as especificidades das produções escolhidas por seus curadores.

3. Hoje grande parte do público da Bienal é composto por visitas agendadas de grupos de escola. Quais seriam as alternativas para uma maior fidelização do público à Bienal e para o fomento a uma demanda mais espontânea?

As artes visuais talvez sejam o campo de produção artística onde existe menos aderência aos cânones da indústria cultural. E é, nesse sentido, lugar de possível resistência ao estabelecido, de possível atrito com o que é consumido como cultura, no sentido que falei na resposta à primeira pergunta. Uma maior demanda espontânea às exposições de arte vai depender, portanto, de uma formação escolar mais crítica, capaz de confrontar (gostar ou desgostar) aquilo que é estranho aos bens culturais consumidos no cotidiano. Capaz de se deixar afetar com o que se depara numa exposição (seja para acolher ou para rejeitar, posteriormente, o que lhe alcança). Não há gesto mágico ou prática milagrosa que fomente tal demanda, apenas uma mudança significativa no que se quer como educação no país.

4. Como o senhor avalia a relação entre as Bienais e os museus?

Amplio um pouco a questão para localizar as bienais não somente em relação aos museus, mas também em relação ao mercado de arte. Creio que as bienais devem se esquivar de dois modelos dominantes na apresentação da arte contemporânea. Em primeiro lugar, do modelo vinculado somente às demandas apressadas do mercado e do espetáculo, marcado pela ansiedade da busca do que é supostamente inédito. Em segundo lugar, do modelo museológico estrito que inscreve a produção artística em uma narrativa histórica legitimada e sem fissuras. Se o primeiro modelo recalca, na arte feita no presente, articulações cruciais com a produção que a precede, o segundo apazigua as incertezas e os riscos que nutrem e que marcam a criação contemporânea.

Em lugar de privilegiar somente o que é recente ou, alternativamente, apenas o que é estabelecido, as bienais deveriam idealmente afirmar, por meio da articulação de trabalhos feitos em diferentes momentos, vínculos temporais que evidenciem, desde uma plataforma conceitual definida, continuidades na criação artística ao longo do tempo. E creio que seja fundamental que, seja inédita ou antiga, a produção reunida nas mostras tenha potência simbólica para abrir frestas nos consensos em que

se funda o entendimento das ideias e das coisas que organizam o mundo. Nesse sentido, a temporalidade relevante para as bienais é – ao contrário tanto do mercado quando dos museus – aquela do experimento, aquela que localiza a produção artística não no tempo contínuo e homogêneo do que é já sabido, mas no tempo fraturado e urgente onde ocorre a invenção.

5. O senhor acredita que a Fundação Bienal de São Paulo conseguiu criar um modelo de gestão? Se sim, quais seriam as características desse modelo?

Creio que a FBSP promoveu grandes avanços nos últimos anos (de 2009 em diante) em termos de gestão. Por um lado, a busca de solvência financeira da instituição, baseada em procedimentos e critérios profissionais. Por outro lado, a criação de uma estrutura permanente (e não montada e desmontada a cada edição da bienal) dos setores educativo, de edição/publicação e de produção de mostras e eventos. Tal estrutura, aliada ao arquivo e biblioteca da BSP, permite que a instituição acolha e desenvolva os projetos curatoriais novos a cada dois anos sem descontinuidade e com o acúmulo de informações/conhecimentos das mostras anteriores. Faz, ademais, com que a BSP seja uma instituição capaz de atuar continuamente na vida artística do país (inclusive posicionando-se quando confrontada com algum fato relevante do meio artístico), e não apenas nos momentos em que promove suas exposições, a cada dois anos. Essa complexidade e essa organicidade institucional (além da solvência financeira, claro) são, a meu ver as principais características e ganhos das administrações recentes da BSP. E se por si só não garantem a relevância da instituição, são pressupostos importantes para pleiteá-la.

Entrevista com Jacob Klintowitz (escritor e crítico de arte)

1. Há algumas décadas, muito tem se falado sobre a crise das bienais. A partir da década de 80 o crescimento no número de bienais ao redor do mundo, tem sido apontado por alguns críticos como causa de uma certa uniformização das diversas mostras. Assim, se questiona qual o sentido de uma bienal nos dias de hoje. O senhor acredita nesta crise? Se sim, como a caracterizaria?

A Bienal começou em Veneza como uma feira comercial. Desenvolveu-se como apresentadora de novas linguagens e ficou independente de produtos industriais e agropecuários. Virou a arauto das vanguardas. Hoje tem cerca de 200 bienais no mundo e é impossível ter 200 revoluções artísticas a cada dois anos. As bienais se transformaram em um conjunto de obras/manifestações organizadas a partir de um título geral. E cada vez parece mais vazia, ilustrativa de um título sempre vago o suficiente para caber tudo e sempre fingindo que inventa e identifica os problemas do mundo caótico que estamos vivendo. Parece um jogo de faz de conta. E com dinheiro público, via serviços, aporte financeiro e renúncia fiscal. É um sistema agregado aos ministérios de cultura e de educação e do exterior fingindo que o Estado patrocina a revolução cultural e filosófica...Este circuito oficial promove uma arte que, quando possível, quando tem sucesso, se insere no circuito comercial da arte que, na verdade, tem imensa influência em tudo isto.

2. Como o senhor vê as exposições de arte hoje no Brasil? Há algo positivo como sendo característico do país, ou que aponte para um futuro mais promissor?

Nós temos no Brasil artistas de alta qualidade. Seja qual for o gênero ou falta de gênero, temos artistas muito importantes. A nossa deficiência é de espaços públicos. Existem muitas exposições sérias, importantes, significativas, de artistas nacionais e estrangeiros. E muita coisa de nível mediano, arremedos. O país anda de lado, quando não avança e recua. Em minha opinião, a qualidade terminará por se impor. É o que desejo ardentemente e o meu desejo instrui e impregna o meu pensamento, neste caso, pouco racional...

3. Hoje grande parte do público da Bienal é composto por visitas agendadas de grupos de escola. Quais seriam as alternativas para uma maior fidelização do público à Bienal e para o fomento a uma demanda mais espontânea?

