

cinquenta anos de

Brie

Bienais ou

Da impossibilidade de
reter o tempo

ARACY AMARAL

ARACY AMARAL
é historiadora da arte,
professora titular
aposentada da FAU/USP,
tendo sido diretora do
Museu de Arte
Contemporânea da USP. É
autora de, entre outros,
*Tarsila – Sua Obra e Seu
Tempo*.

internacional de são paulo

na



elancólica a exposição comemorativa das Bienais de São Paulo no Parque Ibirapuera, mostra que percorri constrangida pelo nível, em museografia espantosa, verdadeiro parque de diversões, em cuja entrada em letras garrafais repetia-se em cartazes o nome do

jornal patrocinador do evento sobrepondo-se estrondosamente à entidade que se pretendia celebrar – a Bienal de São Paulo por seus 50 anos. Se essa exposição expressa o que significa nossa criatividade atual nas artes visuais, então salto fora. Não pode ser, temos possibilidade de formular a apresentação de nossos valores fora do caos, ou paralelo a ele, com dignidade, sem perda de fervor ou qualidade. Na verdade, esse evento não passou de uma exposição coletiva de arte contemporânea, e nada mais. Até artistas de elevado nível com bons trabalhos, uns poucos, diluíam-se na geléia geral dessa mostra, e nem deveriam ter aceito dela participar. É difícil a um artista rejeitar convite para participar de uma exposição: é a possibilidade de mostrar seu trabalho, que é sua vida, sua trajetória. Porém, freqüentes vezes, por gesto político, por ética, por um mínimo de coerência, deveriam declinar quando o evento é comprometedor. Uma artista que aceitou participar confiou-me ter sido o convite para o evento projetado como uma exposição de “arte, arquitetura e *design*”. E não essa salada inqualificável que vimos de vídeos cansados no tempo e instalações e projetos tridimensionais de gigantismo que não conseguem justificar sua presença.

Essa mostra se intitulou pomposamente “Bienal 50 anos/ Uma Homenagem a Ciccillo Matarazzo”, o mecenas criador do Museu de Arte Moderna de São Paulo e das Bienais, mas, na verdade, nenhuma homenagem lhe era prestada nesse evento, fora a intenção ou o título. Pensei que houvesse uma exposição de documentação histórica, a lembrar um tempo, mas nada. Parece que um livro está sendo previsto. E nem a escultura, ou “estátua” de Ciccillo, no sentido mais acadêmico do termo, que estaria lá, não comparecia no espaço tumultuado,

infernal de ruídos, quando o visitei. Indagando dos vigilantes, informaram-me que depois da inauguração a retiraram. Soube, recentemente, que a recolocaram em local definitivo frente à entrada do Prédio das Bienais.

Referente a Ciccillo havia apenas um “verbete”, na visualmente confusa Cronologia dos 50 anos, em sala que abrigava em montagem improvisada e pobre (a lembrar as despreziosas embora corretas exposições do MAM em seus primeiros tempos da Rua Sete de Abril, há mais de 50 anos!), obras do acervo precioso do Museu de Arte Contemporânea da USP, cria também de Ciccillo, pois resultante da doação da coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo à Universidade – doação equivocada, com certeza, parece-me hoje, depois de ter dirigido esse museu e constatado a indiferença da Universidade por uma ativação cultural na área de artes –, no momento em que Matarazzo desejou se liberar do fardo de carregar duas instituições – o MAM e a Bienal, e optando por esta última. Evidentemente por seu prestígio e repercussão internacional.

Ciccillo afinal mereceria uma homenagem mais reflexiva, sobre seu papel como mecenas, apesar de seu autoritarismo, de sua mão-de-ferro a discordar e entrar em choque com os vários diretores do Museu de Arte Moderna de São Paulo – Dégand, Milliet, Mendes de Almeida, Lourival, Pedrosa – que se sucederam nos quinze anos de existência da entidade (1948-62). Ele dizia claramente e o ouvi dizer textualmente, farto de polêmicas de artistas, manifestos, debates e discussões: “Faço a Bienal de qualquer jeito, com críticos ou sem críticos, com os artistas ou sem os artistas”. Ele detinha o poder, o contato com as esferas que tornavam possível a preparação das Bienais, e exercia esse poder com a *aisance* de um administrador experimentado frente a seus empreendimentos. Mesmo que no fundo não tivesse interesse algum pela arte dita “moderna”. “Venha”, me disse certa vez, “diga-me o que quer dizer isto aqui”, e assinalava incrédulo com sua bengala aquela arte estranha que se expunha.

