

Cartografia imaginária e geopolítica das artes: as Bienais de São Paulo da década de 1950, Paris e as periferias do mundo artístico

Imaginary cartography and arts geopolitics: São Paulo Biennials in the 1950s, Paris and the artistic world peripheries

Marcos Pedro Magalhães Rosa

Como citar:

ROSA, M. P. M. Cartografia imaginária e geopolítica das artes: as Bienais de São Paulo da década de 1950, Paris e as periferias do mundo artístico. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 5, n. 2, p. 253–270, 2021. DOI: 10.20396/modos.v5i2.8664153. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8664153>.

Imagem: Capa do Catálogo da exposição *Cubism and Abstract Art*. Organizada por Alfred Barr Jr. Fonte: MoMa: 1936.

Cartografia imaginária e geopolítica das artes: as Bienais de São Paulo da década de 1950, Paris e as periferias do mundo artístico

Imaginary cartography and arts geopolitics: São Paulo Biennials in the 1950s, Paris and the artistic world peripheries

Marcos Pedro Magalhães Rosa*

Resumo

Baseado nos catálogos das Bienais de São Paulo da década de 1950, identifiquei uma dominação artística francesa sobre o mundo “ocidental”, articulada na forma pela qual se narrava e pela qual se entendia a história da arte do século XX. Nesses discursos, a cidade de Paris figurava como um símbolo, internacionalmente compartilhado e capaz de indexar toda a história da arte moderna. A quinta Bienal (1959) é um evento crítico, no qual a França se recusou a participar com obras do século XX. Uma ausência institucional, que não correspondeu ao elevado número de citações que a cidade recebeu nos textos de vários outros países, como, por exemplo, os EUA. Foi nessa meia-ausência de Paris, que uma produção jovem, aficionada pelas manchas e pelos gestos evidentes, dominou o evento tornando difícil, a diversos observadores, distinguir onde começava e onde terminava a delegação de cada nação e levando esse evento a ser apelidado de “Bienal Tachista”. Essa homogeneidade possibilitou às regiões periféricas se apresentarem, pela primeira vez, confiantes de que suas produções não denunciavam mais um déficit em relação às grandes potências.

Palavras-chave

Bienal de São Paulo. Centro e periferia. Abstração informal. Modernismo. Paris.

Abstract

By studying catalogs and documents of the 1950s São Paulo Biennials, I identify a French artistic domination over the “Western” world, that emerges through the way in which the history of art of the 20th century was narrated and understood. In these discourses, the city of Paris appeared as an internationally shared symbol, serving as index for the history of modernism. The fifth Biennial (1959) is a critical event, in which France refused to participate with 20th century artworks. The institutional absence was not reflected in the texts of the exhibition, Paris being highly cited in the presentations of several other countries, such as, for example, the USA. It was in this half-absence of Paris, nevertheless, that a young production, passionate about blemishes and obvious gestures, dominated the event making it difficult for several observers to distinguish the beginning and end of different national delegations, leading this event to be dubbed as “the Biennial of Tachisme”. This homogeneity enabled peripheral regions to present, for the first time, their own art as no longer in deficit to that of the great nations.

Keywords

São Paulo Biennials. Center and Periphery. Informal abstraction. Modernism. Paris.

Ao articular uma lógica de premiação com um panorama cosmopolita, as Bienais de São Paulo encarnaram um índice que aferia valor às obras de arte modernas, composto pelas produções nacionais e pelas forasteiras, por expoentes contemporâneos e por ícones do passado. Não por acaso, essas mostras foram criadas como uma plataforma, na qual a produção brasileira encarava a internacional e objetivavam mudanças na forma como se compreendia e se fazia arte no país¹. As Bienais conferiram, dessa maneira, uma série de diretrizes aos artistas. Indicativos forjados em negociações transatlânticas e cada vez mais comprometidos com as tendências abstratas². Ainda assim, não deixa de ser surpreendente que, de uma primeira exposição, em 1951, anunciada por Lourival Gomes Machado como uma abertura aos parâmetros cosmopolitas para a arte nacional, tenhamos passado para uma segunda, na qual a obra brasileira foi apresentada como produto de um meio artístico “ainda sem um seguro desenvolvimento” (Catálogo II Bienal de SP, 1953: 24) e tenhamos terminado aquela década com um dos jurados encarregados de selecionar as obras a serem exibidas esperançoso de que o conjunto nacional não se desmerecesse e nem destoasse “diante das demais representações dos países amigos” (Catálogo V Bienal de SP, 1959: 41).

Diante do conjunto das mostras das outras nações nas Bienais, o Brasil traçava, portanto, sua própria imagem naqueles eventos. De dois em dois anos, uma nova composição, entre primeiro e segundo plano, evidenciava uma paisagem atualizada, que articulava, de maneira razoavelmente inédita, as diferenças culturais em corpos expositivos coesos. Nesse contexto, a cidade de Paris destacava-se como um símbolo da arte moderna. Palco do impressionismo e do cubismo, ela figurava como o cenário, por excelência, do começo e do clímax do movimento modernista. Os textos dos catálogos, escritos pelos delegados dos diversos países participantes, mencionavam a capital francesa como destino e como ágora para artistas provenientes de inúmeras partes do mundo. Ali, as sucessivas gerações de artistas dos séculos XIX e XX haveriam combatido, de forma que a menção a essa cidade evocava a sobreposição das diversas conquistas formais e, conseqüentemente, a passagem do tempo nas artes do século XX.

Conforme defendo nas páginas a seguir, evocar a cidade de Paris era uma forma que as diversas nações encontraram de emular um índice histórico naquelas Bienais dos anos 1950 – uma temporalidade que as situava e que as assegurava, por procuração, relevância em um tempo histórico que eles chamavam de modernidade. Cabe lembrar que não se tratava tanto, para os agentes que organizavam as diversas delegações, de reivindicar identidades nacionais dentro de sua própria casa. Como uma espécie de olimpíadas do mundo artístico, aquelas Bienais condicionavam a necessidade de se afirmar a relevância de cada nação, ao mesmo tempo, dentro e diante da totalidade dos países participantes. Paris era, portanto, um ponto nodal nos discursos corporificados naquelas exposições. Era principalmente através do índice histórico que ela conferia, que se organizava a diversidade cultural presente nas mostras, que se assegurava a coerência do evento e que se distribuíam os prestígios das obras³.

Não é novidade, desde pelo menos Pierre Bourdieu, que toda relação de dominação exige “uma concordância entre as estruturas objetivas e as estruturas cognitivas, entre a conformação do ser e as formas de conhecer, entre o curso do mundo e as expectativas e esse respeito” (Bourdieu, 1999: 17). Ou seja, a dominação artística francesa expressa nas Bienais dos anos 1950, articulava-se, por um lado, como uma cosmologia, que conferia sentido impessoal às obras e aos eventos. Por outro, como um conjunto de disposições interiorizadas pelos representantes dos países e pelos organizadores das exposições. Não se tratava de uma única cidade, mas de um aparato simbólico consubstanciado em uma forma de narrar e de conhecer a produção do século XX. Posicionada no centro, Paris conferia

verossimilhança ao conjunto dos discursos mobilizados e fazia coincidir, por sobreposição, o sentido das localidades nacionais, os papéis históricos de cada estilo artístico e as condições de julgamento das obras. Como ponto mais estável e reconhecido desse sistema de referências, a Cidade Luz detinha a maior parte do carisma distribuído naquele jogo e cabia principalmente a ela cedê-lo, por procuração, às outras partes do mundo que disputavam por relevância no contexto artístico da época.

