A *Bienal do Vazio*: análise comparativa das estratégias de tomada de posição dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*[1]

Soloni Maria Rampin ZENIDARCI[2]
Universidade Estadual Paulista, Bauru, SP

RESUMO
Esta pesquisa tem por objetivo efetuar uma análise comparativa das críticas e reportagens culturais relacionadas à *28ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo* publicadas nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo*, no período de outubro a dezembro de 2008. Em específico, pretende-se descobrir como uma instituição consagrada, como a *Bienal*, cria mecanismos para defender sua posição hegemônica dentro do *campo das artes* e, também, analisar de que forma essa consagração pode ser desmistificada por críticos do *campo da difusão* não vinculados à instituição.

PALAVRAS-CHAVE:
Jornalismo Cultural. Crítica jornalística. Conceito de campo. Pierre Bourdieu. *Bienal Internacional de Arte de São Paulo*.

O sociólogo francês Pierre Bourdieu desenvolveu conceitos e os aplicou em vários campos do conhecimento como a ciência, a sociologia e a cultura. Entretanto, não o fez especificamente com o jornalismo cultural. Nesta pesquisa, propomos uma aplicação ao jornalismo cultural dos conceitos de campo, valor simbólico e posição dos agentes. Para isso, foi usado como objeto de estudo matérias sobre a *Bienal de Artes de São Paulo 2008* (chamada de Bienal do Vazio) publicadas no jornal *O Estado de São Paulo* (*OESP*) e no *Jornal Semanal da 28ª Bienal de São Paulo* (*28b*).

A escolha desses veículos deveu-se ao fato de que o primeiro é uma publicação especializada, editada pela *Fundação Bienal* para circular durante a realização do evento e, o segundo, por ter sido um dos jornais de grande circulação no estado de São Paulo que mais criticou a opção da Fundação Bienal de deixar um andar inteiro vazio na edição de 2008.

Desse modo, o referencial conceitual explicitado a seguir será aplicado ao *corpus* do trabalho para que, assim, possamos entender como o jornalismo pode ser usado para divulgar e reforçar ideais a respeito de determinado assunto ou situação.

---

[1] Trabalho apresentado na Divisão Temática Jornalismo, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Originalmente, esta pesquisa foi apresentada como monografia de conclusão de curso para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo da Unesp, sob orientação do Prof. Dr. Mauro de Souza Ventura.
[2] Graduanda em Comunicação Social - Jornalismo na UNESP (Bauru). Email: soloni_rampin@yahoo.com.br

Os conceitos de valor simbólico e de campo

Para Bourdieu, o *valor simbólico* é a construção da realidade e do sentido do mundo por meio de símbolos estruturados (os sistemas simbólicos), que permeiam, entre outras coisas, as trocas culturais e, no interior destas, a comunicação. Entretanto, os sistemas simbólicos "cumprem sua função política de instrumento de imposição e de legitimação da dominação" (BOURDIEU, 1989, p. 11). No *campo das artes*, valor simbólico corrobora a ideia de bens simbólicos, isto é, produções intelectuais atribuídas de valor, reconhecimento, prestígio e autoridade, ou seja, legitimadas por um agente (instituição consagrada ou qualificada) do campo ao qual pertencem. Com essa legitimação atribuída, um agente periférico adquire status perante os demais, podendo tornar-se, também, consagrado (BOURDIEU, 2008).

Neste artigo, trataremos da luta pela consagração que ocorre no interior do *campo das artes*. Para Bourdieu, a compreensão de uma produção cultural não requer somente o estudo da obra em si ou do contexto dessa produção, mas sim a análise do campo de forças e de lutas que se instala em uma instância intermediária entre esses dois polos, ou seja, entre o texto e o contexto.

> Minha hipótese consiste em supor que, entre esses dois polos, muito distanciados, entre os quais se supõe, um pouco imprudentemente, que a ligação possa se fazer, existe um universo intermediário que chamo o *campo literário*, *artístico*, *jurídico* ou *científico*, isto é, o universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência. Esse universo é um mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas. (BOURDIEU, 2004, p. 20).

O campo é um local simbólico, relativamente autônomo e detentor de leis próprias, em que a luta entre os agentes internos e externos, pela consagração, acontece. Os agentes que formam o *campo das artes* criam subcampos internos que lutarão entre si para manter a consagração do campo e deles próprios. O artista (pintor, escultor, performer, escritor) é o responsável pela idealização e produção de sua obra. Ele se situa no *campo de produção*, uma das instâncias do *campo das artes*, pois é o artista que tenta se legitimar, por meio da aprovação ou não dos demais agentes (seus pares) já consagrados, dentro do campo ao qual pertence.