No entanto, possuía um faro, uma intuição, uma familiaridade com as coisas da cultura. Não foi por acaso presidente do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o primeiro teatro profissional no Brasil a partir de fins dos anos 40, assim como foi fundador da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. É indubitável que a presença sedutora, a seu lado, de uma figura como Yolanda Penteadó foi fundamental. Mesmo apesar de sua evidente frivolidade, ele lhe deve, ou ela foi credora por seu *savoir-faire*, seu interesse pelas coisas da cultura, sua facilidade comunicativa com o meio artístico nos primeiros anos do MAM e na implantação das Bienais internacionais. Yolanda, que por vezes viajava com Maria Martins, contatava artistas e comissários estrangeiros na Europa, era embaixadora cultural do Brasil, com carta de apresentação de Getúlio Vargas para esse fim, na articulação com vários países, para a II Bienal, tal como hoje atuam os curadores. Ciccillo teve também papel importante na possibilidade da aquisição do Sítio Santo Antonio de São Roque, monumento de nosso patrimônio, pelo Iphan em seus primeiros anos. Assim como foi o dinâmico presidente da comissão do celebradíssimo IV Centenário da cidade de São Paulo em 1954. Como não homenageá-lo, e ao casal Penteadó-Matarazzo Sobrinho devidamente?

Depois de implantado com êxito o Museu de Arte Moderna (que estrategicamente se vinculou ao MAM do Rio de Janeiro, conforme a orientação do primeiro diretor Léon Dégand, para a possibilidade de fazer circular exposições vindas de fora do país), pouco importa hoje se a idéia da criação das Bienais foi-lhe assoprada por Danilo Di Prete, conforme recentemente se levantou, ou se resultou de uma “competição” entre o MAM-SP e o Masp de Chateaubriand dirigido por Bardi que também teria idéias similares. O importante é que Ciccillo teve a coragem de topar a empreitada, nesse pós-guerra economicamente interessante para o Brasil, que exportava muito café e outras matérias-primas, implantava indústrias, atraía europeus qualificados desesperançados com a guerra em

seu continente, e em que vivíamos um período otimista de desenvolvimentismo.

Mas não se creia que as Bienais surgiram bem-vindas por todos, desvestidas de polêmicas. Ao contrário. Aliás, São Paulo já possuía o perfil para um evento internacional desse porte. O contingente imigratório em nosso estado, inédito no Brasil por sua multiplicidade étnico-cultural, já o previa. O nacionalismo internacionalista do modernismo dos anos 20 igualmente já o anunciara, assim como os contatos de Flávio de Carvalho no III Salão de Maio de 1939 com a presença de artistas internacionais, abstratos, das mais variadas origens, significando um prenúncio seguro. E, novamente, o crescimento urbano da capital, sua efervescência enquanto iniciativa, só

**Francisco
Matarazzo
Sobrinho e
Yolanda
Penteadó**



podia apontar nessa direção. E não esqueçamos, também, a “guerra fria”. Em depoimento tomado a dona Yolanda Penteado em 1982 – ao começar a dirigir o MAC da USP –, perguntei-lhe das razões que teriam impulsionado Ciccillo a fundar o MAM-SP e indaguei se ocorrera alguma pressão política por parte de Nelson Rockefeller nesse sentido. Ela respondeu-me com simplicidade que 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 idéias políticas que somente os faziam conglomerar-se em debates prejudiciais... Não me recordo literalmente de suas palavras, mas o teor de sua resposta foi claramente esse.