O caso do escultor suíço Robert Müller, exposto na quarta Bienal, é exemplar do papel cumprido por essa cidade e, ao apresentá-lo no texto catalográfico de 1957, o delegado julgou necessário mencionar que o artista, assim como seu “patrício e colega Alberto Giacometti, alcançou fama internacional em Paris” (Catálogo IV Bienal de SP, 1957: 369), assegurando, com isso a relevância dos dois artistas e da Suíça no contexto moderno da exposição. O mesmo recurso foi utilizado ainda pela delegação mexicana da segunda mostra, que apresentou Rufino Tamayo, que “tanto êxito alcançou em Paris em 1951” (Catálogo V Bienal de SP, 1959: 251). A cidade francesa também figurou como o município no qual os artistas se formaram e, conseqüentemente, como o polo difusor da arte moderna. É esse o caso dos artistas expostos pela Turquia em 1957, cuja “maioria” teria se educado “nos ateliers parisienses em contato com os grandes precursores de nosso tempo” (Catálogo IV Bienal de SP, 1957: 375), ou do pintor Henrik Sørensen exposto pela Noruega na segunda edição e que teve “formação artística em Paris, como aluno de Henri Matisse” (Catálogo II Bienal de SP, 1953: 264). A “Cidade Luz” era evocada, enfim, como o palco por excelência da arte moderna e reunia as referências para a compreensão do que se produzia fora dali, como deixa claro o texto dinamarquês da segunda edição, que situou em Paris o surgimento da “pintura sintética” ao redor de Gauguin. Estilo que teria reverberado na própria Dinamarca e nos artistas que ela selecionara naquele ano. E mesmo a Itália, cuja referência veneziana foi central para constituição da Bienal de São Paulo e que se posicionava como interlocutora privilegiada para as artes brasileiras, recorreu à capital francesa para se situar. Ela o fez, por exemplo, em 1953, quando apresentou o futurismo como contemporâneo dos eventos que teriam revolucionado a arte em Paris, o que reafirmava, dessa maneira, a história da arte francesa como um indexador privilegiado das produções artísticas do século XX.

A concessão da boa vontade francesa foi fundamental inclusive para o surgimento da própria Bienal de São Paulo e, segundo Agnaldo Farias, um dos principais desafios na implantação desse sistema de exposições no Brasil foi “convencer os artistas dos países estrangeiros – principalmente os europeus – a participar da aventura de mandar obras de arte para um país que não tinha presença política nem cultural no mapa do mundo” (Farias, 2002: 56). Para superar esse déficit, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), que organizava as exposições, recorreu aos contatos parisienses daquela que foi, mesmo sem cargo oficial, sua grande embaixadora, Yolanda Penteadó, entre eles o de André Malraux. Foi depois de “conquistada a França”, que Yolanda avançou pelo “restante da Europa”, angariando as participações que possibilitaram a primeira mostra (Farias, 2002: 58)⁴.

Com o passar do tempo, a Bienal não dependia mais que a França a avalizasse ante à Europa, mas tampouco podia prescindir do prestígio daquele país. No fim da década, os franceses trouxeram o pânico aos organizadores da Bienal por se recusarem a participar da quinta edição. Alegaram três motivos: escassez de recursos financeiros, dificuldade institucional enquanto remodelavam suas políticas culturais e descontentamento com os jurados das Bienais de Veneza e de São Paulo⁵. Cabe lembrar que, em 1957, nenhum dos grandes prêmios da quarta exposição foi concedido, pela primeira vez, a um francês, ineditismo reiterado pela Bienal de Veneza de 1958. Um duplo fracasso que deve ter ecoado nas decisões de centralizar, nas mãos do Ministro da Cultura francês, os recursos para as artes e de criar um certame sazonal sediado em Paris.

A recusa da França disparou uma querela envolvendo diplomatas, políticos e agentes do mundo artístico. No Brasil, sua gravidade repercutiu na imprensa e, pelo menos, uma das cartas mantidas pelo Arquivo Wanda Svevo testemunha que a Bienal não poderia prescindir dessa presença⁶. A correspondência é um pedido de ajuda, remetido da diretoria do museu ao embaixador Paulo Carneiro no dia 28 de dezembro de 1958:

[...] antes de considerarmos ausente a França do certame paulista, teremos que empregar todo e qualquer recurso: trata-se não somente duma das participações mais importantes, como também duma presença com a qual sempre nos foi dado contar e que nunca deixou de ser sublinhada pelas mais significativas afirmações (MAM-SP, 1958)

A França acabou cedendo, mas as tratativas foram longas e restritivas. O diretor do museu de Arte Moderna de Paris, Jean Cassou, contrariava, nos bastidores, as ordens governamentais para que não apoiasse os paulistas⁷; galeristas parisienses intervieram e o próprio André Malraux, empossado ministro da cultura, defendeu a participação francesa no certame brasileiro⁸. O correr das negociações diminuiu o tempo e as condições disponíveis para reunir obras francesas do século XX e o que as políticas para as artes daquele país possibilitaram trazer foi uma retrospectiva de gravuras do século XVI ao XIX, afinal, após a derrota dos alemães na Segunda Guerra, o custo para a reconstrução do território francês era maior do que a verba do Estado, o que obrigava aquele país a escolher quais os âmbitos culturais iria priorizar. Sua decisão foi pautada no desejo de retomar o prestígio histórico, mundialmente reconhecido antes do combate. A maior parte dos recursos governamentais foi então destinado à restauração dos monumentos danificados, inclusos palácios e teatros. Com relação às diferentes modalidades artísticas, eles priorizaram as produções da cena em detrimento das visuais. O teatro seria representativo daquela nação e teria o poder de combater a demanda crescente pelo cinema hollywoodiano. Ou seja, os recursos para os museus de arte moderna e, conseqüentemente, para a institucionalização das artes visuais recentes eram escassos (Dossin, 2015: 103-105) e implicaram em uma absorção oficial das obras do século XX mais lenta na França do que ocorreu, por exemplo, nos Estados Unidos⁹. Na ausência de tempo hábil para que a Bienal reunisse produções recentes daquele país, as artes do passado, já devidamente musealizadas, puderam ser elencadas em tempo recorde. Dessa maneira, a coleção do Gabinete de Estampas da Biblioteca Nacional francesa originou o grosso da representação daquele ano e é possível que a escolha por gravuras tenha sido feita para diminuir os custos do transporte, priorizando obras em papel, em detrimento de suportes mais pesados ou delicados, que seriam mais onerosos. Afinal, uma das condições que os franceses impuseram para comparecerem foi justamente a de que o MAM-SP custeasse inteiramente os envios¹⁰. Isso contrariava o regulamento da Bienal e encontrou resistência da diretoria do museu¹¹. Não há, no entanto, nenhum indício de que a França tenha aberto mão dessa exigência.

Paralela à fissura entre São Paulo e Paris, houve um rompimento com o programa que esteve em vigor de 1953 a 1957, anunciado no catálogo da segunda mostra pelo então diretor artístico Sérgio Milliet – a intenção de traçar, de dois em dois anos, uma retrospectiva da história da arte de todo o século XX, seguindo os moldes dos feixes de desenvolvimento formal que Alfred Barr Jr. havia desenhado para a expografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa) em 1936. Milliet não explicitou essa referência, mas ela não surpreende dado o intercâmbio desse intelectual com a instituição norte-americana desde a década de 1940. Foi, inclusive, por ocasião dessa Bienal, que se editou a versão brasileira do ensaio “Que é a pintura moderna?” de Alfred Barr¹², obra homônima à exposição didática, composta por fotografias de telas do MoMa, adquiridas pela Biblioteca Municipal de São Paulo sob direção de Sérgio Milliet e de Maria Eugênia Franco ainda na década de 1940, curada e comercializada

pela instituição norte-americana e elencada, posteriormente, para participar da Bienal de 1953. A esse esforço didático de Milliet, que repercutia os empreendidos por Barr em Nova Iorque, é preciso acrescentar ainda um quadro sinótico que ilustrava o desenvolvimento da arte moderna, com textos seus e design de Danilo di Prete, a ser alocado na entrada da exposição (Costa, 2006: 87-90).