Já o *marchand*, o crítico ou o jornalista integram as "instituições" que emprestam seu prestígio e sua autoridade dentro de outro campo, o da *difusão*, para que

essa legitimação tenha condições reais de ocorrer, pois são os descobridores do artista. É no *campo da difusão* que a obra e seu idealizador ganham valor (determinado por eles e, também, pelos outros artistas pertencentes aos dois campos), não apenas econômico, mas também reconhecimento. Ou seja, o trabalho do *marchand* e do crítico é visto como uma dimensão econômica da obra de arte, agregando mais valor simbólico a ela quanto maior for seu prestígio dentro do próprio campo em relação, principalmente, mas não só, aos seus pares e a campos correlacionados. Vem daí a expressão "economia dos bens simbólicos", cunhada por Bourdieu (2008, pág. 22) em seus trabalhos.

Outro conceito importante nesta pesquisa é o que estabelece uma relação direta entre posição de um agente e seu posicionamento. A posição ocupada por um agente dentro do campo está diretamente relacionada ao seu grau de consagração e às atitudes tomadas. Na hierarquia de posição, o sujeito deve entender que "a cada posição corresponde um certo número de pressupostos, uma *doxa*, e a homologia das posições ocupadas [...]" (BOURDIEU, 2008, p. 58).

Os agentes mais adaptados ao *habitus* e às *leis* que tornam o campo autônomo são os que ocupam posições mais centrais. Esses agentes defendem não só a sua posição no campo, como também o próprio campo, pois um consagra o outro mutuamente: "o domínio prático das leis do campo orienta as escolhas pelas quais não só os indivíduos se agregam a grupos, mas também os grupos cooptam indivíduos" (BOURDIEU, 2008, p. 58). Há uma identificação do grupo com o indivíduo e vice-versa, por isso, é a esses agentes e suas tradições que as vanguardas que ocupam a periferia do campo tentam atacar quando almejam a legitimação (BOURDIEU, 1992).

Para que um agente cresça na hierarquia das posições, é necessário que ele se adapte completamente às *leis do campo* ou rompa com os paradigmas atuais e crie uma nova ortodoxia para o *campo* pretendido, "porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta tradição e dos que se esforçam por quebrá-la" (BOURDIEU, 1989, p. 72).

Na batalha para obter consagração, o *campo das artes* é palco de lutas internas (entre os pares) e externas (entre agentes de campos distintos), é o que Bourdieu define como luta pela tomada de posição.

> A cada uma das posições no campo de produção e circulação corresponde, a título de potencialidade objetiva, um tipo particular de

> posições culturais (ou seja, um lote particular de problemas e esquemas de solução, temas e procedimentos, posições estéticas e políticas etc.) que só podem ser definidas de maneira diferencial, quer dizer, em relação às demais posições culturais constitutivas do campo cultural em questão, e que também definem aqueles que as adotam em relação às demais posições e em relação aos que adotaram as demais posições (BOURDIEU, 1992, p. 159-160).

Dentro do campo, os agentes lutam entre si para obter mais consagração do que seus pares, ou seja, os agentes lutam por posições de maior destaque dentro da hierarquia do campo. Os agentes periféricos desejam ocupar as posições centrais, no entanto, eles não conseguem se legitimar sem a ajuda dos agentes já centrais desse campo ou mesmo sem agentes centrais de outros campos.

A *Bienal* pela *Bienal*

As vozes mais relacionadas à instituição não só defendem como também legitimam a crença no vazio. A primeira edição do jornal *28b* é, sem dúvida, a que mais tenta afirmar a crença de que o conceito de vazio é positivo e gerado a partir da crise das artes. Essa crença é fruto de uma tentativa da própria *Bienal* em repensar a Arte Contemporânea e as *Bienais* como estão sendo mostradas atualmente.

No editorial do primeiro *28b*, Marcelo Rezende começa seu texto "Uma ação, uma experiência" explicando a crise, alegando ser ela geral.

> Quando a palavra "crise" se repete de modo insistente, servindo para explicar o funcionamento ou o desajuste do mundo, é porque a primeira crise que se observa é de ideias. Toda crise carrega a sombra de uma repetição brutal, impedindo que se imagine uma alternativa – porque as formas de pensamento continuam as mesmas. Há crise na democracia, no sistema financeiro internacional, na moral, na cultura ocidental, na religião, nas metrópoles, na crítica ou nos recursos ambientais. E há a crise do circuito de grandes exposições de arte – que se multiplicam a cada instante, alterando a relação entre artistas, mercado e instituições. Nessa crise, as bienais sofrem por não entenderem mais a que servem (são mais de 200, distribuídas em várias partes do planeta) ou, o lado mais dramático da questão, a quem servem, criando um regime no qual toda energia se dirige apenas para uma estratégia de sobrevivência (REZENDE, 24 out. 2008, p. 03).