Logo, havia razões políticas também para o apoio de Rockefeller ao simbolicamente doar, pelo MoMA, pouco mais de uma dezena de obras ao MAM-SP nascente. Doações que nem se comparariam à qualidade das obras que posteriormente o casal Yolanda Penteado-Ciccillo Matarazzo doaria ao Museu cuja coleção depois cairia no regaço da USP, que ao largo de quarenta anos nunca soube avaliar de fato o valor do acervo precioso que lhe chegara às mãos. E que nunca teve a visão para a criação de um Instituto de História da Arte através dos diversos reitores à frente da USP, para a formação de historiadores de arte para o país, conforme já havia se pronunciado sobre sua necessidade para a Universidade de São Paulo o crítico Mario Pedrosa em 1963. Assim como posteriormente configurou-se como uma batalha – perdida – para historiadores como Walter Zanini e Ulpiano Bezerra de Menezes.

A INSURGÊNCIA CONTRA A IMPLANTAÇÃO DAS BIENAS

As Bienais do Museu de Arte Moderna de São Paulo trouxeram uma mudança fundamental em nosso meio artístico. O arejamento das idéias e das informações pas-

sou a ocorrer bienalmente. Começávamos a ver, em casa, o que se passava na cena de arte do mundo. E assistíamos a um fenômeno curioso: o que uma Bienal mostrava, internacionalmente, víamos aparecer nas tendências de muitos dos artistas brasileiros – e latino-americanos que regularmente vinham visitá-la, como os argentinos e uruguaios – na Bienal seguinte. Atropelou, desfigurou a trajetória de nossa arte? Ou dinamizou nosso meio? A resposta dependia da postura de cada artista, de sua posição política ou apolítica em plena época da guerra fria. Não se tratava apenas de uma luta entre pró-abstracionismo e pró-figurativismo. Já no ano mesmo da implantação da primeira Bienal, em dezembro de 1951, a mídia impressa – *Folha da Noite*, *Correio Paulistano*, *O Cruzeiro* – não deixou de registrar debates a propósito do surgimento da Bienal. Assim, ao mesmo tempo que artistas jovens de esquerda, reacionários às novas tendências, alegavam que a primeira Bienal era vista como “infame propaganda da arte abstrata desligada de nossa vida e das nossas tradições” (Manifesto Consequência), o crítico carioca Marc Berkowitz já se interrogava: “que influência teve ou terá a Bienal sobre a cultura e o ambiente artístico do País?”.

Mario Pedrosa, nosso grande crítico dos anos 50 e 60, porém, não tem dúvidas em afirmar, em relação à exposição do Trianon, em São Paulo, em 1951, que esse evento “marca uma data na evolução das artes no Brasil. Trata-se de um acontecimento de âmbito internacional e com repercussões culturais incalculáveis. Não somente para o Brasil como para nosso continente e mesmo para a velha Europa”. E acrescenta: “Para nós, brasileiros, sua importância é decisiva”. Pois, segundo ele, a Bienal trouxe uma verdadeira “revisão de valores”, pois estávamos, em 1951, atrasados trinta anos no que respeita às tendências artísticas (“A primeira Bienal-I”, in *Jornal do Brasil*, 27/ out./1951, apud Pedrosa, *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*).

Essa afirmação vem colocar a importância da Bienal lado a lado do marco que significou a Semana de Arte Moderna e o

Modernismo entre nós nos anos 20, como alteradora de tendências em nosso meio artístico. Por outro lado, os artistas favoráveis ao abstracionismo, o grupo de Walde-
mar Cordeiro, com o Manifesto Ruptura (1952), que renunciava o movimento de arte concreta depois da forte delegação suíça à I Bienal, expressava seu entusiasmo pela chegada de novos parâmetros de expressão distantes do figurativismo fatigado. Portanto, as Bienais não surgiram com a unanimidade de todo o meio artístico. Lembrome de já ter registrado o dito por Paulo Mendes de Almeida, de que o mal que as Bienais causaram à arte no Brasil só é comparável ao bem que elas trouxeram.