O catálogo da segunda Bienal informa que ficou a cargo de cada nação enviar aquilo que tinha de mais relevante. A França montou uma retrospectiva de cubismo, a Itália de futurismo, a Holanda de “De Stijl” e, assim como outros mestres, Klee foi escolhido para figurar numa retrospectiva. Faltariam, segundo a mesma fonte, alguns movimentos, como os “fauvistas, os dadaístas, os chamados primitivistas” (Catálogo II Bienal de São Paulo, 1953: XVI). Se cada país era, pelo menos em tese, responsável pelo seu próprio envio e pelos textos de apresentação, o comparecimento do cubismo e de Picasso parecem ter radicalizado a necessidade das diversas delegações a se haver com uma história da arte sediada em Paris. Excetuando-se os textos franceses, essa cidade foi citada 21 vezes no catálogo. De longe, o momento da década em que sua presença foi mais marcante nos discursos da mostra, o que é sintomático do destaque desse estilo sobre os outros e de sua identificação estreita com a cidade de Paris. Além da cidade luz, o cubismo também foi amplamente evocado pelo conjunto dos participantes. Ele figurou como a grande revolução artística do século XX e como antepassado inequívoco da abstração geométrica. A Itália o elencou como um índice histórico, informando que o futurismo era contemporâneo dos eventos que revolucionaram a arte em Paris. A Áustria e a Dinamarca também lançaram mão desse recurso para situar sua própria produção no tempo. No texto holandês, ele surgiu como uma fase da produção de Theo Van Doesburg e tanto a Espanha quanto a Bélgica o mencionaram como um adjetivo, capaz de caracterizar determinadas obras artísticas. O crítico Mário Pedrosa, ao destrinchar o percurso que a exposição sugeria, encontrou justamente um caminho que desaguava na abstração geométrica através desse estilo francês:

A sala do cubismo mostra o caminho feito por Picasso em toda sua evolução até recentemente. Essas salas individuais e as coletivas representam um conjunto histórico, porque entre elas há um fio de continuidade e raízes comuns. Para que o público, pois, possa compreender bem o significado da Bienal é indispensável que se faça com ele este itinerário básico de toda a Bienal: cubismo, futurismo, Picasso, Klee e Mondrian (Pedrosa, 1953).

Ou seja, estamos diante de uma configuração muito parecida com aquela que Alfred Barr inventou para a arte moderna. No célebre diagrama que ilustrava a exposição do MoMa, estavam presentes diversos núcleos de desenvolvimento artístico, mas esse curador acabou priorizando o feixe que atravessa o cubismo e se dirige à arte abstrata, que inclusive intitulou sua mostra [Fig.1]. Este estilo, por sua vez, teria se desenvolvido em Paris, situando a cidade francesa como a capital da história da arte moderna narrada por Barr.

No catálogo dessa exposição de 1936, Alfred Barr defendia ainda a existência de uma corrente de desenvolvimento que teria permanecido secundária a esse estilo francês ao longo de quase todo o século XX. O expressionismo teria florescido em Munique, tendo o fauvismo de Matisse como referência. Nessa direção, Barr privilegiou Kandinsky, que parece ter representado, para ele, toda a potencialidade dessa tradição dada as conquistas da arte abstrata. Não à toa, terminada a segunda Bienal, a imprensa noticiou o planejamento de uma retrospectiva de Matisse e outra de Kandinsky para a terceira mostra (o que não se realizou)¹³. O catálogo de 1955, por sua vez, alegou problemas com o espaço disponível para a exposição, o que teria levado à decisão de pedir a cada delegação, que apenas complementasse os envios da exibição anterior. Segundo esse mesmo texto, o expressionismo

ficaria a cargo da Alemanha, da Bélgica e da Áustria, que o representaram em salas especiais. O mesmo catálogo, no entanto, nos oferece pistas de que talvez essa diretiva fosse um arremedo, que não guiou as negociações entre as delegações. É muito provável que a direção artística daquela edição tenha situado o expressionismo como o “Norte” de toda a mostra. Estilo que foi destacado por vários países além daqueles anunciados por Milliet, inclusive pelos próprios brasileiros, que o mencionaram por ocasião das retrospectivas de Cândido Portinari e de Lasar Segall. O Grão-Ducado de Luxemburgo, a União Pan-americana e a Itália também o elencaram e, se considerarmos o “expressionismo abstrato” como uma variação desse estilo, teremos que contar também a delegação norte-americana. O texto holandês é o mais marcante e informa claramente que a Bienal de 1955 havia sido “colocada sob o signo do expressionismo” (Catálogo II Bienal de São Paulo, 1953: 167) e quando Francisco Matarazzo Sobrinho convidou a curadora do Museu de Arte de São Francisco, Gracy Morley, a participar da IV Bienal, ele afirmou claramente que a intenção da terceira mostra havia sido uma retrospectiva expressionista¹⁴.

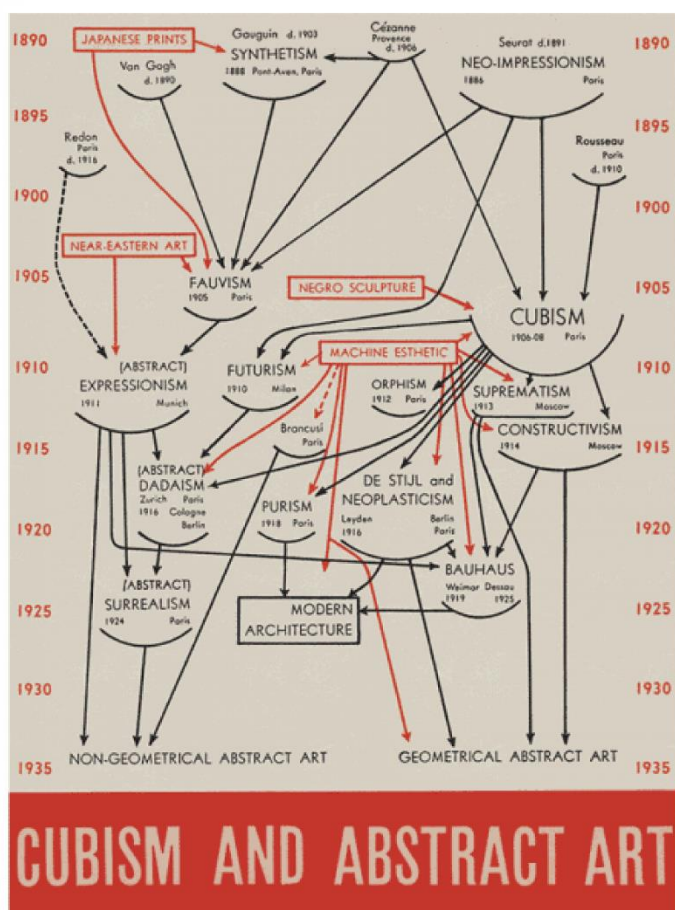


Fig.1.Capa do Catálogo da exposição "Cubism and Abstract Art". Organizada por Alfred Barr Jr. Fonte: MoMa: 1936.

Cabe lembrar que as Bienais de São Paulo eram mostras sazonais, cujas obras mudavam completamente de dois em dois anos. Alterações submetidas às negociações entre as nações, que disputavam, entre si, os prêmios oferecidos. O diagrama de Barr aplicado, portanto, como uma gramática, a essas exposições brasileiras, evidenciava que os feixes de desenvolvimento artístico não

eram apenas uma narrativa histórica, cujo caráter ficcional foi apontado por Hans Belting (2006 [1995]), mas também uma cartografia – que cada estilo correspondia a uma localidade e que uns se impunham sobre os outros, em relações assimétricas de poder. Deslocar o enquadramento do cubismo para a segunda grande corrente do diagrama condicionou a diminuição da presença parisiense no imaginário da exposição, que foi citada apenas oito vezes no catálogo de 1955¹⁵.

Bienal	I	II	III	IV	V
Ano	1951	1953	1955	1957	1959
Estilo que se destacou na mostra	-	cubismo	expressionismo	surrealismo e primitivismo	jovens artistas
Nº de países participantes	20	36	33	43	45
Menções a “Paris” nos catálogos, excetuando-se as proferidas pela França	6	21	8	13	18

Quadro 01. Número de menções à cidade de Paris por delegações não francesa ao longo da década de 1950. Fonte: quadro produzido pelo autor.

Privilegiado em 1955, o expressionismo condicionou uma história da arte do século XX relativamente independente da presença francesa. Além de um adjetivo neutro, que descrevia determinados quadros como “expressionistas”, esse estilo figurou de três maneiras nos textos da terceira mostra. Bélgica, Áustria e Alemanha traçaram, com ele, uma história da arte espalhada pelos países nórdicos, que vinculava artistas como Munch, Kokoshka, Klee e os surrealistas numa teia narrativa relativamente independente de Paris. A Holanda e o Brasil o mobilizaram numa perspectiva alargada, designando uma posição ética do artista posicionado a meio termo, entre a abstração emotiva (espiritual) e a compaixão pelo que estavam vendo, ou seja, por ângulos específicos de determinadas partes do mundo – localidades que não eram, na grande maioria das vezes, francesas¹⁶.