Ao apresentar a proposta e o que esperar da Mostra de 2008, é como se a *Bienal* nos mostrasse a tendência mundial da arte, só que, dessa vez, a tendência é a crise. Mas no caso da exposição brasileira, é a discussão e a reflexão sobre a crise das artes.

> A 28ª Bienal de São Paulo – "em vivo contato" –, sob a curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, pertence a esse cenário, realiza-se sob esse mesmo contexto. Mas, ao mesmo tempo que o integra, coloca-se também na posição de observador e agente. Faz das questões em torno do papel das bienais uma ferramenta, e a história das bienais de São Paulo um campo no qual ocorrem diferentes reflexões (REZENDE, 24 out. 2008, p. 03).

Ao apresentar a proposta de 2008, Rezende reafirma a posição central da *Bienal* e tenta criar a crença de que essa instituição não se abala com a crise das artes que atinge o mundo inteiro, ela se aproveita desse momento e cria um espaço vazio para que ele seja usado para repensar a produção artística atual.

> São Paulo e sua Bienal têm sido o epicentro de manifestações, embates políticos, projetos revolucionários, incessante produção intelectual e notáveis jogos de poder. Hoje, deter-se sobre essa construção de mais de cinco décadas não significa uma rendição à nostalgia — que dita ter sido o passado mais brilhante. O que se forma não são respostas para as sucessivas crises, mas perguntas que podem oferecer a possibilidade de que surja um pensamento renovado, com necessário frescor. O que é uma bienal de arte? O que é a Bienal de Arte de São Paulo em meio ao mercado e tantas outras bienais? O que é estar "em vivo contato"? Como se comporta esse campo ainda tão misterioso, a arte contemporânea, diante das novas surpresas da história? Permitir-se fazer essas interrogações é a proposta, e toda uma experiência (REZENDE, 24 out. 2008, p. 03).

Já na página ímpar seguinte, está a matéria *"28ª Bienal de São Paulo: a que viemos"*: um texto escrito pelos curadores do evento de 2008. Percebe-se, então, a reafirmação do caráter consagrado e consagrador da *Bienal* por meio da construção da retrospectiva histórica da instituição. Caráter esse demonstrado logo em sua primeira frase, para que não restem dúvidas sobre a importância da *Fundação* no *campo das artes* mundiais: "A *Bienal de São Paulo* é a mais tradicional instituição do país dedicada à apresentação regular de arte contemporânea brasileira e internacional" (COHEN; MESQUITA, 24 out. 2008, p. 05).

Os curadores continuam o texto comparando o público presente em 1951, ano da primeira edição, e o da 27ª. Os dados apontam que a porcentagem de visitantes em relação ao número de habitantes da cidade não mudou nas duas edições, cerca de 10%. E justificam a necessidade do evento bienalmente. Por isso, mesmo agora que seu modelo de exposição se tornou "ultrapassado" e que para ver as tendências e inovações das artes de todo o mundo basta ligar a televisão ou procurar na Internet, a Mostra

realizada pela *Fundação Bienal* deve continuar a ser produzida, afinal, em 2008, essa instituição consagrada se reinventou e se adequou às novas demandas.

> A 28ª Bienal propõe uma forma diferente de realizar a Bienal de São Paulo, com o objetivo de proporcionar uma pausa para análise e meditação sobre as possibilidades desse modelo de exposição e evento cultural, considerando as novas demandas das práticas artísticas, do ambiente cultural brasileiro e do contexto internacional em que ele se inscreve. Mais que isso, apresenta um novo formato de exposição, propõe outra relação do público visitante com os trabalhos expostos, lançando desafios, provocações, levantando inquietações. Esperamos que a *Bienal* continue se desenvolvendo como um espaço social e inclusivo, e volte a ser um laboratório, um campo de experimentação e exploração de novas possibilidades de mostrar e debater arte contemporânea, e de análises críticas de sua função no século 21 (COHEN; MESQUITA, 24 out. 2008, p. 05) [vale lembrar que este texto foi escrito antes da abertura da *Bienal*].

A partir desse texto notamos que a *Bienal* permite se repensar e se rediscutir sem perder sua consagração.

Em "Chegar, Estar, Fazer Alguma Coisa", os curadores passam de autores a entrevistados de Marcelo Rezende e Isabela Andersen Barta. Eles representam as visões que a instituição tem de si. Na entrevista, falam das expectativas para a *Bienal de 2008*. Quando questionados sobre o processo de elaboração da *28ª*, de sua relação com o espaço e com o imaginário produzido pelas *Bienais*, Ana Paula diz que o evento daquele ano não pretendia mostrar certezas, mas levantar questionamentos. Já Ivo Mesquita é mais explícito ao falar da crise e reforça o poder da *Bienal*.