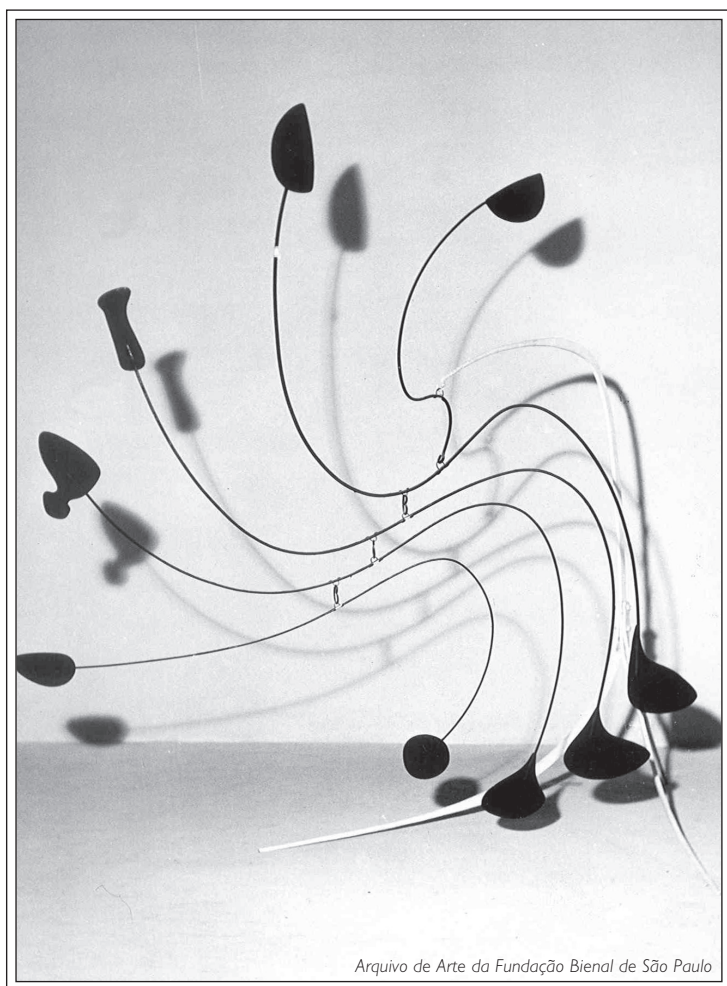
Talvez sejam hoje inúteis esses comentários. As Bienais vieram e tiveram seu papel. Abriram janelas, trouxeram dados novos, se bem que não existiu nunca – a não ser na última década – a recíproca de que nossos artistas viam a arte feita no exterior e a arte brasileira passava a ser vista pelos críticos 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 ocorre 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 pelos artistas em geral. Na verdade, como considerava Ulpiano Bezerra de Menezes em recente simpósio do CBHA no Rio de Janeiro, não existe uma estética universal. É uma falácia que sempre nos enfiaram garganta abaixo. Se você não possui o repertório não tem como decodificar o que vê de outros países. Além do mais, não possuindo o mesmo repertório, você não é sen-

sível, não se pode ser, a outras culturas. Pode-se apreciar uma qualidade criativa, ou artesanal, e encontrá-la diferenciada. Mas excepcionalmente ocorre a empatia, a ponto de se sentir motivado por ela. Às vezes, pode-se até sofrer a influência de outra linguagem, ou forma expressiva, como os cubistas o foram pela máscara africana e os impressionistas pela gravura japonesa. Porém são intercâmbios naturais na história das culturas e não significam que ocorra regularmente uma comunhão ou um desejo de articulação de um meio artístico com o outro. Apenas uma emulação, ou a apreciação de um profissional surpreso por outro em quem percebe uma instigação ou a mesma qualidade. Mas inexiste o diálogo.

Em debate sobre a II Bienal de São Paulo e seu regulamento, os artistas se revoltavam até em relação à concessão de prêmios: segundo eles, esses prêmios “tiveram por objetivo desviar os artistas da realidade na qual vive mergulhado o artista”. Assim, finalizavam que “o regulamento da II Bienal do MAM de São Paulo não oferece garantias aos artistas, como elementos de uma categoria profissional, e nem à cultura, como expressão do progresso artístico nacional”.