A quarta Bienal, em 1957, sediada num espaço maior, no Pavilhão das Indústrias, deveria aproximar-se mais da segunda do que da terceira e conferir o plano de fundo, contra o qual se realizaria o famoso Congresso Internacional dos Críticos de Arte, que só veio a acontecer dois anos depois¹⁷. Uma leitura dos catálogos demonstra que a pedra de toque de 1957 foi o “primitivismo” e o surrealismo, mencionados textualmente pelas diversas delegações. O surrealismo figura na exposição de Barr subsumido à corrente de Munique, mas o faz de maneira ruidosa. O autor o situa como derivado do dadaísmo e menciona os “primitivos”, as produções dos loucos e das crianças como referência para esse estilo. Em “O que é a pintura moderna” (Barr, 1953), ele trata o surrealismo como uma tendência atemporal, florescente nos momentos em que os artistas se voltavam ao sonho e ao delírio. Ou seja,

em diversos momentos, há a sugestão de que se tratava de um terceiro feixe de desenvolvimento artístico.

Há, por sua vez, diversas pistas de que a noção de surrealismo que guiou a Bienal de 1957 estivesse calcada nas concepções de Barr. Um desses indícios está nas negociações do MAM-SP com os norte-americanos sobre qual deveria ser o tema da mostra. A proposta inicial que Francisco Matarazzo Sobrinho dirigiu à Grace Morley era uma introdução à arte contemporânea a partir de duas frentes, por um lado, artes “primitivistas” e, por outro, retrospectivas de dadaísmo e de Bauhaus. A mostra de dadaísmo não se realizou e no seu lugar emergiram os surrealismos. Os outros dois elementos são visíveis naquela edição. Ou seja, parecia haver uma intercambialidade entre o dadaísmo e o surrealismo, indicando a relação entre os dois estilos e a possível filiação de um ao outro, tal como indicado no diagrama de Barr. Além disso, o surrealismo figurou, na mostra, ao lado do “primitivismo”, o que indica uma possível relação entre os dois estilos, como também havia proposto Alfred Barr.

A despeito da troca da diretoria artística de Sérgio Milliet para Lourival Gomes Machado, a edição de 1959, que herdou o congresso de críticos de história da arte, deveria ser grandiosa, marcada pelo dadaísmo e deveria contar com uma retrospectiva de Matisse, o que cobriria todos os grandes estilos anunciados em 1953 e indica que qualquer novidade instaurada ali deveria se haver com os planos pretéritos da própria instituição¹⁸. Nenhuma das duas tendências compareceu. O dadaísmo desapareceu sem que eu tenha encontrado vestígio de sua fuga. A mostra de Matisse emergiu e naufragou na querela com os parisienses¹⁹.

Há semelhanças latentes entre essa Bienal e a de 1955, que começam a emergir no texto holandês da terceira edição, já que a Van Gogh foi conferido o título de “patrono” da delegação. Em 1959, esse mesmo país montou toda uma retrospectiva desse pintor. Na quinta Bienal, o Brasil também voltou a expor Portinari, a Alemanha organizou outra exibição de expressionismo e a Bélgica também compareceu com um envio especial. A despeito dessas semelhanças, 1959 inaugurou uma novidade. Até então, as diversas delegações pensavam suas mostras em dois tipos de salas. As especiais, nas quais realizavam uma retrospectiva histórica de um ícone, estilístico ou pessoal e as gerais, nas quais eram expostos os artistas jovens. As diversas delegações pareciam modelar as salas gerais para que os envios não destoassem dos apresentados nas especiais²⁰. Ou seja, apresentavam artistas mais moços em função das conquistas estabelecidas pelos veteranos nacionais. Exatamente o que foi invertido no fim da década. A quinta Bienal conferiu proeminência às salas gerais, que passaram a justificar muitas das especiais. A Alemanha foi explícita em seu desejo de “dar à arte contemporânea uma introdução retrospectiva” (Catálogo V Bienal de São Paulo, 1959: 67) e só comentou os nomes históricos – Nolde, Heckel, Kirchner, Muller e Karl Schmidt-Rottluff, na sequência e em função da arte jovem que apresentou. A retrospectiva de Van Gogh não recebeu um texto, ao contrário dos novos pintores da Holanda, aqueles do grupo “Cobra”. A Bélgica organizou uma retrospectiva de Louis Van Lint, mas, no catálogo, ele não foi destacado dos outros selecionados, todos “da atual geração, cujos representantes têm, grosso modo, entre 30 e 50 anos de idade” (catálogo V Bienal de São Paulo, 1959: 95). O mesmo aconteceu com a Espanha, que organizou uma mostra especial com Cuixart e Juan José Tharrats e os exibiu, textualmente, diluídos entre os outros artistas “de tendência expressionista” (catálogo V Bienal de São Paulo, 1959: 153) que trouxeram. Os Estados Unidos já haviam aproximado as salas especiais dos envios gerais, ao expor, por um lado, Jackson Pollock e, por outro, os expressionistas abstratos na Bienal de 1957. Agora, em 1959, eles destacaram dois novíssimos, Phillip Guston e David Smith, que figuraram, tendo ao fundo a sua própria geração.

A correspondência trocada entre o MAM-SP e os norte-americanos testemunha os planos originais do diretor artístico de 1959, Lourival Gomes Machado. Antes da querela francesa, o MAM-SP pede a sugestão do MoMa sobre a retrospectiva de dadaísmo que ele planejava e aproxima aquele museu das negociações em curso com as outras delegações. O rumo que a concertação internacional indicava era o de priorizar “artistas jovens”, “com propósito de divulgar e de afirmar novos valores, projetando-os com o mérito que lhes cabe” (Profili, 1958)²¹. Esse era um plano antigo de Gomes Machado, que havia militado para que a Bienal funcionasse, enquanto sistema, como plataforma dos novíssimos em detrimento daqueles que já detinham carreira consolidada. O catálogo, por sua vez, indica que não se tratava apenas de uma vontade individual, mas de uma demanda transnacional e tanto a Alemanha quanto a Bélgica se pronunciaram sobre esse assunto em primeira pessoa. A primeira afirmou: “Acreditamos que a juventude já haja plasmado uma linguagem própria, merecendo atenção e interesse” (catálogo V Bienal de SP, 1959: 67) e a segunda havia selecionado obras “recentes”, o que, em sua “opinião”, seria “necessário, para que a Bienal” fosse “realmente uma contribuição ao conhecimento da atualidade” (catálogo V Bienal de SP, 1959: 95).

A recusa parisiense parece ter contribuído para tornar desproporcional o papel da juventude e causar o estreitamento histórico que deixou a mostra comprometida com a contemporaneidade. A relação dos agentes desse país com a narrativa histórica das décadas anteriores foi algo com o qual a Bienal teve de se haver durante as próprias negociações. A ideia de trazer Matisse era discutida como uma saída diplomática, uma proposta dos brasileiros, capaz de estabelecer consenso entre todos os agentes envolvidos²². Os artistas novíssimos não pareciam ser capazes, portanto, de despertar comprometimento comparável dos parisienses. Fato que pode ser explicado, em parte, pela própria formação dos agentes em cena. Segundo Dossin (2015: 104), os profissionais da arte moderna daquela nação, formados na escola do Patrimônio e na do Louvre, se compreendiam como responsáveis pela conservação da arte do passado. Para Jean Cassou, por exemplo, “promover arte contemporânea significava promover artistas como Picasso, Braque, Bonnard e Giacometti, que ainda estavam vivos e eram, portanto, contemporâneos. Não significava promover artistas jovens e emergentes”²³.