> Quanto às crises institucionais, há uma série delas, mas acredito que antes de ser uma crise institucional, há uma crise vocacional: a Bienal deve saber a que veio. Em 1951 estava claro. Hoje, não mais (BARTA; REZENDE, 24 out. 2008, p. 09).

A posição central da *Fundação Bienal* no *campo das artes* é reafirmada quando os curadores são questionados sobre qual o posicionamento do tema "Em Vivo Contato" da *28ª Bienal*: fazer o brasileiro entrar em contato com a arte internacional ou participar do debate sobre o que é produzido hoje. Ao que Ivo Mesquita responde, defendendo e legitimando a instituição: "A Bienal quer se afirmar e propor um paradigma de diferença, pensar sobre o que pode ser em relação às outras 200 bienais do mundo. A maneira de ela se colocar é: 'Vou falar do meu problema, que é um problema que todos nós compartimos'" (BARTA; REZENDE, 24 out. 2008, p. 10).

Ao serem questionados sobre hierarquias dentro da *Bienal*, Mesquita nos mostra que o topo dela pertence à própria instituição e que ela se modifica de dentro para fora: "Estamos falando de uma instituição que tem 57 anos, ela é pesada. Estamos agora oferecendo possibilidades de mudanças articuladas com a história da instituição, e não de rupturas" (BARTA; REZENDE, 24 out. 2008, p. 11).

As matérias que tratam de obras que apoiam o vazio reafirmam a posição da *Bienal* no *campo das artes.* Afinal, a instituição não se abalou com a crise das artes que abateu o mundo inteiro. Diferente de todas as outras 200 *Bienais* pelo mundo, ela usou seu poder consagrador para se repensar e usar a crise a seu favor.

Nota-se, por meio da voz da instituição, que o que se tentou fazer foi a criação de uma crença em um conceito que justificasse o andar vazio e não maculasse a imagem que as pessoas têm da *Bienal*. Essa crença só foi criada porque havia a legitimação de pessoas ligadas à própria instituição que, por sua posição, não contrariariam as decisões da instituição. Como escreve Bourdieu:

> [...] Os juízos mais pessoais que se podem fazer a respeito de uma obra, mesmo que seja a própria obra, constituem sempre juízos coletivos por serem tomadas de posição referidas a outras tomadas de posição tanto de maneira direta e consciente como de maneira indireta e inconsciente, por intermédio das relações objetivas entre as posições de seus autores no campo (BOURDIEU, 1992, p. 164).

Uma instituição só se permite repensar seu papel quando está perdendo sua legitimidade ou quando tem legitimidade e consagração suficientes que nem mesmo a palavra crise pode ser vista como uma ameaça. No que tange à *Bienal*, a própria cobertura jornalística feita por ela pode revelar a segurança dos agentes do campo nesse quesito, ou seja, ela não está perdendo sua força legitimadora, nem consagração.

A Bienal e a pichação

Apesar de ter tentado abafar o caso e, durante a maior parte do tempo, ignorá-lo, o jornal *28b* foi usado para que a *Fundação Bienal* se "defendesse" do "ataque dos pichadores. Marcelo Rezende, no editorial "Está tudo bem. E pronto", parafraseia o cineasta brasileiro Glauber Rocha para dar a ideia, já no título, de que, mesmo depois das pichações, a credibilidade, a legitimidade e a consagração da *Bienal* não foram abaladas. O parágrafo inicial denota, por meio de sua construção, a posição dos organizadores da Mostra em relação ao que ocorreu.

> Uma semana de 28ª Bienal de São Paulo, e o resumo dos acontecimentos poderia ser feito a partir de um raciocínio matemático. São sete dias a menos e incontáveis experiências a mais: atividade, festa, surpresa, passeio, arte, reflexão e uma noite de confronto, na qual o espaço do 2º andar do Pavilhão foi tomado pela ação de pichadores, originando violência e inúmeras imagens de apelo midiático exibidas rapidamente por jornais, TVs e internet (REZENDE, 07 nov. 2008, p. 03).

Nas demais edições do *28b* nada mais se escreveu sobre o assunto, até que, no editorial da última edição, os curadores Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen discorreram sobre o fato e seus desdobramentos até então e, mais uma vez de forma explícita, defenderam a *Fundação Bienal*, o evento de 2008 e o conceito de vazio. Durante o texto, eles se sensibilizam com a situação de Caroline Pivetta da Motta, a pichadora que foi presa na noite de manifestação e que, por falta de um comprovante de residência e burocracias legais, permanecia presa até o encerramento da Mostra. "Por outro lado, como curadores e cidadãos republicanos, estamos de acordo em que a punição para Caroline é pesada e inadequada. Lamentamos por ela e pela sua instrumentalização por certa mídia" (COEHN; MESQUITA, 19 dez. 2008, p. 03).

