



TEMPORALIDADE NÃO-LINEAR NO ESPAÇO EXPOSITIVO

O caso da XXIV Bienal de São Paulo

Elisa de Souza Martinez

Universidade de Brasília

Resumo: A XXIV Bienal de São Paulo reuniu, sobretudo em seu Núcleo Histórico, um conjunto de obras heterogêneo quanto à execução plástica e contexto histórico. A heterogeneidade era uma de suas condições de leitura sob um tema englobante: a antropofagia. O tema contém outras diferenças e oposições, tais como nacionalidade vs internacionalidade, que marcam a sua polifonia. Incluída em uma exposição, a obra de arte deixa de ser apenas um objeto carregado de valores imanentes, que a vinculam apenas a um contexto original de produção, para incorporar os valores que se constroem na interação com outros textos que compartilham o mesmo espaço, bem como com os valores imanentes ao contexto arquitetônico. A configuração do evento é o texto produzido por um destinador cujas estratégias manipulam o destinatário para aquisição de um saber e de um crer na perenidade do sentido da experiência que é primordialmente efêmera.

Palavras-chave: Interação, Manipulação, Polifonia.

Na análise da construção de um encadeamento de diferentes períodos da história da arte por meio da exposição de obras de arte em um único evento, constata-se a existência de um procedimento curatorial à moda de uma bricolagem.

Sobre o evento analisado neste ensaio, a XXIV Bienal de São Paulo, afirma-se que este não é uma bricolagem per se, já que o resultado final, a exposição montada, apresenta generosas concessões no espaço destinado a obra de alguns artistas cuja relação com o tema central, a antropofagia, é divergente a ponto de produzir desvios no percurso sensorial e cognitivo de leitura do espaço que impedem a articulação equitativa de vozes, valores da história da arte e experiências sensoriais.

Além da constatação de uma historicidade imanente a cada obra, que dessa carrega marcas, vêem-se também os modos por meio dos quais a historicidade do lugar em que estão



expostas, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo no Parque Ibirapuera, está presente nas leituras que são feitas do evento. O que se vê é um discurso que recorta da totalidade da produção artística um conjunto que faz sentido no tempo de sua apreensão pelo sujeito que o interpreta e que está relacionado a outros discursos da História da Arte, cuja ancoragem é realizada pelas obras expostas.

O contexto expositivo

O Pavilhão Ciccillo Matarazzo é o prédio cuja identidade é inseparável de sua principal função: abrigar as diferentes edições da Bienal de São Paulo. Sobre a sua utilização, FARIAS (2001, p. 28) afirma que:

A cada dois anos a Bienal de São Paulo, esse singular museu, volta a ocupar o terceiro, último e maior prédio entre os três ligados pela marquise. Antigo Pavilhão das Indústrias, desde 1957 ele sedia o evento a ponto de ser sua marca registrada.

Deste modo, o evento, que em suas três primeiras edições ocupou os Pavilhões das Nações e dos Estados, no Parque Ibirapuera passou, a partir da quarta, a ocupar um único prédio. As obras expostas passaram a compartilhar um único local de visitação e articular a antiga separação de obras internacionais, que eram expostas no Pavilhão das Nações, das nacionais, expostas no Pavilhão dos Estados. Compartilhar o mesmo prédio significa ter condições para constituir um único percurso de *articulação sensível e cognitiva*¹ para a apreensão do conjunto. Entretanto, essa simultaneidade espacial não é garantia de visibilidade simultânea. Existem outros recursos museográficos para isolar e hierarquizar as obras internacionais ou nacionais. Em cada evento a estrutura interna é reconfigurada para receber e articular as obras selecionadas ou indicadas, criar condições de visibilidade (LANDOWSKI,

¹ Sobre a perspectiva introduzida por A. J. Greimas em *De la imperfección*, seu último livro como único autor, em que o sujeito e as formas do mundo se *fundem* na significação, LANDOWSKI (1995, p. 243-244) afirma que “o caminho proposto passa pela mediação do sensível e, portanto, do estético ou, mais basicamente, da ‘estesis’. Na experiência ‘estésica’ – esse momento no qual as coisas se nos revelam na sua ‘essência’, ‘sem procurar outra justificativa que a sua própria perfeição’ –, a objetividade externa adquire sentido e valor de um modo quase fusional: como se, de repente (aqui simplificamos bastante a lição do autor), o contato com o ‘perfume’ dos objetos pudesse, por um instante, tornar o sujeito plenamente presente ao mundo, e o mundo imediatamente inteligível. A convocação do sujeito pela forma imanente próprio a tal ou outro elemento do mundo sensível coincide nesse caso com a revelação do sentido.”



