

O PROCESSO DE SELEÇÃO NOS PRIMEIROS ANOS DAS BIENASIS DE SÃO PAULO: PROTOCOLOS E EMBATES

Verena Carla Pereira¹

O objetivo deste artigo é apresentar algumas considerações sobre o processo de seleção das primeiras edições da Bienal de São Paulo, mais especificamente, o período no qual a mostra esteve ligada ao Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM). Criada em 1951, pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, a Bienal de São Paulo permaneceu sob os auspícios do MAM até 1962. Nesta primeira década, foram realizadas seis edições da mostra internacional, que desde seu primeiro ano já vivenciou uma das questões que irá perdurar por todas as outras edições: as discussões em torno dos processos de seleção e premiação. Aqui, iremos nos ater ao processo de seleção, buscando apontar os diversos embates surgidos e a evolução dos protocolos de escolha. Na década de 70, as polêmicas em torno do processo de seleção da Bienal irão culminar no projeto de criação das chamadas Bienais Nacionais, mostras cuja função era organizar a escolha da representação brasileira que figuraria na exposição internacional.

A partir da década de 20, se desenvolve no Brasil uma nova conjuntura social, econômica e política, que no campo cultural emerge no projeto de criação de diversos museus. Enquanto a tendência mundial das vanguardas era a da negação do espaço museológico, no Brasil os projetos museológicos seguiam na contramão, carregados de promessas educacionais e civilizatórias que agradavam a todos. Assim, podemos pontuar no contexto de criação dos museus de arte no país, mais especificamente no MAM, cinco conjunturas. O projeto do MAM estava imbuído de uma intenção pedagógica de proporcionar aos artistas brasileiros condições de acesso às novas tendências artísticas mundiais. À formação destas novas instituições está agregado o amadurecimento do tecido cultural do país, que se desenvolvia desde a Semana de 22. Sintomáticos da nova circunstância econômica do país, com foco na produção industrial, surgem os grandes empreendedores que adotam a causa cultural e articulam seus interesses no reconhecimento social e na busca por

¹ Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes/ UNICAMP. Financiamento: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

uma soberania política e econômica. Outro fator de influência na constituição dos projetos museológicos é a crescente profissionalização da atividade artística, projeto liderado pelo Sindicato dos Artistas Plásticos. Por último, podemos inserir a criação do MAM dentro do contexto das políticas de dominação cultural e civilizatória dos países hegemônicos.

A recriação do momento de fundação do MAM não é unânime. Alguns argumentam que a empreitada foi realizada por Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo) em conjunto com os críticos Sérgio Milliet e Lourival Gomes Machado. Acreditamos que a versão na qual Ciccillo teria saído à frente do projeto, utilizando seus contatos com o setor industrial e seus fundos monetários, seja a mais cabível. Oficialmente, o MAM foi inaugurado em 8 de março de 1949, com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*.

Fundado o MAM, não demorou para que surgisse a ideia de uma exposição internacional periódica. Em 1948, Ciccillo, à frente do projeto, é convidado para integrar o júri da Bienal de Veneza. O contato com a mostra italiana dá inspiração ao mecenas, que pretendia montar em São Paulo empreendimento seguindo o mesmo modelo – padrão inspirado nas exposições universais europeias do século XIX. O MAM, que também passava a se responsabilizar pelo envio da delegação brasileira à Bienal de Veneza, contava com pouco mais de um ano de existência quando Ciccillo começou a desenvolver a ideia de uma Bienal.

A primeira Bienal ocorreu, durante 60 dias (entre os meses de outubro e dezembro), no ano de 1951, no antigo Parque Trianon, ocupando 5.000 m², reunindo 20 países e 1.800 obras e recebendo cerca de 100 mil visitantes. O pavilhão de exposições foi projetado pelos arquitetos Luís Saia e Eduardo Kneese de Mello. 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.²

A 1ª Bienal estava aberta à participação de artistas nacionais ou estrangeiros 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

2 Significação da Bienal. Diário de São Paulo. 22/04/1951

seja, delegações formadas por entidades oficiais ou credenciadas de cada um dos países. As delegações estrangeiras poderiam ainda enviar um comissário para monitorar os trabalhos. 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 tendências que, depois do impressionismo, vêm se apresentando no campo das artes plásticas, sejam figurativistas, sejam abstracionistas”³.