A única coisa que importa é a qualidade do exposto. São importantes as visitas programadas. Faz parte da educação. Não sei do processo didático especifico, mas é um caminho. No mais, vai quem quer. Estou cansado destes números de frequência. Menos que um espetáculo, a Bienal deve ser uma expressão do que de melhor o mundo faz. O resto é menos importante. Não deve concorrer com a televisão e as redes

sociais. Deve se preocupar apenas em ter obras significativas. Francis Bacon vale todos os programas de televisão...

4. Como o senhor avalia a relação entre as Bienais e os museus?

Antigamente, a Bienal era temporária, o museu era permanente. Agora a Bienal continua temporária e os museus, cada vez mais, procuram ser perecíveis. Trata-se de uma estranha relação do nosso século. O surrealismo venceu...

5. O senhor acredita que a Fundação Bienal de São Paulo conseguiu criar um modelo de gestão? Se sim, quais seriam as características desse modelo?

Se gestão se refere à administração clássica, RH, finanças, etc., acho que sim. Se gestão se refere a administrar um processo cultural, ou criar um modelo cultural, estamos em transição.

Entrevista com Dalton Sala (ex-supervisor do Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo)

1. Há algumas décadas, muito tem se falado sobre a crise das bienais. A partir da década de 80 o crescimento no número de bienais ao redor do mundo, tem sido apontado por alguns críticos como causa de uma certa uniformização das diversas mostras. Assim, se questiona qual o sentido de uma bienal nos dias de hoje. O senhor acredita nesta crise? Se sim, como a caracterizaria?

Se pensarmos bem, as grandes exposições de arte, bienais inclusive, são hoje parte de um sistema de alienação cultural que atrai um grande público, a maior parte transformada em turistas culturais, em espectadores contemplativos de um jogo pesado que, afinal, dá corpo aos interesses de mercado; veja, por exemplo, a trajetória do Damien Hirst, de *enfant terrible* no *Aperto* da Bienal de Veneza, até *enfant gâté* das elites hiper endinheiradas.
Na Holanda, o governo patrocinou a compra de obras de artistas jovens para desviá-los do descontentamento político e hoje não se sabe o que fazer com tantas obras de arte abarrotando as instituições públicas.
Vamos ter de projetar grandes depósitos de lixo cultural, dos quais as Bienais são apenas um primeiro sinal?
Pessoalmente, não vejo nenhuma crise na arte, os artistas vão muito bem, obrigado, produzindo e vendendo: a crise é da crítica de arte, e por isso, é uma crise curatorial, uma crise que tem a ver com a impossibilidade de tratar a cultura como fato sociológico.
Outro problema são as escolas de arte, com suas receitas de bem e mal feito: a última Bienal mostrou isso: tudo de acordo com o figurino, mas chato e morno, as pessoas não se envolvem, apenas contemplam distanciadas sem quererem admitir para si e para os outros que não entendem nada: mesmo porque não há muito que entender.

2. Como o senhor vê as exposições de arte hoje no Brasil? Há algo positivo como sendo característico do país, ou que aponte para um futuro mais promissor?

Sinceramente, penso que crise política e crise cultural caminham de mãos dadas, são duas faces de uma mesma moeda: não vejo saída com os dados que estão em jogo. A corrupção que hoje se desvenda entre os políticos tem um aspecto social apavorante, na medida em que não surgem propostas que apontem para a frente: não há espaço para renovações radicais. E isso não se dá apenas no Brasil: não é curioso que um homem tradicionalista, o Papa Francisco (com toda a simpatia que tenho por ele) seja o porta voz de propostas consideradas o que há de mais avançado em termos de mudanças necessárias?
Lembra quando o curador da Bienal do Vazio condenou os pichadores, meninos que queriam se manifestar e acabaram nas mãos da polícia? Os pichadores são transformados em grafiteiros,

enquadrados no conformismo da paisagem urbana. Eu brinco dizendo que se o Gauguin aparecesse no Parque do Ibirapuera todo mundo saia correndo!

3. Hoje grande parte do público da Bienal é composta por visitas agendadas de grupos de escola. Quais seriam as alternativas para uma maior fidelização do público à Bienal e para o fomento a uma demanda mais espontânea?

A arte não é só um problema estético: entre os jovens, a arte responde a anseios existenciais, políticos, sexuais, sociais e, inclusive, estéticos. Os alunos das escolas que vão girar borboleta nas Bienais vão por obrigação não se interessam um mínimo pelo que está exposto, apesar dos esforços dos monitores, eles também jovens.
Interessante que, ao invés de usar as obras para se comunicaram, esses jovens visitantes ficam mandando mensagens por celulares, inclusive para os outros componentes do grupo: esse comportamento é evidente para quem se dedicou a observar mais o público e menos as obras na última Bienal de São Paulo. Ao invés de condenar esse comportamento, talvez fosse interessante pensá-lo como base para uma proposta de uma Bienal interativa, mais de acordo com o que está ocorrendo hoje em termos de comunicação.

4. Como o senhor avalia a relação entre as Bienais e os museus?

Íntima demais, quase promíscua: o que quero dizer é que nos Conselhos das diversas instituições circulam as mesmas pessoas. Sem moralismos: o que isso testemunha é apenas a falta de projetos inovadores de que permeia os meios culturais paulistas, o círculo restrito em que a cultura é decidida – festas e gabinetes – e que resulta em uma mesmice que se reflete nas mesmices curatoriais, impregnadas de museologias que se pretendem ultra contemporâneas, mas não passam de reproduções em série de interesses do mercado de arte que se impõem também aos museus, onde imperam os intelectuais universitários que, por um pouco de poder burocrático, escrevem a justificativa teórica (incluindo retrospectivas de artistas ainda vivos que, apoiados por comerciantes de arte, financiam sua própria biografia) de uma história da arte que está morta antes de nascer. Resumindo, é um círculo fechado de onde não podem surgir ideias abertas.

5. O senhor acredita que a Fundação Bienal de São Paulo conseguiu criar um modelo de gestão? Se sim, quais seriam as características desse modelo?

Sim: conseguiu criar um modelo de gestão atrasado, economicamente inviável e dependente de doações, fechado e antidemocrático, em que os membros do Conselho, os presidentes e os curadores vêm de escolhas fechadas entre essa sociedade secreta que se chama Conselho da Fundação Bienal.