É nesse trecho que percebemos a reafirmação da posição central da *Bienal*: a instituição foi atacada, mas mesmo assim é capaz de se sensibilizar com a situação de quem a atacou, a ponto de declarar isso no jornal de produção interna (porque externamente, nada fez).

Os curadores também culpam o mentor do "ataque" pelo que Caroline está passando e por essa superexposição do que aconteceu, alegando que a mídia foi vítima da "tática de um ex-estudante de artes" que tentou "fazer do apagamento de outros artistas um fenômeno midiático" (COEHN; MESQUITA, 19 dez. 2008, p. 03), tendo em vista que a mídia foi avisada com três horas de antecedência do que aconteceria no *Pavilhão*.

Ambos ainda afirmam que o crime que mantém Caroline na cadeia não é relativo ao "ataque" à Mostra, mas sim à pichação um patrimônio público, uma vez que o *Pavilhão da Bienal* é tombado como monumento histórico estadual, nem mesmo os artistas que expõem no local podem interferir em sua estrutura. E, em seguida, mostram que não só a Caroline sofre com essa lei, a *Bienal* também.

> Há uma lei, e transgredi-la implica risco. Talvez também fosse oportuna uma discussão sobre essa legislação, que acabará por fazer do Pavilhão um espaço inadequado ao caráter experimental e de laboratório que supõe uma mostra que quer dar conta das práticas artísticas contemporâneas, pois ela é muito pouco flexível para novos usos do prédio (COEHN; MESQUITA, 19 dez. 2008, p. 03).

Os pichadores são os agentes mais marginais ao campo, são os pretendentes sem espaço para mostrar sua arte. Para eles, as paredes da *Bienal* têm valor simbólico muito mais poderoso e forte do que pichar na rua, porque as paredes do *Pavilhão da Bienal* não são apenas um espaço vazio, em branco (um desperdício na visão deles), é o espaço supremo de consagração do artista.

A própria pichação é uma modalidade de arte não legitimada enquanto tal, até então. Por isso, como podemos pensar a proposta da 29ª edição da *Bienal*, que prevê um espaço próprio para pichações? Isso significa que essa modalidade de arte conseguiu ganhar legitimidade dentro do *campo das artes*?

> Sim, os pichadores vão participar da Bienal. Mas não do jeito que fizeram dois anos atrás: "Jamais os convidaríamos para pichar aqui dentro porque isso iria ferir o próprio princípio do trabalho deles, avesso à domesticação. Ao mesmo tempo, achamos que eles fazem uma manifestação política e por isso optamos por levar ao prédio da Bienal a documentação de suas intervenções nas ruas. Se pichação é arte ou não é uma discussão secundária", diz Agnaldo Farias (KATO, 2010, arquivo digital).

Por ser a pichação da "Planta Livre" um gesto de intervenção em um lugar consagrado por agentes periféricos, cuja voz é a mais subalternizada, justamente por isso essa é a voz com poder de crítica. Isso comprova a tese de Bourdieu, segundo a qual há uma relação direta entre posicionamento e tomada de posição.

É por meio da análise de matérias relacionadas à Pichação que podemos afirmar que toda a produção do jornal *28b* se voltou a defender a *Bienal* das críticas geradas pela adoção de um andar inteiramente vazio em 2008. Desde os textos dos curadores, até a escolha dos personagens relacionados à história do evento, passando por seus fundadores, artistas participantes, críticos internos e externos ao *campo das artes*, todas as escolhas da equipe de produção do jornal se dedicaram a defender a legitimidade e consagração da *Bienal* no campo artístico em que está inserida.

O *28b* reflete o pensamento da instituição e esta, apesar de se propor a repensar o modelo de *Bienais* pelo mundo, não permitiu, verdadeiramente, repensar-se, uma vez

que prega que o problema está nas demais exposições mundiais e nunca na promovida pela *Fundação Bienal*.

A *Bienal* pelo *Estadão* – Críticas à *Bienal* e a Pichação

Antônio Gonçalves filho é um dos críticos do *OESP*; já Aracy Amaral, ao mesmo tempo, não está vinculada ao jornal e nem à *Bienal*. Ambos mantêm equidistância em relação à Mostra e à instituição que a organiza.

Na sexta-feira, 24 de outubro de 2008, dia da inauguração da *28ª Bienal*, o *Estadão* publicou um caderno especial sobre o evento. Uma das matérias do suplemento era "Diante do impasse", de Antônio Gonçalves Filho, na qual ele questiona sobre qual seria a real função de uma *Bienal*, principalmente, em relação à produção artística atual. O crítico começa o texto apresentando a edição de 2008: "chamada de *Em Vivo Contato*, foi apelidada de 'Bienal do Vazio' por propor uma pausa na agitada partitura que rege hoje o circuito mundial da arte" (GONÇALVES FILHO, 24 out. 2008, p. 15). Logo se percebe o descontentamento de Gonçalves Filho em relação ao evento daquele ano.