Neste primeiro certame, o Júri de Seleção ainda não estava totalmente aberto às novidades da arte moderna, e acabaram por recusar, em uma primeira instância, as obras de Abraham Palatnik, por não se encaixarem em nenhuma das categorias regulamentares: pintura, escultura e gravura. 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.

A marca da 2ª edição da Bienal foi a presença da obra *Guernica*, de Picasso, que pertencia ao acervo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Maria Bonomi, no artigo “Bienal Sempre”, descreve a chegada da obra ao Brasil e delata a despreparo organizacional que a mostra 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.⁴

Além da presença de *Guernica*, a 2ª Bienal pela mudança no processo de seleção. A organização, ao contrário do que houve na primeira edição, não mais iria 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”⁵. A adoção deste novo critério gerou a ausência de importantes artistas, como Portinari, que se negou a submeter-se às decisões do júri. Os conflitos e debates também existiam

3 Carta Secretaria da 1ª Bienal de São Paulo ao artista argentino J. Luis San Vicente. 24/08/1951. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal.

4 BONOMI, M. *Bienal Sempre*. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002. P. 33

5 PEDROSA, M. *Sobre a II Bienal Paulista*. Tribuna da Imprensa, São Paulo. 15/02/1953.

dentro do próprio júri, formado por indivíduos de formações e predileções diversas quanto à arte. Na 1ª Bienal, o júri era mais heterogêneo, formado por críticos, comissários e até mesmo cônsules, que, de forma geral, nada entendiam de arte, mas mesmo assim se sentiam no direito de opinar. 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 3ª edição da mostra teve que enfrentar o desafio de manter o grande sucesso alcançado pela segunda edição. “A direção da 3ª Bienal de São Paulo, depois do impacto da edição anterior, que preparou o espírito do público para as novas correntes artísticas, fez o possível para manter o nível, mas não conseguiu”⁶. Foi mantido o sistema de seleção, ou seja, não haviam mais artistas convidados e todos deveriam passar pelo crivo do júri, que analisava uma imensidão de obras. A Bienal havia gerado uma febre de impulsos artísticos em todo o país e a quantidade de material sem nenhuma condição de figurar em uma mostra de sua magnitude era também imensa.

A 4ª edição da Bienal 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.⁷

Na 4ª Bienal o destaque ficou com a arte concreta, fato que não agradou aos influentes norte-americanos do MoMA, que viam nessa aproximação um processo de libertação das influências europeias e norte-americanas. A Bienal mantinha a expectativa de alcançar o espírito de independência e originalidade pregado pelo modernismo da década de 20. Entretanto, ainda parecia ter medo de afirmar e sustentar suas escolhas.

A 5ª Bienal ocorre em um período de grande efervescência artística, em 1959, e surge apenas como mais uma semente entre os grandes acontecimentos. Nos diversos movimentos que se iam fomentando, seja na música, com a Bossa Nova; na literatura, com publicação do livro *Formação*

6 AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 56

7 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

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: 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 apenas: Bienal de São Paulo – um breve indício da futura cisão entre a Bienal e o MAM.

A 5ª Bienal contou com a participação de mais de 50 países. Sua Diretoria Artística, por mais orgulhosa que se sentia 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 enterrar a convivência intelectual e artística o mundo moderno”⁸. Na 5ª edição, o júri conseguiu 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.

A 6ª Bienal contou com a participação de 53 países, e já ganhava ares de megaexposição. Sob os auspícios de Mário Pedrosa como Diretor Artístico, pela primeira vez a mostra contou com a participação 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”⁹. Em comemoração aos dez anos da mostra, ficaram isentos do processo de seleção os trabalhos enviados por artistas que obtiveram prêmios nas Bienais anteriores.