O que viria acalmar a muitos e entusiasmar a outros tantos seria a realização da própria II Bienal, grandiosa, verdadeiro museu moderno vivo, com obras desde o cubismo até Henry Moore, De Kooning, Calder, Kokoschka, Mondrian, trazendo a um país novo e inculto, porém atrevido, como o Brasil, a famosa “Guernica”, grito de guerra de Picasso, e, assim, levantando polêmicas, não mais sobre a legitimidade da realização das Bienais, porém já sobre a arte mesma. Ou seja: a Bienal, enquanto iniciativa, evento, tinha vencido a parada.

Nos anos 70, contudo, Matarazzo começou a se apoiar não mais em críticos ou personalidades respeitáveis, como Wanda Svevo, que faleceu tragicamente em acidente aéreo no Peru ao viajar para contato para a Bienal, porém em pessoas de sua amizade, como Rodrigues Alves, totalmente despreparado para conceber uma Bienal. Assim é que nos anos 70 chegou-se



**Calder,
II Bienal de São
Paulo, 1953**

a organizar uma Bienal cujo “tema”, digamos assim, foi trazer em salas especiais artistas que tinham sido os grandes prêmios das Bienais até aquela data. Ou seja, uma Bienal celebrativa, de retrospecto, e não assinalando as novas tendências emergentes na arte contemporânea.

Nas décadas de 50 e 60 as Bienais de São Paulo tinham sido realmente a vitrine, para os artistas do Brasil e da América Latina que para cá vinham, do que se passava em arte no mundo. No entanto, os anos de ferro da ditadura, anos 70, por essas razões mesmas apontadas, foram, a meu entender, os “anos baixos” das Bienais de São Paulo; o evento decaiu em qualidade, e se tornou morno. Surgiu nesse período, por outro lado, como fruto de inquietações de vários lados, em 1978, a Bienal de Arte Latino-Americana, sob a curadoria de Juan Acha, crítico e teórico peruano radicado no

México, que por sua vez despertaria muita polêmica. Quando convidada a ser curadora da Bienal seguinte, em 1980, por Luís Villares, enfrentei um dilema frente às dificuldades financeiras da entidade: a Bienal Latino-Americana tinha sido para valer ou fora apenas um evento esporádico? Debatia-me também, frente a meu interesse pela expressão artística do continente e suas características, pensando em como projetar a produção de qualidade da América Latina, e transformar – por que não? – o evento Bienal de São Paulo em um evento latino-americano, com artistas convidados internacionais e observadores críticos de todos os continentes que se reuniram em São Paulo, em vez da indiferença frente às salas do Ceilão, da Indonésia, do Egito, da Iugoslávia, da África do Sul, do Canadá, como um *must* que nunca poderíamos digerir exatamente pela dificuldade ou impossibilidade de ter um repertório comum (embora para Matarazzo Sobrinho o importante tenha sido sempre ostentar o maior número de bandeiras na fachada do prédio da Bienal, e ver publicado em manchetes “12 quilômetros de arte”, por exemplo, pelos jornais).

Como resultante dessa encruzilhada, minha idéia foi a convocação de uma reunião de críticos e historiadores de todos os países da América Latina para que, num debate de três dias, se discutisse e votasse a vocação, o destino das Bienais de São Paulo: tornar-se uma Bienal Latino-Americana como referido acima ou decididamente permanecer uma Bienal Internacional como até então fora (esquecendo-nos de uma seqüência para a Bienal da América Latina). Foi esforço penoso e difícil. No debate sugerido, uma das alternativas que eu sugerira figurava igualmente – embora precisasse posteriormente ser apoiada pelo grande Conselho da Bienal em votação – uma modificação da periodicidade das Bienais: por que não passar a ser trienal ou quadrienal, posto que para a maioria dos países era tão difícil financeiramente arcar com suas participações?