"Mergulhados numa crise econômica global, eles [artistas, marchands, galeristas e curadores] buscam novas Mecas (Rússia, China) para escoar a produção contemporânea, justamente quando a Bienal do Vazio assume ter tão pouco a mostrar na presente edição" (GONÇALVES FILHO, 24 out. 2008, p. 15). Além de declarar que há grande produção e circulação financeira nas artes atuais, ele questiona se a ausência de artistas, menor até que na Feira de Artes Contemporânea de Istambul, "trata-se de uma crise artística ou institucional?" (GONÇALVES FILHO, 24 out. 2008, p. 15). Ao que o próprio crítico responde:

> Segundo o ponto de vista de Mesquita, este seria o momento oportuno para responder se a Bienal corresponde mais a um modelo expositivo do século 19 ou se ela pode ainda anunciar uma saída com um dos pavilhões de Niemeyer vazio. A resposta é temerária. O vazio pressupõe o expurgo da história como mediadora (GONÇALVES FILHO, 24 out. 2008, p. 15).

A crítica de Antônio Gonçalves Filho encontra ressonância no posicionamento de Aracy Amaral. Em artigo intitulado "Esta Bienal... reflete a arte contemporânea?", publicado uma semana depois, percebe-se, que Aracy também se desagrada com o que vê na exposição daquele ano.

Ao desmistificar a Mostra, a crítica é direta e incisiva. O primeiro parágrafo já demonstra a que a ela se propõe e responde a pergunta elaborada em seu título.

> A gente entra; e de imediato se indaga, constrangida: a "isto" se viu reduzida a Bienal de São Paulo? Mas é bom que se saiba: a indigência presente na Bienal de várias maneiras e que vimos na noite de abertura não reflete a arte contemporânea. Ela é antes espelho da debilidade de uma instituição. Não há necessidade de fazer simpósios ou seminários sobre o assunto. Também entendemos que a Bienal não é festival de artes em geral. Em São Paulo, a oferta de espetáculos de dança, música e teatro é imensa o ano todo e teria sido desnecessário o que se despendeu ocupando o espaço com essas atividades (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

A autora continua afirmando que, em outros países, o que há de novo, de contemporâneo está sendo exposto em museus e feiras de arte. A produção artística está ativa no mundo, o problema da *Bienal de Artes de São Paulo* é outro.

> Se entre nós o problema foi falta de verba que caberia à presidência da Bienal providenciar, essa presidência está no lugar equivocado, pois essa é a sua competência. Se a escolha do curador foi tardia, a responsabilidade é da instituição e da curadoria que aceitou, assim como a proposta e suas limitações, pela simples necessidade de vê-la aprovada por falta de tempo para executar ou conceber outro projeto (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

Aracy critica as escolhas da curadoria para preencher os espaços em que deveriam ter obras, como exibir documentos do arquivo Wanda Svevo. Ela também chama essa edição de "preconceituosa" por só contar com artistas conceituais, desprezando novos talentos e tendências.

> Mas, enfim, há tantas vertentes das artes visuais no mundo que a pálida 28ª Bienal pode passar ao visitante incauto a falsa impressão de que nada mais ocorre na área. Ou, que não há nada de outros tempos que bem valeria um gesto generoso por parte do "Conselhão" ou Comissão (?) da Bienal em aprovar, recomendar e levantar fundos para sua apresentação (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

Ela ainda propõe que a *Bienal* repense seu papel sim, mas de outra forma, talvez como o proposto na década de 1970, no simpósio Latino Americano. Ou, talvez, convidar curadores de outros países para organizá-la. O que se viu foi uma exposição "pobre", tanto em recursos financeiros, quanto no uso deles, transformando a *Bienal*

2008 em "monotonia da arte conceitual, a nos recordar das maçantes exposições de galerias dos anos 70 em Nova York" (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

Aracy continua seu texto afirmando que não se alcançou, em 2008, uma Mostra condizente com as *Bienais* do passado. Apenas dois artistas mereceram destaque para ela: os "tobogãs" de Carsten Höller e Allan McCollum. De resto, não há como aproveitar o que foi exposto; os participantes brasileiros não inovaram. Não há o que apresentar e acrescentar nas visitas guiadas. O que se viu foi arte para frequentadores de galerias e não para o grande público. Além disso, a Mostra estava desorganizada, afinal, numa "'bienal', 'trienal', em particular em um País como o Brasil, de extrema desigualdade social e educacional, os espaços, a cidade, as obras e os visitantes devem ser pensados em termos interativos, como alvo de motivação e não apenas de exibição" (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