Na Bienal de 1959, a França deixou vago o centro geopolítico, de forma que é impossível saber como a mostra seria se este país o tivesse ocupado e negociado plenamente o formato da exibição. Isso não significou, por sua vez, que ela tenha se ausentado da cartografia imaginária do modernismo, tal como informada por aquelas exposições da década de 1950. Paris foi citada, no catálogo daquele ano, 18 vezes. Mesmo os Estados Unidos, apontado pela historiadora como o principal rival dos franceses, mencionou a capital francesa, corroborando também aquilo que Catherine Dossin (2015:132) observou no caso do mercado de arte para os expressionistas abstratos: uma recorrência, nas suas trajetórias, da vinculação de suas obras às francesas, como um recurso para conferir prestígio à produção norte-americana e para cavar um lugar ao sol para os artistas singulares. O expressionismo figurativo contava com índices pessoais ou paisagísticos para situar sua produção no mapa-múndi que a Bienal constituía. A extrema contemporaneidade consubstanciada, por sua vez, nas tendências informais²⁴, parecia demandar uma salvaguarda: uma narrativa histórica, internacionalmente compartilhada, que funcionasse como lastro e que assegurasse a pertinência desse novo estilo no vértice e na ruptura com o passado. Tal narrativa, que oferecia terreno para uma vanguarda desterrada, tinha Paris como seu principal palco; seja pelo impressionismo, de onde todo o modernismo emanaria; seja pelo cubismo, a principal revolução do século XX. Estamos diante, portanto, de uma cartografia que, apesar dos vínculos evidentes com a geopolítica dos países, possui uma temporalidade que não coincidia necessariamente com ela. Tal cartografia funcionava como um sistema simbólico de contrapesos. Um maquinário discursivo que atuava enquanto aquelas exposições se queriam representativas de todas as nações,

ou seja, de uma multiplicidade de contextos que deveria soar coerente ao ser reunida sob o mesmo teto²⁵. Nesse maquinário simbólico, o único momento em que a proeminência de Paris foi diminuída foi aquele em que se priorizou o expressionismo figurativo, ou seja, em que se recuperou a relevância da representação mimética das diversas partes do mundo. Focalizar uma vanguarda calcada na abstração, trouxe, mais uma vez, o foco para a história da arte parisiense.

A ideia de que Nova Iorque roubou o status parisiense no imediato pós-guerra vem sendo contestada por estudos recentes. À luz do contexto da Europa ocidental, torna-se evidente que a historiografia, bem representada pela tese de Serge Guilbaut (1983), orientou-se pela tradição crítica norte-americana e que para os europeus da época, Paris continuava uma referência vibrante (Dossin, 2019). Diante do contexto paulistano dos anos 1950, é preciso sublinhar que qualquer transferência do eixo mundial, de uma cidade à outra, não era um processo dicotômico, mas dependente de uma reconfiguração global, onde diversos países tinham papéis a encenar e onde o Brasil se destacava, como uma das principais arenas de embate das identidades nacionais. Diante das Bienais de São Paulo, salta aos olhos a dificuldade institucional francesa, com uma musealização lenta e precária das obras dos artistas jovens, bem como a inexistência de uma instituição capaz de capitanear plenamente as representações internacionais daquele país. Os interlocutores, a quem o MAM-SP recorria para viabilizar as representações da França, eram sujeitos individuais, galeristas, marchands, artistas, políticos, diplomatas e críticos, brasileiros e franceses; em contraste com o que se passava nos Estados Unidos, onde o MoMa foi eleito como o responsável, por excelência, pela representação da arte norte-americana no estrangeiro (Cockroft, 1985[1974]). Esse museu, intimamente vinculado à canonização dos artistas jovens daquele país, acabou se constituindo como o interlocutor oficial do MAM-SP para viabilizar as representações dos EUA. Outros museus, ou mesmo críticos independentes, só participavam dessas exposições quando tinham permissão outorgada pela instituição novaiorquina.

Do ponto de vista das prioridades de envios ao estrangeiro, a França também parecia inclinar-se aos grandes mestres em detrimento dos jovens. Isso é evidente nas salas especiais das Bienais de São Paulo, nas quais os parisienses expuseram Picasso, Léger (duas vezes) e Chagall; mas também era flagrante nas Bienais de Veneza e mesmo na Primeira Bienal de Paris, que foi fundada em 1959 e que deveria se voltar exclusivamente para artistas em início de carreira. Justine Jean descreve uma ambiguidade na inauguração desse certame francês, tanto no que se refere às prioridades geracionais, quanto no que se refere à oposição entre a figuração e a abstração – esta última considerada, no contexto francês da época, um assunto de novatos. Segundo a historiadora, a seleção de obras daquela mostra, à cargo de um júri composto por jovens críticos, priorizou produções abstratas. O conselho de administração, por sua vez, convidou artistas figurativos (Jean, 2017: 38-39). A Bienal de Paris foi acompanhada também por uma exposição de obras de juventude daqueles que teriam sido os grandes mestres. Esta foi organizada por Jean Cassou e por Colette Lasfargues-Caubisens:

Esquecer a geração dos mestres parecia impossível para os organizadores da Bienal. As obras expostas, todas realizadas antes dos ditos mestres terem 35 anos, funcionavam como prova, como justificativa e como evocação daquela que teria sido a era de ouro da arte moderna (Jean, 2017: 43, tradução livre)²⁶.

A V Bienal de São Paulo representava, dessa maneira, uma nova relação entre o passado e o contemporâneo. A França, arca, por excelência, das conquistas históricas, havia deixado vago o espaço para que surgisse uma nova forma de valorizar a arte – ancorada não nas conquistas pretéritas, mas na extrema contemporaneidade. Paris, por sua vez, prescindia da presença concreta de suas obras e

instituições para manter sua posição privilegiada no imaginário das Bienais de São Paulo. O domínio parisiense estava, em grande parte, arraigado no índice histórico, internacionalmente compartilhado, que ela simbolizava e que a vanguarda convocava para se afirmar. Para a quinta Bienal, a França praticamente não enviou obras e teve sua presença reafirmada nos textos dos mais diversos participantes. Um momento crítico da sua dominação sobre o globo, que demarcou uma relação nova entre os centros e as periferias. Foi na sombra dessa meia ausência, que surgiu uma narrativa expográfica bastante inovadora na tradição paulistana: com menos densidade temporal, mais comprometida com a produção recente e, conseqüentemente, com as tendências abstratas e informais – um estilo que vinha dominando o cenário da época, seja na Europa, nas Américas ou no Japão, mas diante do qual a França apresentava um déficit institucional, ao contrário do que parecia ocorrer com os norte-americanos.

Dado o esforço das diversas delegações nas Bienais, ao longo da década, para que seus envios soassem coerentes, para que os jovens combinassem com os ícones e para que sua delegação não destoasse do caráter geral da edição, essa ambigüidade francesa na quinta Bienal reverberou nas representações periféricas. Embora a exposição tenha mantido Paris no centro discursivo, ela, ao tornar o passado subserviente do presente, possibilitou que diversas nações se apresentassem, pela primeira vez, como sujeitos plenos, sem desvantagens em relação às nações centrais. Nessa direção, o Brasil contava, naquele momento, com vários artistas que, pressionados pelas premiações das sucessivas Bienais, haviam passado a produzir na chave das abstrações informais, em sintonia com a ponta de lança das vanguardas representada pelos envios das mais diversas delegações. Nós, no entanto, não fomos a única nação que se afirmou com segurança inédita e fomos acompanhados por diversos outros países que, até então, também tinham se apresentado como deficitários. A Colômbia, por exemplo, havia se declarado, em 1957, como um satélite de Paris, nas palavras de Marta Traba:

Não creio que devemos buscar nas obras dos jovens artistas americanos originalidade de estilo, ou de pensamento. Formados nas escolas europeias, alimentados pelo espírito de Paris, não podem nossos artistas, queiram ou não, desprezar as soluções plásticas em que está empenhada a arte europeia moderna desde o começo dos séculos.

Foi lá que se inventou uma linguagem nova, uma maneira de expressar o que o homem sempre teve no seu coração [...]. Não podemos fazer senão em recolher essa linguagem e através dela dar a conhecer nosso modo original de pensar, nosso mundo, a paisagem e a visão americana. Eu penso que nisso é que reside o suposto e debatido americanismo: não em como dizer as coisas, mas nas coisas que se dizem com o idioma universal da pintura e da gravura moderna” (*apud* Catálogo IV Bienal de SP, 1957: 163).

Em 1959, Traba se apresentou com outro vigor:

Participam da V Bienal de São Paulo os artistas colombianos de maior valor atual; em todos os campos, suas obras alcançaram um estilo que já não tenteia, nem vacila, nem procura impor-se artificialmente, omitindo as etapas necessárias do seu desenvolvimento, mas sim expressando com convicção sua vontade plástica particular. [...] Cada um deles representa a “versão nova” (que dentro de termos relativos é o equivalente de originalidade), de formas contemporâneas criadas na Europa e logo difundidas, até chegar a ser um corpo estético próprio do nosso tempo (*apud* Catálogo V Bienal de SP, 1959: 133).