1992, P. 86) e participar das relações sintáticas e semânticas das quais apreende-se um texto curatorial.

AMARANTE (1989, p.72), em seu trabalho sobre a história das bienais, descreve também o contexto da mudança da sede do vento:

A Bienal de São Paulo cresceu, ganhou proporções que exigiram instalações maiores e mais seguras. As obras muitas vezes excediam os limites de peso, colocando em risco os pavilhões e, conseqüentemente, o público. Legitimada como a manifestação de artes plásticas de maior repercussão da América Latina, mais uma vez mudou de local. Em 1957 foi instalada no ex-Pavilhão das Indústrias, construído por Oscar Niemeyer especialmente para feiras e exposições, com estruturas reforçadas e um sistema elétrico capaz de suportar altas cargas de energia. O prédio, uma imensa caixa de concreto e vidro, serpenteado em seu interior por rampas que dão acesso aos três andares, integra um conjunto de nove outros, distribuídos pelo Parque Ibirapuera. Muitos paulistanos pensavam que só a possibilidade de admirá-lo já justificava um passeio à Bienal.

O Pavilhão, projetado para receber feiras e exposições, é o prédio cuja ausência de subdivisões fixas internas adequa-se à necessidade de *atualização*² permanente da Bienal. Sua adaptabilidade às operações necessárias a esse evento deve-se à uma equivalência funcional: montar feiras ou mostras de produtos industriais é, de certo modo, um procedimento similar à montagem de uma Bienal. São eventos montados para oferecer ao público um conhecimento novo e, também, diversão. São espaços nos quais a contínua evolução em direção a uma modernidade é valorizada e nos quais polarizam-se dois modos de interação: a aceitação passiva ou a rejeição ativa. Ao ter mantida em seu nome parte de sua designação inicial, Pavilhão, mantém, também, uma relação com as funções dessa categoria de eventos públicos e o contexto sócioeconômico em que foram criados no século dezanove.

Referindo-se às exposições universais participantes do processo de imposição da modernidade no século dezanove como uma experiência histórica vital e globalizante, PESAVENTO (1997, p. 14) afirma que:

Ao mesmo tempo individual e social, a modernidade como experiência histórica se caracterizaria tanto pela postura dialética de celebração/combate ante as transformações materiais e mentais de um mundo que se converte rapidamente à imagem e semelhança da burguesia, quanto pela crescente afirmação das potencialidades da razão no controle da natureza.

² Segundo GREIMAS e COURTÉS (1983, p.35), “do ponto de vista dos modos de existência semiótica, e na perspectiva da lingüística, *atualização* corresponde à passagem do sistema ao processo: assi, a língur é um sistema virtual que se atualiza na fala, no discurso.”



Não é possível comparar as situações vividas por um destinatário manipulado para saber e querer tudo o que é exposto em uma exposição universal do século dezenove com o que em 1998 visitava a XXIV Bienal de São Paulo. Nas exposições universais o “fetichismo da mercadoria”³ é uma máscara que encobre a função dos objetos que fazem crer não em seus valores imanentes, mas sim nos valores de um destinador manipulador de seu saber e, conseqüentemente, de sua vontade. Na Bienal, os objetos também promovem a conjunção dos sujeitos visitantes com valores desejáveis. Esses, porém, não promovem a padronização ou a convergência na direção de um único e previsível modo de ver as coisas. Decifrar máquinas não é como decifrar obras de arte. No primeiro caso o destinatário é sancionado ao aplicar o conhecimento dos segredos, colocando-as em funcionamento para atingir fins socialmente desejáveis e socialmente compartilhados. No segundo, entretanto, não é pela expansão de uma *racionalidade operante* que o conhecimento adquirido tem sentido. De fato, o valor máximo da experiência estética adquirida durante a visita a uma exposição de arte não reside na expansão de um repertório de ações a serem emuladas, mas sim na manipulação para a criação original e única de *ler* as obras de arte.

A aquisição de competência⁴ para operar novas máquinas, proporcionada pelas visitas às exposições industriais, exclui a ambigüidade. Em contrapartida, a competência adquirida na leitura de obras de arte afirma que a ambigüidade lhes é inexorável. A tecnologia para a produção de máquinas evolui de modo a torná-las sucessivamente obsoletas porque sua funcionalidade está ancorada em um contexto sócioistórico definido. Para as obras de arte há sempre a possibilidade de produzir um novo sentido na interação com contextos variantes.