Já se observou que a Bienal de São Paulo tem a cara da burguesia paulista: essa burguesia nem de longe tem hoje a energia e a ousadia que tinha nos anos 50, quebrada que foi pela aliança antidemocrática com o Golpe de 1964.

Finalmente, devo deixar claro que não sou contra o mercado de arte nem contra as instituições culturais: apenas acho que, neste momento, em São Paulo, essa dobradinha galeria-museu, sustentada pelas elites financeiras com patrocínios e aquisições, se tornou hegemônica e impede o surgimento de manifestações divergentes, bloqueando aquilo que na arte é fundamental: experimentação e desafios, o que inclui uma certa arrogância e um grande inconformismo: qualidades juvenis e renovadoras.

Entrevista com Caciporé Torres (escultor, desenhista e professor. Recebeu bolsa para estudos na Europa na 1ª Bienal Internacional de São Paulo)

Um resumo da minha opinião sobre a nossa Bienal. Crise em atividade artística é normal, o importante é saber e ter capacidade de análise crítica para evoluir e, se modernizar. Hoje, confunde-se modernização com ser "original", "diferente", na minha opinião ser original, chamar atenção, depois de um Marcel Duchamp e um Salvador Dali é ser normal, ser bom artista ter trajetória. Alguns dos últimos curadores "gênios", não confundir com crítico de arte, acabaram com a Bienal, foi durante anos a segunda maior exposição do mundo, esses curadores, para apareceram, destruíram os princípios básicos da mostra que era mostrar os melhores artistas selecionados por diversos críticos de arte, de diversas tendências, e a Bienal dava oportunidade a novos valores aí surgiram Aldemir Martins, Marcelo Grassman, Wesley, Renina, eu e dezenas de outros.

Toda manifestação artística é válida se for boa. Expus em oito bienais e ganhei quatro prêmios inclusive o prêmio de viagem à Europa, expus em Veneza, Paris e outros, portanto analiso a bienal sem paixão.

Entrevista com Julio Landmann (ex-presidente da Fundação Bienal de São Paulo, responsável pela gestão da 24ª Bienal de São Paulo)

1. Como o senhor enxerga a relação da Bienal de São Paulo com as instâncias públicas e governamentais?

Do ponto de vista financeiro ou do ponto de vista como exposição, como atividade cultural?

1. Nos dois pontos de vista. O meu foco é principalmente a questão financeira, mas se o senhor tiver alguma consideração em relação a questão da exposição também é valido.

Eu acho que a Bienal passou por um período, em algumas gestões atrás, de uma dependência muito forte do governo, eu não me recordo infelizmente qual o mecanismo desse aporte, é uma quantia em dinheiro disponível aos deputados para alocarem em certos setores.

1. Seriam as emendas parlamentares?

Exatamente. Eu era radicalmente contra o uso destas emendas, até porque a maior parte desta verba disponível ia para a Bienal. Você tem tantas outras entidades culturais e não me parece correto encaminhá-la toda para a Bienal. Havia o risco, como foi indicado por um ex-colaborador da Bienal, de ela ser denominada de "Bienal chapa branca". Mas isso ocorreu em duas gestões específicas, de presidentes que optaram por esse caminho. No meu tempo havia um pequeno aporte direto do Ministério da Cultura que hoje já não existe mais, por outro lado, não havia o benefício de 100% da Lei Rouanet, como existe hoje. Naquela época o benefício era limitado a 60%. Ao todo foram 54 empresas patrocinando a XXIV Bienal. Hoje praticamente você só tem a Lei Rouanet, não existe mais o aporte tanto do Ministério da Cultura e pelo que sei as atuais gestões não utilizam emendas parlamentares. Há sim um pagamento do município, em torno de 1 milhão de Reais que é utilizado para a manutenção do prédio que pertence à Prefeitura e cabe à Bienal mantê-lo. Hoje, portanto, praticamente, a única fonte de financiamento público é a renúncia fiscal via Lei Rouanet, com 100% e patrocínios não vinculados à mencionada Lei. Eu acho que isso é perfeitamente aceitável, pois acredito que a exposição do ponto de vista cultural é essencial para o país e sem dúvida é a única mostra internacional que tem uma larga tradição. A Bienal é de 1951, portanto vai completar 65 anos no ano que vem (2016) e com raríssimas exceções deixou de fazer a sua exposição, uma ou duas vezes durante este período. Além disto, a Bienal de São Paulo é considerada uma das duas ou três exposições de arte contemporânea mais importantes do mundo. Como mencionei também do ponto de vista da educação, a arte contemporânea, principalmente a conceitual, tem um poder muito grande para desenvolver a criatividade nos alunos. No Instituto Arte na Escola, do qual faço parte, comprovamos que a criança que tem exposição ao estudo

das artes tem um desenvolvimento em matemática e português muito melhor. Portanto acredito que a Bienal tem uma importância muito grande tanto para a parte cultural como para a parte educacional, e, portanto, acho que é perfeitamente justificável esta participação indireta do governo, porque, afinal de contas, o patrocinador apenas está alocando, no lugar do governo, parte do seu imposto diretamente para uma instituição de sua preferência.

2. O senhor acredita que a Fundação Bienal de São Paulo conseguiu criar um modelo de gestão? Se sim, quais seriam as características deste modelo?

Eu acho que a Bienal está no processo de criar essa gestão, justamente nessas últimas presidências, a do Heitor Martins e do Luís Terepins, há um esforço muito grande em estabelecer um modelo de gestão, coisa que não existia no passado. A Bienal está se profissionalizando ao longo do tempo, mas continua com um problema grave, que é a falta de continuidade. Ela é uma instituição, com um regime presidencialista, que, portanto, depende muito do seu presidente, do seu interesse, da sua forma de administrar.
Creio que a Bienal teria de ser toda repensada, pois esta falta de continuidade afeta os setores entre eles, por exemplo, a área educacional. Por exemplo, você cria todo uma estrutura educacional no seu mandato, porque acredita que isto é um dos aspectos mais importantes, e o próximo presidente pode ter uma percepção diferente e acaba alterando completamente esta estrutura. Esta falta de continuidade pode afetar todos os setores, marketing, financeiro, relações institucionais etc, inclusive a própria forma de gerenciar a Fundação.