Sobre o andar vazio, Aracy Amaral considera que a curadoria, na verdade, "quebrou um galho" para a presidência da *Fundação*. A escolha pelo espaço vago não condiz com o nosso tempo e vai além, afirmando que demonstra "falta de ideia, de concepção, de tempo, de orçamento. Ou tudo junto. Se o desejado é a polêmica sobre a provocação, então o objetivo foi alcançado. Mas o "void", com certeza, é uma omissão. Nada tem de rebeldia" (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

Ela encerra o texto afirmando que esse cinismo que paira no ar da Arte Contemporânea é devido ao comportamento não só do artista que produz arte de baixa qualidade, mas também aos críticos, curadores, mídia, galerias e museus que a avaliam como boa e, também, ao público "que acredita erroneamente que quanto mais hermético mais elevado" (AMARAL, 31 out. 2008, p. D8).

Antônio Gonçalves Filho e Aracy Amaral nos dizem que a exposição de 2008 falhou. Não só por tentar esconder problemas administrativos, mas também por ignorar o que está sendo produzido em países de pouca tradição em participações em *Bienais*, como China ou Coreia. O que conseguimos depreender das duas críticas é que a *Bienal* não quer refletir o problema da Arte Contemporânea, mas sim, o seu próprio problema institucional. Ambos ainda se remetem a *Bienais* passadas para tentar sanar os problemas curatoriais e administrativos apresentados na edição de 2008.

Mas tanto Gonçalves Filho quanto Aracy Amaral teriam exposto os problemas reais que levaram a *Fundação Bienal* a realizar um evento com falhas evidentes e um andar inteiro vazio se a relação deles com a instituição fosse mais estreita? Bourdieu acredita que não, segundo nos explica Ventura:

> As posturas críticas assumidas por determinados agentes de produção e de difusão estão diretamente ligadas ao lugar que ocupam em seus respectivos campos. Toda reflexão sobre os critérios de noticiabilidade e de criticabilidade no jornalismo cultural precisa estar ancorada sobre um trabalho de esclarecimento sobre as posições ocupadas pelos agentes (produtores e intermediários) na hierarquia da legitimidade cultural, construída por meio de sinais de distinção ou de exclusão, de legitimação ou de não legitimação. Nossa hipótese é a de que, quanto mais à margem de determinado campo estiver situado um agente, maior é a possibilidade de que este agente se posicione de maneira não legitimada – e com isso escolha temas e abordagens igualmente não legitimados (VENTURA, 2010).

A polêmica pichação que marcou a abertura da 28ª edição da *Bienal de Artes de São Paulo* também será analisada pela ótica do Estadão.

"Primeiros dias: críticas e pichação" foi a primeira matéria publicada no Caderno 2 do *OESP* sobre a *28ª Bienal* [3], dois dias depois da abertura do evento ao público. A jornalista Camila Molina começa sua matéria apresentando a opinião de uma visitante que gostou do que viu, inclusive no segundo andar do *Pavilhão*: "'o vazio é a interatividade com o espaço, uma experiência de se esquecer de você mesmo' afirmou a arquiteta Cida Segre no domingo, uma das muitas curiosas no primeiro dia de visitação para o público" (MOLINA, 28 out. 2008, p. D4).

Em seguida, Molina adota um tom mais crítico em relação ao evento. "Mas o polêmico segundo piso vazio de obras, deixado dessa maneira pelo projeto curatorial de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, foi um dos temas principais de debate. E de revolta" (MOLINA, 28 out. 2008, p. D4). A repórter segue com duas opiniões negativas em relação ao que estava sendo apresentado na *Bienal*: a de um médico que sempre visita as edições do evento e afirma que "vazio é falta de recurso e criatividade" e de uma moça que a está visitando pela primeira vez: "minha primeira impressão foi de choque: cadê as obras? Esperava ver mais" (MOLINA, 28 out. 2008, p. D4).

É então que Molina fala do que ocorreu na noite de abertura da *Bienal*: "o segundo piso vazio foi pichado, às 19h35 de anteontem, por cerca de 40 pichadores que fizeram ação de protesto. Houve tumulto no pavilhão" (MOLINA, 28 out. 2008, p. D4). Camila relata como foi o primeiro domingo de *Bienal* e mostra a frustração de um dos curadores: "'não é maravilhoso esse espaço de contato com a cidade?', indagou, à tarde,

[3] "Diante do Impasse", crítica de Antônio Gonçalves Filho publicada em suplemento especial sobre a *Bienal* de 2008.

Ivo Mesquita – mas depois da pichação houve uma baixa no ânimo dos organizadores do evento" (MOLINA, 28 out. 2008, p. D4).