Apesar de todas essas diferenças, considerar ambas as exposições como espetáculos da modernidade permite adotar a definição de BENJAMIN (1991, P. 36) para o caráter de mercadoria que estaria manifestado nos bens culturais, a *fantasmagoria*, sejam esses artísticos ou industriais (PESAVENTO, 1997, p. 34), o valor que está por trás das aparências. Ou seja, a relação entre esses bens e os valores que o sujeito que os aprecia deve adquirir é construída de tal modo que o destinatário crê que tais valores estão contidos por objetos autônomos com os quais interage. Entretanto, ao considerar os contextos industriais ou artísticos nos quais esses

³ Definição dada por Marx, citada por PESAVENTO (1997, p. 21), a “este caráter de dissimulação, a esta propriedade de encobrir, pela aparência, a essência das relações sociais subjacentes ao processo produtivo”.

mesmos valores são desejáveis, identifica-se, nestes, os destinadores e nos objetos as suas projeções em percursos *manipuladores*⁵ de seus respectivos destinatários para um determinado conjunto de fazeres.

Os destinatários dessas exposições eram e são, portanto, instruídos segundo uma função didático/pedagógica explícita. Conseqüentemente, a seguinte descrição das exposições universais, elaborada por PESAVENTO (1997, p. 45), pode também ser aplicada à Bienal:

Como missão manifesta, elas objetivam informatizar, explicar, inventariar e sintetizar. Partilhando da preocupação enciclopédica vinda do século das luzes, de tudo catalogar, classificando segundo critérios científicos, as exposições receberiam ainda os influxos de uma proposta comtiana, nascida no século XIX e que identificava a difusão dos saberes como um dever positivista.

Catálogo do conhecimento humano acumulado, síntese de todas as regiões e épocas, a exposição funcionava para seus visitantes como uma ‘janela para o mundo’. Ela exibia o novo, o exótico, o desconhecido, o fantástico, o longínquo.

Entretanto, a Bienal não é apenas isso. Como é mostrado no presente trabalho, embora predomine uma função prospectiva, na Bienal também existem obras cuja anterioridade histórica produz, na narrativa global, um sentido de continuidade e perenidade dos valores oferecidos aos visitantes que, por outro lado, difere da “explicação global e totalizante sobre a realidade e o conhecimento universal” atribuído por PESAVENTO (1997, p. 48) às exposições universais.

Em um país cuja atividade econômica desde o período colonial sempre esteve voltada para o comércio exterior, as exportações e as exigências de um mercado internacional dentro do qual a matéria-prima nacional deveria ser valorizada, há um consumo frenético de novas idéias e uma grande expectativa de demonstrar que as tendências intelectuais européias têm sido rapidamente identificadas e deglutidas. Durante o período de florescimento das grandes

⁴ Sobre o conceito de competência, GREIMAS e COURTÉS (1983, p. 62-63) afirmam que “em relação à performance que é um fazer produtor de enunciados, a competência é um saber-fazer, é esse ‘algo’ que torna possível o fazer. Mais ainda, esse saber-fazer, enquanto ‘ato em potência’, é separável do fazer sobre o qual ele incide”.

⁵ GREIMAS e COURTÉS (1983, p. 270) dão a seguinte definição da relação entre sujeitos do discurso definida por manipulação: “Enquanto configuração discursiva, a manipulação é sustentada por uma estrutura contratual e ao mesmo tempo por uma estrutura modal. Trata-se, com efeito, de uma comunicação (destinada a fazer-saber) na qual o destinador-manipulador impele o destinatário-manipulado a uma posição de falta de liberdade (*não poder não fazer*), a ponto de ser este obrigado a aceitar o contrato proposto. Assim, o que está em jogo, à primeira vista, é a transformação da competência modal do destinatário-sujeito: se este, por exemplo, conjuga ao *não poder não fazer* um *dever-fazer*, tem-se a provocação ou a intimidação; se ele lhe conjuga um *querer-fazer*, ter-se-á então sedução ou tentação.”

exposições universais, na segunda metade do século dezenove, pretendia-se internacionalizar o nacional por meio da participação institucionalizada pelo Estado brasileiro nesse tipo de eventos. Havia dois sentidos para este movimento de internacionalização. Por um lado, expor o nacional. Por outro, ter contato com as novas tendências européias. Nessa época, segundo PESAVENTO (1997, p. 61), o Brasil já “tinha pressa, era preciso não perder o ‘trem da história’, acertando o passo com os acontecimentos, os processos e os valores do mundo contemporâneo”. De acordo com a mesma autora, nesse contexto, “o universalismo da geração de 1870 levava-a a admitir que o verdadeiro sentido da nação e do amor à pátria seria integrá-la à marcha civilizatória cujo epicentro se encontrava fora do Brasil” (PESAVENTO, 1997, p. 70). Ou seja, ao assimilar os valores construídos por seus discursos, os visitantes se tornavam mais aptos a movimentar-se no mundo civilizado europeu.