3. Hoje uma parte considerável do público que visita a Bienal de São Paulo é constituído por estudantes que participam das visitas agendadas. A Bienal sobreviveria sem essa parcela do público? De onde viria a demanda?

Eu acho que sim, creio que sobrevive perfeitamente sem isso. Contudo devemos lembrar que há uma procura imensa por parte das escolas, isto é um fato. Na minha gestão tivemos uma procura espontânea de escolas que infelizmente, por falta de horário, não puderam ser atendidas. Tivemos de restringir estas visitas para dar espaço ao público geral. Tive situações até desagradáveis de escolas particulares querendo passar na frente, pelo peso de serem privadas, ou por terem influência com algum conselheiro. Há uma procura muito grande por parte dos colégios porque a arte contemporânea é um estimulo, a arte contemporânea conceitual provoca discussões muito mais profundas do que uma arte mais acadêmica, mais figurativa, onde você discute questões ligadas a obra, as cores, a transparência, a perspectiva, o motivo, eventualmente até o artista e seu tempo; mas a arte contemporânea, por outro lado, é muito mais provocativa, você não tem uma explicação única para uma obra, você tem muitas vezes inúmeras

interpretações o que permite ao aluno soltar sua criatividade. Eu acho este poder da arte conceitual simplesmente fantástico, muito estimulante e democrático.

4. Qual era a situação financeira da Fundação Bienal quando tomou posse?

Quando tomei posse havia uma dívida de aproximadamente 1 milhão de reais, na época 1 milhão de dólares, pois a paridade estava 1 para 1. Por outro lado, havia um valor a receber até o final de 1997 (ano em que assumi a presidência) de igual valor. Claro que havia uma certa defasagem, as dividas eram devidas antes das entradas, mas vamos dizer que era uma situação de equilíbrio que eu também deixei ao final da minha gestão. Evidentemente você não pode ficar parado, quando se assume a Bienal, há necessidade de imediatamente procurar patrocinadores e manter o pavilhão sempre alugado. No meu caso eu fiz duas Bienais, a de Arquitetura e depois a de Arte, então havia necessidade de obter o aporte necessário para os dois eventos. Cada presidente é responsável por obter os recursos para os seus respectivos eventos.
Hoje, há um complicador adicional uma vez que dívidas, em valores substanciais e geradas por gestões anteriores causadas por lançamentos errados ou outros problemas, estão sendo cobradas pelo Ministério da Cultura e terão de ser saldadas ao longo dos próximos anos. Isto significa que nesta gestão e provavelmente ao longo dos próximos 4 anos, os respectivos presidentes terão de obter recursos não só para pagar os próprios eventos, mas também para saldar estas dívidas. Estes recursos adicionais não podem ser obtidos pela Lei Rouanet, mas sim a partir de patrocínios não incentivados que geram o que se denomina de “verba livre”.

5. O senhor acredita que há soluções para problemas crônicos, como os problemas financeiros?

A Bienal é uma Fundação que na realidade não é uma Fundação. Esse é um problema, ela não tem um legado monetário ou qualquer ativo que possa gerar fundos para a realização de seus eventos. Ela depende do seu próprio poder para constantemente angariar novos fundos. Hoje, eu diria que o Conselho é muito mais participativo e muitos dos seus conselheiros são pessoas ligados a vários setores importantes e que ajudam financeiramente a Bienal. No meu tempo, o Conselho não se envolvia com este processo. Na minha gestão simplesmente não era esperado que o Conselho participasse deste assunto.
Hoje você já tem comitês para obter patrocínios, comitês de governança, comitês de estratégia, e faço parte de alguns deles. A Bienal está se profissionalizando cada vez mais e criando uma gestão que eu diria que ela nunca teve. Quem sabe um dia teremos a, por mim, tão esperada continuidade.

6. Como era a interferência do Ciccillo Matarazzo? Como era gestão dele? O senhor é um dos poucos que teria essa lembrança para me passar.

Eu nasci junto com a Bienal. Ciccillo era muito próximo ao meu pai Oscar. Oscar começou a se envolver com a Bienal lá pelos anos 60, ele era na época o que se chamava "Comissário da Colômbia" (representava os artistas colombianos), mas seu envolvimento com a Bienal se aprofundou estabelecendo neste processo uma amizade muito próxima com o Ciccillo. Eu me lembro de várias reuniões em casa. Uma vez, eu devia ter uns 16 ou 17 anos o Ciccillo falou para mim: "Nada de fugir da Bienal, você tem a responsabilidade de dar continuidade à esta Fundação". Eu frequentava a Bienal desde os 10 anos, eu pregava pregos, procurava ganchos/ferramentas especiais na Rua Florêncio de Abreu, pintava paredes, jantava e saia com os artistas, a Bienal era um evento muito mais familiar (até a minha mãe pintou paredes!). O Ciccillo era, eu diria, quase que um ditador, eram outras épocas, ele criou a Bienal e lutou pela sua concretização. Creio que ele tinha toda a razão, o país precisava da Bienal na época para ter contato com a chamada, na época, arte de vanguarda. O acesso ao que se produzia lá fora não era tão fácil como é hoje, ele abriu essa porta. Além disto a Bienal foi a "estrada" para divulgar nossos artistas (e da América do Sul) no exterior. Para criá-la ele impôs as condições. Uma vez em casa, não me recordo qual era o assunto, mas me lembro que fiquei até assustado, era alguma dúvida e meu pai lhe perguntou: "Mas Ciccillo qual vai ser a reação do Conselho?". Ele pegou a sua tradicional bengala, bateu na mesa e disse: "Este aqui é o Conselho!". Era bem o estilo dele. Ele era um empreendedor criou o Museu de Arqueologia da USP, participou ativamente em setores como o teatro e cinema, criou o MAC, o MAM. Mas do mesmo jeito que criava, ele também fechava, mudava, tirou o acervo do MAM e passou para o MAC por razões pessoais. A Bienal, que nasceu no MAM, também acabou sendo separada deste museu. Ele decidia e acabou. Ciccillo ainda fez uma Bienal junto com o meu pai, ele já estava muito doente, e quando faleceu meu pai assumiu a Bienal. Para se ter uma ideia, antes da sua morte já deixou indicado os seus sucessores: meu pai, Oscar Landmann, em seguida assumiria o Rodrigues Alves e em seguida o Luís Villares. Ele deixou os próximos seis anos decididos! Tendo ocupado a presidência e diretoria da Bienal eu acredito que dentro do regime atual não há como você não ser um pouco ditatorial, porque, afinal de contas, você é que assume a responsabilidade. Hoje ao menos ela é compartilhada com os demais diretores, mas no meu tempo, eu assinava sozinho as dívidas, as apólices de seguro etc. Do meu ponto de vista, sendo o único responsável, a escolha dos meus colaboradores tinha de ser um processo de imposição. Eu escolhi as pessoas de minha confiança, como foi o caso ao convidar o Paulo Herkenhoff, como curador, o Carlos Magalhães como Superintendente, o Marcos Weinstock como diretor de marketing e a Evelyn Ioschpe como diretora de arte-educação, aliás foi a primeira vez que a Bienal teve uma diretoria de Educação. Portanto entendo perfeitamente a posição do Ciccillo ainda mais naquela época.