A Suécia apresentou-se em 1957 desculpando-se pela ausência de uma identidade artística forte e recorreu à produção dos grandes centros, como um índice, para situar a sua própria produção, conforme pronunciou Hugo Zuhr:

Tratando-se de, pela primeira vez e dentro de estreitos limites, apresentar a arte sueca na Bienal de São Paulo, mostrou-se impossível fazer uma seleção, que mais ou menos representasse a arte sueca no Século XX. Ela contém tantas tendências diferentes: o lirismo íntimo, a objetividade realística, a ingenuidade poética e, não menos, um romantismo nórdico, todo especial. O cubismo teve uma influência mais ocasional sobre a arte sueca, mas o surrealismo e as tendências não figurativas, tal como por toda a parte no Ocidente, tiveram grande influência sobre a nova geração. [...] É verdade que Ragnar Sandberg, nas suas produções mais recentes, cada vez mais se tem aproximado da pintura francesa mais cerebral, tal como foi apresentada pelos primeiros cubistas [...] Inge Schioler. Este é algo como um Van Gogh sueco, com seu modo de viver apaixonadamente o motivo. (*apud* Catálogo IV Bienal de São Paulo, 1957: 363).

Tal como aconteceu com o Brasil e com a Colômbia, a Suécia também se apresentou, pela voz de K.G. Hultén, com muito mais segurança na quinta Bienal:

Dos dez pintores suecos apresentados na V Bienal de São Paulo, Carl Kylberg e Sven Erikson pertencem às gerações mais antigas: ambos representam correntes importantes dos meados da década de 1930-40, quando o colorismo e o expressionismo espontâneo dominavam a pintura sueca. Os oito restantes são todos da geração de após-guerra e incorporados aos movimentos radicais da atualidade internacional. A seleção exposta provém em grande parte de uma das maiores coleções particulares de Estocolmo, a coleção Theodor Ahrenberg, na qual podem-se ver os contemporâneos suecos ao lado de Picasso Matisse, Chagall e outros expoentes da Escola de Paris (*apud* Catálogo V Bienal de São Paulo, 1959: 351).

Israel se apresentou em 1955, com texto de Haim Ganzu, precavendo-se da interpretação de que suas obras fossem provincianas:

A jovem geração, em nosso país, é ávida de conhecimento, entusiasmada pela Arte. Milhares de jovens assistem aos cursos e conferências sobre História da Arte e Estética; dezenas de milhares visitam as exposições. Nossos museus têm consciência de sua missão educadora e fazem grandes esforços nesse sentido. Os livros de arte encontram, em proporção, mais compradores em Israel do que em países grandes e ricos. O meio artístico é mais vibrante e os grupos de jovens artistas continuam aumentando de número e variando sua tendência [...] A arte de Israel deve, portanto, mudar. Está em pleno processo formativo. Tem energia e fé em seu destino (*apud* Catálogo III Bienal de São Paulo, 1955: 174).

Essa concepção israelense de uma arte em transformação, aberta ao futuro e que não havia se desenvolvido plenamente não era novidade e ecoa a sua própria apresentação, de autoria de Mordekhai Ardon, na Bienal de 1953:

As obras enviadas para a Segunda Bienal de São Paulo refletem este empenho dos artistas de Israel em encontrar seu estilo e sua expressão. Colocam eles os fundamentos, para desenvolvimento futuro, das artes plásticas do país, buscando sua inspiração em duas fontes: uma o país mesmo, sua energia fervilhante, suas realizações surpreendentes, a saga dos imigrantes, a conquista do deserto, a ereção de vilas e cidades; a outra, o mundo de formas e cores criadas pela vanguarda artística mundial (*apud* catálogo II Bienal de São Paulo, 1953: 206).

Em 1957, o tom daquela nação não era diferente e anunciava que “algo obscuro e vago começa a emergir da nova realidade israelense: o sentimento de um crescimento orgânico, uma ligação profunda e radical com a paisagem que se reveste e se despe de forma” (Catálogo IV Bienal de São Paulo, 1957:

265). E finalmente, em 1959, o país não precisou recorrer à promessa encerrada no futuro: Israel exibia o presente, desenvolvimento de um processo histórico local, conforme palavras de Haim Ganzu:

Os três pintores que apresentamos são: Castel, Kahana e Meyrovitz. O que têm em comum é uma ligação ou parentesco com o grupo “Novos Horizontes”, que se constituiu em Israel há uma dezena de anos, e conseguiu reunir, sob a égide da arte moderna, alguns dentre os melhores pintores e escultores israelenses. Estes três artistas recusam-se a se submeter à imitação da natureza e procuram seu caminho entre as tendências estéticas atuais (*apud* Catálogo V Bienal de São Paulo, 1959: 255).

A mostra de 1959 foi apelidada de Bienal Tachista pelo caráter dominante que esse estilo adquiriu naquele evento. Ana Cândida de Avelar (2014: 225-259) atribuiu ao gosto do então diretor artístico, Lourival Gomes Machado, uma abertura a essas tendências no contexto da crítica de arte brasileira, o que teria repercutido na montagem da exposição. Observando a documentação, no entanto, os informalismos não parecem ter sido a diretiva oficial daquela exibição, que priorizou artistas jovens e, não necessariamente tachistas. Independente da vontade ou do gosto de Gomes Machado, a nova geração tendia à abstração informal e o fazia, naquele momento, a despeito da crítica desse intelectual, que considerou a pintura da quarta edição deficitária da força criativa²⁷. Na mostra de 1957, essas tendências já se destacavam, contando inclusive com a primeira retrospectiva internacional de Jackson Pollock e com outra sobre expressionismo abstrato, bem como com a presença, celebrada pela imprensa, de Michel Tapiès na delegação espanhola²⁸. Ainda em 1957, um outro crítico, dessa vez Mário Pedrosa (2004 [1957]: 281), bastante atento às exposições europeias, norte-americanas e mesmo japonesas, ressentia-se de que todos os eventos de arte estavam se convertendo em exibições de “tachismo”, de tal maneira que esse fenômeno extrapolava a Bienal de São Paulo. A pulverização dessas tendências pelo globo artístico era tamanha, que alguns observadores da quinta edição disseram ser difícil distinguir onde começava e onde terminava a delegação de cada país (Avelar, 2009: 256-259) e o próprio Gomes Machado defendeu que a novidade da quinta mostra era a sincronia entre as diversas partes do mundo²⁹.

O mapa-múndi das artes, expresso por essa Bienal do fim da década, convertera-se em um mar de manchas e gestos evidentes. Nesse oceano, as fronteiras diluíram-se e a grande maioria dos envios recusavam qualquer referencialidade empírica em nome do artista enquanto indivíduo desterrado – alguém posicionado como sujeito universal diante de sua própria obra. Contraditoriamente, essa nova configuração exigia um lastro que assegurasse a pertinência dessa produção na ponta de lança das vanguardas e somente a cidade Paris, como palco da história universal da forma, poderia constituir essa garantia. Uma presença simbólica, convocada por uma multiplicidade de países felizes, que se viam empolgados, como sujeitos plenos e sem déficit em relação às grandes potências – todos autênticos representantes da arte jovem daquele tempo, todos igualmente imersos num oceano, cujo único ponto de referência era a “cidade luz”.

Referências

AMARAL, A. *Arte pra quê? A preocupação social na arte brasileira. 1930-1970*. São Paulo: Studio Nobel, 2003 [1984].

ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

AVELAR, A. *A Raiz Emocional: Arte brasileira na crítica de Lourival Gomes Machado*. São Paulo: Alameda: 2014.