O resultado não foi favorável a minhas idéias pois críticos e animadores culturais

fundamentais como Glusberg, da Argentina, ou Gloria Zea, da Colômbia, uniram-se numa frente em prol de uma Bienal Internacional. O comentário, um ano depois, de Juan Acha, foi que eu quisera ser muito democrática ao convidar personalidades de todas as facções, mas fora politicamente inábil. O desgaste não me permitiu ter vontade de continuar à frente da Bienal como curadora da Bienal de 1981 e demiti-me do cargo – ou seja, perdi a oportunidade de organizar uma Bienal, porque tudo tem seu tempo na vida, e me recusei a realizar essa empreitada. Me arrependi durante um tempo, hoje não o lamento (minha paixão estaria concentrada no que pude realizar no MAC-USP durante o quadriênio 1982-86).

Luís Villares convidou então para esse evento Walter Zanini, que organizou uma Bienal com múltiplas curadorias, um colegiado internacional que repartiu entre si as diversas áreas de ação, postura que seria seguida, a da curadoria compartilhada, nas edições seguintes da Bienal nos anos 90, em franca recuperação enquanto evento vivo.

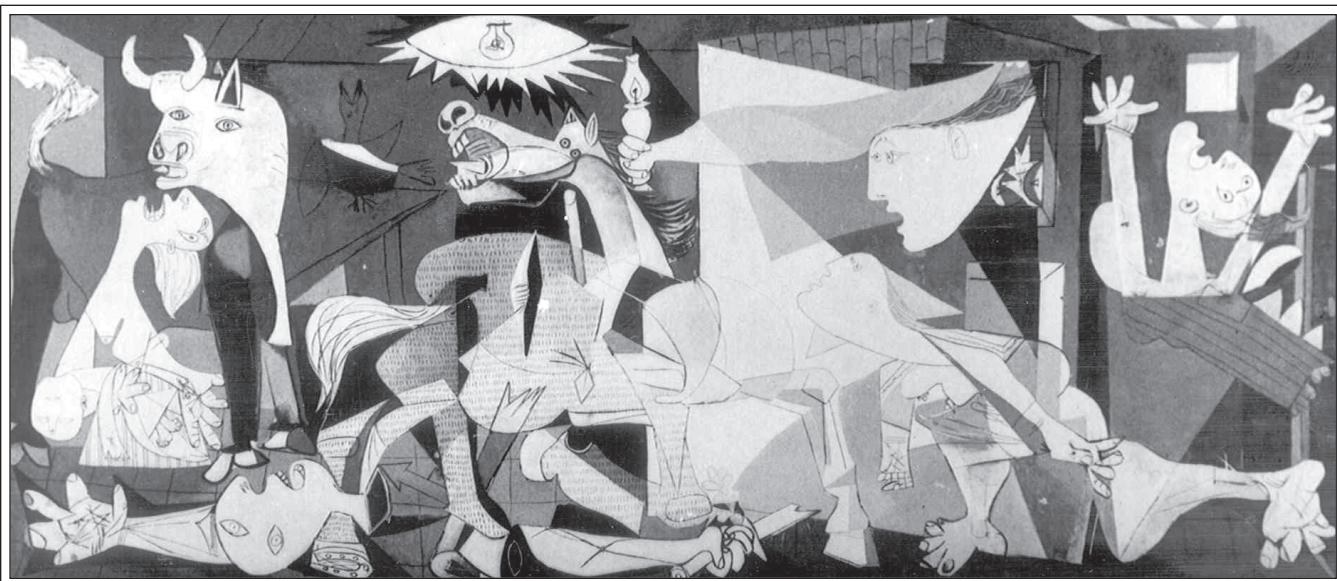
Mas a Bienal já mudara também quando, em fins dos anos 60, eliminara os prêmios de aquisição, que permaneciam no Brasil e beneficiavam o MAM de São Paulo e depois o MAC-USP, seu herdeiro, com obras a

que jamais teríamos acesso por nossos próprios meios. Por que se aboliram os prêmios? Sob a alegação de que os júris de premiação das Bienais, e a própria entidade, ficavam muito à mercê do mercado de arte que exercia pressão para beneficiar seus artistas. Na verdade, a partir de então, privaram-se nossas coleções de arte brasileiras de possuir artistas (como os do movimento *pop* norte-americano, e depois os contemporâneos), posto que nossos meios econômicos nunca poderiam arcar com esses custos. No entanto, como vimos nas últimas Bienais de São Paulo, nos anos 90, um *marchand* como Marcantonio Villaça também foi mencionado como influenciando na presença de seus artistas – e na verdade, os melhores do país – e, portanto, exercendo igualmente um certo tipo de pressão não muito diferenciada daquela rejeitada nos anos 60 quando se tratava de aquisição de obras.