Finalmente gostaria de deixar registrada minha enorme paixão por esta Fundação e espero que esta continue a ocupar o lugar de ser a mais importante e tradicional mostra da arte contemporânea do continente Americano e uma das três mais importantes no mundo!!

Entrevista Agnaldo Farias (curador adjunto na 23ª Bienal e curador geral na 29ª Bienal)

1. O senhor quer que eu explique um pouco sobre a minha pesquisa?

Sim

1. Estou desenvolvendo uma pesquisa de Doutorado, na Unicamp, sob orientação do Prof. José Eduardo Paiva. A ideia da minha pesquisa, que está em uma fase de conclusão, é pensar na Bienal pelo lado da gestão, quais são os mecanismos que foram desenvolvidos ao longo de toda essa história para o desenvolvimento da gestão da mostra. Com base nisso foi feito um trabalho de leitura da bibliografia sobre o assunto, além de um trabalho de campo no Arquivo da Bienal de São Paulo e da Bienal de Veneza. E se valendo da divisão proposta pelo Francisco Alambert e pela Polyana Canhête, eu também dividi minha pesquisa em algumas fases. Eu divido a gestão em um primeiro período que seriam os anos em que ela esteve ligada ao MAM, depois uma fase em que o Ciccillo Matarazzo coordena mais fortemente esta gestão, uma terceira fase em que eu entendo que a Bienal começa a ganhar um status de empresa, e por último, uma quarta fase, em que haverá o trabalho com as leis de incentivo fiscal de forma mais sistematizada. A ideia geral da pesquisa não é pensar em edições especificas, mas pensar em como houve o desenvolvimento da gestão.

São três fases?

1. Quatro fases.

Qual é a terceira?

1. A terceira fase é o período entre a saída do Ciccillo e o início dos anos 90. Um período em que a Bienal vai tentando se estabilizar com o status de uma empresa

A gestão Muylaert não te chamou atenção?

1. Sim chamou. Na realidade todo esse período em que temos os presidentes me chama muito a atenção. Em termos de dados, os capítulos referentes a essas ultimas fases são os mais consistentes.

O caso do Edmar Cid Ferreira não merece um capítulo à parte?

1. O período do Edmar eu trato dele, mas eu não abordei com tanta profundidade, pois o corpus da pesquisa é de 1951 até 2012, estudo até a 30a Bienal. Então eu tive que fazer um recorte para não ficar tão amplo.

Eu acho que ele mudou a instituição. Mudou o escopo da instituição. A maneira de gerir trazendo os publicitários, o modo como trabalhou as inserções na rede Globo. Como ele conseguiu patrocinadores trocando a inserção da Bienal em troca de espaço de mídia. Isso ele conseguiu com seu vice-presidente e um de seus diretores que eram da agência de publicidade McCann Erikson. O Edemar foi muito ativo, tirou dinheiro do próprio bolso, introduziu a Bienal no circuito internacional. Mas onde você acha que eu posso ajudá-la?

1. Eu fiz um levantamento das pessoas que eu julgo importante ao longo dessa história e criei algumas perguntas que eu acho serem bastante genéricas, ou seja, não são especificas sobre um período ou uma gestão, mas sim como essas pessoas entendem esse desenvolvimento da Bienal. A ideia dessas entrevistas é além de ter o posicionamento dessas pessoas, também registrar o depoimento destas pessoas, porque eu notei que a história da Bienal ela é muito perdida. Ou seja, o registro sobre essa história ele é muito pequeno. São poucos os livros, que tratam dessa história de uma forma mais completa. Acho que hoje nós temos somente três grandes publicações: o livro do senhor, o do Francisco e da Polyana e o da Leonor Amarante. Fora isso temos alguns textos específicos, muito mais relacionados a uma edição ou outra. Mas trabalhos que tratem da gestão da Bienal são muito poucos. Então a ideia dessas entrevistas é também conseguir armazenar para posteridade esses depoimentos. Eu tenho como foco alguns artistas, alguns críticos, curadores e os presidentes. E as perguntas são especificas para cada um desses entrevistados. O senhor eu encaixo como um crítico e como um ex-curador.

Sim, eu tenho um percurso muito longo ligado à Bienal, fui curador de cinema em 81 e 83, fiz o Seminário Internacional em 94, fui adjunto do Nelson Aguilar em 96, fui curador da representação brasileira em 2012 e curador geral em 2010. Então eu vivi muitas presidências distintas.

1. Certo e principalmente nesses anos mais recentes, que para mim são bastante caros. Então a gente pode passar especificamente para as perguntas e eu peço que o senhor fique à vontade caso queria pontuar alguma outra coisa. A respeito da crise da Bienais. Eu li vários artigos sobre essa presença maciça de bienais ao redor do mundo a partir da década de 80, principalmente. E existe uma crítica grande quanto a uniformização dessas mostras, seguindo alguns padrões e não existindo uma diferenciação entre as mostras, independente dos espaços onde elas ocorram. Minha pergunta é se o senhor acredita que há realmente uma crise. Como o senhor caracterizaria ela e qual é o sentido de uma Bienal hoje em dia.

Aqui no Brasil ou no mundo?