Ao relatar o que aconteceu no dia da pichação, apesar de ressaltar a frustração dos organizadores do evento, durante parte da matéria, Camila Molina demonstra o motivo pelo qual a manifestação ocorreu: um espaço vazio que estava desagradando ao público e não o fazendo refletir sobre a crise da arte. Talvez essa tenha sido a função dos pichadores nessa *Bienal*: assinalar com seus sprays onde a crise está mais evidente.

Já a matéria "Bienal termina, mas pichadora de andar vazio segue na cadeia" de Mônica Cardoso, publicada no caderno Cidades/Metrópole na véspera do encerramento da Mostra, é mais incisiva na crítica ao evento e à situação da pichadora presa. O parágrafo inicial abre a matéria instigando o leitor: "A 28ª Bienal de São Paulo chega ao fim amanhã e deixa duas polêmicas: o proposital espaço vazio no segundo andar e a prisão por 40 dias de Caroline Pivetta da Mota, de 23 anos, por pichar as paredes desse pavimento" (CARDOSO, 05 dez. 2008, p. C8).

Mônica continua o texto relatando que Rafael Martins, que também foi preso, foi solto sete dias depois da manifestação, mas Caroline continuava detida por falta de comprovante de residência. Ambos são acusados de destruição de prédio público. A fala da advogada de Caroline, Cristiane Carvalho, encaixa-se à teoria de luta entre dominantes e pretendentes defendida por Bourdieu: "não houve invasão nem depredação, mas manifestação política, pois eles pregam a contracultura, de que oartista de periferia não tem oportunidade para expor" (CARDOSO, 05 dez. 2008, p. C8).

No subtítulo "repercussão", Mônica elenca opiniões de diversos agentes do *campo das artes* sobre a prisão da moça. O primeiro depoimento é o de Ivo Mesquita, curador da *Bienal*:

> Uma coisa é a pichação como parte da cultura urbana. No entanto, o histórico desse grupo mostra uma atitude contrária à ética dos demais. No Centro Universitário Belas Artes e na Galeria Choque Cultural, eles picharam trabalhos. No túnel da Avenida Paulista, eles picharam um mural grafitado. Isso é censura porque é o apagamento do trabalho do outro (CARDOSO, 05 dez. 2008, p. C8).

Já Rafael Augustaitiz, líder dos manifestantes que picharam a *Bienal*, alega que "as instituições têm oprimido a imaginação e desonrado o intelecto, degradando as artes" (CARDOSO, 05 dez. 2008, p. C8). Também favorável à garota é a opinião do grafiteiro (e ex-pichador) Oswaldo Júnior: "é um exagero [a prisão de Caroline], pois

apesar de ela ter feito interferência no patrimônio, trata-se de uma pena pesada" (CARDOSO, 05 dez. 2008, p. C8).

A partir dessa matéria, conseguimos observar a luta entre dominantes e pretendentes, as posições ocupadas por cada um e, principalmente, a tentativa de tomada de posições. Como escreve Bourdieu, os dominados

> só terão possibilidades de se impor no mercado através de estratégias de subversão que não poderão prodigalizar, a prazo, os ganhos denegados a não ser com a condição de derrubarem a hierarquia do campo sem contrariarem os princípios que lhe servem de fundamento. (BOURDIEU, 2008, p. 32-33).

Somente os artistas periféricos, não consagrados ou em vias de consagração se mostraram solidários e favoráveis ao que ocorreu na noite de abertura do evento. A pichação é uma arte não legitimada, até então. Como dito anteriormente, as paredes da *Bienal* são consagradas, por isso, pichá-las é pedir visibilidade e legitimidade para essa expressão artística, e isso só pode ser feito de maneira radical.

Através das análises dos dois periódicos, pudemos inferir que a *Fundação Bienal* cria mecanismos em seu discurso, através do *28b*, para manter sua posição consagrada dentro do *campo das artes* e que, mesmo que o jornal *O Estado de São Paulo* crie mecanismos em seu discurso que a desmistifique, sua consagração não consegue ser abalada. Assim, podemos perceber que os conceitos de Pierre Bourdieu podem ser bastante úteis para a compreensão do jornalismo cultural praticado na atualidade.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **A produção da crença:** contribuição para uma economia dos bens simbólicos. 3. ed. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. **Os usos sociais da ciência.** São Paulo: Unesp, 2004.

_____. **A economia das trocas simbólicas.** 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

KATO, Gisele. **Bienal:** dois pontos. Disponível em: http://bravonline.abril.com.br/blogs/arteria/2010/06/01/bienal-em-dois-pontos. Acesso em: 02 jun. 2010.

VENTURA, M. S. **Posicionamento e lugar dos agentes na crítica cultural:** um estudo sobre a relação entre valores-notícia e hierarquia das legitimidades. Disponível em: <http://www3.usp.br/rumores/visu_art.asp?cod_atual=153>. Acesso em: 17 mar. 2010.