Tanto as exposições universais quanto exposições como a Bienal, que ocupa um ex-Pavilhão das Indústrias, têm cumprido o papel de oferecer em condições apropriadas tudo o que *deve* ser visto ou tudo o que o público *deve querer ver*. Para que qualquer um desses eventos cumpra sua função didático/pedagógica, devem permanecer inalterados do início ao fim, sem alterações ou substituições do que é previamente selecionado. Deste modo essas exposições configuram um “bazar platônico” em que os objetos podem ser vistos, mas não tocados ou adquiridos “tal como um museu ou uma grande enciclopédia que mostrava ao público os recentes inventos produzidos pelo engenho humano” (PESAVENTO, 1997, p. 110).

A Bienal e seu Núcleo

O Espaço Museológico era uma área delimitada do *Núcleo Histórico*. Esse *Núcleo* tinha um título: *Antropofagia e histórias de canibalismos*. No *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, encontram-se, entre outras, as seguintes definições de núcleo: parte central de um objeto, de densidade diferente da densidade da massa; o ponto central, o centro; o ponto essencial; a sede principal; a melhor parte, a nata, a flor de qualquer coisa, o escol.

O *Núcleo* estava no topo, no terceiro piso do Pavilhão, culminando o trajeto de visita à Bienal. Para chegar ao *Núcleo*, onde encontrava-se o *Espaço Museológico*, era preciso subir uma rampa sinuosa, que “serpenteava” e conduzia a um extremo do piso. Ainda

que fosse possível ver parcialmente algumas esculturas de Maria Martins que, por suas dimensões e localização próxima ao parapeito que contorna o vão central da rampa, só era possível ter uma visão do terceiro andar ao concluir a subida.

A ascensão produzia um efeito semelhante ao caminhar pela imensas e inebriantes *escaliers de musée* um elemento indispensável na arquitetura dos museus após a segunda metade do século dezenove, que *modaliza*⁶ o destinatário para crer na superioridade da experiência estética museológica⁷. Não caberia aqui uma comparação entre a arquitetura de um palácio-museu, construído no século dezenove e as configurações do Pavilhão modernista concluído na segunda metade do século vinte, mas é imprescindível destacar que o percurso de subida da rampa que antecede o Núcleo é sinuoso e vagaroso, o que contribui ainda mais para a percepção de uma de suas qualidades em relação ao evento: o escol.

Na “Introdução Geral” do catálogo do *Núcleo Histórico*, HERKENHOFF (1998, p. 22) destaca a idéia de *densidade*, tomada de Jean-François Lyotard, como conceito operacional. Não seria, entretanto, construído a partir de um conjunto de valores que tem originado as narrativas da história da arte eurocêntrica. O valor, neste caso, é a prática antropofágica que participa na constituição do *ethos* de um mundo novo, que, como disse MONTAIGNE (2000, p. 99), só é considerada bárbara por aquele que não a pratica em sua terra. Com esse valor, estabelecer-se-ia uma “perspectiva da formação cultural do Brasil” (HERKENHOFF, 1998, p. 22) que se opunha aos “parâmetros excludentes do circuito da arte eurocêntrica”. Ao final da rampa, por qualquer lado que se optasse por iniciar a leitura do *Núcleo Histórico*, iniciava-se o percurso com o Brasil: à direita, Carmela Gross e Iole de Freitas; à esquerda, Antonio Dias e José Rezende. Este local, ao final da subida da rampa, em que optava-se por um caminho no terceiro piso era, pode-se dizer, a *entrada do Núcleo Histórico*. Se o segmento central, o núcleo em que se concentra a “densidade”, não tem na história eurocêntrica um valor, onde e como se constrói um outro centro? HERKENHOFF (1998, p. 22-23) sinaliza “uma multiplicidade dos fios da história” e propõe para a antropofagia, enquanto conceito de estratégia cultural, uma abordagem que faria emergir “sua vastidão conceitual centrífuga como montagem de um thesaurus”. Considerando a variedade

⁶ Segundo GREIMAS e COURTÉS (1983, p. 79), “a partir da definição tradicional de modalidade, entendida como ‘o que modifica o predicado’ de um enunciado, pode-se conceber a modalidade como a produção de um enunciado dito modal que sobredetermina um enunciado descritivo.” Deste modo, as modalidades surgem no ato de linguagem.

de procedências geográficas dos curadores que colaboraram no *Núcleo*, compreende-se que em vez de local de convergência de pontos de vista, o mesmo configurou-se como um centro gerador, irradiador, que, caso seja adotado o *relativismo cultural* de MONTAIGNE (2000, p. 99), pode ser considerado “natural, porque só podemos julgar da verdade e da razão de ser das coisas pelo exemplo e pela idéia dos usos e costumes do país em que vivemos”. Constituir o *Núcleo Histórico* era, portanto, desviar do centro.