1. Aqui no Brasil, pensando na Bienal de São Paulo

Eu acho que é necessária uma Bienal aqui em São Paulo. As nossas instituições não estão estabilizadas, mesmo admitindo que nos últimos 25 anos houve uma melhora efetiva, palpável. Foram criadas muitas instituições e as instituições já existentes se consolidaram e ganharam corpo. Aqui em São Paulo, por exemplo, temos a Pinacoteca, o MAMSP, o MACUSP, que acabou de ganhar uma nova sede, o Instituto Tomie Ohtake. No entanto, todos os museus, agora mais equipados, todas as instituições e galerias, por melhores que sejam, não estão alinhados com o meio internacional. Novamente ficou muito caro trazer exposições de fora. Nós não estamos conscientes do que está sendo feito no âmbito internacional, seja no circuito mais consolidado, Europa e América do Norte, seja a produção no resto do mundo, África, Oceania, Ásia. Nós temos pouco informação, as exposições que aqui chegam são, em geral, de artistas mortos, caso da Frida Kahlo, Marino Marini, Miró, Dadaístas e por aí vai. Não se tem por aqui um circuito dedicado à arte contemporânea, como você tem na Europa ou na América do Norte. Aliás, esses lugares dão-se ao luxo de fazer exposições de artistas brasileiro, argentino, japonês. Aqui não acontece nada disso.

Dizer que a Bienal está em crise é ridículo, é o mesmo que não entender o que é a arte contemporânea e não entender o panorama brasileiro. Porque se não é a Bienal, se se tira a Bienal de cena, você não tem a informação valiosíssima que ela traz. Eu tenho problemas com a Bienal, já fiz Bienais de diversos tipos e não quero mais fazer Bienal, não tenho interesse por mostras deste tamanho, porque são complicadas, porque o público não tem como conhecer todos os artistas expostos. É muita coisa, tudo muito exaustivo, você teria que visitar várias vezes, isso não é possível. Ainda assim, muito pior sem ela. Nós não podemos abrir mão da Bienal. Pegue a lista dos artistas que apareceram nas últimas quatro edições. Não diria as quatro, porque a de 98 foi uma "não mostra", mas as mostras de 2010, 2012 e 2014 reúnem um elenco de artistas dos mais expressivos.

Considere-se ainda que a Bienal de São Paulo tem uma irradiação que é mais do que nacional, senão latino-americana, pelo menos sul-americana. Por tudo isso não acho que possamos abrir mão dela. Se tirarmos a Bienal ficaremos aqui a "pão e água", porque os nossos museus não colecionam artistas internacionais de espécie alguma. O único museu que os coleciona é Inhotim. Por tudo isso eu acho a tal crise da Bienal de São Paulo uma boa conversa fiada.

Falta dizer que o circuito mais alternativo, como Capacete, Pivô, Atelier 397, pequenas agremiações, programas de residência, mesmo o da FAAP, ajudam a arejar o panorama trazendo gente de fora, mas isso é muito pouco perto do que tem pelo mundo e seu raio de ação é muito limitado, nada a ver com o alcance da Bienal. Todas essas iniciativas são muito importantes, mas entre isso e os elencos mais

estrelares tem uma distância abissal. E não se pode ficar alheio a gente da estatura de um Gabriel Orozco, Jeff Wall, artistas que se não fosse a Bienal não seriam mostrados aqui.

É fato que hoje essas grandes exposições tendem a alguma uniformização, até porque o número de grandes artistas não é tão grande assim. Há artistas que estão no gosto do mercado, o que é o mesmo que dizer no gosto dos curadores mais ligados ao mercado. Por exemplo, nas três últimas edições da Bienal de São Paulo assim como na Bienal de Veneza, curada pelo Okwui Enwezor, há artistas que tem um conteúdo político, que não estão tanto ao gosto do mercado, mas ao gosto dos curadores, que querem tocar em questões candentes, temas sociais.

Há que se reconhecer que o mercado se insinua em todos os extratos, não adianta pensar em desvinculá-lo, a tese de que existem artistas mais mercantilizados oscila na medida em que o mercado também se interessa por artistas mais conceituais. Hoje ele também se interessa por artistas da performance, aliás existem grandes exposições, como bienais, voltados à performance.

As bienais buscam perfis determinados. Por exemplo, eu fiz a Bienal de Cuenca, no Equador, que se concentrava na América Latina, também porque custa muito caro trazer artistas europeus ou norte-americanos e também porque as exigências que eles fazem são muito altas. A Bienal de Havana, por sua vez, nasceu olhando para a Bienal brasileira. Enfim, o sistema bienal funciona, justifica-se porque é fôlego para a cada dois anos organizar uma mostra. Em alguns lugares o período ainda mais largo, como o Documenta de Kassel, que é quinquenal. Então varia. E porque é quinquenal? Porque a Documenta de Kassel sempre se pautou no convite e comissionamento de obras, portanto, sempre evitou as representações nacionais. E representações nacionais, convém lembrar, é um caso onde parte do custo é repassado pelos países convidados. Hoje isso é raro, embora existam algumas instâncias governamentais como, aqui no Brasil, a APEX, por exemplo, que apoia nas feiras e que pode apoiar a divulgação de artistas e mostras dessa ordem; a Holanda tem a Mondriaan Fundation, a Inglaterra o British Council, o Japão a Japan Foundation. Esses recursos podem causar problemas, veja o caso da edição de 2014 da Bienal de São Paulo, o conflito em razão do dinheiro proveniente de Israel. Hoje em dia as galerias estão entrando no processo, porque para elas pode ser muito interessante. Se ela tem um artista dentro de uma exposição dessas com muita visibilidade, vale a pena bancar ao menos parte da produção da obra. Eventualmente o transporte da obra. Eventualmente o catálogo, a publicação, alguma coisa que permita que na etiqueta da obra que está na parede esteja escrito o apoio da galeria "fulano de tal". O que mais ou menos quer dizer: “Está interessado? Ligue para este número”.