Ao longo desta primeira década, os Júris de Seleção da Bienal buscaram criar uma certa sistematização para justificativa de suas escolhas. Entretanto, ao fim de seis edições, o resultado final da mostra ainda não conseguia apresentar ao público uma distinção clara de seus critérios. As pessoas que frequentavam a Bienal dificilmente conseguiam compreender o significado estético

8 MACHADO, L. G. Introdução. Catálogo da V Bienal. P. 22

9 AMARANTE, L. As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987. São Paulo: Ed. Projeto, 1989. P. 108

daquele conjunto de obras que se expunha, ficando apenas uma impressão remanescente de caos; o projeto de educação do olhar, proposto entre os objetivos da Bienal, até aquele momento tinha alcançado pouco sucesso.

O processo de seleção permanece controverso e alvo de críticas de diversos intelectuais e artistas. Em 1963, o crítico Mário Pedrosa pontua as problemáticas do processo de seleção da Bienal:

A primeira das falhas de todo júri de arte é a precariedade dos critérios de julgamento. Essa precariedade provém de duas heterogeneidades irreduzíveis: a das personalidades julgadoras em presença e a das obras a julgar. Esses julgadores não são só individualidades em diferentes graus de cultura, experiência e saturação, são também pegados ao acaso e reunidos. Dessa maneira, quanto maior o corpo, 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. (...) O critério ideal de um júri não é o de tomar decisões que não descontentem ninguém, mas de não desnoitear. O ideal seria que cada decisão pudesse ser instrutiva para o espectador.¹⁰

Entre as críticas ao processo de seleção da Bienal, além das de caráter propriamente estético, estava a questão do gigantismo da mostra, que passou a ser comparada com um imenso “circo de arte”, no qual o único critério a ser seguido era o quantitativo. O número de bandeiras hasteadas em sua entrada passou a ser o rótulo de uma mostra bem sucedida: a preocupação residia na quantidade de países e de obras a serem expostos e não mais na qualidade desses trabalhos. O autoritarismo de Ciccillo Matarazzo era visto como um dos principais motivadores deste processo de seleção controverso – supostamente, o mecenas seria o maior defensor de que a mostra se transformasse em uma megaexposição. No início da década de 60, com a dissolução do MAM e a criação da Fundação Bienal, estes efeitos se agravaram, pois a estrutura administrativa criada reduzia ainda mais a influência dos artistas e a recepção dos conselhos dos críticos de arte, que até então haviam exercido as funções de Diretores Artísticos do MAM.

Vale pontuar que o gigantismo da mostra também criava um desafio particular ao processo de seleção: o corpo de jurados tinha que avaliar cerca de quatrocentas obras por dia. Assim, torna-se difícil crer que havia uma sistematização justa e eficaz para avaliação e julgamento. O resultado, como era de se esperar, acabava traduzido em um enorme e incongruente amontoado de obras, que

10 PEDROSA, M. Observações críticas sobre os prêmios da Bienal. O Estado de São Paulo. 30/11/1963. In: Catálogo da mostra 30x Bienal. P. 101

impedia o público de reconhecer ali o que significava exatamente a evolução da arte moderna.

A multiplicidade de países representados na Bienal não refletia exatamente uma grande variedade de obras. Vilém Flusser, em seu artigo “*Da Bienal*”¹¹, pontua que os artistas, embora vanguardistas, não conseguiam acompanhar a demanda de progresso e novidades colocada pelo público. A Bienal se comprometia, em seu regulamento, a oferecer uma seleção de obras de artistas nacionais e estrangeiros que forneceria uma visão de conjunto das mais significativas tendências da arte moderna. Entretanto, o resultado de seu processo de seleção não conseguia oferecer um conjunto coerente: “nossa Bienal só não expôs queijo e banha de porco, do resto já expôs tudo. Na verdade, o pessoal que organiza a Bienal sequer suspeita por onde anda a arte moderna”¹².

No início da década de 60, o presidente Jânio Quadros, pouco antes de renunciar, autorizou 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. O projeto colocaria fim à primeira fase da Bienal, baseada no mecenato. Transformada em entidade autônoma, a mostra ficaria amparada pelos recursos do Estado, pois com as dimensões que havia atingido neste momento, não haveria iniciativa privada, por mais generosa que fosse, capaz de custeá-la. Tem então início o processo que culminaria na separação do MAM e da Bienal e na criação da Fundação Bienal, em 8 de maio de 1962.