E para dar conta de um amplo horizonte de desdobramentos temáticos, relacionavam-se narrativas nas quais os valores inscritos sinalizavam uma pertinência geográfica, histórica e, também, autoral. Ainda que a antropofagia tivesse sido proposta, também, aos curadores das representações nacionais e na leitura de *Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*, condensou-se no *Núcleo* um texto que continha outros textos em interação.

A narrativa histórica do *Núcleo* tinha como referência temporal mais antiga a cerâmica amazônica da pré-história brasileira. Na sala à esquerda da entrada no *Núcleo* eram dispostas, lado a lado, as cerâmicas pré-cabralinas e as obras de Vicente do Rego Monteiro e Theodoro Braga, que as tomavam como motivo. As relações intertextuais eram, deste modo, explícitas. A função didático/pedagógica da expografia, também. Essa montagem, lado a lado, de objetos de povos de cuja história não existem registros escritos e obras de artistas modernos foi um procedimento muito utilizado nas exposições de arte de vanguarda no início do século vinte, em que deviam comprovar-se o *parentesco* e a equidade de valores estéticos atribuídos a ambas. A presença do primitivo no moderno, ou vice-versa, pontuava a mostra *A cor no modernismo brasileiro – a navegação com muitas bússolas*, nessa primeira sala do *Núcleo*. Nela, viam-se obras de artistas que utilizaram a cor enquanto um elemento da linguagem, a serviço do criador que se confronta subjetivamente com o ambiente que o cerca: a paisagem tropical, as cores das peles das diversas etnias que povoam o Brasil, os contrastes dramáticos de luz e sombra em paisagens urbanas, a cor da paisagem publicitária urbana, a cor da arquitetura suburbana, a cor do gosto popular, a cor do sangue derramado nos confrontos políticos, a cor dos tecidos baratos, a cor da arquitetura singela, a cor da alma, a cor da morte. Para cada artista, há uma bússola, que o orienta na composição de parâmetros

⁷ De acordo com BAZIN (1967, p. 214), esse elemento da arquitetura dos museus se tornou lugar comum após a inauguração do Novo Hermitage em 1849.

cromáticos que, segundo o ideário modernista, deve ser original e permitir identificar um estilo, ou uma identidade⁸: Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Guignard, Flávio de Carvalho, Goeldi, Lasar Segall, Volpi, Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Beatriz Milhazes, Delson Uchoa, entre outros. Se a cor é uma questão nuclear, ela reaparecia em Monocromos, no *Espaço Museológico*. Essa identificação, também requeria de quem percorresse os ambientes da exposição um saber específico: é da relação entre as obras de um artista que emergem seus traços característicos, recorrentes ou constantes ao longo de sua trajetória. É por meio dessa relação intertextual que, por exemplo, nas obras de Volpi é possível identificar uma pesquisa cromática em que a textura, a transparência, a luminosidade da cor constituem aspectos figurativos e, conseqüentemente, suas composições de acordo com AMARAL (1998, p. 377), podem ser vistas como “verdadeiras abstrações”.

Outro momento histórico que aderiu ao presente na montagem do *Núcleo Histórico* encontrava-se no *Espaço Museológico*: o contato da arte européia com as paisagens e povos do Novo Mundo. Era nesse lugar que se iniciava o percurso do *Espaço*. Existiam, na primeira sala do *Espaço*, dedicada aos séculos dezesseis ao dezoito, três grupos de obras: documentação iconográfica dos continentes conforme eram conhecidos ou imaginados pelos europeus após o descobrimento do Brasil, imagens de culto cristão do período colonial na América Latina e obras contemporâneas. No primeiro grupo, não existiam imagens de um confronto de culturas, pois apenas pinturas e livros sobre as descobertas dos navegantes e aventureiros europeus eram mostradas. O que se via não era o mundo das colônias européias do século dezesseis, mas como este mundo era visto pelas metrópoles. O que se via eram registros pictóricos, em que se acumulam grandes quantidades de informações iconográficas, que, à moda dos *cabinets de curieux*, povoam o espaço onde, tanto em suas aparências quanto nas proporções de suas formas entre si e na relação com os demais elementos da imagem, as figuras guardam pouca semelhança com os seres ou elementos do mundo natural que deveriam reconstruir para a apreciação do europeu.