As exposições viraram isso. Existe uma uniformização? Existe, porque tem bienais que são mais trabalhadas do que outras, mas você tem que responder certas demandas internas. Porque você tem que suprir a deficiência de informação do meio brasileiro, que ainda viaja muito pouco, diferente de você morar num país europeu. Então eu posso fazer uma bienal para o meu agrado, agrado dos meus colegas e aí só trazer artistas que me interessam, mas eu faço algumas concessões e na medida do possível trago artistas que sejam bons, mas que caem no gosto do público. A Bienal de São Paulo nesse sentido ela é até privilegiada, porque ela não precisa fazer isso tanto. Enquanto uma Bienal em um local mais ermo,

como a Bienal do Fim do Mundo ou a Bienal do Mercosul, pode trazer um artista que já ninguém quer mostrar, e faz isso porque ele é ótimo. Por exemplo, você vai circulando nessas bienais e dificilmente encontra um artista da grandeza de um Ilya Kabakov ou de uma Louise Bourgeois. Pois em certos lugares, por mais que ele seja um artista conhecido, vale bem a pena apresentá-los. Afinal conhecido de quem? Do público nova-iorquino? Do público europeu?
Para países que não tem recursos e carência de acervo, uma bienal ou trienal é algo muito bom. No Brasil a demanda reprimida é tão grande que existe uma Bienal do Mercosul, uma do Paraná e a de São Paulo.

2. Hoje vemos que grande parte do público que frequenta a Bienal de São Paulo é formado pelas visitas agendadas de grupos escolares, através do Projeto Educativo. Quais seriam as alternativas para uma maior fidelização do público à Bienal? E para o fomento de uma demanda mais espontânea? Ou seja, o que pode ser feito para que o público da Bienal não fique tão restrito aos escolares, o que chamaria o público em geral?

Primeiro eu não acho que o público fique mais restrito aos estudantes. Ele é maior, mas está longe de ser exclusivo, não acho que seja tão majoritário a este ponto. Segundo, eu acho que só você levando as crianças é que você garante que adultos frequentem a Bienal. A Bienal é muito maior do que o prédio. Quando eu estava na Bienal, em 2009, me esforcei junto com o meu amigo Moacir a montar uma curadoria educativa, que não foi um serviço, mas um setor permanente, e que não era voltada para os estudantes, mas principalmente voltada para os professores. Foi feito toda uma documentação para que os professores trabalhassem em classe. Classes essas que, nós sabíamos, não teriam condições de vir até a Bienal. A Bienal deve acontecer não só no prédio do Ibirapuera, mas também através da documentação, através de professores, deve acontecer num site. Por isso construímos um site forte, aparelhado, vigoroso, com uma arquitetura encorpada capaz de garantir essa difusão, debates etc. A nossa preocupação era formar quem forma e assim fazer com que os assuntos concernentes a Bienal chegassem nessas pessoas, para que então chegasse aos alunos e que essas pessoas que eram desassistidas no geral, porque professores de artes são profissionais colocado à margem dentro do sistema de ensino; nosso foco, nosso interesse, nosso carinho era para esse profissional. Em respeito a ele, a proposta era não só formular exercícios para serem levados para a sala de aula, mas também deixar que as nossas proposições fossem tomadas como exemplos e não como prescritivas, de tal modo que cada professor, de posse do contexto que só ele tem conhecimento, formulasse exercícios ensejados pelas noções que nós estávamos oferecendo.
O problema é que você não deve empregar uma estratégia de aliciamento do público, que seja banal e ordinária como aquela que diz que a bienal é imperdível e é um espetáculo. O sujeito vai lá e se depara com a quintessência da produção espiritual humana, com temas que são complicadíssimos, críticos, e ele não vai entender e vai ficar furioso porque tiraram-no do conforto da poltrona da casa dele.

Eu sou condescendente e solidário com o sujeito que é levado à Bienal como se aquilo fosse entretenimento e que, chegando lá, vai possivelmente virar inimigo da arte contemporânea. Eu acho que a arte contemporânea tem um componente de festa, espetaculoso. Eu projeto grandes exposições e sei fazer isso. Eu faço exposições e discuto com o arquiteto, e eu sou arquiteto, obras que são mais carismáticas e obras que são menos carismáticas. E busco uma ocupação onde tenha alternância dessas temperaturas, para que lá no fundo do terceiro andar do prédio da Bienal o cara não se canse, mais ainda se a obra que lá estiver seja desmaiada. Eu tenho de levantar o ânimo do público. Eu não faria, como não fiz, uma Bienal monotônica, pesada, só para ser lida. Quase estou entrando em contradição agora dizendo assim: tudo bem tem um dado espetacular sim e você deve calcular isto, mas de qualquer maneira você não vai encontrar respostas imediatas, e é bom que o público seja advertido disto e não apenas ser convidado para ir porque é legal, porque está na moda.

Já a criança ela deve ir, sim, porque a criança é uma esponja, ao contrário de nós adultos, e ela deve estar aberta a esse tipo de experiência. E essas experiências de algum modo ficam trabalhando na cabecinha dela, mostrando as infinitas possibilidades das coisas no mundo. Eu não sei qual é o efeito radioativo de uma obra de arte. Eu me lembro quando a minha querida professora Marilena Chauí era Secretária da Educação e levou uma garotada da periferia para o Teatro Municipal. Eu nem sei se houve algum concerto, e não me admiraria se não tivesse havido algum concerto, mas eu tenho certeza que só a entrada naquele espaço para aquela criança que mora numa área precária, problemática, já seria informação estética suficiente. Eu me preocupo sobretudo com os jovens.

Eu montei um programa junto com a Stela Barbieri, que era pensando nos formadores, porque esses formadores levam a informação para os alunos. A Bienal não é só para quem frequenta a arte contemporânea, que venha a grande massa de crianças, e não tem problema que vão por causa do lanche, por causa do passeio ou porque é um dia fora da escola, ninguém sabe o que pode ser uma centelha, um disparador ou um gatilho, de uma nova situação. Não sabemos aferir isso. Não temos como mensurar. Mas precisamos abrir essa possibilidade, a quem quer que seja. Quanto ao grande público não, esse tem livre arbítrio, ele não precisa ser levado, ele precisa só saber que acontece, com um mínimo de curiosidade ele chega lá. O problema é que as pessoas não têm a sua curiosidade açulada, e isso já vem do colégio, isso vem da formação básica. Nós pretendemos que o ensino seja as ciências, mas a rigor nós traímos as ciências, porque nós não formamos pessoas capazes de lidar com a dúvida ou com a incerteza. É justamente o que o René Descartes, um dos pais da ciência, dizia: "o motor do conhecimento é a dúvida e não a certeza". Nós ensinamos os nossos alunos a terem certezas, a buscarem certezas e o resultado é isso que se vê: um bando de gente narcisista, que não gosta de entrar em contato com aquilo que não conhece, aquilo que ela não sabe, que descarta qualquer trabalho que seja pesado do ponto de vista intelectual, "porque isso é muito cabeça e a vida já é muito difícil". O que você quer com essas pessoas? Eu não perco meu tempo com elas. Não há nada o que fazer, se o fulano tem 30 anos e não tem mais curiosidade já é um aposentado vocacional. E eu nunca conheci um idiota aos 17 que ficou bacana aos 30.