Com o advento da Fundação Bienal, tornava-se imperativo encontrar um outro processo de seleção, principalmente da representação brasileira. Finalmente, no final dos anos 60, 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 parecia querer dar um novo ânimo à exposição, que estava afundando em crises cada vez maiores. A proposta de criação das Pré-Bienais visava um conhecimento mais aprofundado das tendências e das atividades artísticas nacionais. O conjunto de quatro mostras paralelas que se convencionou chamar de Bienais Nacionais ocorre entre os anos de 1970 e 1976. Enquanto as mostras internacionais permaneceram ocorrendo nos anos ímpares, as mostras nacionais ocorriam nos anos pares. A ideia de que a criação das Bienais Nacionais estava atrelada a um movimento de reerguida relacionado ao boicote enfrentado pela sua 10ª edição pode se inserir entre as motivações. Entretanto, a preocupação em sanar o excesso

11 FLUSSER, V. *Da Bienal*. O Estado de São Paulo. 04/09/1965

12 MARANCA, Paolo. *Bienal velha e bilhão bobo*. Jornal Última Hora. 28/11/1969.

de participações brasileiras nas Bienais Internacionais também se colocava como um grande argumento.

De forma geral, o projeto das Bienais Nacionais surgiu como uma alternativa para assegurar a representação brasileira nas Bienais Internacionais de São Paulo e também conceder aos artistas brasileiros a mostra nacional que tanto reivindicavam. Entretanto, as mostras nacionais ainda não foram o suficiente para sanar o problema do processo de seleção da Bienal Internacional, que manteve em suas edições seguintes os mesmos debates e discussões. A história das Bienais Nacionais termina com o surgimento de uma mostra mais ampla e com questionamentos intensos sobre a questão do nacional na arte brasileira: a Bienal Latino-Americana. Mas esse já é um outro capítulo desta história.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALAMBERT, F. A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil. São Paulo: Scipione, 1992.
- _____. e CANHETÊ, P. As bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001). São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALMEIDA, F. A. O franciscano Ciccillo. São Paulo: Pioneira, 1976.
- ALMEIDA, P. M. De Anita ao Museu. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- _____. A próxima Bienal. O Estado de São Paulo. 26/06/1965.
- AMARAL, A. Bienal ou da impossibilidade de reter o tempo. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.
- AMARANTE, L. As bienais de São Paulo – 1951 a 1987. São Paulo: Projeto, 1989.
- ARANTES, O. Política das artes. São Paulo: EDUSP, 1995.
- ARRUDA, M. A. N. Metrópole e cultura: São Paulo no meio do século XX. Bauru: EDUSC, 2001.
- BONOMI, M. Bienal Sempre. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.
- Catálogo da mostra 30x Bienal. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2013.
- Catálogo da V Bienal. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1959.

COELHO, D. L. Em defesa do júri da Bienal. O Estado de São Paulo. 17/07/1965.

D'HORTA, Vera. (org.). O olho da consciência. São Paulo: Imprensa do Estado EDUSP/ Secretaria de Estado da Cultura, 2000.

_____. MAM: O Museu de Arte Moderna de São Paulo. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 1995.

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

FLUSSER, V. Da Bienal. O Estado de São Paulo. 04/09/1965

KNOLL, V. Bienais de São Paulo: 50 anos. In: Revista da USP nº 52. São Paulo: Ed. USP, 2001-2002.

MARANCA, Paolo. Bienal velha e bilhão bobo. Jornal Última Hora. 28/11/1969.

MICELI, Sérgio. Estado e Cultura no Brasil. São Paulo: Difel, 1984.

PEDROSA, M. "A Bienal de Cá para Lá". In: ARANTES, O. (Org.) Mundo, Homem, Arte em Crise, São Paulo, Perspectiva, 1975.

_____. Sobre a II Bienal Paulista. Tribuna da Imprensa, São Paulo. 15/02/1953.

Significação da Bienal. Diário de São Paulo. 22/04/1951