Tomamos como exemplo a pintura *América*. Pertencente à Coleção Brasileira, era a primeira pintura vista após o ingresso no *Espaço*. Índios em posições típicas dos retratos do

⁸ FLOCH (2000, p. 5) define identidade como “uma relação de signos e imagens que é reconhecível pelos outros, de acordo com o grau de permanência que tal legibilidade pressupõe”.

século dezessete diferenciam-se dos europeus apenas na cor da pele. Vestem *saias* bem proporcionadas, usam adornos semelhantes às jóias usadas na corte européia..

Boogaart identifica esta pintura com uma alegoria da América de Charles Le Brun (1610-1690), conhecida por meio de uma gravura realizada por Gilles Rousselet (1610-1686). Seu autor, desconhecido, transferiu o cenário para o litoral e acrescentou vários elementos para ampliar a narrativa em que o contato entre índios e europeus é figurativizado como enriquecedor para ambos: os europeus realizam o comércio por navios e os índios recebem bens culturais, adornos em ouro e pérolas, e carne para seus assados. Neste contexto, diferentemente da narrativa iconográfica de Theodore de Bry, exposta também no Espaço, as cenas do ritual antropofágico compartilham espaço com outra situação entre índios e europeus, a de comércio. Realiza-se, com essa justaposição, uma equivalência de valores em que o ritual antropofágico não é prática simbólica que segue à captura de guerreiros inimigos pelos tupinambás, mas sim o documento de um hábito alimentar. Nas palavras de Boogaart, o banquete é a “cena da grelha”. Outra citação nesta pintura, segundo a análise de Boogaart, é de *Grands petits voyages*, publicado pela família De Bry no início do século dezessete que contém relatos ilustrados sobre as terras do continente americano.

Se para a época em que foram realizadas, as pinturas de alegorias das *Quatro partes do mundo*, tinham um único significado comum, o da superioridade da Europa sobre os outros continentes devido a seu espírito conquistador e colonizador⁹, no *Núcleo Histórico* este significado é invertido.

Se o olhar que constrói essas cenas em terras tropicais é o europeu, pode ser constatada aí a sua *naiveté*, e não a dos retratados. Quem percorria o *Espaço Museológico* em 1998 e se deparava com a América sob uma visão eurocêntrica sabia, após três séculos, que não tinha havido equilíbrio nas relações entre índios e europeus desde a invasão do continente americano por estes. Os europeus puderam levar mais do que pau-brasil, fundaram cidades e se multiplicaram. Os índios tiveram suas práticas culturais, inclusive seus hábitos alimentares, transformados pela catequese e têm sido sistematicamente expulsos de suas terras ou dizimados. Não houve troca, mas sim conquista, por um lado, e subjugação, por outro. Passava-se, em seguida, pelos dois outros grupos de obras da Sala Séculos XVI-XVIII: as

⁹ Segundo BOOGART (2000, p. 182), era um tema popular no século XVII e diferentes tipos de encomendas foram documentadas.

imagens sacras da América catequizada e mestiça e as obras contemporâneas que, como as de Rego Monteiro, citam os ícones de um passado esteticamente valorizado mas sem a mesma função utilitária. Assim como a urna marajoara desenhada por Rego Monteiro, o painel de azulejos pintado por Adriana Varejão é uma imagem desvinculada da função utilitária do objeto ao qual se assemelha.

As pinturas alegóricas dos continentes, as pinturas documentais para os colecionadores europeus, os livros e as imagens de arte sacra não eram em seus tempos históricos de origem objetos de arte, mas, ao serem colocados no *Espaço Museológico* ao lado de obras de arte, eram *contagiados*¹⁰ pelo valor artístico destas. Deste modo, o valor do passado histórico é alimentar o repertório de temas e formas artísticas do presente. Seu contexto é o da arte. Só é possível vê-las como objetos artísticos se considerarmos que para esta classificação basta ao objeto ter sido executado a partir de procedimentos artísticos, cujo repertório tem sido, desde o *ready-made* inicial de Duchamp, indefinidamente ampliado. Nas épocas em que foram originalmente produzidos, entretanto, não teriam sido classificados como objetos artísticos, já que seus temas não pertencem ao repertório de temas clássicos aceito pela academia. Tampouco demonstram o domínio das técnicas de representação de acordo com as leis da forma fixadas, sobretudo, pelas academias fundadas na Europa a partir da segunda metade do século dezesseis¹¹. O valor do passado histórico, dos modos de *presentificar*¹² nas obras as paisagens, feições e práticas culturais do mundo, amplia o repertório de temas e formas artísticas da contemporaneidade. Tanto as alegorias, que contém um inventário das coisas do mundo conhecido pelo homem, quanto a série José Joaquín Magón exposta no *Espaço*, que contém as possibilidades de miscigenação conforme uma previsibilidade quase lógica, tentam dar conta de uma leitura global deste mundo vivido. Por outro lado, as imagens sacras extraem essas formas do mundo para generalizá-las ainda mais, figurativizando uma *eficácia simbólica*¹³ do mundo imaterial.