QUAL O SENTIDO DE UMA BIENAL HOJE?

Hoje a Bienal é indiscutivelmente um evento internacional aguardado, tanto como a Bienal de Veneza ou a Documenta de

Pablo Picasso,
“Guernica”,
(detalhe),
II Bienal de São
Paulo, 1953



Arquivo de Arte da Fundação Bienal de São Paulo

Kassel. Porém proliferaram as Bienais. Não é somente Veneza e São Paulo. Mesmo depois de encerrada a Bienal dos Jovens em Paris vigente nos anos 60, surgiram bienais de Havana à África do Sul, de Istambul a Sidney, e hoje várias cidades tanto do Hemisfério Sul como do Norte querem sediar uma Bienal, internacional ou regional (como a de Cuenca, no Equador, de Lima, no Peru, ou Porto Alegre, do Mercosul, de Lyon na França, como Pontevedra ou Valência, na Espanha, e como a Trienal de Yokohama, hoje).

A partir de inícios dos anos 80 a Bienal adquire um novo caráter internacionalista, por ser palco – ou vitrine, novamente – das tendências globalizantes a que assistimos, com as transvanguardas, com o retorno da pintura por toda a parte, como um movimento único, de vocabulário similar; porém suplantada depois da segunda metade dessa década de 80 pelas instalações, fotografia, videoarte e seus congêneres, e, entre nós, pelo quase desaparecimento da pintura. Os artistas jovens brasileiros dos anos 80 e 90 passaram a ser observados com maior cuidado por sua criatividade, improvisação, senso de humor, recorrência inusitada a novos materiais e sua manipulação, competindo com artistas do Primeiro Mundo, mantidas sempre as limitações de projeção que se impõem aos artistas de países emergentes como o Brasil.

Percebe-se aos poucos, contudo, que pouca coisa há de novo no meio das artes. É só olhar o catálogo de “Information”, exposição ocorrida no MOMA, em Nova York, no verão de 1970 – e da qual participaram brasileiros como Oiticica, Cildo Meirelles, Barrio, Guilherme Magalhães Vaz. A partir desse catálogo, hoje lembrança viva, percebemos que, do ponto de vista formal, a arte teve pouco a avançar, se pensarmos em termos de conquistas formais. Como se tudo já tivesse sido realizado. Cabe aguardar apenas que uns poucos iluminados tragam contribuições inéditas, o que vemos com rara frequência. Ocorrem, isso sim, apropriações, remanejamentos, muita coisa reformulada, anteriormente criada, mesmo com desconhecimento desse

fato por seus autores/artistas.

No entanto, por ser um evento esperado, foi lamentável o adiamento da Bienal de São Paulo, pela primeira vez em sua história, exatamente quando completaria 50 anos de existência de edições ininterruptas. Desrespeitoso, politicamente incorreto, independente de ser a Bienal hoje mais ou menos relevante para o meio artístico.

O nomadismo artístico pressupõe simultaneidade de aparições, o artista e o curador internacional em trânsito constante por aeroportos, este último produzindo textos rápidos, que digita em apartamentos de hotel, enviando-os por *e-mail*, repetindo a escolha de artistas que reaparecem nas sucessivas Bienais do mundo, concebendo “idéias” expositivas mais que projetando obras de arte de autoria singular. Afinal, talentos não surgem a todo momento, e os “clássicos” da contemporaneidade são aqueles mesmos que todos nós conhecemos e estão há anos nas Bienais, passando-nos a impressão de que a renovação é parca, difícil.