BELTING, H. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

- BOURDIEU, P. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CARTA de Arturo Profili - MAM-SP para Porter A. McCray – MoMa-NYC. 25/10/1958, arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- CARTA de Arturo Profili - MAM-SP para Jean Cassou – Musée d'art Moderne de Paris. 30/04/1959, arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- CARTA do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) para Paulo Carneiro. 28/12/1958, arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- CARTA do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) para Maria Martins. de 18/07/1959, arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- CARTA da embaixada brasileira em Paris para Francisco Matarazzo Sobrinho (MAM-SP), de 03/03/1959, arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal de São Paulo.
- CATÁLOGO I Bienal de São Paulo. São Paulo: FBSP, 1951.
- CATÁLOGO II Bienal de São Paulo. São Paulo: FBSP, 1953.
- CATÁLOGO III Bienal de São Paulo. São Paulo: FBSP, 1955.
- CATÁLOGO IV Bienal de São Paulo. São Paulo: FBSP, 1957.
- CATÁLOGO V Bienal de São Paulo. São Paulo: FBSP, 1959.
- CERCHIARO, M. *Escultoras e Bienais: a construção do reconhecimento artístico no pós-guerra*. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.
- CLARK, T. J. *A Pintura da Vida Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COCKROFT, E. Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War. In: FRASCINA, F. *Pollock and after: the critical debate*. London and New York: Routledge, 1985[1974].
- COSTA, H. Museus Imaginários no Pós-Guerra: o Programa de Exposições Didáticas da Seção de Arte da Biblioteca Municipal de São Paulo (1945-1960). In: COLÓQUIO LABEX- BRASIL FRANÇA – Uma História da arte alternativa: outros objetos, outras histórias – da história colonial ao pós-modernismo. *Anais...* São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP), 2006, p.81-109.
- COUTO, M. F. M. *Por uma Vanguarda Nacional*. Campinas: Editora UNICAMP, 2004.
- DOSSIN, C. *The Rise and Fall of American Art 1940 – 1980*. Burlington: Ashgate Publishing, 2015.
- _____, C. Beyond the Clichés of “Decadence” and the Myths of “Triumph”: Rewriting France in the Stories of Postwar Western Art. In: DOSSIN, C. (ed.) *France and the Visual Arts since 1945*. New York: Bloomsbury Visual Arts, 2019.
- FARIAS, A. *Bienal 50 anos, 1951 – 2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2002.
- GUILBAUT, S. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- JEAN, J. *La Première Biennale de Paris : genèse, enjeux, bilan et réalité*. Mémoire d'étude. 1ère année de 2ème cycle. Paris: École du Louvre, 2017.
- MACHADO, L. G. A presença do novo. *Estado de São Paulo*, 05/10/1957.
- _____, L. G. Bienal: A significação do novo. *O Estado de São Paulo*, 17/10/1959.
- MAGALHÃES, A. A Bienal de São Paulo, o debate artístico dos anos 1950 e a constituição do primeiro museu de arte moderna do Brasil, *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v.4, n.7, p.112-129, out./nov. 2015.
- PEDROSA, M. O Brasil está condenado ao moderno. *Tribuna da Imprensa*, 26-27/12/1953.
- ROCCO, R. *Daniilo de Prete em Ação: a construção de um artista no sistema expositivo da Bienal de São Paulo*. Tese (doutorado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.
- SILVA, M. L. *Maria Leontina, Tarsila do Amaral, Prunella Clough e Germaine Richier: mulheres artistas e prêmios de aquisição na Primeira Bienal de São Paulo*. Dissertação (mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

Notas

^{*} Doutorando em História na Universidade Estadual de Campinas. E-mail: marcospedrorosa@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8117-2976>.

¹ Ao abrir o catálogo da primeira mostra, o então diretor artístico, Lourival Gomes Machado, escreveu: “A Bienal deveria cumprir duas tarefas principais: colocar a arte moderna do Brasil não em simples confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscava conquistar a posição de centro artístico mundial” (Catálogo I Bienal de São Paulo, 1951: 15).

² Segundo Morethy Couto (2004: 58-59), “As Bienais representam o ponto nodal desse novo processo de abertura à contribuição estrangeira, iniciado no pós-guerra, desempenhando, como temiam seus detratores, um papel incontestável de primeiro plano na difusão das tendências abstratas no país”. Com relação aos artistas, Ana Magalhães (2015: 124) constatou que, à luz dos estudos das trajetórias individuais dos brasileiros, o reconhecimento nas Bienais de São Paulo constituía-se, na década de 1950, como uma etapa para a inserção no “sistema da arte construído com a institucionalização da arte moderna”, o que foi reiterado por Marina Cerchiaro (2020: 50) em estudo sobre a trajetória das escultoras premiadas na Bienal. Ou seja, as Bienais comunicavam aos jovens artistas, que aspiravam pertencimento ao sistema, um conjunto de expectativas que os dirigia à arte abstrata. Isso confirma o diagnóstico da crítica reacionária de Villanovas Artigas que, nas vésperas da primeira Bienal, acusou a premiação do certame de ser uma forma de assegurar a conversão dos brasileiros às pesquisas abstratas (Amaral, 2003: 247).

³ Sobre a constituição da cidade de Paris como um símbolo para a arte moderna fora do Brasil (Clark, 2004; Guilbaut, 1983: 49-101).

⁴ Em pesquisa recente, atenta às relações de gênero constitutivas da Bienal de São Paulo, Mariana Leão Silva (2020: 23-35) corroborou o diagnóstico de Agnaldo Farias e recuperou o papel de outra mulher que acompanhou essa grande dama, a escultora Maria Martins.

⁵ O primeiro motivo é mencionado por Lourival Gomes Machado em correspondência para Charles Mozaré, datada no dia 02/01/1959. Os dois últimos são citados em carta do Ministério das Relações Internacionais brasileiro à diretoria do Museu. Esta é assinada por J. O. de Meira Pena e é endereçada a Francisco Matarazzo Sobrinho no dia 13/12/1959. Ambas as correspondências pertencem ao arquivo Wanda Svevo.

⁶ O Arquivo Wanda Svevo guarda um recorte de um jornal não identificado sobre o assunto. Intitula-se “Malraux e a 5ª Bienal”. Ele é acompanhado de uma datação em caneta esferográfica de 08/12/1959 e faz parte do clipping de notícias sobre a quinta bienal.

⁷ Em determinado momento, cogitou-se uma retrospectiva de Matisse. O Museu de Arte Moderna de Paris não cederia as poucas telas que disse possuir do pintor e Jean Cassou impôs três condições para apoiar os brasileiros: 1 - O apoio deveria ser “privado”, para não “parecer que o Governo francês modificou sua posição anterior”; 2 - O comissário que reuniria as obras deveria ser enviado da própria Bienal; 3 - A Bienal deveria arcar com todas as despesas (carta de Carlos Alves de Souza Filho para Francisco Matarazzo Sobrinho, 14/05/1959. Arquivo Wanda Svevo).

⁸ Respectivamente, carta de Marie Cuttoli para Francisco Matarazzo Sobrinho, 21/01/1959, e da embaixada brasileira em Paris para Francisco Matarazzo Sobrinho, 06/02/1959. Ambas do Arquivo Wanda Svevo.

⁹ É interessante que a França não recusou o convite para a participação na Bienal de Teatro, cuja primeira edição acontecia naquele ano em São Paulo, vinculada à de artes plásticas e à de arquitetura.

¹⁰ Carta de Carlos Alves de Souza Filho, embaixador brasileiro em Paris, para Francisco Matarazzo Sobrinho datada de 14/04/1959. Arquivo Wanda Svevo.

¹¹ Carta não assinada, evidentemente remetida do MAM-SP para Maria Martins em Paris e datada de 18/07/1959: “[...] as condições que me foram impostas para a realização desta exposição são inaceitáveis: um milhão e meio de francos (quatrocentos e trinta mil cruzeiros) de despesas, todas por nossa conta, o que praticamente, é contra qualquer princípio da Bienal que nunca poderia financiar artistas que representando seu país, oficial ou oficiosamente concorre a prêmios” (MAM-SP, 1959).

¹² O ensaio original é de 1943 e foi escrito como uma apresentação das diversas manifestações da arte moderna ao público leigo. Além disso, o texto funciona como um manifesto em defesa dessa produção artística e dos ideais de liberdade, que são tomados como representativos da sociedade norte-americana. Todas as obras apresentadas e discutidas por Barr são pertencentes ao MoMa e a edição brasileira incluiu Portinari, Guignard e Heitor dos Prazeres. Para considerações pormenorizadas da relação de Barr com a arte brasileira (Avelar, 2014).

¹³ Notícias da II Bienal: quis trocar o apartamento por uma tela de Picasso. Tribuna da Imprensa, 15/02/1954.

¹⁴ Correspondência de Francisco Matarazzo Sobrinho para Gracy L. McCann Morley, datada de 30/03/1956 e mantida pelo arquivo Wanda Svevo.