¹⁰ Ao descrever a pertinência da noção de contágio para a *semiótica da experiência*, LANDOWSKI (1999, p. 273) afirma que seu acontecimento é uma relação na qual nenhum dos termos, “nem o objeto da apreensão nem o sujeito que a efetua, existe independentemente do modo em que o outro faz ser, de tal maneira que o que interessa é a própria modalidade de seu encontro”.

¹¹ A primeira academia para formação de artistas de acordo com os princípios formais e estéticos da Renascença foi fundada em Bolonha pelos irmãos Carracci, em 1583.

¹² A relação entre as categorias *presença/ausência* oferece, na teoria semiótica, a “possibilidade de distinguir dois modos de existência”(GREIMAS e COURTÉS, 1983, p.347).

¹³ Toma-se aqui o termo que, segundo LÉVI-STRAUSS (1996, p.235-236), é associado a um tipo de função simbólica na qual “a *forma* mítica tem precedência sobre o *conteúdo* da narrativa”.



O momento histórico seguinte, destacado no *Espaço Museológico*, era o século dezenove. Neste encontravam-se apenas obras européias, realizadas nas técnicas: pintura, desenho, gravura e escultura. Na montagem foram utilizados elementos que contrastavam com as outras salas. Essa ambientação era dramática, porque seus elementos não estavam em conformidade com a neutralidade museológica predominante, exigiam uma movimentação e, conseqüentemente, uma percepção dos objetos em um ambiente carregado de tensão devido à relação entre as letras vermelhas das informações verbais, a superfície preta dos painéis e a iluminação tênue do conjunto. As obras expostas eram, também, figurativas e seus conteúdos estavam diretamente relacionados aos textos-de-parede.

A comunhão cristã, o mito de Ugolino, o episódio do naufrágio do *Méduse*, o homem atormentado pelas incertezas e pela razão, o refúgio da individualidade e da subjetividade frente à racionalidade repressora das instituições do Estado moderno. Neste momento, a antropofagia não era uma prática cultural de um continente distante. A antropofagia era atualizada pela ação da racionalidade sobre o indivíduo sensível, desejanste. As obras não eram agrupadas aí em gêneros, ou artistas, mas sim por narrativas temáticas. O homem civilizado, moderno, racional é também canibal. A antropofagia é universal e, portanto, humana.

Esta sala antecedia duas outras dedicadas, cada uma, a dois pintores cujos mundos são construídos por uma prática *auto-fágica*¹⁴. Vincent van Gogh e Armando Reverón não são nem documentos de seu tempo nem de sua geografia. Suas paisagens, ainda quando se assemelham a imagens de um mundo real exterior, são paisagens interiores. São paisagens que se constroem na manipulação direta dos materiais que, em si, adquirem forma sobre suportes bidimensionais. Seu tempo cronológico coincide com o final do século dezenove e a passagem para o século vinte, mas suas obras são aistóricas. Ainda que sejam analisados como artistas que reagem ao meio, suas obras são intimistas. Nada parece épico ou grandioso ou documental ou panfletário nelas. De fato, além da sala dedicada a David Alfaro Siqueiros, os demais ambientes do *Espaço* não apresentam obras de conteúdo histórico.

Ainda que fossem ordenadas segundo um sentido mais ou menos cronológico, as salas não esgotavam uma sucessão de estilos artísticos do século vinte. A diacronicidade que o conjunto das obras expostas no *Espaço* construía não abrangia uma história da arte

¹⁴ No texto-de-parede da sala Van Gogh, lia-se: “Sua angústia é autoconsumo. Seu suicídio realiza algo que poderíamos classificar como pulsão autocanibal”.



brasileira nem europeia, mas construía um *tecido* de textos que em diferentes tempos/espacos ampliava as possibilidades de leitura da exposiçao.

O ponto de vista histórico

Construir o *Núcleo* e, conseqüentemente, o *Espaco Museológico* com qualidades históricas, implicava na adoçao de uma entre várias histórias possíveis. Ao final do “Manifesto Antropófago”, que *sabe-se* ter sido publicado em 1928, Oswald de Andrade situa o espaco, Piratininga, e o tempo, “ano 374 da deglutiçao do Bispo Sardinha”. Invertendo as narrativas históricas, o “Manifesto” clama “o mundo não datado” e “a idade do ouro”. Poucos artistas (Tunga, Adriana Varejão, Barrio, Cildo Meireles, Delson Uchoa, Beatriz Milhazes e Ernesto Neto, Leonora de Barros, Lygia Pape, Arnaldo Antunes) no Núcleo eram contemporâneos, e desses alguns não estavam presentes com obras recentes.