O Brasil é um país rico de artistas. Na América Latina é sem dúvida o país onde ocorre mais renovação. Ainda assim, todos sabemos dos nomes que continuam sendo convidados – quase os mesmos de sempre – para os eventos mais badalados do mundo, por uma razão muito simples: são conhecidos. Há sempre implícito, nos curadores, o que pode ser natural, uma certa insegurança, ou o temor pelo desconhecido. Assim, é melhor apostar naqueles que já foram ratificados internacionalmente.

Na verdade, longe de possuir um caráter inovador como pólo informativo, como há 40 ou 50 anos, todas as Bienais e Documentas hoje existentes se tornaram, pela característica global da época, verdadeiros salões. Ou exposições coletivas internacionais. Se a informação rola com quase simultaneidade em todos os campos da vida de nosso tempo, sua presença pressionante compromete também a reflexão sobre arte, que deixa de existir, pela própria necessidade da informação mais recente.

Os curadores se associam, repartem suas atividades e viagens culturais, fazem con-

tatos e estabelecem articulações para eventuais ações futuras, ou presença, em encontros de teóricos. Os artistas, por outro lado, no mundo de hoje, permanecem à parte, desvinculados dos eventos, a não ser como matéria-prima bruta, focalizados ou contatados através de suas obras existentes em museus, coleções particulares ou mesmo em seus próprios ateliês, mas apenas como fornecedores da matéria-prima. Desfaz-se, dessa forma, a ligação crítico-artista, como existira em outras décadas para a reflexão ou troca de idéias. Já as entidades, mesmo se acéfalas culturalmente falando, mas desde que possuam ligações com patrocinadores de eventos, são as que exercem a parcela mais dinâmica do processo de montagem de um evento do mundo das artes visuais. A esses produtores de eventos, em geral financistas, cabe o levantamento de fundos e, embora não sejam intelectuais, a escolha de curadores para seus desígnios, para a concepção e seleção de obras para seus eventos.

A Bienal hoje é apenas um evento a mais, e não “o evento”, como ocorreu há 50 anos. Porque devemos reconhecer que o Brasil hoje está de certa forma inserido em certo circuito de exposições internacionais, o que não deixa de ser um avanço, nem que todas essas mostras sejam excepcionais. Mas podemos hoje ver “em casa”, pelo menos em duas capitais do Brasil, como São Paulo e Rio de Janeiro, eventos impensáveis há 50 anos, fora do âmbito exclusivo da Bienal. Prova inegável dessa afirmação é a sofisticada exposição “Parade”, agora no Parque Ibirapuera, antológica mostra sobre a criatividade no século XX nas artes visuais, a partir do acervo do Centro

Georges Pompidou (claro que sob a ótica francesa, a desejar provar inequivocamente que os franceses estavam lado a lado, ou simultaneamente com os Estados Unidos, nas experimentações do *pop*, *neo dada* ou *nouveau réalisme*, em inícios dos anos 60). No entanto, exposição impecável, sobretudo do ponto de vista museográfico, mostrando a alta tecnologia a serviço da cultura, sem alardes.

O que seria necessário é que esses eventos fossem visíveis em outras capitais do país, que houvesse um circuito interno para sua circulação – o que evidentemente pressupõe patrocínios em cada local – pois temos várias capitais com equipamento condizente com o acolhimento que se impõe para exposições de nível internacional. Por outro lado, é raríssimo vermos hoje artistas participando de uma mesa-redonda, em debate sobre sua obra ou movimento, dialogando com críticos. Ocorreu um divórcio, implantou-se um paralelismo de funções que somente pulverizou a riqueza da discussão sobre a criação artística contemporânea. Talvez seja um sinal de nosso tempo. Talvez seja uma circunstância da qual não possamos escapar.

Hoje exibem-se grandes produções, e não mais realizações reflexivas ou revolucionárias. O escândalo é cada dia mais raro. Porque, além do mais, independentemente da teatralização das exposições, do recurso à cenografia impositiva a fim de atrair público e, assim, justificar os investimentos, chocante mesmo hoje é só o espanto terrificante do mundo diante da televisão – ou ao vivo – com a queda das duas torres do World Trade Center em Nova York a 11 de setembro último.