Os patrocinadores têm interesse nele, os patrocinadores, claro, querem números, e aí você joga alguns nomes, e quando você joga um Picasso também não tem problema, porque é um Picasso. Tudo bem você está usando uma estratégia, as pessoas querem nomes, então está bom. Agora alguns dos nomes de fato tem qualidade, enquanto outros nomes são nomes porque foram inflacionados, porque tem toda uma estratégia de divulgação. É o caso da Frida Kahlo, por exemplo, ela é boa, não tão boa no meu ponto de vista, melhor do que ela me parece a Remédios Varo. Mas há um grande um interesse por Frida porque ela era mulher e oprimida pelo marido, ou seja, ela cabe em diversas rubricas, os temas com os quais nós estamos tentando prestar contas.

3. Como o senhor avalia a relação entre as Bienais e os museus?

Eles se complementam. Os museus são estimulados pela presença da Bienal, valem-se do calendário da Bienal para trazer coisas que eles julgam relevantes. Queria chamar a atenção para a relação da Bienal com o mercado, de curadores que fazem o jogo das galerias, existe muito isso. O trabalho do curador, do historiador de arte vai valorar, vai incidir no valor estético ou na leitura; a leitura que ele faz incide lá na ponta na precificação. Então é inútil você querer se iludir que no seu trabalho não incide na construção de valores, porque incide sim. Então visitar uma exposição hoje em dia é principalmente verificar de onde vem o cara, qual a relação com a galeria, quem que ela costuma expor, fazer esses cruzamentos. Por exemplo, as vezes não é uma questão de mercado, mas pode ser. O MASP na gestão do Teixeira Coelho Netto montou uma conexão muito produtiva com a Alemanha, fez boas exposições. Mas eu pergunto, como uma investigação: como se dá essa conexão? Porque às vezes tem um produtor com quem as instituições têm esse contato, e esse produtor está ganhando, o produtor ganha trazendo. Por exemplo, você vê no Tomie Otake, com quem eu tenho uma relação, uma profusão de produções espanholas, porque? Essa é a pergunta que se deve fazer. Um outro tipo de dado: o MASP agora anunciou uma exposição do Leon Ferrari, artista maravilhoso, e a galerista Luisa Strina, que tem vínculo com o curador do MASP, vai representar este artista e, sobretudo, fazer uma exposição quase em seguida a mostra do museu, pois isso é conflito de interesses. No tempo do Bardi, que tinha também uma galeria, o que era um bom absurdo, ele cuidava para que o artista que ele expusesse não expusesse em galeria num período de dois anos. Aqui não precisa passar nem seis meses, às vezes é até simultâneo. Então é grave o que está acontecendo. Quando a gente pensa no país em todos os problemas de corrupção a gente não tem ideia de como tudo isso é muito mais disseminado do que se imagina. Vai se misturando capilarmente por toda a nossa sociedade de cima a baixo.

4. O senhor acredita que a Bienal conseguiu criar um modelo de gestão? Como o senhor caracterizaria ele?

Eu não tenho competência para falar sobre isso, eu não entendo de gestão. Tem curadores que são homens de negócio. A Bienal aparentemente resolveu um problema. No tempo do Manuel Pires da Costa ela estava falida, ele era um presidente que não tinha nenhuma respeitabilidade, e que por isso mesmo afundou a Bienal. Há agora uma situação muito mais estável, em decorrência da gestão Heitor Martins, que é um homem muito competente, que soube levar dinheiro, que soube organizar e que eu vi trabalhando. Agora tem um problema sério que eu tenho visto no modo da gestão: a distância da diretoria com a curadoria. No que se refere à Bienal de São Paulo essa distância já foi maior, no tempo da Lisette Lagnado e do Manuel Pires da Costa, eles brigaram. As últimas gestões fizeram o seguinte: pegou o produtor, que no caso é o Emilio Kalil, como principal interlocutor deles. E o Kalil está longe de entender bem o que é artes plásticas. A direção não quer ter a discussão com o curador. A discussão com o curador é muito rarefeita. Isso a meu ver facilita a vida do produtor, porque ele tem uma tarefa para cumprir, sabe o montante que vai receber se cumprir a tarefa. O problema é conciliar esse modus operandi com as demandas naturais e uma exposição, que são muito, mas muito variáveis. A conversa do produtor, se ele não é uma pessoa sensível, se não é uma pessoa atenta as demandas, se é somente um cara que está do lado do dinheiro, que está discutindo com o patrocinador e que está honrando o dinheiro do patrocinador, não é nada fácil, aliás pode ser um pesadelo. Mas o cara não está patrocinando qualquer coisa, o cara está patrocinando obra de arte e é bom que saiba disso. E aí os próprios dirigentes tem que ter mais intimidade com o assunto. O Heitor tinha até, mas ainda assim podia ter tido mais contato conosco. Não pode haver tanta distância entre as pessoas que comandam e aquelas que discutem o fundamento, a missão da instituição, que é apresentar obra de arte. Em última análise, o presidente está à serviço deste cara. Ele não é só um mal necessário, ele é um cara fundamental. E eu sinto que fora daqui eles são mais respeitados do que nós. Você vai na Fundação Iberê Camargo, de cujo comitê curatorial eu pertenço, eles não têm curador. Você vai no museu Oscar Niemeyer, eles não têm curador. Então essa moda pegou: museu sem curador. Centro Cultural Banco do Brasil não tem curador, terceiriza. Museu da Valle não tem curador. Então por aí vai. Acho isso muito complicado.