Entretanto, ao ser denominado *Histórico*, o *Núcleo* continha uma rede de relaçoes diacrônicas que não coincide com uma história da arte europeia. A história da arte internacional ou europeia institucionalizada era tensionada por bifurcaçoes narrativas que englobavam valores estéticos e temáticos recentes nas obras de artistas latino-americanos e, sobretudo, brasileiros. A história da arte central à Bienal não era exclusivamente eurocêntrica, mas estava estruturada em diálogo com outros centros. Não se tratava, portanto, de opor o eurocentrismo à história da arte brasileira. Opuseram-se, neste texto, a história da arte com um centro único à história da arte com múltiplos centros. Ou, as diferentes perspectivas de enunciaçao produzem a ambivalência *carnavalesca*¹⁵ que configura o texto com diferentes vozes discursivas explícitas. A ambivalência intertextual interna é, de acordo com BARROS (1994, p. 7), característica dos discursos poéticos, nos quais a multiplicidade de vozes e de leituras substitui a verdade “universal”, única e peremptória pelo diálogo de “verdades” textuais (contextuais) e históricas. Deste modo, a história construída no *Núcleo*, ou seja,

¹⁵ Difere-se, segundo BARROS (1994, p. 6-7), a “carnavalizaçao” da “polifonia discursiva”. O primeiro conceito, elaborado por Mikhail Bakhtin, define a ambigüidade, a duplicidade ou a ambivalência discursiva. O segundo define o dialogismo constitutivo de todo discurso.



central na leitura da XXIV Bienal, não foi uma que se sobrepusesse de modo monofônico a todas as outras, mas sim a que mostrava a co-presença de vários centros discursivos e era, portanto, polifônica. Assim como o “Manifesto Antropófago”, no *Núcleo Histórico* não eram mascaradas as vozes que o constituíam, que eram deglutidas pelo discurso que, conseqüentemente, não possuía o estatuto de verdade única, absoluta, incontestável. BARROS (1994, p. 8) define os discursos poéticos como os que:

Diferenciam-se, portanto, dos discursos autoritários, graças à polêmica narrativa, à polifonia, à pluriisotopia figurativa, à expressão semi-simbólica, recursos pelos quais se obtém a visão do direito e do avesso do mundo e se mantém a polifonia interna das vozes que dialogam no texto.

Conforme será adiante descrito, no *Núcleo* e, especificamente, no *Espaço Museológico*, os caminhos se bifurcam.



Bibliografia

- AMARAL, Aracy. “Volpi: construção e reducionismo sob a luz dos trópicos”. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo: Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo: A Fundação, 1998. p. 372-385.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo, 1951-1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, “Polifonia e Enunciação”. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. (Ensaio de Cultura, 7). p. 1-9.
- BAZIN, Germain. *The museum age*. Tradução: Jjane van Nuis Cahill. New York: Universe Books, 1967.
- BENJAMIN, Walter. “Paris, capital do século XIX”. In: KOTHE, Flávio R. (Org.). *Walter Benjamin*. Tradução: Flávio R. Kothe. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991. p. 30-43.
- BOOGAART, Ernst van den. “Metade do mundo, metade do significado”. In: MARTINS, Carlos (Org.). *Revelando um acervo*. São Paulo: Bei Comunicação, 2000. P. 172-183.
- FARIAS, Agnaldo (Ed.). *Bienal 50 anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- FLOCH, Jean-Marie. *Visual Identities*. Tradução: Pierre van Osselaer e Alec Mettoul. London: Continuum, 2000.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução: Alceu D. Lima et alii. São Paulo: Cultrix, 1983.
- HERKENHOFF, Paulo. “Introdução Geral”. In: FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. *XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo Histórico: antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo: A Fundação, 1998(b). p. 22-49.
- LANDOWSKI, Eric. “O semiótico e seu duplo”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; LANDOWSKI, Eric (Eds.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas*. São Paulo: Educ, 1995. p. 239-265.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. Tradução: Francisco González Arámburo. Bogota: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MONTAIGNE, Michel de. “Dos canibais”. In: _____. *Ensaio*. Tradução: Sérgio Millet. São Paulo: Nova Cultural, 2000. vol. 1. p. 192-203.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX*. São Paulo: Hucitec, 1997.