¹⁵ Ela foi citada menos vezes, na verdade, durante a primeira edição, que a menciona apenas seis vezes, mas trata-se de uma edição composta de muito menos delegações. Além disso, a primeira exposição não se inscreve no projeto anunciado na segunda Bienal, quando Sérgio Milliet assume a direção do evento. Tal projeto permanece em vigor ao longo da década.

¹⁶ Essa perspectiva alargada também ressoa no texto do grão-duca-de-Luxemburgo, no qual o expressionismo surge como deformação do real e desagua, algumas vezes, na abstração absoluta. Essa concepção aparece tão ampla no texto holandês, que passa a designar um “movimento” “tão velho como a humanidade” (Catálogo III Bienal de São Paulo, 1955: 167) e na “mocidade” todos os humanos teriam sido expressionistas. Segundo o texto holandês, Van Gogh seria um dos pioneiros do século XX a dar forma nova a essa tendência.

¹⁷ Carta de Arturo Profilli para Mário Pedrosa, 20/12/1955, mantida pelo arquivo Wanda Svevo: trata-se de um pedido para que Pedrosa sondasse a Associação Internacional de Críticos de Arte para que o congresso ocorresse em 1957, tendo o certame daquele ano como pano de fundo, o que enriqueceria, segundo Profilli, a mostra paulista de prestígio. Na mesma carta são relatadas as negociações a respeito do caráter da próxima Bienal, que deveria retomar o estilo e a grandiosidade da segunda mostra. Sérgio Milliet, então diretor artístico, é citado diretamente como integrante dessas negociações.

¹⁸ Uma correspondência de Arturo Profilli para Porter A. McCray (MoMa-NY), datada de 25 de outubro de 1958, testemunha os planos de Gomes Machado em montar uma retrospectiva sobre Dadaísmo. Tal carta é um pedido de sugestões ao norte-americano sobre os planos da Bienal e relata que a mesma discussão estava sendo travada com outras delegações. A retrospectiva de Matisse foi discutida em outro contexto, no âmbito das negociações para trazer a França para a Bienal. A sua presença ou as de “outro grande pintor francês, representaria um gesto da França para com o Brasil, uma vez que as autoridades francesas se sentem presas pela determinação de ordem geral tomada com relação às Bienais internacionais de artes plásticas” e a ideia teria surgido de uma conversa entre o embaixador Paulo Carneiro com Jean Cassou e teria agradado André Malraux (Embaixada do Brasil em Paris, 1959). Em uma carta para Jean Cassou, Arturo Profilli se refere à exposição malograda de Matisse como uma “solução” que, “em um primeiro momento, parecia capaz de conciliar perfeitamente todos os pontos de vista” (“solution” “qui à un premier moment semblaient concilier parfaitement les divers points de vue”)(Profilli, 1959).

¹⁹ Confira as notas 7 e 11.

²⁰ O texto da delegação francesa na segunda Bienal é bastante significativo: “Foi o desejo, expressado pelos organizadores brasileiros da Bienal de São Paulo, de ver na seção reservada à França, uma retrospectiva do cubismo, que nos serviu de base, por assim dizer, para a composição desta mostra. Aliás, desde o momento em que seu núcleo principal deveria ser a arte Braque, Picasso, La Fresnaye, Léger, Villon, Delaunay, Gleizes, tornou-se necessário, para evitar qualquer disparate e assegurar ao conjunto apresentado pela França uma indispensável harmonia, não trazer a São Paulo, dentre os inúmeros jovens artistas hoje em atividade, a não ser aqueles cuja arte tem alguma afinidade com o cubismo, o prolonga, o desenvolve, dele extrai suas consequências, excluindo os que recusam ou reagem contra ele, e que poderão ser objeto das próximas manifestações francesas, nas futuras bienais de São Paulo” (catálogo II Bienal de São Paulo, 1953: 158).

²¹ “From what I can see, the line that will be followed is one of priority to the young artists, with the purpose of disclosing and affirming new values, and of projecting them on the basis of the merits they have” (Profilli, 1958).

²² Confira a nota 18.

²³ “For Cassou and Dorival, promoting contemporary art meant supporting the likes of Picasso, Bracque, Bonnard and Giacometti, who were still alive and therefore still contemporary. It did not mean supporting Young, emerging artists”.

²⁴ São vários os termos utilizados para designar essas tendências abstratas. Cada um deles com uma origem histórica e nacional específica. Tachismo na França, expressionismo abstrato nos Estados Unidos da América, por exemplo. Utilizo todos esses termos como sinônimos, tal como os agentes brasileiros os utilizavam em 1959 ao tratar da V Bienal de São Paulo.

²⁵ Uma exposição sazonal como a Bienal de São Paulo tirava grande parte de sua pertinência da sua capacidade em imaginar as nações – uma em relação às outras, todas organizadas paralelamente em uma mesma linha temporal chamada de modernidade. Essa linha é que assegurava a coerência daqueles eventos e, naquele contexto, apenas a história da arte sediada em Paris oferecia as condições simbólicas para que ela permanecesse retesada, para que os diversos países pudessem ser enquadrados como participantes de um mesmo processo artístico e para que as inovações pudessem se suceder numa temporalidade neutra aberta ao infinito. A inspiração para essa análise vem, evidentemente, do trabalho de Benedict Anderson, Comunidades Imaginadas (1991, em especiais as p. 35 – 70), que identifica a imaginação das nações nos romances. Esse gênero literário articulava, segundo Anderson, dois elementos: uma linha diacrônica neutra e a experiência sincrônica entre diversos personagens. Nessa análise, é justamente o correr temporal da história que reúne, dentro das páginas de um romance, os indivíduos, eventos e objetos que não necessariamente tem contato entre si, mas que se agrupam como membros de uma mesma comunidade.

²⁶ Texto original : “Oublier la génération des maîtres semble impossible pour les organisateurs de la Biennale. Les œuvres exposées, toutes réalisées avant trente-cinq ans desdits maîtres, fonctionnent comme autant de preuves, de justifications, de rappels sur ce que fût l’âge d’or de l’art moderne” (Jean, 2017 : 43).

²⁷ Gomes Machado criticou os japoneses que pintariam “a italiana” e o “japonesismo” que caracterizaria toda a pintura contemporânea. Filiou Tapiès e outros pintores à Escola de Paris, a qual seria muito superior ao que se expunha na IV Bienal: “A inquietante impressão que nos causa a pintura atual, mesmo nos melhores exemplos das gerações mais novas, decorre da visível insuficiência de impulso expressivo e da confusa noção dos próprios fins que autorizam, senão mesmo instigam, os intermináveis desdobramentos da Escola de Paris. Ora, essa gloriosa Escola de Paris, que mais gloriosa não poderia ser, caracteriza-se, entre outros qualificativos, por já ter acontecido e não poder repetir-se, nem mesmo em Paris. Não surpreende, portanto que o proposto internacionalismo da arte do século XX se desejar realizar como simples reiteração, descambe rapidamente para uma espécie de cosmopolitismo e que, ao invés da revolução iniciada, se estabeleça uma espécie de moda ousada e não mais. Daí a insatisfação que nos resta diante dos quadros mais cheios de qualidades, como os de Tapiès, que podem ter tudo ou mesmo tudo, menos a força dos “monstros sagrados” a que reverenciam, porque estes eram criadores. [...] Eis como, se fosse possível dar um balanço geral às forças criadoras presentes a IV Bienal, muito provavelmente verificarmos que o saldo da pintura se forma com largo crédito dos grandes criadores já postos em glória e com os parcos juros que ainda tocam a seus diretos descendentes e clientes, enquanto a escultura, sem o mesmo aparato de famas em clarinadas, parece nutrir-se mais legitimamente, dos frutos sadios do trabalho de sol a sol” (Machado, 1957).

²⁸ O clipping de imprensa da IV Bienal, organizado e mantido pelo Arquivo Wanda Svevo, guarda recortes do periódico “Para todos” sobre essa exposição. Neles não há datas e Tapiès é destacado por Fayga Ostrower e por Marc Berkowitz.

²⁹ Se, em 1957 ele foi hostil a essa similitude que tratou como uma “moda”, o seu texto de 1959 não soa inflamado. Cabe ressaltar, no entanto, que sua nova postura não pode ser descrita como entusiasmada, mas sóbria e circunscrita ao papel intelectual de atribuir sentido a um novo problema artístico e social (Machado, 1959).

Artigo recebido em janeiro de 2021. Aprovado em abril de 2021.